

Alcuni cenni sul sistema di consonanze e differenze tra Benjamin e Adorno

Gabriele Maria Gallina

Abstract:

This article proposes an analysis of the most relevant differences between the two German philosophers, Walter Benjamin and Theodor Adorno.

It seems that the roots of all the divergences between the two philosophers is in a different use of the dialectic. For Adorno, in fact, the dialectic is a way through which you can always show the other side, the opposite, inside every analysed phenomenon, risking sometimes to become abstracted from the historic moment in question. For Benjamin, the dialectic will be instead that movement to apply, starting from and inside the contemporary historical moment, because this gives relevance every time to a certain phenomenon instead of others. The goal will be a dialogue with an infernal present and, once we have found out a way to escape it is possible to set free from it. It will be remarked, how, from a different dialectic conception corresponds to a different way to look at the aesthetic, its foundations and its citizen's right in the modernity.

In conclusion, some connecting lines are traced with the contemporaneity, that involve the actuality of the thought of the two German thinkers as well as the ability of being ahead of their time and give other development to their investigations.

Introduzione

Nell'ormai cosiddetta «*Quinta versione*» del noto saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹, Benjamin aveva posto in esergo un lungo passo tratto da un breve saggio di Paul Valéry: *La conquête de l'ubiquité*². In quest'ultimo, si trovavano esposte una

¹ Nell'edizione italiana cui si sta facendo riferimento, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, viene indicata come *Terza versione*. È, tuttavia, a quest'ultima edizione – indubbiamente la più completa di cui possa disporre lo studioso italiano – che si rimanda per confrontare agevolmente le più note e dibattute versioni dell'opera. Inoltre, per chi ne volesse approfondirne il complesso iter editoriale si rinvia a M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione, Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016. In particolare, è nella recente edizione critica del *Kunstwerkaufsatz*, W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, Suhrkamp, Frankfurt 2013, che si presentano cinque versioni del saggio, rispetto alle quattro ipotizzate in precedenza (di quest'ultime, tre versioni tedesche e una francese, l'unica a essere pubblicata in vita dall'autore). Anche se, a ben guardare, l'attuale *Prima versione* «come ammettono gli stessi curatori [...] ha più la forma di un abbozzo» preliminare che quella di una versione come le altre, F. Desideri, *Dottrina delle percezioni e crisi della democrazia*, in M. Montanelli, M. Palma, op. cit., pp. 13-35, in particolare, p. 19.

² Si riporta qui di seguito il passo citato da Benjamin: «Le nostre Belle Arti sono state istituite, e i tipi e l'uso fissati, in un'epoca ben distinta dalla nostra, da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante se paragonato a quello in nostro possesso. Ma il sorprendente aumento dei nostri mezzi, la flessibilità e la precisione da essi raggiunte, le idee e le abitudini che essi introducono ci garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. C'è in tutte le arti una parte fisica che non può più essere guardata né trattata come un tempo, che non può essere sottratta alle imprese della conoscenza e della potenza moderne. La materia, lo spazio e il tempo non sono più da vent'anni a questa parte ciò che sono sempre stati. C'è da aspettarsi che novità così grandi trasformino tutta la tecnica delle arti, agiscano in questo modo sull'invenzione stessa, giungano persino a modificare in modo sorprendente la nozione stessa di arte [...] Le opere acquisiranno una sorta di ubiquità. La loro presenza immediata o la loro restituzione a qualsiasi epoca obbediranno al nostro richiamo. Non esisteranno più solo in sé stesse. [...] Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno [...] Non so se un filosofo abbia mai sognato una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio» (P. Valéry, *Oeuvres*, vol. II, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1960, pp. 1283-

serie di interessanti notazioni dal sapore profetico sulle possibilità che il progresso tecnologico sembrava dischiudere all'umanità in genere e, nello specifico, a quella che veniva definita, non senza una punta di ironia, «l'antica industria del bello». In particolare, si prospettava l'eventualità che la tecnica potesse determinare non solo mutamenti pratico-materiali, ma che avrebbe fatto mutare, suscitando vivo stupore, le umane percezioni e le stesse idee sull'arte. Veniva, in particolare, tracciata un'analogia tra la possibilità di avere, ognuno nella propria abitazione, acqua, gas e corrente elettrica, e l'auspicio di potere, in un futuro non troppo lontano (era il 1928!) disporre ugualmente di una «distribuzione della realtà sensibile a domicilio». Cosa che – oltre ad avere ottenuto un discreto *quantum* di adempimento (si pensi alla televisione o ad internet la cui fruizione è oggi pressoché analoga a quella dell'elettricità e del gas) – risulta, soprattutto, molto significativa poiché offre una sintesi del dato che fonda il saggio di Benjamin sull'arte: la logica del rapporto tra tecnica e arte quale specchio in cui riconoscere la condizione sensibile, il volto dell'uomo moderno.

Quello che va, sin da subito, rilevato è infatti il carattere di lucida presa di coscienza che Benjamin ha cercato d'attestare attraverso le differenti edizioni del suddetto saggio da lui composte³. Brevemente, se il progresso tecnologico comportava l'estensione dell'ambito del riprodotto in una serie potenzialmente illimitata e virtualmente ubiqua, ciò implicava anche che l'opera fosse, per così dire, divelta alla radice rispetto ad alcune sue caratteristiche fondanti quali la sua unicità, legata al concetto di qui e ora, ed il suo valore auratico, vera e propria marca esperienziale dell'arte fino a quel tempo comunemente intesa come tale⁴.

È il tramonto dell'aura all'interno della modernità a testimoniare come venga meno il concetto stesso di un'esperienza che si fondava proprio su auratiche percezioni, e, in secondo luogo, fu a causa di una siffatta mancanza, che il nuovo tipo di esperienza – che potremmo definire come «esperienza-tecnica», non già nel senso di una «esperienza-della-tecnica» ma, semmai, di «esperienza-tecnicizzata» – venne avvertita, almeno in origine, come inumana-disumanizzante⁵. Tuttavia, Benjamin, lungi dal soffermarsi unicamente su ciò che viene meno – sul negativo in quanto manchevolezza in seno all'esperienza-tecnica – sembra, piuttosto, interessato ad indagare le possibilità che venivano dischiuse all'arte nel vuoto lasciato dall'assenza dell'aura. Senza dubbio, inferire che attraverso la tecnica l'arte perdeva il suo ruolo parassitario nell'ambito rituale-culturale (da cui pure pareva avesse avuto origine), e che cionondimeno quest'ultima acquisiva tanto un largo spazio espositivo quanto un altrettanto ampio spazio per il gioco (di cui il cinema era l'esempio più eclatante), provano l'intenzione da parte di Benjamin di rapportarsi alla coscienza del suo mondo, all'altezza di quella che Heidegger avrebbe definito come la propria apertura storica, con un approccio quanto mai dialettico, invece di opporvisi con un secco rifiuto. In altri termini, la prospettiva

1287). È interessante notare che già Valéry – come poi Benjamin nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera – in questo suo breve scritto adottava una prospettiva volta ad osservare i mutamenti epocali attraverso la lente delle condizioni materiali dell'arte.

³ Vedi nota 1.

⁴ Propriamente, la grande arte della tradizione. Quella, cioè, che dimora nel regno della «bella apparenza» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 117) davanti alla quale dover assumere un atteggiamento di tipo regressivo-contemplativo, giacché ancora legata, nelle sue fondamenta, all'ambito culturale, quindi, del rito. Benjamin, ad esempio, fa riferimento, nel saggio sull'opera d'arte, al necessario raccoglimento da adottare di fronte ad un quadro di Derain o ad una poesia di Rilke, spiegandoci, inoltre, che l'archetipo teologico di questo raccoglimento è la coscienza di essere soli con il proprio Dio (ivi, pp. 130-131).

⁵ «Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto (e per giunta a lungo) all'apparecchio, mentre l'apparecchio raccoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo. Ma nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura» (W. Benjamin, *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 196). Con queste parole Benjamin descriveva efficacemente il venir meno dell'esperienza auratica una volta che questa doveva (non potendo fare altrimenti, dunque necessariamente) confrontarsi con le apparecchiature tecniche.

di Benjamin si confrontava apertamente col dato storico. Si potrebbero scorgere in questo atteggiamento delle assonanze con il pensiero dialettico di Marx, in particolare, al Marx dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. In queste riflessioni, vero e proprio spartiacque tra la sua produzione giovanile e quella matura che sfocerà poi nel *Capitale*, Marx ricava i suoi concetti a partire da dati concreti e determinati: quelli, cioè, offerti dai rapporti di produzione, nonché dalle contraddizioni costitutive che innervavano le formazioni economico-sociali. Anche la critica alla filosofia hegeliana ivi contenuta va in questa direzione. Quest'ultima (la critica), in particolare, risulta significativa ai fini di rintracciare l'origine di un differente utilizzo della dialettica che è forse possibile riscontrare, a nostro avviso, anche in Benjamin e Adorno⁶.

⁶ Marx in accordo con Feuerbach, criticava la posizione della filosofia hegeliana la quale millantava d'essere «l'assoluto positivo in quanto negazione della negazione». In questo modo, la filosofia, affetta dalla contraddizione, giungeva al paradosso di negare sé stessa. Occorreva, quindi, opporvi un altro tipo di fondamento: «un positivo che poggia su sé stesso ed è fondato positivamente su sé stesso». Il punto era, nello specifico, che la posizione hegeliana, in quanto «autoaffermazione ed auto-conferma che risiede nella negazione della negazione», veniva intesa da Feuerbach-Marx, come posizione non sicura di sé stessa. Per questo motivo le veniva «contrapposta direttamente ed immediatamente la posizione fondata su sé stessa e sensibilmente certa». Ancora più specificamente, ci spiega Marx qualche pagina dopo, il fatto è che in Hegel, tutto ciò che vi è nella «realtà» diviene «momento», che non vale mai «isolatamente» ma, si dissolve e genera «momenti del movimento», qualcosa da cui diventa possibile prescindere per andare dritti al cuore delle cose, il quale invero, semplicemente, non c'è (per quanto si segua quell'impostazione filosofica), mostrandosi piuttosto quale eterno punto di fuga, (le citazioni, tra virgolette basse, fanno riferimento a K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di E. Donaggio e P. Kammerer, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 125-127, 142-143). Ma, ci fa attenti Marx, nella «realtà, questa essenza dinamica – il movimento dialettico – è nascosta», essa giunge a manifestarsi unicamente nel pensiero (ed a rivelarsi soltanto nella filosofia!) (ivi, pp. 142-143). Proseguendo, anche se è fuori questione il fatto che Benjamin sia stato un attento lettore di Marx, ripercorrendone le orme sulla strada dell'analisi dei rapporti che determinano la struttura, tuttavia, anche, pare integrarne la speculazione con concetti di matrice psicanalitica. Come riportato da Ponzi in un brillante studio sul saggio sull'opera d'arte, Weigel sostiene che c'è uno scambio (*reversal*) tra il linguaggio ed i concetti di Freud e quelli di Marx nella prosa di Benjamin (M. Ponzi, *Immagini corporee. Riproducibilità e percezione: interscambio tra spazio onirico e spazio immaginativo*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 87; S. Weigel, *Body and ImageSpace, Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London – New York 1996, p. 140). In particolare, per quel che riguarda l'uso freudiano di Marx da parte di Benjamin, l'utilizzo del termine «sotto-struttura» nell'incipit «politico» del saggio sull'opera d'arte – ossia quei paragrafi che, conferendogli orientamento politico, costituiscono il primo capitolo dell'ormai *Terza versione* (nell'edizione italiana di riferimento la *Seconda*) e la premessa della *Quinta* (lì *Terza*), mentre mancano nella *versione francese*, l'unica pubblicata vivente Benjamin – potrebbe essere preso come un buon esempio del tipo di integrazione che quest'ultimo opera su Marx. Benjamin utilizza, infatti, i termini marxiani *Unterbau* e *Überbau*, che solitamente vengono tradotti con «struttura» e «sovrastuttura» – alcuni, invece, rendono *Unterbau* «infrastruttura», M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 192 – quanto a noi, stiamo qui seguendo la traduzione letterale resa da F. Desideri nell'edizione da lui curata e qui utilizzata, ossia F. Desideri, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 46. L'utilizzo del prefisso «sotto» (*unter*) potrebbe, dunque, alludere al concetto di inconscio freudiano. Quest'ultimo si rivela quale fonte pulsionale che, pur al di fuori dell'investimento verbale, non soltanto agisce in sordina su quanto giunge a manifestazione in superficie ma pure ne è l'origine, si potrebbe dire, ne è lo slancio più proprio, S. Freud, *L'io e l'es*, Bollati Boringhieri, Torino 1996. Dunque, da quanto è possibile leggere nel prologo politico cui ci si sta riferendo, per Benjamin la sovrastuttura non risulta essere in un rapporto meramente meccanico, ancorché non immediatamente scorgibile, con la struttura, così come ancora lo era per Marx. Essa sarà, piuttosto, espressione camuffata della sottostruttura, peraltro, osservabile in superficie sempre in ritardo rispetto a quando ed a quanto è avvenuto al suo interno. In altri termini, Benjamin sembra utilizzare, per leggere i rapporti tra struttura profonda e sovrastuttura, un modello simile – almeno per ciò che ne riguarda la logica processuale-esplicativa – a quello col quale Freud rappresenta i rapporti tra pulsioni ed espressioni coscienti, S. Freud, *L'io e l'es*, cit. I rivolgimenti di una siffatta struttura, profonda e primigenia rispetto alle sue determinazioni, saranno quindi ravvisabili in superficie (nella sovra-struttura) solo ad una differente altezza storica rispetto a quando hanno ivi effettivamente avuto luogo. Infine, al pari del sogno – strada maestra per l'inconscio, S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012 – che si configura quale spazio di esibizione-nascondimento di contenuti psichici arcaici verso i quali si regredisce venute meno le istanze super-egoiche e coscienziali che strutturano la veglia, anche la modernità di Benjamin è un mondo sognante dove, al contempo, viene mostrato e occultato quell'impasto di elementi arcaici e progressivi che talvolta tradisce il proprio arcano. Sostiene, a proposito, M. Ponzi: «scrivere una storia dei sogni significa scrivere una grammatica delle immagini oniriche, [...] c'è un parallelismo tra il procedimento di Benjamin e quello di Freud: ambedue vogliono decifrare il linguaggio simbolico dei sogni. Freud per un fine terapeutico, Benjamin per comprendere i meccanismi del linguaggio della comunicazione artistica e culturale [...] nell'epoca moderna. Queste considerazioni [...] stanno alla base della volontà, espressa da Benjamin nel *Passagen-Werk*, di scrivere la storia dei sogni, ossia la storia dell'immaginario collettivo», M. Ponzi, *Immagini corporee*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 86.

