

## Walter Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.

di Anna Sanna

### Scheda di lettura

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr.it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (a cura di Enrico Filippini), Einaudi, Torino 2000.

Il saggio di Benjamin descrive il processo da cui sono investite l'invenzione e la tecnica artistica nell'era della riproducibilità dell'opera d'arte.

Queste conoscono infatti una svolta tanto profonda da far presagire una metamorfosi della nozione stessa di arte.

Di questo clima di profondi cambiamenti risente, in un certo senso, anche la travagliata vicenda editoriale dell'opera. I tentativi di pubblicazione furono quattro e solo due andarono in porto con non grande fortuna.

L'unica versione pubblicata in vita fu quella del 1936 nella *Zeitschrift für Sozialforschung*, tradotta in francese da Pierre Klossowski e ampiamente modificata da Hans Klaus Brill, allora segretario della sede parigina dell'Istituto per la ricerca sociale, che vi apportò riformulazioni e tagli non accettati dall'autore.

Un'ultima versione (sulla quale è condotta la traduzione italiana) pubblicata in Germania nel 1955, non corrisponde al testo pubblicato nel 1936 nella *Zeitschrift für Sozialforschung*, ( nelle parti che riguardano ad esempio la teoria del cinema).

Già la premessa colloca il saggio nella temperie storica e politica che ne ha reso possibile la maturazione e che ne lascia intravedere il carattere di teoria materialistica dell'arte. La collocazione dell'opera vuole essere inequivoca e i suoi apparati teorici dovranno risultare «inutilizzabili ai fini del fascismo»(pag.20).

La riproducibilità tecnica si presenta nel Novecento con caratteri di assoluta novità. Il primato dell'occhio sulla mano va affermandosi col diffondersi della fotografia e della cinematografia e rende possibile un processo della riproduzione figurativa capace di star dietro alla velocità della parola.

La riproduzione tecnica conquista uno statuto di autonomia rispetto agli altri procedimenti artistici e diventa una nuova forma d'arte.

Questo mutamento si può cogliere anche nel diverso rapporto con cui la riproduzione manuale e la riproduzione tecnica si misurano con l'autorità dell'opera d'arte autentica: la riproduzione manuale viene di regola bollata come un falso, mentre la riproduzione tecnica è al centro del

processo di svalutazione dell’*hic et nunc* dell’originale e di perdita dell’*aura*, nella quale si erano riverberate l’autenticità e l’unicità dell’oggetto artistico.

La riproduzione tecnica dell’opera d’arte ne muta la collocazione nei confronti della tradizione. La sua unicità viene sostituita da una serie quantitativa di eventi che ne modificano gli effetti sul vasto pubblico.

I movimenti di massa dei primi decenni del Novecento sono sullo sfondo di tali rivolgimenti. Su di essi esercita una potente influenza il cinema, per quel suo «rendere le cose spazialmente e umanamente più vicine»(pag.25), veicolo nell’epoca attuale di quei mutamenti nella percezione sensoriale umana che sempre accompagnano i rivolgimenti sociali.

Si consideri la decadenza dell’*aura*. Quale altro più significativo evento può testimoniare di queste modificazioni nel *medium* della percezione?

Se l’autore può scrivere:

Definire l’aura un’apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina, non significa altro che formulare, usando i termini delle categorie della percezione spatio-temporale, il valore culturale dell’opera d’arte.[...] Ciò che è sostanzialmente lontano è l’inavvicinabile. Di fatto l’inavvicinabilità è una delle qualità principali dell’immagine culturale...(pag.49)

non significa forse che si è irreversibilmente modificato il contesto nel quale avveniva la consacrazione dell’oggetto artistico e della sua unicità? che si è infranta definitivamente una tradizione, quella del fondarsi nel rito del valore unico dell’opera d’arte autentica?

La riproducibilità tecnica, che si annuncia con l’avvento della fotografia, determina la crisi di questo fondamento. Essa asseconda la tendenza, intrinseca al delinearsi del socialismo, verso il superamento dell’unicità di qualunque dato.

Ciò che si modifica nella ricezione delle opere d’arte è il rapporto tra il valore culturale e il valore espositivo. Già il mezzo busto, la tavola, la sinfonia hanno più esponibilità (e perciò sono più vicini al pubblico) rispettivamente della statua di un dio rinchiusa dentro un tempio, del mosaico o dell’affresco, della messa celebrata in una chiesa.

Ma la riproduzione tecnica fa crescere enormemente l’esponibilità dell’opera d’arte fino a determinare «un cambiamento qualitativo della sua natura»(pag.28).

Ciò è già avvenuto nelle età primitive quando, per l’importanza assoluta del suo valore culturale, l’opera d’arte era prima di tutto uno strumento della magia. Oggi, per il suo assoluto valore di esponibilità, essa assume funzioni completamente nuove, delle quali quella artistica potrebbe nel futuro essere riconosciuta come marginale.

Nel cinema l’interprete si aliena nell’apparecchiatura che scompone la sua recitazione in una serie di episodi che verranno montati successivamente.

L’apparecchiatura non solo sostituisce il pubblico, ma rende anche possibile l’estrema parcellizzazione dell’azione. Diviene impossibile la sopravvivenza dell’*hic et nunc* e dell’*aura* e, insieme ad essi, del valore culturale (che riemergerà tuttavia più avanti in forma aggiornata come *cult*).

L’apparecchiatura fa in modo che l’immagine possa venir distaccata (fenomeno da primato dell’occhio: anche la retina può distaccarsi!) e trasportata come una merce davanti al pubblico degli

acquirenti. E al tramonto dell'aura il cinema rimedia inventando una magia della personalità che circonda l'interprete.