1. Divergenze dialettiche

A questo punto si è, quasi involontariamente, giunti a toccare la prima e con ogni probabilità la più radicale delle differenze che sussistono tra Benjamin e Adorno: una differente impostazione e concezione della dialettica. Non è sbagliato affermare, in questo senso, che la critica di Marx ad Hegel appare come il rovescio della critica di Adorno a Benjamin: tanto Adorno lamentava – in diverse occasioni, come si vedrà più avanti – la carenza di un adeguato tenore dialettico negli scritti dell'amico (testimoniato, ad esempio, dalla lettera inviata a Benjamin, datata 10 novembre 1935, dove Adorno rileva l'assenza, nel cantiere del libro su Baudelaire, di un'adeguata mediazione ai fini di ottenere una corretta determinazione materialistica dei caratteri culturali), quanto Marx sembrava criticare l'eccessivo, inesorabile dinamismo della dialettica hegeliana che, non potendo soffrire l'alterità, cioè, l'oggetto in quanto tale («... non il carattere determinato dell'oggetto, ma il suo carattere oggettivo [...] è l'elemento scandaloso e l'estraniamento»), tendeva a perdere continuamente di vista ciò che aveva di fronte (il sensibilmente certo), per risolversi interamente nel pensiero il quale, infatti, sarà per Marx, pensiero dell'alienazione, esso stesso da sé estraniatosi⁷.

Interviene in soccorso un utile racconto che già Giorgio Agamben ha utilizzato ma che viene qui riproposto poiché mostra efficacemente le diverse concezioni della dialettica dei due filosofi. Nel capitolo di *Infanzia e Storia* intitolato *Il principe e il ranocchio*, infatti, viene utilizzata la classica storia della principessa che, baciato il ranocchio, riesce a far sì che questi si ritrasformi in principe, spezzando il precedente incantesimo subito ad opera della strega. Secondo Agamben, sarebbe piuttosto Adorno, identificato con la strega, a rendersi colpevole delle accuse imputate all'amico, poiché si appella ad un materialismo invero intriso di pudore idealistico:

Per riprendere il linguaggio magico di Adorno si potrebbe dire che lo storicismo dialettico, di cui egli si fa portavoce, è la strega che, avendo trasformato il principe in ranocchio, crede di detenere nella bacchetta magica della dialettica ogni possibile trasformazione. Ma il materialismo storico è la fanciulla che bacia direttamente il ranocchio sulla bocca e spezza l'incanto dialettico. Poiché mentre la strega sa che, come ogni principe è, in realtà, un ranocchio, così ogni ranocchio può diventare un principe, la fanciulla lo ignora e tocca ciò che è identico nel ranocchio come nel principe⁸.

⁷ T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1994, pp. 365-369; trad. it. In W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1973, p. 364; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 139. Si tratta, in fondo, di due diversi impianti filosofici che si contrappongono: quello hegeliano che, potremmo dire, pare teso a destituire l'oggetto della sua oggettualità, un pensiero dove sembra rarefarsi l'idea di un reale inteso come sostanza, e quello di Marx, invece, che riafferma l'oggettualità in quanto tale. Si potrebbe descrivere questo punto dirimente, sintetizzando il modo di procedere di quel Marx – rispetto a quello di Hegel – con il motto, quasi un titolo: «Marx, o del ritorno all'oggetto». Inoltre, Pinotti, in un suo recente saggio su Benjamin (2016), non a caso, mette in relazione le riflessioni di quest'ultimo sulla storicità della percezione, esposte nel saggio sull'opera d'arte, proprio con i *Manoscritti* di Marx. In particolare, nella prospettiva marxiana i sensi sarebbero da intendere non come meri «organi immediati» ma come «organi sociali», cioè, organi la cui attività percettiva risulta quale esito di una mediazione delle condizioni storico-sociali nelle quali sono collocati. Viene, anche, menzionato un ulteriore passaggio di Marx dove si allude ad una correlazione tra storia dell'umanità, storia dei rapporti di produzione e storia dei cinque sensi: «l'educazione dei 5 sensi è un lavoro di tutta la storia del mondo sino a oggi», A. Pinotti, *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione, pre- e post-storia di una questione controversa*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 93-108, la versione dei *Manoscritti* a cui fa riferimento Pinotti è quella tedesca, K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in MEGA, sez. I, vol. 2, Dietz, Berlin 1982, pp.189-438, 392-393; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., pp. 115-116.

⁸ G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 128.

Seguendo l'interpretazione che di questo passo viene data in un interessante studio sul carteggio tra Benjamin e Adorno⁹, la concezione adorniana della dialettica verrebbe ben resa dall'atteggiamento della strega poiché, così come essa comprende la potenza trasformativa (e dunque dialettica) insita all'interno del principe, scorgendone il rovescio nel ranocchio e viceversa, ugualmente egli è portato ad operare mediazioni nei confronti dei fenomeni di volta in volta presi in esame. In questa maniera egli riesce a mostrare l'infernale rovescio in essi celato, ma al contempo rischia di prescindere, astraendosi da esso, dalla concretezza del dato storico, da ciò che le condizioni materiali determinano in quel dato momento. Il dato concreto – in particolare nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera ed in generale pressoché nell'intera disamina di Benjamin sul moderno – sarà quindi da ravvisare nel rapporto tra struttura, modi e mezzi di produzione da una parte e ciò che ne è espressione, la sovrastruttura, dall'altra. La dialettica di Adorno, che pure è una capillare analitica del materiale, tuttavia si trova costantemente sul punto di rendersi cieca proprio rispetto al contesto storico in cui comunque è collocata, ed in particolare rispetto a quei valori e fenomeni che in quel dato momento sono attuali in quanto determinati dalle condizioni materiali, e, assolutizzando sé stessa – si potrebbe dire al limite del paradossale «dialettizzando la dialettica» – giunge infine ad astrarsi, idealizzandosi. In altri termini, una prospettiva di questo genere, focalizzata esclusivamente sulla mutevole processualità del divenire in quanto perenne potenzialità trasformativa insita in ogni fenomeno, sia pure spacciata come storica, vede, invece, avviticchiati gli uni negli altri i tortuosi giochi del dipanarsi delle polarità¹⁰. Se non che, soffermandosi sulla trasformazione in quanto tale, viene meno l'immanenza stessa al movimento costitutivo della realtà; il quale vede, invece, di volta in volta, la concretezza delle situazioni entrare di per sé, proprio in quanto pura contingenza, in rapporto con alcuni dei possibili valori che stanno ad un capo della polarità sottese ad ogni fenomeno. Saranno queste ultime, secondo Benjamin, che,

⁹ B. Chitussi, *Immagine e mito*, Mimesis, Milano 2010, p.105.

¹⁰ A proposito di questo movimento potrebbe tornare utile ed esemplificativo un racconto di Italo Calvino, nel capitolo delle *Città Invisibili*, intitolato *Le città nascoste*, dove la descrizione sembra calzare a pennello rispetto ai concetti sopra esposti. Lasciamo, dunque, che parli il testo letterario: «... Da questi dati è possibile dedurre un'immagine della Berenice futura, che ti avvicinerà alla conoscenza del vero più d'ogni notizia sulla città quale oggi si mostra. Sempre che tu tenga conto di ciò che sto per dirti: nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; la certezza e l'orgoglio d'essere nel giusto – e d'esserlo più di tanti altri che si dicono giusti più del giusto – fermentano in rancori rivalità ripicchi, e il naturale desiderio di rivalsa sugli ingiusti si tinge della smania di essere al loro posto a far lo stesso di loro. Un'altra città ingiusta, pur sempre diversa dalla prima, sta dunque scavando il suo spazio dentro il doppio involucro della Berenice ingiusta e giusta. Detto questo, se non voglio che il tuo sguardo colga un'immagine deformata, devo attrarre la tua attenzione su una qualità intrinseca di questa città che germoglia in segreto nella città ingiusta: ed è il possibile risveglio – come un concitato aprirsi di finestre – d'un latente amore per il giusto, non ancora sottoposto a regole, capace di ricomporre una città più giusta ancora di quanto non fosse prima di diventare recipiente dell'ingiustizia. Ma se si scruta ancora nell'interno di questo nuovo germe del giusto vi si scopre una macchiolina che si dilata come la crescente inclinazione a imporre ciò che è giusto attraverso ciò che è ingiusto, e forse è il germe di un'immensa metropoli... Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirvi è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili» (I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006, p. 157). Ciò che viene così felicemente descritto rende efficacemente ciò sulla cui apparente mancanza Adorno rimprovera Benjamin: la costante compresenza di polarità inerenti ad ogni fenomeno quale necessaria mediazione insita in qualsivoglia piega del reale, dove dialettica sarà la tensione stessa che struttura l'essente nel suo dispiegarsi processualmente. Laddove, come si vedrà più avanti, Benjamin, ben lungi dal porre immediatamente un solo estremo delle polarità via via sottese ai fenomeni presi in esame – trascurandone dunque solo apparentemente la mediazione col loro virtuale corrispettivo – rapportatosi al momento storico, mostrava, invece, come all'interno di un preciso contesto si articolasse di volta in volta quel dato valore, quell'estremo della polarità chiamato in causa dalle condizioni esistenti. Ragion per cui in ultima analisi dalla sua prospettiva si rivelava del tutto superfluo sviluppare la dialettica tra quel dato valore preso in esame in rapporto al dato storico ed il suo eventuale rovescio, correndo in tal guisa (in quel caso sì!) il rischio di astrarsi dalla storia e prescindere da essa, interpretandola piuttosto come un postulato suppletivo rispetto allo stesso, stagiato-stagliantesi, gioco della dialettica.

soltanto in virtù del loro assumere via via una configurazione storica, verranno quindi prese in considerazione e assunte dialetticamente ad opera del materialista storico. È precisamente a questa altezza che diventa possibile notare la differente impostazione dialettica tra i due pensatori o, quantomeno, comprendere come le critiche di Adorno siano piuttosto un fraintendimento del punto di vista benjaminiano.

Il problema, sembra suggerire Benjamin, restando sulla fiaba citata da Agamben, non è tanto che ogni principe è un ranocchio o viceversa, quanto invece che in quel dato momento il ranocchio diventa il principe solo in virtù dell'azione concreta della dialettica che, toccando ciò che è identico nel principe come nel ranocchio, consente l'adempimento della sua immanente processualità. Non è da dimenticare al riguardo che, nel caso di Benjamin, è un'impalcatura messianica a sorreggere e sostenere la strutturazione dello svolgimento temporale. Questa prospettava, in qualche misura, che il tempo – leibnizianamente fratto in monadi (ognuna *in nuce* contenente tutto intero un dato tempo, cioè una serie infinita di rapporti che lo legano a tutti gli altri tempi e che ne fanno, seppur in miniatura, un'immagine dell'intero universo) – proceda per salti e arresti. Questo particolare tempo, che di volta in volta può mostrarsi carico di attualità, è da Benjamin chiamato *Jetztzeit* (letteralmente «tempo-ora»). Sarà infatti esso che, colmo di un passato che pretende d'essere redento, lo esaudisce acclarandone l'incompiutezza – ciò che del passato è sperante in quanto in attesa di adempimento – tramite il deflagrare della rammemorazione¹¹. Il tempo, saturo di «adesso», non può far altro che, al pari di un fiume in piena non più trattenuto dagli argini della diga, prorompere nel tempo storico ordinario trasfigurandolo in una diversa configurazione del suo trascorrere e rendendo giustizia all'incompiuto passato.

2. Sulla questione dell'arte tecnica

Molto si potrebbe addurre ulteriormente a titolo di esempio per chiarire i complessi rapporti che sono intercorsi tra Benjamin e Adorno¹² ma, in questa sede, si ritiene possa risultare maggiormente utile soffermarsi con attenzione sulla questione della riproducibilità tecnica dell'arte, il che inevitabilmente condurrà a mettere in evidenza le differenti concezioni dell'estetica dei due filosofi. Si farà riferimento, inoltre, dato che non è forse possibile farne a meno ai fini di una più efficace comprensione delle rispettive posizioni, al noto saggio su Baudelaire. Questo, esito di un arduo percorso di compromessi che vide contrapposti Benjamin da una parte e Adorno ed Horkheimer dall'altra, risultò infine degno della lode di questi ultimi poiché, anche se in una forma contratta – Benjamin era ivi riuscito ad integrare, all'interno di un adeguato quadro interpretativo, i materiali raccolti ed esposti – si offriva come fedele immagine del *Baudelairebuch*¹³.

¹¹ In questo senso, e non diversamente, sono certamente da intendere le celebri asserzioni contenute nelle *Tesi di Filosofia della storia*, in particolare nell'ultima tesi, la numero XVIII: «La *thorà* e la preghiera li istruiscono invece nella memoria. Ciò li liberava dal fascino del futuro, a cui soggiacciono quelli che cercano informazioni presso gli indovini. Ma non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché ogni secondo, in esso, era la piccola porta dalla quale può entrare il messia» W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 86; poiché potenzialmente può già sempre essere il tempo del «tempo carico di adesso» (*Jetztzeit*) ogni secondo, meglio, ogni attimo può offrirsi come il breve spazio tramite cui un passato quanto mai attuale deflagri, arrestando il normale corso del tempo per redimerlo.

¹² Per chi volesse approfondire il sistema di differenze tra Benjamin e Adorno a partire dal carteggio che intercorse tra i due pensatori, si rimanda senz'altro all'interessante studio citato (B. Chitussi, op. cit.).

¹³ Spiegava Benjamin a Gretel Adorno a questo proposito che «... in nessuno dei precedenti lavori sono stato in tal modo consapevole del punto prospettico sul quale (come mi pare adesso: da sempre) convergono tutte le mie riflessioni, provenienti dai punti più divergenti», in W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, p. 1170.

Le maggiori critiche di Adorno rispetto al saggio sull'opera d'arte sono riassumibili in due capi d'accusa: in primo luogo viene rilevata la mancanza di un adeguato tenore dialettico tra l'arte tradizionale, autonoma, e l'arte moderna, tecnicizzata: se la prima risultava ascritta al contesto mitico-reazionario della percezione auratica, la seconda, andando invece ad inserirsi nel versante critico-antimitologico, giungeva infine a valorizzare quella che per Adorno era al massimo considerabile quale una pseudo-arte del divertimento a discapito della grande arte della tradizione. Inoltre, e certo questa seconda critica discende dalla prima, l'arte di cui parla Benjamin non sarebbe propriamente arte, bensì «divertimento mercificato».

È evidente che questo tipo di critiche sono ancora una volta riconducibili ad una differente concezione della dialettica (quantomeno per ciò che concerne il suo versante applicativo), nonché, ad una differente concezione dell'estetico.

Per quel che concerne la prima questione, Adorno, certo con fare hegeliano, rilevava nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera una mancanza di mediazione tra i due poli costitutivi dell'arte, il gioco e l'apparenza. Il rimprovero era quello di porre immediatamente l'arte tradizionale come nettamente avulsa rispetto a quella tecnica, tacciando Benjamin d'operare una caratterizzazione eccessivamente astratta di queste categorie. In altri termini, paradossalmente, l'accusa era di non volere comprendere i rischi della mancanza di aura nel momento storico, che tuttavia poteva (e certo, doveva, agli occhi di Adorno) essere superato. Non casualmente, Adorno definiva storico l'indebolimento del valore culturale a vantaggio di quello espositivo e, nondimeno, avrebbe in seguito asserito che l'arte auratica, l'unica che poteva essere presa come tale, doveva anzi correre il rischio della serializzazione.

Tuttavia, anche in questa occasione si tratta più di un fraintendimento che di altro, poiché, lungi dall'ignorare la dialettica immanente ai fenomeni artistici, Benjamin era teso soprattutto a mostrare come un valore poteva prendere diritto di cittadinanza ad una determinata altezza storica. La sua non era, come alcuni sostengono, l'inizio di una dialettica del negativo – che si svilupperebbe ad esempio come studio della negazione, della mancanza di aura e degli altri valori e concetti dell'estetica tradizionale – successivamente proseguita e portata quindi a pieno compimento da Adorno, quanto, piuttosto, una disamina in positivo dei rivolgimenti sociali e nei mutamenti percettivo-esperienziali causati dal progresso tecnologico.

Se per Adorno si rivelava impensabile anche soltanto parlare propriamente di arte nel caso in cui questa fosse stata privata della sua aura a causa della tecnica, Benjamin era, invece, disposto ad accogliere l'eventualità di considerare propriamente come arte l'arte tecnicizzata e, perché no, anche a gettare le basi per una nuova filosofia dell'arte proprio a partire dal fatto che la tecnica ne comportava una radicale trasformazione.

3. Sulla diversa concezione dell'estetico

Il differente uso che veniva fatto della dialettica trovava un corrispettivo nella differente intesa di quale fosse propriamente l'ambito dell'estetica. Così come andava dialettizzato ciò che aveva storicamente spazio e dunque senso indagare, (e semmai *adoperare* dialetticamente), ed occorreva esaminare le nuove possibilità annidate all'interno dell'enorme dilatazione tecnica del valore espositivo¹⁴, parimenti, l'estetica andava concepita, non soltanto come la disciplina il cui unico ed esclusivo campo d'applicazione fosse

¹⁴ A discapito, naturalmente, del valore culturale.

quello dell'arte e delle questioni ad essa legate, bensì – tornati fedeli all'*aisthesis*, l'etimo della parola – quale «dottrina della percezione che presso i Greci si chiamava estetica»¹⁵.

Riguardo quest'ultima affermazione, è certamente degno di nota ricordare l'analoga proposta che Paul Valéry aveva avanzato nel *Discorso sull'estetica*, dove, ad una estetica intesa esclusivamente quale scienza del bello, se ne opponeva un'altra che, attenta al recupero del suo orizzonte etimologico, si sarebbe, invece, occupata più diffusamente della percezione, un'estetica che fosse, cioè,

una scienza delle sensazioni [...] Se dovessi scegliere fra il destino di essere un uomo che sa come e perché una determinata cosa è ciò che si suole dire bella, e quello di sapere cosa sia sentire, penso proprio sceglierei il secondo, con il pensiero recondito che questa conoscenza... mi svelerebbe presto tutti i segreti dell'arte¹⁶.

Seppure manchino delle prove dirette, non è difficile ipotizzare che Benjamin segua una strada quantomeno già additata da Valéry¹⁷ nell'intendere l'estetica come dottrina della percezione, così da lasciare spazio ad un ripensamento della stessa nozione di arte, in particolare attraverso una rifunzionalizzazione di quest'ultima. Poco importava, allora, il fatto che venisse meno il valore culturale dell'opera e che questa, vedendosi spogliata dell'aura, perdeva anche i suoi caratteri di unicità, originalità, irripetibilità legati al suo *hic et nunc*. Era importante, semmai, che altri valori – precedentemente in ombra – connessi all'opera d'arte, trovassero così uno spazio espressivo, nonché la possibilità di articolare quella che doveva secondo Benjamin essere la nuova, eminente, funzione dell'arte: quella politica. D'altronde non era certo la prima volta che il progresso tecnico aveva determinato dei mutamenti nella concezione e nell'esperienza dell'arte nella storia umana: si trattava adesso di dedurre dall'arte l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca. Questa

¹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 88.

¹⁶ P. Valéry, *Valéry Opere Scelte*, a cura di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014, p. 1172.

¹⁷ Le intuizioni del quale, si ricorda, oltre ad essere poste in esergo al saggio sull'opera d'arte, sono anche citate in diverse occasioni all'interno di questo così come di altri lavori (ad esempio nel noto saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*), a testimonianza di un continuo far riferimento e confrontarsi da parte di Benjamin con il poeta francese. Per chi fosse interessato ad approfondire questo rapporto si rimanda almeno a U. Doga, *Dall'orlo estremo di un'età sepolta*, il Valéry di Walter Benjamin, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XVIII, 2013, Trieste 2013, pp. 65-80. Invece, per quanto riguarda la concezione, per così dire, ampliata dell'estetica, è senz'altro interessante notare che anche uno studioso contemporaneo, Pietro Montani, in un suo – ormai non più troppo recente – lavoro, dove si pone sotto la tutela di Benjamin e di Freud, P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010 (al quale ci si riferirà più diffusamente a proposito dello spazio di gioco proprio del cinema e dei nuovi media, vedi nota 28), sostiene la necessità di «restituire all'*aisthesis* la responsabilità di prospettare un mondo sensato, un ambiente tecnico specificamente abitabile» P. Montani, *ivi*, p. 34, d'intenderla, cioè, non come una mera filosofia dell'arte, ma, piuttosto, quale «riflessione critica che ha per oggetto l'intero ambito della sensibilità» (*ivi*, p. XVII). Il campo dell'estetica, una volta che sia, per così dire, ripulito da qualsiasi specializzazione e costituitosi, quindi, quale riflessione su senso e sensibilità, può, nondimeno, riferirsi all'arte se questa si rende capace di adempiere al compito di «mostrare dall'interno di singole esperienze – le opere d'arte – qualcosa che abbia a che fare con le condizioni generali dell'esperienza» (*ivi*, pp. 61-62). Registrato, inoltre, il fatto che l'estetica in quanto filosofia non-speciale pare «oggi particolarmente – e motivatamente – interessata all'esame critico di un fenomeno emergente come la *progettazione tecnica della sensibilità*» (*ibid.*), questo insieme di osservazioni sembrano attestare non soltanto l'attualità della posizione di Valéry, ancor prima che quella di Benjamin (in quanto entrambe disposte di buon grado ad una rivalutazione del senso complessivo della suddetta disciplina già nel primo Novecento), ma, per di più, fanno dello spazio estetico – largamente inteso – il luogo di elezione di una radicale alterità, di un'irriducibile libertà. Quello stesso spazio che, al contrario, Adorno sembra volere restringere, paradossalmente, per simili ragioni, esclusivamente all'ambito dell'arte (vedi note 18, 48, 51), in modo da poterlo così caricare di potenziale critico e rifunzionalizzarlo in senso rivoluzionario, reso capace, cioè, di far saltare le logiche seriali del mondo amministrato e dell'industria culturale. Infine, oltre ai testi già citati nella presente nota, si rimanda anche – per quel che concerne la ridefinizione dell'estetica in una sua più ampia accezione – agli studi di F. Desideri, *La percezione riflessa: estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011; E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992; Id., *L'arte e l'altro dell'arte: saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma – Bari 2003; Id., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma – Bari 1986.

era la lezione dei maestri della scuola di Vienna¹⁸, i quali non potevano ancora, al loro tempo, forse neanche sperare di captare nella mutata percezione i segni dei rivolgimenti sociali in atto. Per fare ciò avrebbe trovato condizioni più favorevoli Benjamin, tutto volto a trovare una teoria che, prescindendone in quanto emancipatasi dal vecchio concetto di estetica, fosse maggiormente adeguata ad evidenziare quei rivolgimenti espressi (da) e impressi nella sfera percettiva. Tutt'altra era la prospettiva di Adorno, il quale non poteva assolutamente accettare che un valore come quello auratico (da lui pressoché identificato con l'ambito del culturale) venisse meno, perché questo avrebbe significato il venir meno dell'arte *tout court*. Giacché essa, il cui dominio iniziava e finiva nell'estetica classicamente intesa, trovava la sua irriducibilità, almeno a livello residuale, proprio in quella dimensione auratica che faceva dell'opera sempre più di ciò che essa era in quanto mera apparenza¹⁹. Se molti anni dopo le *querelle* con Benjamin Adorno denunciava, nella prima parte della sua *Teoria Estetica*²⁰, la crisi auratica come fine dell'ovvietà dell'arte, questo avveniva poiché per egli non c'era alcun dubbio su una liquidazione intra-estetica dell'arte: essa iniziava e finiva nello spazio delimitato dall'estetica classica. Venendo meno l'aura sarebbe per ciò stesso venuta meno quella portata anticipatrice dell'opera che, presagendo un mondo non ancora compiuto, propriamente *u-topico*, denunciava di per sé, attraverso la propria intelaiatura formale, la falsità della conciliazione avvenuta al suo interno – conciliato verso il quale nonostante tutto l'opera tendeva, per così dire, *naturalmente*, non potendo fare altrimenti –, poiché essa, non trovando una corrispondenza nel mondo che pure imitava lasciava che affiorasse, per così dire, per contrasto, l'impossibilità della conciliazione come cifra dell'infernale, rotta modernità.

¹⁸ «All'epoca delle invasioni barbariche, in cui sorsero l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi* di Vienna, non appartenne soltanto un'arte diversa da quella degli antichi ma anche una diversa percezione. Riegl e Wickhoff, gli studiosi della scuola di Vienna che si opposero al peso della tradizione classica sotto il quale quell'arte era rimasta sepolta, pervennero per primi alla convinzione di dedurre da essa l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca, in cui essa era in auge. Per quanto le conoscenze di questi studiosi fossero di ampia portata [...] essi non hanno tentato [...] di mostrare i rivolgimenti sociali che trovavano la loro espressione in queste trasformazioni della percezione.», W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 51-52. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Alois Riegl e Franz Wickhoff, capiscuola della *Wiener Schule*, promossero una rivalutazione complessiva della produzione artistica romana di epoca tardoimperiale (A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953; F. Wickhoff, *Arte Romana, Le tre Venezie*, Padova 1947), contrapponendosi ai pregiudizi di un'estetica classicista che vi ravvisava, tendenzialmente, i prodotti della decadenza culturale e di impoverimenti formali. In particolare, Riegl descriveva un movimento complessivo, scorgibile nello sviluppo dell'arte antica, che, dalle rappresentazioni lineari caratteristiche dello stile egizio, cui corrispondeva una visione ravvicinata (tattile), giungeva fino ai cromatismi impressionistici, cui faceva da *pendant* una visione ottica, tipici dello stile tardoromano. Per quanto entrambi questi studiosi articolassero in senso storico le diverse modalità percettive, tuttavia, secondo Benjamin il loro limite era da cogliere nel fatto che essi si accontentavano di rilevare unicamente il contrassegno formale della percezione di un'epoca, rinunciando, per così dire, a priori, ad un'indagine a più ampio spettro, volta a scandagliare le modalità complessive dell'esistenza delle collettività umane, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 52. Per chi volesse approfondire questi aspetti si rimanda al già menzionato articolo di A. Pinotti, *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 93-108.

¹⁹ Va senz'altro ricordato che, nella *Teoria Estetica* di Adorno, l'aura sarà situata internamente all'opera d'arte. Essa scaturirebbe infatti dalla dialettica tra *Inhalt* e *Gehalt*. Se il primo termine indica il mero contenuto interno dell'opera, il secondo rimanda invece alla sua intrinseca qualità. Sarà quindi in grazia del fatto che tale contenuto complessivo rimanda sempre ad altro, che non è possibile livellare la qualità dell'arte nemmeno una volta che venga meno l'*hic et nunc* dell'opera. Se secondo la tesi di Benjamin l'aura si configura come interazione esterna, poiché comporta un'incolombabile lontananza spazio-temporale tra ciò che ne è fornito e chi ne fa esperienza (si potrebbe anzi dire che l'aura è in questo caso l'esperienza della lontananza in quanto tale), per Adorno le cose stanno diversamente: situando tale scarto piuttosto all'interno dell'opera stessa, come stacco tra *Inhalt* e *Gehalt*, l'auratica lontananza viene così esperita tra questi due poli, di cui il primo è essenzialmente riferibile, riducibile ad oggetto e dunque alla *ratio*, mentre l'altro rimanda ad un'alterità che si rivela, come si vedrà, almeno a livello residuale, indeterminabile. Per chi volesse approfondire la questione dell'aura in Adorno si rimanda almeno a G. Matteucci, *L'artificio estetico*, Mimesis, Milano – Udine 2012.

²⁰ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

Prima di procedere oltre, è utile formulare un'ultima notazione riguardo la diversa concezione estetica di Benjamin e Adorno, differenza della quale vi è una spia piccola ma significativa, che è possibile scorgere, in particolare, nella resa di quella che Adorno ha definito come la più felice frase dei *Rombi* di Valéry. L'originale francese della frase è, «Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses»²¹. Sulla scorta di quanto rilevato da G. Matteucci in suo articolo²² va notato che Benjamin cita la frase in una traduzione tedesca che rende il termine francese «indéfinissable» con il calco «undefinierbar»²³, ciò che in grazia della sua indefinibilità sfocia nell'ineffabile e, al pari dell'orizzonte, resta sempre avanti rispetto ai tentativi di definizione. Adorno rende invece il motivo di Valéry con *unbestimmbar*, ovvero, quello che, sottraendosi alla definizione, risulta indeterminabile, e, posto l'accento sulla residualità del bello, ne fa qualcosa che si mostra quale eterna mancanza, qualcosa, cioè, che resta indietro rispetto a qualsivoglia determinazione. Proprio in grazia di una siffatta residualità – la quale è a sua volta, almeno per Adorno, ravvisabile come cifra dell'aura – l'opera può sperare di sottrarsi all'omologazione seriale e dovrà anzi *correre il rischio* della riproduzione tecnica²⁴. Notava a proposito Gianni Carchia come l'aura fosse per Adorno quella dimensione che più di ogni altra definisce lo spazio estetico come irriducibile, e che fosse proprio l'instirpabile presenza di questa che «... consente di salvare il residuo mimetico rimosso dalla ratio, trasformando però quell'impulso in conoscenza»²⁵.

4. La massa e il cinema

Da una differente prospettiva, Benjamin aveva sviluppato nel saggio sull'opera d'arte quella che è stata definita come una teoria dell'avvicinamento o financo una fenomenologia della prossimità²⁶. Questa era stata costruita, in particolare, intorno ad alcune considerazioni. Da un lato, la massa, nuovo, non trascurabile soggetto della modernità, sembrava esigere un'inedita vicinanza a sé delle cose e, dall'altro, la stessa inedita vicinanza dei prodotti veniva resa disponibile dalla riproduzione tecnica. Una disponibilità, per così dire, immediata dei prodotti comportava inoltre che la durata temporale fosse come frammentata – ridotti al minimo i tempi d'attesa – e, compressasi, si offriva quale ambito di un diverso tipo di esperienza esistenziale.

Fu a partire da questo tipo di premesse che Benjamin si cimentò nel valutare in positivo – per i benefici che potevano apportare – le nuove forme d'arte. Esse, come nel caso del cinema, erano le sole in grado di stabilire un equilibrio tra l'uomo e le nuove apparecchiature che lo circondavano. Egli intendeva dunque mostrare, tra le altre cose, il possibile risvolto educativo dell'arte tecnica. Dunque, osservava:

Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dal rapporto con un'apparecchiatura, il cui ruolo nella sua vita aumenta quasi quotidianamente. Il rapporto con

²¹ P. Valéry, *Œuvres*, vol. II, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1960, p. 681.