Le ricadute su un pubblico molto ampio che la riproducibilità tecnica rende possibili sono le più straordinarie (ad esempio il diffondersi dell'aspirazione ad essere filmati).

Proprio questa ricaduta, tuttavia, ne trascina con sé un'altra, che riguarda precipuamente la politica e l'esposizione dei governanti. La radio e il cinema modificano la funzione di coloro che interpretano sé stessi e che, attraverso la selezione che ha luogo di fronte all'apparecchiatura, emergono diversi da quel che sono.

L'apparecchiatura, infatti, rende vincitori il divo e il dittatore.

Nella sua disanima del mezzo tecnico che rende possibile la riproducibilità, Benjamin assegna un ruolo fondamentale all'operatore che sta dietro la cinepresa (o la macchina fotografica) e lo paragona al chirurgo che penetra operativamente col bisturi nel corpo dell'ammalato. Mentre il pittore osserva una distanza naturale da ciò che ritrae, l'operatore penetra in profondità nella carne viva dei dati. Così la rappresentazione cinematografica della realtà è per l'uomo contemporaneo enormemente significativa. Essa modifica la qualità del rapporto delle masse con l'arte.

Vengono infatti collocate in primo piano, divenendo cruciali, le modalità della ricezione, costitutive dell'esistenza stessa dell'opera d'arte: «la pittura non è in grado di proporre l'oggetto alla ricezione collettiva simultanea, cosa che invece è sempre riuscita all'architettura, che riusciva un tempo all'epopea, che riesce oggi al film»(pag.39).

Il cinema non chiama dunque in causa solamente il modo in cui l'uomo rappresenta sé stesso, ma rende possibile una modificazione dell'apparato percettivo umano, che può essere bene illustrata con la teoria freudiana. Come la *Psicopatologia della vita quotidiana* ha reso possibile analizzare ciò che fluisce in profondità nel fiume carsico del percepito, così il cinema ha prodotto un approfondimento dell'appercezione nella sensibilità ottica e in quella acustica. La maggiore *analizzabilità* delle situazioni, che deriva dalla loro resa incomparabilmente più precisa, apre inoltre la strada ad una mutua compenetrazione tra l'arte e la scienza. Cosa non nuova, se si pensa alla pittura del Rinascimento, che è riuscita ad integrare in sé tutta una serie di nuove scienze, dall'anatomia alla prospettiva, dalla matematica alla meteorologia, alla teoria dei colori.

Della nuova appercezione del mondo fa parte una diversa consapevolezza degli elementi costrittivi dell'esistenza umana, ma anche la promessa di un nuovo spazio di libertà, del quale non era prevedibile l'avvento.

Il cinema fa saltare i limiti che sembravano imprigionare le esistenze e rende disponibile per la conoscenza umana un vasto campo insondato di vissuti consapevoli ed inconsapevoli, dei quali la dinamica del film rende possibile la navigazione.

La riflessione di Benjamin si applica ad un altro elemento della teoria dell'arte, che egli considera importante: la funzione anticipatrice di esigenze che solo successivamente si manifestano pienamente.

L'attenzione puntata sul Dadaismo svela che ogni forma d'arte ottiene i risultati che essa si assegna soltanto quando si è passati ad un livello tecnico ulteriore, cioè ad una nuova forma d'arte. Così, quelle che erano stravaganze di quel movimento coprivano fino a renderlo irriconoscibile il suo impulso originario. L'opera d'arte assumeva col Dadaismo la forma e la forza di un proiettile

scagliato contro l’osservatore. E così accade nel cinema, che «è la forma d’arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita»(pag.55).

Nell’età delle masse si assiste insomma all’avvento di un nuovo tipo di uomo che non replica i comportamenti di sempre di fronte al fenomeno artistico.

Questo uomo nuovo sembra partecipare in «forme screditate»(pag.44) allo spettacolo cinematografico ricercando in esso passatempo, distrazione, assenza di pensieri, un atteggiamento difforme dalla contemplazione dell’arte che ha sempre richiesto, invece, il raccoglimento.

In questo divario appare l’ampiezza delle modificazioni che rivoluzionano il concetto dell’arte e la sua funzione, nel prodursi di nuovi rapporti di potere.

Per far cogliere fino in fondo l’importanza e l’irreversibilità della svolta che sta analizzando, Benjamin indica l’esempio dell’architettura come forma d’arte «la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività»(pag.45), permettendo che i compiti sempre nuovi che vengono posti all’apparato percettivo umano, possano essere assolti con la gradualità prevista dalla ricezione tattile quale si sedimenta nell’abitudine.

La ricezione nella distrazione è la nuova frontiera dell’appercezione, una forma di familiarità che avvicina l’opera d’arte al suo fruitore. Questo fa dire a Benjamin che la valutazione a cui il pubblico è indotto nel cinema non implica necessariamente l’attenzione.

Concludendo il saggio, l’autore evoca le grandi forze che sono sulla scena del mondo a lui contemporaneo: le masse proletarizzate che hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà e il fascismo che cerca di fornire loro un’espressione nella conservazione di quei rapporti.

E’ l’estetizzazione della politica, che converge verso la guerra, il solo evento che permette di conseguire due importanti risultati: fornire uno scopo ai movimenti di massa e mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, nell’un caso e nell’altro conservando immutati i rapporti di potere e gli assetti proprietari.

Nel manifesto futurista di Marinetti l’estetica della guerra è raccontata come l’estraneazione da sé stessa dell’umanità, arrivata a «un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di primordine»(pag.48).

Scriva Benjamin: «Questo è il senso dell’estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell’arte»(pag.48). Con questo messaggio che richiama il proposito annunciato nella premessa di voler formulare una teoria materialistica dell’arte, Benjamin chiude il suo saggio.