²² G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella *Teoria estetica di Adorno*, disponibile online al seguente indirizzo <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10509>.

²³ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972, p. 639.

²⁴ «Forse, una parte non trascurabile della differenza tra Benjamin e Adorno sta appunto nell'ampliamento (debito? necessario? opportuno?) dal tema del definire a quello del determinare.» G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella *teoria estetica di Adorno*, cit., p. 180.

²⁵ G. Carchia, *Nome e immagine*, Bulzoni, Roma 2000, p. 144.

²⁶ B. Chitussi, op. cit., p. 56.

questa apparecchiatura gli insegna, al contempo, che l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa, quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forze produttive che la seconda tecnica ha dischiuso²⁷.

Se lo sviluppo tecnologico determinava un apparente impoverimento dell'esperienza – decadimento dell'aura, intensificazione della vita nervosa con conseguente incapacità della coscienza di far fronte all'eccessivo bombardamento di stimoli, per citarne alcuni – allo stesso tempo è soltanto attraverso essa che l'uomo poteva trovare una vaccinazione psichica contro i pericoli che da essa stessa provenivano. La tecnica era, in questo senso, *pharmakon*²⁸, il cui significato etimologico rinvia tanto al veleno quanto alla cura. Detto più concisamente: i pericoli e le perdite provocati dalla tecnica andavano affrontati e superati per mezzo e attraverso essa. Se il film ospitava al suo interno, rappresentandoli, una grande quantità di elementi grotteschi, e se in questi era da ravvisare una spia dei pericoli che correva l'umanità, allo stesso modo questi ultimi erano disinnescati e come sciolti nel riso collettivo scatenato dal film stesso. Esso compiva al tempo stesso una salutare funzione catartica. Il film era inoltre il luogo in cui il gioco²⁹, uno dei poli valoriali sottesi all'opera d'arte, trovava il suo

²⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 59.

²⁸ Posto che la tecnica seriale sia, in sé, qualche cosa di neutrale (scevra, cioè, da ogni orientamento politico), tuttavia, questa neutralità mostra un certo grado di ambiguità. Per quanto essa (tecnica) sembri intrinsecamente democratica (fondamentalmente, in grazia del principio di riproducibilità il quale, oltre a rendere disponibile il suo oggetto per una più rapida e massiva fruizione, rende, anche, più semplici pratiche prima inaccessibili) – il che si può scorgere, ad esempio, nel fatto che si vada sempre più assottigliando la distinzione tra autore e pubblico, «il lettore è ognora pronto a divenire uno scrittore» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 75) – al contempo, parimenti, essa può essere strumentalizzata da parte del potere, ad esempio, nel momento in cui viene da questo legata in un vincolo sacrale con la guerra – peraltro criticato da Benjamin, in particolare nel saggio sull'opera d'arte: «*La guerra imperialistica è un'insurrezione della tecnica* [...] invece di centrali elettriche, essa insedia sulla terra l'energia dell'uomo, in forma di eserciti. Invece del traffico aereo, essa insedia il traffico dei proiettili...» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 91) – (il cui corrispettivo è, inoltre, l'estetizzazione della politica). Occorrerà, quindi, ricercare in essa e nelle sue potenziali istanze democratiche la strada per il miglioramento e, in ultima battuta, per la salvezza dell'umanità. Siamo, inoltre, lieti di riscontrare una corrispondenza tra la nostra intuizione e quanto ha annotato F. Desideri in un suo saggio: «Al pari del *pharmakon* greco, che è veleno e rimedio nello stesso tempo, la tecnica può significare distruzione o potenziamento [...] per la natura umana. Se nel primo caso è il sapere del medico in relazione al corpo del paziente a decidere tale ambiguità, nel caso della tecnica riguarda il modo del rapporto tra sapere e corpo sociale» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea, Melangolo, Genova 2002, p. 135).

²⁹ Il gioco e, in corrispettivo, l'apparenza stanno tra loro in un rapporto polare. Quest'ultimo rappresenta ciò che sottende la mimesi, la gestualità originante l'opera d'arte. Osservava Benjamin: «...mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica. Colui che imita fa solo apparentemente ciò che fa [...] rende apparente il suo oggetto. E così si giunge alla polarità che sottende la mimesi. Nella mimesi sonnecchiano, strettamente piegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte, vale a dire il gioco e l'apparenza. Tuttavia, il dialettico può mostrare interesse per questa attività solo se questa svolge un ruolo storico.» W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Opere complete, a cura di R. Tiedman, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, pp. 288-289. Sebbene anche Adorno condividesse questa configurazione del gesto mimetico, il disaccordo faceva presto a farsi strada. Anche in questa occasione, infatti, quest'ultimo lamentava una mancanza di dialettica nel porre immediatamente, da parte di Benjamin, l'arte tecnica, il cinema in questo caso, come spazio del gioco, finendo per perdere così di vista il polo dell'apparenza. Ma, così come illustrato in precedenza, Benjamin si limita a far notare come, in quelle date condizioni, la modernità tecnica chiamava in causa il valore del gioco a discapito del suo corrispettivo. Era dunque ciò cui la storia dava spazio a dovere essere dialettizzato rispetto al ruolo che svolgeva, ai fini di farne un uso politico, volto all'emancipazione dell'uomo dall'oppressore. Risulta interessante, inoltre, notare che anche il già menzionato Pietro Montani (vedi nota 16), sembra virtualmente confermare nonché rilanciare la tesi di Benjamin. Sullo sfondo di un'alleanza tra etica ed estetica (Montani parla di un vero e proprio «debito etico nei confronti delle immagini», P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 32) – legittimato da quanto sostenuto da Benjamin (peraltro esplicitamente citato in più luoghi nello studio cui ci si sta riferendo (ivi, in particolare, p. XV; p. 6; p. 68) a proposito del mondo redento nelle *Tesi di filosofia della storia*, vedi paragrafo 1, e nota 10 – Montani, soffermandosi sulle eventuali «differmità di ordine qualitativo che le nuove tecnologie avrebbero introdotto – si domanda se – in un modo intuito tecnicamente, ossia quale ci si presenterebbe nell'ambito di una diffusa progettazione tecnica della sensibilità», questa eventuale sensibilità tecnica possa esaurirsi in una percezione assicurata da dispositivi o da «pertinenze istruite o programmate» (ivi, p. 21). Viene individuato, quindi, nella più totale «indifferenza referenziale», uno dei fenomeni tecnici che, ponendoci innanzi «un mondo indifferente – che avrebbe ridotto, o addirittura perso – il requisito dell'alterità», comporterebbe, sostanzialmente, due pericolose conseguenze: la prima è che il giudizio sull'immagine non avrebbe più come criterio interno il discrimine del reale

massimo spazio applicativo. Era anzi in virtù della presenza di questo elemento che, in definitiva, Benjamin poteva permettersi di leggere – ed «esortare» – un atteggiamento progressivo del pubblico nei confronti di un Chaplin, in opposizione al necessariamente regressivo raccoglimento da adottare davanti alle opere di Picasso. A questo proposito occorre notare che un siffatto capovolgimento nei confronti dell'opera d'arte avveniva fondamentalmente per la capacità della riproducibilità tecnica di trasformare il rapporto delle masse con quella. Se il gioco era quel valore che sostituiva l'apparenza, parallelamente il valore espositivo rimpiazzava quello auratico-culturale. Questo si verificava, spiega Benjamin, poiché entrambi, gioco da una parte e valore espositivo dall'altra, venivano determinati storicamente data la riserva inesauribile dell'arte tecnica, la sua produttività potenzialmente infinita. In definitiva, quanto meno avevano spazio l'apparenza ed il valore culturale, tanto più prendevano diritto di cittadinanza il gioco ed il valore espositivo, legittimati dal predominio di quella che Benjamin nomina «seconda tecnica»³⁰. Anche se venivano meno le belle

in quanto alterità, mentre la seconda sarebbe che il mondo stesso risulterebbe privo della «sua capacità di farsi sentire» nelle sue varie modalità, P. Montani, *ivi*, p. 23. Per fronteggiare questa situazione viene indicata, invece, proprio la possibilità aperta da inediti «spazi di manovra» (spazi di gioco) (*ivi*, p. 2), i quali, investiti da una funzione critica (decisamente volta a far percepire le differenze qualitative tra le immagini e quello cui fanno riferimento), si attiverebbero, non tanto nel mero «rapporto tra immagine e mondo – quanto – nel rapporto tra immagini, o meglio tra le diverse componenti medialità e i diversi formati tecnici dell'immagine audiovisiva» (*ivi*, pp. 24-25). In definitiva, agli effetti di una «derealizzazione anestetica», frutto di una precisa «decisione di politica economica – cui corrisponde, nient'affatto – una logica di sviluppo interna ai nuovi media – quanto piuttosto – il progetto di unificazione multimediale e multisensoriale – finalizzata ad un obiettivo – molto concreto e mercantile, quello di [...] convogliare tutte l'intera sensibilità dell'utente su un prodotto di mercato» (*ivi*, p. 11,) viene contrapposto il concetto di «immaginazione intermediale» (che fornisce il titolo allo studio), la quale, lavorando criticamente sull'immagine nei suoi diversi formati tecnici, ai fini di ristabilirne le relazioni con un'irriducibile alterità, (ai fini) di «ri-realizzare, riabilitare l'immagine alla relazione col suo altro» (*ivi*, p. XIV), dispiegherebbe al meglio la suddetta sensibilità tecnicamente assistita. Il risultato – un'immagine autenticata «ricondata – cioè – alla sua capacità di farsi esperire come una testimonianza di un fatto reale» (il corsivo è nostro), (*ivi*, p. 8), dallo stridere dei vari livelli espressivi dei media in grazia del loro montaggio – sarebbe, quindi, a sua volta esito di uno spazio di gioco che va sfruttato politicamente, per mettere in grado «l'osservatore [...] di effettuare un lavoro di comparazione tra le diverse forme dell'immagine audiovisiva» (*ivi*, p. 9), e guidarne «l'attenzione [...] nello spazio relazionale che il montaggio intermediale [...] ha saputo rendere accessibile» (*ivi*, p. 27).

³⁰ Riassumendo i termini della questione, la prima tecnica affondava le sue radici nell'ambito del rituale e, se la sua legge interna pare affermare, seguendo Benjamin, «una volta per tutte», questo avviene perché essa utilizza al massimo lo sforzo umano e trova il suo culmine nel sacrificio di quest'ultimo; tutto all'opposto la seconda tecnica sembra asserire «una volta non conta», il che è dato non soltanto dalla sua disposizione sperimentale, quindi da un'instancabile variazione, ma anche dal fatto che, usandolo il meno possibile, esonera l'uomo dalla fatica ed è indice della distanza che egli ha preso dalla natura. Lo spazio (si scusi il gioco di parole) «naturale» della seconda tecnica risiede, infatti, proprio nel gioco. In conclusione, il predominio del gioco sull'apparenza dipende esclusivamente dal predominio di una tecnica sull'altra. Le citazioni, tra virgolette basse, fanno riferimento a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 58. In questa direzione vanno le interessanti riflessioni di M. Montanelli che, in un suo saggio nel già menzionato volume su Benjamin da lei curato, M. Montanelli, *Repetita: rito versus gioco*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 37-57, individua nella polarità gioco-apparenza la chiave di volta per afferrare l'emersione e l'intreccio delle altre polarità *ivi* elencate (rapidamente: valore culturale-valore espositivo; estetizzazione della politica-politicizzazione dell'arte; prima tecnica-seconda tecnica), – cosa che potremmo accettare di buon grado, posto che si abbia ben chiaro che, per quanto la suddetta polarità possa assurgere a rappresentare, per come intende la stessa Montanelli, delle «categorie paradigmatiche [...] due esemplarità che, pur essendo intrinsecamente connesse tra loro, indicano due posture differenti nei confronti dell'ente nel suo insieme [...] due fenomeni costitutivi dell'umano» (*ivi*, p. 39), tuttavia, le condizioni oggettive che ne regolano la configurazione restano quelle dettate dal predominio di una tecnica sull'altra – e, inoltre, rende chiari almeno due punti a nostro avviso dirimenti per la comprensione della differenze tra prima e seconda tecnica, di cui uno è detto esplicitamente, mentre l'altro va ricavato poiché sembra implicito in quella riflessione. In primo luogo, viene chiaramente esplicitato che ad una prima e seconda tecnica corrispondono, rispettivamente, una prima e seconda natura (in particolare, Montanelli parla di una «discontinuità della riproducibilità tecnica – che, nel passaggio al seriale – coincide cioè con una vera e propria discontinuità antropologica» (*ivi*, p. 43), per cui se alla prima tecnica corrisponderebbe l'immagine tradizionale dell'uomo, sostenuta dall'eterno ripetersi di un tempo ciclico-rituale, sorretta, inoltre, da una concezione di dominio sulla natura stessa e quindi sugli altri uomini; alla seconda natura – intrinsecamente connotata dalla possibilità di far saltare ogni rigida logica di dominio – invece, sarebbe proprio l'armonioso rapportarsi tanto con la natura che con l'uomo). In secondo luogo, dunque, discende da quanto osservato che ogni nuovo, eventuale, spazio di gioco aperto dalla seconda tecnica è aperto quale vero e proprio, ci si lasci dire, *spazio di battaglia* (poiché, anche in questo caso si tratta di decidere sulle modalità di gestione di questa inedita estensione, quindi, ancora una volta, si tratta di politica), tanto perché la costellazione «seconda tecnica-gioco-seconda natura» si rivolge a tratti che sono, come si è visto, costitutivi dell'umano, quanto perché questi spazi di gioco

apparenze, l'aura di un mondo ideale e forse la stessa possibilità di fare poesia, la messa al bando – implicita nel movimento della seconda tecnica – dell'intera strumentazione linguistica-concettuale dell'estetica classica rappresentava, tuttavia, un'eventualità da augurarsi e corroborare per quanto possibile.

Una siffatta costellazione discorsiva rischiava d'essere pericolosamente elaborata in senso fascista: tanto nel culto del divo quanto nella complementare spettacolarizzazione estetizzante della politica Benjamin poteva, dunque, rilevare i maggiori, minacciosi, segnali di una rovinosa strumentalizzazione di quei concetti.

Il tracollo del culto, il tramonto dell'aura, dovevano, al contrario, essere sfruttati in positivo attraverso una politicizzazione dell'arte³¹. A partire dalla presa di coscienza della mutata forma dell'esperienza e delle possibilità che venivano dischiuse all'individuo con l'arte di massa, Benjamin si auspicava che quest'ultimo si rendesse conto non soltanto delle possibilità schiusegli dalla tecnica ma anche dei diritti sui quali adesso diventava possibile avanzare una pretesa. In altre parole, del portato democratico della tecnica.

Cambiando l'arte e la sua funzione cambiava anche la costellazione discorsiva che attorno ad essa si disponeva: ad esempio, nel film il concetto di autore non poteva più, *necessariamente*, rimandare all'idea di genialità o di creatività³² dato che per la sua produzione venivano coinvolte moltissime persone e la sua realizzazione esigeva una divisione del lavoro così come un incasso minimo che ne ricopriva i costi.

In definitiva, se la storicizzazione della sfera percettiva rendeva chiaro perché fosse proprio la modernità il tempo nel quale doveva avvenire il declino dell'aura, andava anche notato come ed in quale misura le nuove forme di espressione realizzabili attraverso la tecnica rispondevano più efficacemente dell'arte auratica alle modificazioni dell'apparato percettivo. Si potrebbe inferire che, paradossalmente, quanto più la tecnica viene modificata e migliorata tanto più questa pare plasmare un'umanità a sé più consona³³. Partendo da

(i quali sono, in sostanza, estremamente manipolabili, aperti ai più diversi utilizzi) vanno sviluppati in armoniosa relazione con la natura e la natura umana nella realizzazione di quanto prospettavano Benjamin, Marx, Fourier (l'opera di quest'ultimo è additata da Benjamin, in diverse stesure del saggio sull'opera d'arte, quale esempio storico di questa rivendicazione, Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 15; p. 59) e non lasciati in balia di un dominio imposto, fascista o capitalista che sia. Il rischio è, d'altronde, rilevato dalla stessa Montanelli, che segnala come «il capitalismo impiega la seconda tecnica secondo i canoni della prima – ai fini di – instaurare rapporti di dominio, dell'uomo sulla natura, dell'uomo sull'uomo» (Montanelli, cit., p. 56).

³¹ Anche riguardo questo fenomeno occorre notare che, a ben guardare, sebbene l'arte venisse strappata a quella dimensione rituale dove pure affondava le radici, l'ambito culturale, lungi dal venir meno sembrava tendere, piuttosto, a rivestire il potere, avvolgendolo, nell'ambito del culto del capo. Ancora una volta, era contro questo perverso uso politico dei concetti che occorreva lottare! Per chi volesse approfondire questo aspetto si rimanda ai saggi di, A. Campo, *Arte oltre l'opera. Una lettura antropologico-politica de L'opera d'arte di Benjamin*, E. Tavani, *Walter Benjamin e il potenziale politico delle immagini*, M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 173-190, 205-221, 191-204.

³² Per ciò che concerne la critica di Benjamin alla strumentazione teorica dell'estetica classica, risulta interessante fare riferimento a Paul Valéry ai fini d'inferire che il tedesco pare aver parecchio appreso da questi in materia. Anche Valéry, in più occasioni nei suoi scritti, aveva aspramente criticato idee come quelle di autore, genialità, mistero, spontaneità. Per chi fosse interessato ad approfondire la questione si rimanda a P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1996; P. Valéry, *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985; P. Valéry, *Valéry Opere Scelte*, cit.

³³ Questa suggestione sembra confermata sia da Benjamin, che scriveva in un noto passo di *Strada a senso unico*: «nella tecnica [...] si sta organizzando una *physis* nella quale [...] il contatto col cosmo avverrà in forma e diversa» (W. Benjamin, *Strada a senso unico, Opere complete*, cit., pp. 462-463), sia dalle parole di Montani, il quale, oltre a sostenere che andrebbe riconosciuto alla tecnica, meglio «...agli oggetti tecnici, un modo di esistenza [...] relativamente autonomo. Una forma di vita, se così si può dire, capace di istruire oggettivamente le linee guida della sua crescita, orientando l'immaginazione tecnica di chi ne progetta lo sviluppo su alcune potenzialità ancora inattive (che di volta in volta si rendono disponibili a un'effettiva traduzione in programmi) e lasciandone cadere altre» (P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 10), anche, poco più avanti, afferma di condividere totalmente l'impianto dell'interpretazione darwiniana della tecnica quale «forma di vita», *Ibid.* Anche in quest'occasione sarebbe forse possibile sintetizzare inferendo che «l'uomo realizza la tecnica tanto quanto quest'ultima realizza l'uomo», sottolineando quindi la reciprocità vigente tra la sfera del fare e quella dell'essere. Si rimanda, inoltre, ad un ulteriore studio di P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

questo tipo di premesse, nonché dai, al tempo pioneristici, studi di Freud sulla coscienza³⁴, Benjamin avrebbe quindi tratteggiato la teoria dello choc – sottesa, pressoché, a tutta la sua produzione – quale maggiormente adatta a descrivere le trasformazioni fisiche subite dall'apparato percettivo ed il carattere di sorpresa col quale ad esso si presentavano la maggior parte delle impressioni in precedenza parate dalla coscienza (che non può più, in epoca moderna, far fronte al gran numero di stimoli cui è sottoposta). Il cinema era quindi identificato quale strumento capace di rispondere ad una tale disposizione percettiva poiché la sua stessa fruizione implicava la percezione dello choc quale suo effetto preminente³⁵.

³⁴ Tra gli altri si rimanda soprattutto a S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, a cura di A. Civita, Mondadori, Milano 2007, ed a S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, a cura di Nelly Cappelli, BUR, Milano 2010. Quest'ultimo studio viene citato, in particolare, dallo stesso Benjamin, nel saggio sull'opera d'arte, per tracciare un parallelo tra quanto in precedenza nuotava inosservato nel mare del percepito – che era, quindi, stato isolato e reso analizzabile da quel lavoro – ed il conseguente approfondimento dell'appercezione «in tutta l'ampiezza del mondo osservativo ottico e [...] acustico» ad opera del film (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 126). Per quel che riguarda, invece, la prima opera di Freud summenzionata, è nel saggio su Baudelaire che Benjamin vi fa più ampio riferimento, nel momento in cui elabora la teoria dello choc, contrassegno percettivo della modernità. Se Freud osservava che «la coscienza sorge al posto di una traccia mnestica», ciò avveniva in quanto «il processo di stimolazione non lascia in essa, come in tutti gli altri sistemi psichici, una modificazione duratura dei suoi elementi, ma sbollisce, per così dire, nel fenomeno della presa di coscienza», per cui Benjamin-Freud arrivavano ad individuare una netta opposizione (le due cose parevano escludersi vicendevolmente), tra ciò di cui si è consapevoli a livello coscienziale – «la presa di coscienza» – e le tracce mnestiche. I due elementi si rivelavano, in definitiva «reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema» (S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 30-31). Da una parte la coscienza sembrava avere, piuttosto, una funzione difensiva rispetto agli stimoli, anzi, era questo un «compito quasi più importante della loro ricezione» (ivi, p. 34), dall'altra parte, i residui mnestici, le tracce, cioè, di tutte quelle impressioni che pure erano state, per così dire, vissute (ma inconsapevolmente), rifluivano tanto più prepotentemente quanto maggiormente se ne era ignari a livello coscienziale. Il punto cruciale della questione era la presenza, al di fuori della consapevolezza, di tracce mnestiche, le quali potevano essere attivate al di là di una effettiva volontà cosciente su di esse, infatti, erano esperite, principalmente, dalla coscienza sotto forma di choc. In queste pagine viene, inoltre, menzionato Valéry: «le impressioni o sensazioni dell'uomo rientrano, considerate in sé stesse, nella categoria delle sorprese; testimonia di un'insufficienza dell'uomo [...] il ricordo [...] è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare – la ricezione dello stimolo – tempo che a tutta prima ci è mancato» (P. Valéry, *Analecta*, Gallimard, Paris 1935, pp. 264-265). Molto vicino alla posizione freudiana, anche Valéry vede il ricordo (un evento coscienziale) come funzione atta a conferire il tempo di organizzare la ricezione dello stimolo. Gli stimoli provenienti dall'esterno, infatti, parevano moltiplicarsi nella moderna vita delle metropoli, diventando decisamente troppi rispetto a quanto l'uomo poteva fisiologicamente farvi fronte. Questa situazione era, dunque, tale da rendere manifesta un'insufficienza nella gestione coscienziale delle impressioni, tanto che queste tornavano, come si è visto, sotto la forma della "sorpresa", in altri termini, di uno choc. Per questo, Benjamin poteva, infine, concludere che quanto più era la parte di choc nelle singole impressioni, tanto più la coscienza dell'uomo moderno era continuamente sollecitata nell'interesse della difesa dagli stimoli e, inoltre, quanto maggiore era il successo con cui essa operava, tanto meno le singole impressioni sarebbero riuscite a penetrare nell'esperienza. L'esperienza storica che ne risultava era, quindi, impoverita, defraudata di gran parte delle impressioni che pure le appartenevano e che, anzi, venivano perlopiù esperite attraverso la dinamica dello choc (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit.). Anche parte delle riflessioni nel saggio sull'opera d'arte, il quale, non casualmente, avrebbe dovuto confluire – nei progetti di Benjamin – nel grande libro su Baudelaire, andavano in questa direzione: Benjamin interpretava, infatti, i nuovi media ottici (stereoscopio, cinema, fotografia, panorama) come protesi tecnologiche, che, nel momento in cui rispondevano all'esigenza di vicinanza dell'oggetto dettata dalle masse, pure trasformavano l'apparato sensorio umano moderno in senso tattile: «... il film, con i primi piani tratti dal suo repertorio, con l'accentuazione di dettagli nascosti all'interno di scene a noi familiari, con l'esplorazione di ambienti banali condotta genialmente dall'obiettivo, accresce [...] la comprensione delle costrizioni da cui è governata la nostra esistenza. [...] Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l'ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede comunque in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti [...] diviene così evidente che quella natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa, soprattutto, perché al posto dello spazio intessuto dall'uomo mediante coscienza, subentra uno spazio intessuto inconsciamente [...] qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari [...] grazie ad essa noi facciamo per la prima volta esperienza dell'inconscio ottico, come, grazie alla psicoanalisi, dell'inconscio pulsionale» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 127-128), come dire, tanto l'esperienza storica dell'individuo sembrava impoverirsi in termini di ricezione di impressioni percettive (dovuta, lo si ripete, all'eccessiva stimolazione esterna), quanto si andavano, tuttavia, sempre più dilatando e approfondendo, per quella stessa umanità, – di pari passo con le possibilità della tecnica – nuovi ed ulteriori ambiti esperienziali.

³⁵ «Con il suo effetto di choc il film favorisce questa forma di ricezione» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 135).

Tanto da far supporre quanto accennato poco prima, se, per un singolare rovesciamento dei ruoli, non siano proprio le modalità espressive intrinseche al mezzo stesso ad imprimere le condizioni percettive atte a riceverle.

5. Sul rapporto tra l'aura ed il linguaggio dell'estetica classica.

Poiché strettamente correlato con quanto è stato oggetto di analisi, si ritiene opportuno far chiarezza circa i rapporti tra l'aura ed i concetti dell'estetica classica. A nostro avviso, questa relazione, che rischia di condurre ad intendere l'aura esclusivamente su un piano concettuale, può dare adito a fraintendimenti che fanno della sua esperienza qualcosa di meramente, per così dire, discorsivo. Si riporta, a titolo di esempio, quanto scrive G. Di Giacomo circa i rapporti tra l'aura e l'armamentario concettuale dell'estetica classica:

La perdita dell'aura non è il prodotto dell'invenzione del cinema e della fotografia, quanto piuttosto del tramontare, nell'ambito artistico, di quelle idee di creatività, di genialità e di eternità, che caratterizzavano l'arte propriamente auratica³⁶.

Rispetto a queste affermazioni, ci si sente di potere obiettare che, in primo luogo, la strumentazione linguistico-concettuale dell'estetica classica, lungi dal venire meno, era stata pericolosamente rielaborata ed utilizzata in senso fascista. Occorre, quindi, senz'altro rimarcare che l'aura sia di per sé irriducibile a tale costellazione discorsiva in quanto essa è, piuttosto, legata – seguendo Benjamin – ai valori di unicità e originalità – i quali vengono meno, lo si ripete ulteriormente, a causa della predominanza della seconda tecnica sulla prima – (mentre, secondo Adorno, essa (aura) scaturirebbe a partire da uno scarto interno d'arte stessa³⁷). Tuttavia, restando su Benjamin, a ben guardare nemmeno l'originalità e l'unicità esauriscono l'esperienza auratica³⁸ poiché essa sarà da intendere come, seguendo le parole del filosofo, «un singolare intreccio di spazio e tempo: apparizione unica di una lontananza»³⁹, vale a dire come una vera e propria dimensione spazio-temporale. In altri termini, qualcosa che, prima di ogni classificazione o concettualizzazione di sorta, si offre quale pura esperienza percettiva. E non, invece, qualcosa che sia, di per sé, legata al campo del linguaggio e dunque dei concetti. Sostenere una relazione di dipendenza diretta e reciproca tra l'aura ed una delle sue possibili costellazioni discorsive assegnatagli dalla storia potrebbe risultare riduttivo ed in ultima analisi, pericolosamente falsante. Giacché, pur ponendo il fatto che l'aura condensi in sé il repertorio di proprietà pertinenti all'opera d'arte tradizionale, tuttavia, in quanto dimensione ed esperienza percettiva, non può esaurirsi in essi⁴⁰. Parimenti, l'aura sembra non essere vincolata nemmeno ad un dato oggetto,

³⁶ G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica» [Online], 52, 2013, 235-256, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1626>; DOI:10.4000/estetica.1626.

³⁷ Vedi nota 18.

³⁸ Tanto che, Fabrizio Desideri, nell'introduzione al saggio sull'opera d'arte da egli curata, scrive di «un'aura propria di un'esperienza genericamente estetica, diversa da quella incorporata nelle opere d'arte», ipotizza «la possibilità di un'aura [...] ben oltre la forma e l'apparato tecnologico» in Fabrizio Desideri, *I Modern Times di Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. XXXIX. Inoltre, lo stesso Benjamin, in una nota dedicata alla perdita dell'aura, si chiedeva se fosse «... necessario provare con il concetto di aura purificato da fermenti culturali [...] Forse il declino dell'aura è solo uno stadio transitorio in cui essa elimina i suoi fermenti culturali per avvicinarci a fermenti non ancora riconoscibili» (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, cit., p. 764); per cui bisognerebbe forse chiedersi se oggi, diversamente da allora, sia possibile ravvisare fermenti di questo genere e, nel caso di una risposta affermativa, domandarsi quali essi siano e dove poterne cogliere il segno. Se si rivelasse, infine, maggiormente corretto affermare che l'aura, ancor più che decadere a causa del suo partecipare al divenire storico, muti, si dovrebbe forse parlare di una sua radicale trasformazione?

³⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 52.

⁴⁰ Per di più, occorre comprendere che, se come si è visto in precedenza (vedi nota 29), la seconda tecnica (ma in generale ogni tecnica) sembra dischiudere scenari all'interno dei quali si costituisce tanto un diverso modo di relazionarsi alla natura, quanto un diverso, oseremmo dire, «uomo» (in quanto esso stesso particolare espressione della natura), conseguentemente, bisognerà anche rilevare che, tutto ciò che riguarda l'aspetto teoretico-concettuale (e dunque quei valori che di volta in

quand'anche quest'ultimo fosse uno di quelli riprodotti serialmente⁴⁰. Ciò che al riguardo viene qui sostenuto suonerà quindi: «senza l'insieme dei concetti del linguaggio dell'estetica classica, non ne va dell'aura».

È importante delineare le modalità primarie tramite le quali si assume l'aura nell'esperienza poiché, disconoscerne l'aspetto più genuinamente estetico (percettivo), rischia di far dimenticare che essa (aura) venga strumentalizzata e puntualmente riversata in dimensioni quali quella dei culti divistici e del capo⁴¹ che, ammantati da una mistificata-mistificante irraggiungibilità, mostrano quanto, ancora, sia facile restare per così dire, intrappolati, stretti tra le maglie di qualcosa che incanta, si potrebbe dire, di un malevolo incantesimo maligno. Tanto più il potere è avvolto dalla fantasmagoria – si potrebbe inferire che questa sia il rovescio dell'aura, e che, anzi, le due stiano tra loro in un rapporto polare⁴² – tanto più attecchirà sulla massa di persone, sul pubblico, tanto meno troverà attriti e ostacoli sul suo percorso.

Occorre, al contrario, riconoscere l'esperienza auratica nella sua natura più genuina, proprio per strapparla a logiche che rischiano di caricarla negativamente, e riscoprirne, quindi, la sua portata emancipatoria rispetto al «normale» scorrere del tempo, la sua capacità di prospettarci, precorrendolo, un atavico mondo ideale⁴³.

volta accompagnano l'opera d'arte così come, più in generale, quei valori che fanno parte di una determinata *Weltanschauung*) è, per così dire, «superficiale», «esteriore», rispetto ad uno sfondo di condizioni che ne favoriscono o ne ostacolano l'affermarsi. Condizioni rispetto alle quali, peraltro, tali, passeggiare, concezioni sembrano, piuttosto, delle mere emanazioni delle prime. Tanto da poter essere poste e dunque avvertite *come se fossero necessarie*.

⁴⁰ «La fotografia e il cinema sfuggono davvero al regno della bella apparenza in cui si nasconde la vocazione culturale?» si domanda F. Rella, e lo stesso Benjamin scriveva, a proposito dei progressi che già ai suoi tempi (si pensi oggi!) la fotografia aveva fatto, che essa non poteva «più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli. Ancora meno – sarebbe stata – in grado di dire qualcosa di diverso che “il mondo è bello”» (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 156), ed ancora con Rella «il montaggio del cinema non ha forse carattere magico?» (F. Rella, *Di alcuni motivi nell'ultimo Benjamin a partire da L'opera d'arte*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 128-129). Occorrerebbe, piuttosto, avendo ben chiara l'esatta configurazione della relazione tra il bello e l'aura, chiedersi quali tipo di caratteri assuma oggi, nell'odierno mondo ipertecnologico.

⁴¹ «Si può comprendere la crisi delle democrazie come una crisi delle condizioni di esposizione dell'uomo politico. Le democrazie espongono l'uomo politico in modo immediato, nella sua persona, e precisamente lo espongono ai rappresentanti. Il parlamento è il suo pubblico. Con le innovazioni delle apparecchiature di registrazione – che permettono all'oratore di rendersi udibile e visibile a un'illimitata moltitudine – l'esposizione dell'uomo politico di fronte a questa apparecchiatura passa in primo piano. Ciò svuota i parlamenti nello stesso tempo in cui svuota i teatri. La radio e il film trasformano non solo la funzione dell'interprete professionista ma, altrettanto, la funzione di colui che, come fa l'uomo politico, interpreta sé stesso di fronte ad essi. La direzione di questa trasformazione è uguale nell'attore cinematografico e nel politico, malgrado i loro diversi compiti specifici» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 72). Come già accennato nella precedente, nota 30, sembra che, per quanto l'aura – e la dimensione culturale che, immediatamente, viene con essa evocata – venga espunta dall'ambito del tecnicamente riprodotto, si assista, simultaneamente, ad un pericoloso movimento di ritorno che la ricolloca, mutata di segno (adesso malignamente fantasmagorica), intorno a coloro che detengono il potere, gli uomini politici, così come intorno a chi, il divo, svolge una funzione che, via via, garantisce la continuità di quel potere: «il culto della star promosso conserva non solo quell'incanto della personalità che già da molto tempo consiste nel marcio splendore del suo carattere di merce, ma il suo complemento, il culto del pubblico, favorisce al contempo l'indole corrotta della massa che il fascismo cerca di sostituire alla coscienza di classe» (ivi, p. 73). Queste riflessioni, ovviamente, meriterebbero una trattazione più approfondita e diffusa, ci si limita a rimandare, almeno, al noto G. Debord, *La Società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002 ed a J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2012.

⁴² Che sussista una polarità tra l'aura e la fantasmagoria? E che non si tratti di una mera propaggine della polarità tra valore culturale e valore espositivo, ma piuttosto, del riassorbimento e mutamento di segno del valore culturale *all'interno* del valore espositivo? Inoltre, posto che sia così, ci si dovrebbe domandare se non sia soprattutto dall'uso (politico!) della seconda tecnica che questo rapporto venga mediato e, quindi, di volta in volta, determinato in questo o quell'altro senso.

⁴³ Scrive Benjamin, nel saggio su Baudelaire, che «l'aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso» (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 194), e, poche pagine più avanti che «avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare» (ivi, p. 197) se, lasciandosi suggestionare ed interpretando liberamente queste due osservazioni, si facesse uno sforzo per concepire – richiedendo a sé stessi un po' di, per così dire, elasticità mentale –, da una parte, la tecnica seriale, anch'essa come «comunque» prodotto di un fare umano oggettivato, obiettivato e quindi, come esperienza depositata in un oggetto, il quale solo a torto tende ad essere destituito del suo valore d'uso (ovviamente in favore di quello di scambio), e, dall'altra parte, se si riflettesse sul fatto

6. Progresso e regresso, il vecchio e il nuovo.

Tralasciando le suggestioni sulle possibili configurazioni dei rapporti tra aura e percezione, ciò che adesso urge evidenziare, sono, piuttosto, i rispettivi atteggiamenti e le conseguenti posizioni di Benjamin e Adorno rispetto al progresso tecnologico ed a ciò che esso pare comportare.

Il primo dei due sembra seguire la lezione di Marx sulla formazione dei nuovi mezzi di produzione per poi basarvi la propria riflessione sulla modernità: al pari di quest'ultimo ravvisa infatti come e quanto ogni nuova forma sia composta da elementi di quella vecchia, a tal punto che la novità si rivela non essere altro che un vecchio trasformato e che dunque risulta irricognoscibile e dimenticato. Tuttavia, se a Marx importava rivelare l'estrema vicinanza che sussiste nei rapporti tra vecchio e nuovo, Benjamin, reinterprestandone le osservazioni, adottava in parte una prospettiva freudiana, nel dispiegare tra il nuovo ed il vecchio lo spazio dinamico dei desideri⁴⁴, in parte un'angolazione che rimanda a Nietzsche.

che solo qualcosa di animato può avere la «capacità di guardare» e che quindi un oggetto, una volta dotato di aura non sarebbe più tale (cioè, un oggetto) ma, un soggetto, allora, sarebbe forse nella realizzazione dell'intelligenza artificiale che le ideali linee tracciate dal fare auratico dell'arte e dal fare della tecnica possono incrociarsi, trovando, oltre la già nota, origine comune – si pensi, ad esempio ad Heidegger, il quale ricordava l'intima connessione e convergenza tra il senso del fare tecnico e quello del fare poetico, (in quanto entrambi capaci di di-svelare, di produrre-manifestare la verità, l'*a-letheia*) e, dunque, quell'unità originaria dove l'arte stessa poteva portare «il semplice nome di *techne*» (M. Heidegger, *La questione della tecnica* in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 26) –, ma anche una comune meta. Forse, sarebbe nell'ideale realizzazione di una «macchina umana» (ideale rovescio dell'uomo alienato nella macchina descritto da Marx), che l'aura andrà a nozze con quella seconda tecnica che, da principio, pareva giunta per sterminarla. In questa direzione va, una delle tesi (d'indubbio sapore heideggeriano), sostenute da Montani nel suo già citato lavoro, scrive, infatti, quest'ultimo che l'arte andrebbe interpretata: «di nuovo secondo la sua declinazione più originaria. Vale a dire come una *techne*, una seconda tecnica dell'immaginazione in senso eminente e autoconsapevole» P. Montani, *ivi*, p. 63, e, aggiungiamo noi, occorrerebbe piuttosto intendere, al contrario, proprio alla luce gettata da Heidegger, nonché rispetto a quanto sostenuto da Montani, *la tecnica come un'arte*, tanto per disvelarne la comune origine quanto per stemperare il carattere impositivo assunto dalla prima. Su questa strada, interviene simbolicamente a suggellare quanto detto la figura di Leonardo da Vinci il quale racchiude in sé una delle più felici unioni di arte e scienza (tecnica) che siano mai apparse sulla terra; spiega ancora Montani che quest'ultimo «agli albori della modernità [...] concepì il lavoro dell'immagine sull'intelligibilità del mondo fisico e delle sue nascoste regolarità» e, con l'elaborazione di «immagini-schema» (modelli della realtà elaborati a scopi di tipo operativo-costruttivo), fu tra i primi ad attestare la fertilità del rapporto tra l'autonomia delle prime (le immagini-schema) e la loro capacità di «perlustrare attivamente il mondo e di tenere in riserva potenzialità euristiche inesprese, virtualità che possono manifestarsi nel corso del tempo» (*ivi*, p. 58). A questa capacità di «comprensione tecnica dell'immagine – nonché alla conseguente – capacità di rigenerare interminabilmente la visibilità del mondo fisico» (*ivi*, p. 64), di rievocare l'interminabile alterità di quest'ultimo e, di – potremmo dire – costantemente, rifigurarla, si affianca quanto si domandava Valéry – in un passo dei *Pièces sur l'art* non a caso citato da Benjamin nel saggio sull'opera d'arte, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 127 –, «che cos'è più distante da noi dell'ambizione sconcertante di un Leonardo, che, considerando la pittura come un fine supremo o una suprema dimostrazione della conoscenza, pensò che essa esigesse l'acquisizione dell'onniscienza e che non indietreggiava di fronte a un'analisi generale, la cui profondità e precisione ci confondo?» P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934, p. 191. Si chiude, quindi, il cerchio – giunti nei pressi dell'identità di arte e scienza – rilanciando un'interrogazione retorica di Montani, poiché potenzialmente arricchita da quanto affermato poco sopra nella medesima nota. Se, infatti, quest'ultimo sostiene che occorre «accertarsi se anche nell'immagine del mondo progettata dalla tecnica si profilino elementi di disordine, smagliature o lacerazioni che rinviano a una realtà ancora non trattata – per così dire, grezza – o a uno spessore opaco di senso che custodisce elementi di significato ancora non processati» P. Montani, *ivi*, p. 64, non soltanto questa proposta è qui accettata di buon grado ma, in più, se ne rimarca ciò che di essa si rivela ai nostri occhi massimamente attuale e prescrittivo per quel che concerne quello cui si accennava pocanzi: le intelligenze artificiali (macchine umane). Se, infatti, il tratto precipuo di un sistema intelligente è quello di creare *più* di ciò che risulta dalla mera somma delle sue parti, ossia di manifestare delle proprietà emergenti, allora sarebbe proprio questo lo spazio indeterminato a dover essere indagato, è a proposito di una siffatta virtualità che occorrerebbe riflettere, anche dal punto di vista dell'etica. Su questa direzione indugiano, inoltre, molte meditazioni di Valéry, per come è messo bene in luce da Gabriele Fedrigo, il quale, riflettendo sulla «virtualità», coniuga le speculazioni del poeta-filosofo con studi scientifici all'avanguardia, G. Fedrigo, *Che cosa può un uomo? Potenzialità biologica, selezione naturale e cervello da Paul Valéry a Gerald M. Edelman*, L'Harmattan, Italia, Torino 2005.

⁴⁴ Spiega infatti Benjamin nei *Passages*: «Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, le immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione. Emerge insieme, in queste proiezioni, l'energica

Poiché, assodata la presenza di un legame profondo tra le due categorie – quasi fossero i due volti di una stessa medaglia –, alla stregua di quanto quest'ultimo scriveva nelle pagine di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*⁴⁵, sottolineava la necessità dell'oblio in tutta la sua pregnanza funzionale⁴⁶.

Una salutare dimenticanza del vecchio quindi, soltanto a partire dalla quale diveniva possibile il profilarsi della novità. In altri termini l'oblio come condizione imprescindibile affinché si verificasse il nuovo. In questa maniera la novità era tale solamente per quanto veniva avvertita e dunque percepita come novità. Solo a patto che fosse obliato un vecchio che non solo non è mai così vecchio, cioè sorpassato o *toto genere* differente rispetto al nuovo, ma anzi pareva proprio coinciderci poiché anch'esso, riproponendo, come in precedenza, l'imperfezione del prodotto sociale, rinviava immediatamente ai difetti dell'ordinamento sociale.

Se anche Adorno riconosceva che il nuovo non è mai del tutto tale, e che esso conserva un profondo legame con l'arcaico – concordando con l'amico sulla liquidazione delle, sterilmente contrapposte, categorie storiche di progresso e di decadenza – tuttavia, egli metteva in guardia dalla regressività insita nell'arte di massa ed in quella che avrebbe definito «industria culturale»⁴⁷. Essa mostrava il dominio del principio dell'omologazione commerciale, imposta dall'alto ai fini di liquidare l'individuo. Era, dunque, naturale, a partire da una prospettiva di questo genere, che egli non potesse accettare il modo in cui Benjamin sembrava disposto a relegare l'arte auratica esclusivamente nell'ambito culturale, destinato all'estinzione nel tempo della tecnica. Conclusioni di questo genere avrebbero, ai suoi occhi, definitivamente consegnato il mondo alle barbarie.

tendenza a distanziarsi dall'inecchiato – e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo» (W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit., pp. 6-7). Per cui, alla modificazione dei rapporti di produzione corrisponderà ad esempio la formazione di determinate immagini nell'inconscio della collettività. Se è compito del nuovo quello di stimolare la fantasia, cionondimeno esso non si rivela essere altro che un vecchio modificato poiché ugualmente ripropone l'imperfezione del prodotto sociale. La qual cosa necessariamente rinvia ai difetti dell'ordinamento sociale. In questo scenario, la fantasia, da una parte stimolata da una sedicente novità, dall'altra delusa poiché quest'ultima, smascherata, scade al rango di novità apparente, cerca quindi una compensazione trasfigurando l'elemento vecchio. Sarà a causa di questa dinamica delle proiezioni che la massa rischia di restare addormentata, rendendosi da sé stessa cieca rispetto ai difetti dell'ordinamento sociale.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2006.

⁴⁶ Ai fini di una più efficace comprensione della prospettiva di Benjamin, non è superfluo indugiare ulteriormente su Nietzsche. Infatti, anche in *Al di là del bene e del male*, in particolare nell'apoforisma LXXX, si trova un utile indizio per la comprensione della «non-categoria» dell'oblio. L'apoforisma recita: «Una cosa, quando è spiegata, cessa di interessarci – Cosa intendeva quel dio che suggerì: "Conosci te stesso!" Voleva forse dire: "Cessa di interessarti a te stesso! Diventa obiettivo!" E Socrate? E l'uomo scientifico?» F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2010, p. 72. Questo bizzarro capovolgimento pare suggerire che spiegarsi una cosa, conoscerla, comporti l'esaurimento dell'interesse verso la stessa. Ciò accadrebbe poiché questa cosa migra, nell'essere assunta da parte del pensiero, dallo stato di cosa ignota a, rivelandosi come novità per quanto la si va conoscendo, quello di cosa nota, saputa. Così quest'ultima risulterebbe già, in qualche misura, vecchia, via via cessando di suscitare interesse. La novità si collocherebbe, dunque, quale qualità inerente e insita al movimento di assunzione della cosa all'interno del pensiero. Sintetizzando, si potrebbe inferire che se la cosa diviene nota, sarà per ciò stesso pronta ad essere dimenticata. Così, la dimenticanza sembra quasi svolgere una funzione che si potrebbe definire *fisiologica*. Se da un lato si configura quale corollario e naturale destino dei rapporti che sussistono tra cosa da conoscere (novità) e cosa nota (vecchia in quanto già nota e non più interessante), dall'altro essa è, non soltanto condizione ma anche garanzia perché si possa sempre conoscere una novità che sia tale, che dia adito ad interesse. Sembra quindi possibile individuare un nesso tra ciò che accade, da una parte, nel dispiegamento del movimento conoscitivo e l'oggetto della conoscenza, e, dall'altra, nei rapporti che intercorrono tra il vecchio ed il nuovo. Poiché, anche in quest'ultimo caso l'oblio si presenta come spazio cieco che ne rende possibile l'avvicinarsi, tanto quanto nel primo caso pare essere, non solo la meta nascosta dell'azione conoscitiva, ma anche la garanzia stessa che vi sia qualche cosa passibile d'essere conosciuta come novità. A questo proposito non è vano ricordare, tramite quanto Borges ha posto in esergo ad un suo noto racconto, che: «Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion» J. L. Borges, *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 5; F. Bacon, *Essays, civil and moral*, Vol. III, Part 1. The Harvard Classics, Collier & Son, New York 1909 – 1914.

⁴⁷ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.

Mentre per Benjamin la tecnicizzazione comportava delle essenziali e necessarie trasformazioni per l'opera d'arte e per l'intera società, Adorno temeva che nel caso in cui il progresso tecnologico avesse intaccato il centro dell'opera d'arte – la sua auraticità – questa avrebbe cessato d'essere tale⁴⁸. In altri termini, egli sembra del tutto contrario all'idea che vi possa essere un'arte propriamente tecnica la quale, regolata su altri principi rispetto all'arte auratica, avrebbe potuto mostrarsi, a sua volta, capace di determinare dei profondi cambiamenti in seno allo stesso campo esperienziale dell'arte. Tanto per coloro che si occupavano d'arte, gli autori, la cui legittimità creativa sembrava essere sempre più rarefatta, quanto per chi ne fruiva, il pubblico, espressione particolare del nuovo soggetto della modernità, la massa. L'arte avrebbe dovuto, quindi, non soltanto correre il rischio della mercificazione ma, attraverso la tecnica – poiché questa le consentiva di controllare l'intuizione soggettiva e di disporre di una materia completamente dominata – superare le opposizioni di soggetto e oggetto in modo da potere compiere la propria immanente dialettica. Per questo, era a suo avviso necessario che Benjamin rivedesse il proprio ottimismo nei confronti di un'opera completamente mercificata quale quella riproducibile e riconoscesse invece la possibilità – a dire il vero l'unica strada per Adorno – che la tecnica offriva all'arte autonoma.

Sembra sia stato Adorno, quindi, ad assumere un atteggiamento di tipo regressivo rispetto al progresso, ravvisando, all'interno di quest'ultimo, elementi regressivi che

⁴⁸ Occorre precisare, tuttavia, che Adorno non intendeva semplicemente salvare uno spazio autonomo dell'arte, bensì, accendere nella dimensione a suo avviso più propria di quest'ultima – ossia quella dell'apparenza estetica – quella dialettica che avrebbe portato ad una sua dissoluzione: se lo spazio estetico s'offriva quale ambito ideale, all'interno del quale la teologia poteva convertirsi in teoria critica, ciò avveniva in quanto, spingendo «al loro confine critico le categorie immanenti ad esso [...] si poteva produrre il reciproco innesto e, insieme, il cortocircuito tra categorie sociali e teologiche» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., pp. 87-88). Era anche per questo tipo di ragioni che Adorno intendeva limitare la nozione di estetico all'ambito dell'arte. Inoltre, sulla scorta di Desideri, occorre fare anche un'altra considerazione: la differenza con Benjamin, ancor prima che di natura filosofica, era di natura teologica. Lo stesso Adorno mostrava di esserne cosciente quando individuava nella teologia il necessario ingresso ai *Passages* (lettera del 17 dicembre 1934) e, tuttavia, sembrava sorvolare sul cuore della dimensione messianica degli scritti di Benjamin, che ospitava, invece, il punto dirimente tra i due. Per Adorno, infatti, il termine ultimo col quale confrontarsi era il mondo storico, ancorché quest'ultimo (e con esso la stessa natura, la stessa «storia naturale») si desse unicamente sotto la forma dell'apparenza, in quanto segnato da quell'alternarsi e rinviarsi reciproco tra dimensione arcaica del mito e quella dell'effettiva contingenza – «come la modernità è il più antico, così l'arcaicità stessa è una funzione del nuovo: dunque viene prodotta storicamente e pertanto è dialettica» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., p. 79) –, cosa che, conseguentemente, lo portava a rifuggire da qualsiasi concezione positiva dell'ontologia – essendo, lo storicamente prodotto, l'apparenza – e ad intendere nella figura del mito il necessario velo di ogni «autocomprensione storica», *Ibid.* Per Benjamin, diversamente, si trattava di rapportarsi tanto con il mondo redento quanto con il carattere a-intenzionale della verità (concezione, quest'ultima, già esposta in apertura del libro sul dramma barocco tedesco, che permane, inoltre, nei *Passages*, W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit.). Nel mondo messianico – ossia «l'eterno come rovescio della trama del tempo» (W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41, in particolare p. 37), la cui figura compare come «mondo dell'attualità universale e integrale» nei materiali preparatori alle *Tesi sul concetto di storia* (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 95) –, quindi, diveniva centrale il ruolo della rammemorazione, tramite la quale salvare «l'indistruttibilità della vita più elevata in ogni cosa» (W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit., p. 513). Per inquadrare in modo più approfondito sia la sua concezione messianica che, più in generale, il pensiero di Benjamin si rimanda, oltre ai testi già citati in questa nota, anche a F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010. A proposito dell'altro elemento menzionato (il carattere a-intenzionale della verità), invece, un altro aforisma tratto da *Al di là del bene e del male* potrebbe fornire un ulteriore spunto di riflessione. Nell'aforisma XXV, infatti, anche Nietzsche sembra, in parte, condurci nei pressi di una verità a-intenzionale: dopo avere messo in guardia i filosofi «dal soffrire per amore della verità», e dal recitare il ruolo dei «difensori della verità in terra», afferma al riguardo, con toni retoricamente perentori: «come se la verità fosse una persona così sprovvista e balorda da aver bisogno di difensori!», e tuttavia pare smentirsi subito dopo, poiché conclude inferendo che un professato amore del genere – nonché il martirio del filosofo ad esso connesso – faccia emergere, piuttosto, ciò che si nasconde del demagogo e del commediante nel filosofo stesso. In altri termini, prosegue «soltanto [...] la perpetua dimostrazione che la lunga vera tragedia – fosse – finita: ammesso che ogni filosofia sia stata nel suo nascere una lunga tragedia» (F. Nietzsche, op. cit., pp. 31-33). Si potrebbe chiosare ricordando che, semmai, al contrario, ad essere finite in maniera tragica sono state tanto la vicenda personale di Nietzsche quanto quella di Benjamin, ancora più che le loro filosofie ed ancorché per ragioni parecchio differenti, ma, se come sembra suggerire il primo dei due, evocare l'idea della tragedia rischia di rimandare immediatamente alla commedia, allora è forse meglio tacersi qui.

rischiavano costantemente di far piombare la civiltà nelle barbarie. Da buon dialettico, egli leggeva il regresso nell'apparente progresso e opponeva un secco rifiuto rispetto a quello che per lui era solo l'apparenza di un progresso effettivo. Tutto all'opposto, Benjamin sembra assumere un atteggiamento progressivo rispetto al progresso, non perché ne misconoscesse la portata regressiva⁴⁹, ma poiché presagiva che questa venisse superata storicamente. Se per Adorno vale il proponimento di sapore hegeliano «di andare oltre il concetto per mezzo del concetto»⁵⁰, per Benjamin si potrebbe dire che valga l'ipotetico motto «andare oltre la tecnica per mezzo della tecnica». Nel dispiegamento del processo dialettico di quei valori che così trovavano un inedito posto nella storia.

Adorno sembrerebbe, per certi versi, – privilegiando la processualità dialettica e facendone il principio stesso del divenire – maggiormente vicino al metodo di Hegel⁵¹, ed all'idea di un superamento che, scaturito dalla dialettica immanente alle cose, ne «concili» le

⁴⁹ «Quanto più diminuisce il significato sociale di un'arte tanto più nel pubblico si separano [...] l'atteggiamento critico e quello del godimento. Ciò che è convenzionale viene goduto acriticamente, ciò che è davvero nuovo lo si critica con avversione» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 79). Per ciò che riguarda la reattività del pubblico, Benjamin rilevava, quindi, un atteggiamento progressivo rispetto ad elementi che erano tali solo in apparenza (rispetto al convenzionale). All'opposto, registrava un atteggiamento regressivo nei confronti delle effettive novità. La contraddizione risiedeva, allora, nell'assumere toni regressivo-retrivi rispetto a ciò che era davvero nuovo, salvo poi accettarlo senza fare tante storie una volta che questo «fosse scaduto» nel convenzionale.

⁵⁰ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 16.

⁵¹ Va senz'altro chiarito che (ricordando che non è certo possibile ricostruire qui il complesso rapporto tra Hegel e Adorno), se le critiche di Adorno a Benjamin rendono possibile notare, nel caso del primo, una certa sintonia concettuale con la concezione hegeliana della dialettica, la quale concezione conferisce a quest'ultima una estrema dinamicità da spingere – per dirla à la Adorno – fino al suo nucleo più incandescente, tuttavia, quest'ultimo aveva, certamente, un atteggiamento critico nei confronti di colui che, con molta probabilità, restava il più importante dei suoi maestri. In estrema sintesi, il rimprovero ad Hegel da parte di Adorno pare sostanzialmente quello, con una buona dose di paradossalità, di non essere «hegeliano» fino in fondo: di non seguire fino all'estremo, cioè, quel perenne travaglio, quell'inarrestabile potenza trasformativa del negativo, rifugiandosi, quindi, nella cifra del conciliato, nella presunta identità tra vero e intero, nella pretesa razionalità del tutto: «Secondo Hegel è costitutivamente necessario il non identico per avere concetti, identità; così come inversamente, è necessario il concetto per prendere coscienza di un non concettuale, non identico. Solo che egli viola il suo stesso concetto di dialettica – che andrebbe difeso contro di lui – nel non violarlo, nel chiuderlo a unità suprema, libera da contraddizioni. *Summum ius summa iniuria*. Con il suo togliersi, la reciprocità regredisce a unilateralità. Dalla reciprocità non si può nemmeno saltare nel non identico; altrimenti la dialettica dimenticherebbe la propria scoperta della mediazione universale. Ma il momento dell'irriducibile, che è posto in essa e con essa, la dialettica non può farlo sparire senza un trucco alla Münchhausen. [...] Diventerebbe coerente soltanto rinunciando alla coerenza in forza della propria logica. Tale è la posta per cui capire Hegel» (T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, a cura di G. Zanotti, traduzione di F. Serra, Il mulino, Bologna 2014, p. 167). Se per Adorno il concetto di totalità è, per così dire, aperto, non positivo, mai dato, in una parola: critico; all'opposto, la conciliazione, in Hegel, è ravvisata come inscindibile dal sistema nel/del quale essa garantisce la coincidenza tra il tutto e le sue parti. In altri termini, è come se Adorno volesse dimostrare che la totalità hegeliana non corrisponda effettivamente a quanto dice di essere e, al contempo, sembra attribuire, estremo paradosso, ad Hegel una concezione falsa ed unilaterale della realtà – «la sua promessa di concludersi è falsa. La verità di ciò che è irresolubilmente non identico appare nel sistema [...] come errore, come irrisolto nell'altro senso: non elaborato; come la sua falsità; e il falso non si può comprendere. Così l'incomprensibile fa saltare il sistema. Malgrado ogni enfasi sulla negatività, la scissione, la non identità, Hegel in realtà ne conosce la dimensione solo in funzione dell'identità, solo come suo strumento» (T. W. Adorno, *ivi*, p. 166) – poiché quest'ultima risulterebbe conclusa in un'identità che espunge da sé tutta la ricchezza di quanto resta ai «margini dell'ampia e sporca corrente dello spirito» (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 84). Mostrandosi, quindi, critico verso un'auto-comprovantesi concezione sistematica di «vero» e «intero», Adorno, (oseremmo affermare, forti di quanto osservato, «più hegeliano dello stesso Hegel», più fedele, cioè, al metodo dialettico di quest'ultimo di quanto non lo era stato, a suo avviso, Hegel stesso), cercherà di salvare nella sua opera estrema, *Teoria estetica*, proprio la cifra di ciò che non è conciliato, di ciò che non è identico: quella di una radicale alterità, sia pure residuale, della quale si fa esperienza unicamente nel momento in cui essa sfugge alla nostra presa, e verso la quale, ciononostante, il concetto deve pur sempre gettare la sua rete nel tentativo di coglierne le determinazioni. Al riguardo, F. Desideri osserva che è proprio col proposito di sottrarre la coscienza ad una totale reificazione che Adorno restringe la nozione di estetico all'ambito dell'opera d'arte. Era in quello spazio, infatti, che bisognava rinvenire la possibilità di far esperienza della memoria ancestrale del brivido estetico, dell'assolutamente altro da sé. Quest'ultimo, «sensazione pura», si imponeva alla coscienza – specificamente nel carattere di soglia della sensazione – come «l'altro», ossia come un pezzo, fosse anche una scheggia o un frammento, di natura che, tuttavia, restava irriducibile al soggetto, indeterminabile al concetto (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., p. 88; T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit.).

contraddizioni per situarle, come riassorbendole in sé, all'interno di quella che egli avrebbe definito «una buona universalità». Benjamin pare, invece, seguire Adorno (e lo stesso Hegel) fino ad un certo punto. Piuttosto, lasciate intatte le contraddizioni che innervano il reale ne fa presagire un superamento nella storia⁵². Era in virtù del loro indice temporale che i fenomeni assumevano importanza, poiché in questo si annidava la loro connessione con la storia, la loro concretezza e la loro attualità⁵³.

⁵² È a partire da questo differente tipo di concezione filosofica e del diverso atteggiamento che ne è propaggine che vanno comprese le critiche di Adorno ai lavori di Benjamin. Oltre alle critiche sulla presunta mancanza di mediazione nel saggio sull'opera d'arte, Adorno aveva via via criticato, lungo la corrispondenza con l'amico, anche le varie fasi compositive di ciò che avrebbe costituito il grande libro sui *Passages*. In particolare, nel momento in cui dovette spiegare i motivi di un netto rifiuto del saggio *La Parigi del secondo impero in Baudelaire* da parte del centro per la ricerca sociale col quale Benjamin collaborava, Adorno aveva fatto presente che i materiali raccolti ed ivi esposti da Benjamin risultavano, con semplice brutalità, giustapposti l'uno all'altro. Perciò, lo metteva in guardia dal pericolo che questi correvano in mancanza di un adeguato quadro teorico-interpretativo che conferisse loro sicura intellegibilità. Il rischio era quello che essi venissero come divorati dalla loro stessa aura, quasi che la loro potenza evocativa fosse di per sé capace di assorbirne ogni corretta interpretazione, lasciandoli alla mercé di pericolosi fraintendimenti. Scriveva infatti nella celebre lettera del 10 novembre 1938: «[...] Una volta isolato, il contenuto pragmatico degli oggetti non cospira piuttosto, in modo quasi demonico, contro la possibilità della sua interpretazione? [...] Il tema teologico del chiamare le cose per nome ha la tendenza a trasformarsi nell'esposizione allibita della pura fatticità. [...] Solo la teoria potrebbe spezzarne l'incantesimo» (T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., pp. 365-369; trad. it. In W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1973, pp. 362-365). Se Adorno notava come la semplice esposizione del dato sembrasse cospirare contro la sua stessa interpretazione, e premeva quindi perché vi fosse più dialettica, anche in questo caso sembra travisare il metodo di Benjamin. Non per nulla quest'ultimo precisava, in risposta ad Adorno che «... anche qui si tratta di tendere un arco, di avere ragione di una dialettica» (T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., p. 157; trad. it. in W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 310). La dialettica cui allude Benjamin, che è ravvisabile in controluce in tutta la sua opera, era quella tra sogno e risveglio. A partire da ciò va quindi compreso che quella che sembrava essere una mera giustapposizione dei materiali raccolti, era invece un raffinato montaggio. Dalla loro composizione doveva scaturire l'interpretazione. Solo attraverso il momento compositivo dei materiali, immagini di un mondo di sogno, si sarebbe generato quell'incoltabile scarto tra verità e menzogna, quale imprescindibile e decisivo passo verso il risveglio. Se la ricetta di Adorno prospettava un superamento critico dei materiali grezzi per mezzo della teoria, un loro superamento dialettico, dal punto di vista di Benjamin non vi era alcun bisogno di porsi proponimenti di questo genere. Per la buona ragione che questo superamento sarebbe avvenuto solo nel disegno complessivo della propria opera, grazie alla composizione, i cui effetti purificatori sarebbero sfociati per-entro la storia.

⁵³ Il fatto che poi per Benjamin il mondo e la vita moderna si mostrassero perlopiù quali apparenze non ostacolava il compito del dialettico. Questo, al pari di quello del teologo, era di pervenire al senza-immagine tramite la distruzione delle immagini di un mondo sognante. Nonostante la storia sia apparenza e per quanto il proponimento della filosofia di Benjamin fosse quello di farla saltare dal suo interno, resta intatto l'intento di confrontarsi con essa, passandovi attraverso. A questo proposito cade un ulteriore, fondamentale, elemento di discussione con Adorno, al quale elemento, tuttavia, si fa cenno solo *en passant* sia per ragioni di spazio sia perché questo tema è stato diffusamente e brillantemente sviscerato altrove, si rimanda quindi ai già citati G. Carchia, op. cit.; B. Chitussi, op. cit.; F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit.; id., *Benjamin*, cit.; M. Montanelli, M. Palma, op. cit. Sono più che note, infatti, le critiche che Adorno indirizzò a Benjamin nella lunga lettera del 2 agosto 1935 (dove il primo sottopose ad una serrata analisi critica l'*exposé*), che vertono, sostanzialmente, a proposito del rapporto tra immagine dialettica e coscienza. Suddette critiche riconoscevano, in particolare, Benjamin reo di aver reso l'immagine dialettica come strettamente immanente alla coscienza: «*Chaque époque rêve la suivante*, che mi sembra essere uno strumento importante in quanto attorno a questa proposizione si cristallizzano tutti quei motivi della teoria dell'immagine dialettica che mi sembrano in linea di principio criticabili, proprio in quanto *non-dialettici* [...] Essa implica infatti [...] la visione dell'immagine dialettica come contenuto coscienziale» (W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 295). Benjamin depotenziava, in questa maniera, l'immagine dialettica rispetto alla propria oggettiva storicità – al fatto cioè che esse immagini erano costellazioni tra le cose estraniare ed il significato che le permeava – e dunque rispetto alla propria (irrinunciabile) portata critica. A detta di Adorno, il carattere di feticcio della merce non era un dato di fatto della coscienza, quanto, piuttosto, esso stesso ad essere «dialettico nel senso eminente che produce coscienza» Ibid. Riconducendo l'immagine dialettica esclusivamente alla sfera onirica, ad un fatto meramente coscienziale, Benjamin finiva per costruire, così, i rapporti tra vecchio e nuovo in modo tale che l'arcaico si trasformasse «in un'aggiunta complementare invece di essere il più nuovo stesso» (W. Benjamin, *ivi*, p. 297), giungendo a de-dialettizzare l'arcaico ed a condurre l'immagine dialettica «ancora una volta a-dialetticamente – a retrodatarsi nel mito invece di – farsi veramente trasparente qui come fantasmagoria infernale» Ibid. Pare quindi che per Adorno, la stessa immanenza della coscienza andasse intesa come prodotto storico dell'estraniamento (causata, quest'ultima, dal carattere di feticcio della merce), e che fosse, soprattutto, a causa di siffatte motivazioni che egli insistesse fortemente sul carattere oggettivo che doveva giocoforza essere individuato come precisa proprietà dell'immagine dialettica, il solo, cioè, in grado di garantirle ciò che le apparteneva e contraddistingueva: la sua necessaria e dinamica potenza critica, capace di bucare il velo dell'apparenza e mostrare la realtà infernale di un'età mitizzata. Rispetto a queste critiche, Benjamin non aveva mancato di rispondere (lettera del 16 agosto 1935), lasciando intendere di essere stato frainteso e precisando con chiarezza che l'immagine dialettica, lungi dal

A chiosa di ciò, se alla fine del breve scritto *Che cos'è l'aura?*⁵⁴ Benjamin annotava che: «senza il cinema la decadenza dell'aura si farebbe sentire in una maniera non più sopportabile» occorre ricavare almeno un'altra considerazione sull'atteggiamento del filosofo. *In primis*, a ben guardare, non sarebbe forse possibile seguirlo su questa strada, poiché, ipotizzata un'eventualità storica nella quale non è presente il cinema, ciò implicherebbe anche la mancanza di quello sviluppo tecnologico tale da far sì che il cinema avesse origine; per cui, assodata questo genere di assenza, ci si potrebbe a buon diritto domandare se si sarebbe potuto verificare un ipotetico, conseguente, decadimento dell'aura. Ragione per cui non sarebbe erroneo concludere sul venire meno del senso stesso di una simile interrogazione. Tuttavia, ciò che va preso in considerazione è il fatto che Benjamin intendeva così mostrare il lato regressivo del cinema ed il suo possibile uso da parte dell'oppressore allo scopo di imbonire e dunque controllare la massa. Di rimando, quindi, occorre comprendere che la lotta avveniva su un piano ben preciso: quello dell'utilizzo che veniva fatto dell'arte tecnica. Lungi dall'approvare che questa fosse il veicolo tramite il quale la massa poteva essere inconsapevolmente portata ad accettare la bestialità umana come imprescindibile parte dell'esistenza e ad essere succube della fantasmagoria che avvolge il potere, Benjamin era invece teso a dimostrare l'intrinseco portato democratico dell'arte tecnica ed auspicava per suo tramite una liberazione dell'uomo. La liberazione si sarebbe verificata almeno su tre livelli di senso: nel senso dell'emancipazione dell'uomo dalla fatica del lavoro; in quello degli effetti terapeutici rispetto all'intensificazione della vita nervosa propria delle metropoli; e, infine, (certo, non per ordine di importanza), tramite un uso politico del mezzo tecnico, nel senso della modifica stessa dell'ordine sociale, il cui coronamento era l'instaurarsi di una società senza classi. Non per niente scriveva in chiusura del saggio sull'opera d'arte che «[...] all'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte»⁵⁵. L'invito era dunque all'azione.

Conclusioni: possibili scenari

Gli ulteriori sviluppi che sono avvenuti in seno all'arte nel corso del Novecento e quindi nei nostri stessi anni, i quali sempre si mostrano come strettamente correlati all'esperienza di vita del singolo, sembrerebbero in parte inverare ciò che paventava la posizione adorniana circa i rapporti tra arte tecnica e barbarie. Purtroppo, non si commettono errori ad inferire che larga parte dell'arte contemporanea mostri ora più che mai il suo volto regressivo sia nel risolversi esclusivamente in performance provocatorie e troppo spesso fini a se stesse, che nell'assumere valore solo una volta che le opere siano collocate (attraverso vere e proprie operazioni di marketing) all'interno del circuito commerciale, quasi che il loro valore possa coincidere interamente col prezzo che viene loro assegnato dal mercato ed in quest'ultimo

riprodurre il sogno, tuttavia certo conteneva le istanze del risveglio – e proprio per questo «taluni elementi della costellazione [...] le figure oniriche – gli apparivano – irrinunciabili» (ivi, p. 310) –, ossia il punto in cui quest'ultimo irrompeva. Sostenendo, inoltre, che essa si configurasse proprio a partire dalle relazioni tra questi punti («come una costellazione li crea con i punti luminosi» *Ibid.*) Anche in quel caso si trattava, dunque, di «tendere un arco, di avere ragione di una dialettica: quella tra immagine e risveglio» (*ibid.*) La chiave – sembra suggerire Benjamin – era che l'immagine dialettica, ancorché sognante, ancorché ferma ed immobile nella sua apparenza, avrebbe comunque potuto compiere la propria, immanente, dialettica in grazia del suo intrinseco indice temporale, così, «accolta in una percezione tempestiva, tale immagine – avrebbe dispiegato – il suo grado infinitesimo, e nel contempo infinito, di verità – cristallizzandosi – in monade: figura della concreta co-implicazione di epoca e coscienza» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit. p. 95).

⁵⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt 1999, p. 607. Trad. Italiana di G. Agamben si trova in W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 25.

⁵⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 138.

esaurirsi. Tuttavia, la partita resta aperta, e l'atteggiamento di Benjamin circa il progresso e ciò che esso comporta si rivela estremamente attuale.

All'opposto di chi si mostra critico – spesso al limite del pregiudizio – riguardo lo *status quo*, in fin dei conti sottraendosi ad un confronto diretto con la propria realtà (quasi si corra il rischio di insozzarsi nel trattare *in positivo* questioni come quella del progresso tecnologico), una posizione come quella perseguita e propugnata da Benjamin e da Adorno, non soltanto intuisce che la strada maestra per una critica capace di attualità sia da ricercare (e rinvenire!) proprio in un aperto confronto con ogni singola piega della situazione storica, ma, anche, è interamente volta ad agire per scorgere e, quindi, velocizzare gli eventuali processi di emancipazione.

Così come Valéry aveva dischiuso la possibilità di combinare lo sviluppo tecnologico e l'accrescimento del potere sulle cose con la trasformazione della materia e della percezione dello spazio e del tempo⁵⁶, fino a prospettare l'eventualità di nuove sconvolgenti nozioni nell'ambito artistico, massimamente oggi occorrerebbe la capacità di pensare un'arte che non si limiti a riprodurre il fantasmagorico mercato e le sue leggi⁵⁷, ma che faccia valere, di sé, proprio quell'indeterminabile frammento, quella scintilla di libertà cara ad Adorno⁵⁸, miccia capace di far saltare ciò che la imbriglia, le maglie strettissime dei rapporti di proprietà (che rovesciano la possibilità di un paradiso, sia pure artificiale⁵⁹, nella realtà di un vero inferno), svincolando tanto l'arte che la tecnica e facendo sì che queste coincidano nella loro, ritrovata, identità.

Bibliografia

Adorno T. W., Benjamin W., *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1994.

Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.

Adorno T. W., *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

– *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

– *Tre studi su Hegel*, a cura di Giovanni Zanotti, traduzione di Franco Serra, Il mulino, Bologna 2014.

Agamben G., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001.

Bacon F., *Essays, civil and moral*, Vol. III, Part 1. The Harvard Classics, Collier & Son, New York 1909 – 1914.

Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2012.

Benjamin W., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006.

– *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

– *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.

– *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

– *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, Suhrkamp, Frankfurt 2013.

⁵⁶ Vedi nota 2, P. Valéry, *Oeuvres*, vol. II, *Pièces sur l'art*, cit.

⁵⁷ M. Tomba, *L'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma, op. cit.

⁵⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit.

⁵⁹ In quanto prodotto umano.

- *I "passages" di Parigi, Opere complete*, a cura di R. Tiedman, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.
- *I "passages" di Parigi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004.
- *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt 1999.
- *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012.
- *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Borges J. L., *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 2008.

Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006.

Carchia G., *Nome e immagine*, Bulzoni, Roma 2000.

Chitussi B., *Immagine e mito*, Mimesis, Milano 2010.

Debord G., *La Società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002.

Desideri F., Baldi M., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010.

Desideri F., *Il fantasma dell'opera, Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Melangolo, Genova 2002.
– *La percezione riflessa: estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Di Giacomo G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica» [Online], 52, 2013, 235-256, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1626;DOI:10.4000/estetica.1626>.

Doga U., *Dall'orlo estremo di un'età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XVIII, 2013, Trieste 2013.

Fedrigò G., *Che cosa può un uomo? Potenzialità biologica, selezione naturale e cervello da Paul Valéry a Gerald M. Edelman*, L'Harmattan, Italia, Torino 2005.

Freud S., *Al di là del principio di piacere*, a cura di A. Civita, Mondadori, Milano 2007.
– *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012.
– *L'io e l'es*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
– *Psicopatologia della vita quotidiana*, a cura di Nelly Cappelli, BUR, Milano 2010.

Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
– *L'arte e l'altro dell'arte: saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma – Bari 2003.
– *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma – Bari 1986.

Heidegger M., *La questione della tecnica in Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976.

Marx K., *MEGA*, Sez. 1, vol. 2, Dietz, Berlin 1982.
– *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di Enrico Donaggio e Peter Kammerer, Feltrinelli, Milano 2018.

Montanelli M., Palma M. (a cura di), *Tecniche di esposizione, Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016.

Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

Montani P., *L'immaginazione intermediale, perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

Matteucci G., *"Der Artist Valéry" nella Teoria estetica di Adorno*, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10509>.

- *L'artificio estetico*, Mimesis, Milano – Udine 2012.

Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2010.

- *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2006.

Riegl A., *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

Valéry P., *Analecta*, Gallimard, Paris 1935.

- *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1996.
- *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985.
- *Œuvres*, vol. II, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1960.
- *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934.
- *Valéry Opere Scelte*, a cura di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014. Weigel S., *Body and Image-Space, Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London – New York 1996.

Wickhoff F., *Arte Romana*, Le tre Venezie, Padova 1947.