

Tecnica, arte, metodo.  
Su Walter Benjamin  
Michele Capasso

1. *La leggibilità del Moderno*

Una ripresa degli scritti di Benjamin sulla tecnica dovrebbe assumersi il compito di interrogare la relazione che questi istituiscono con il suo peculiare metodo di ricerca. Come ha scritto Sigrid Weigel, l'interesse per lo specifico lavoro teorico di Benjamin sta nel «modo di trattare i fenomeni tecnici e le cesure di cui è costellata la storia dei media entro una storia culturale della percezione, dei sistemi di scrittura e delle arti»<sup>1</sup>. Da questa prospettiva, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* è da intendere come un saggio nel significato più originario del termine: un tentativo, una prova, un *work in progress* della sua epistemologia storico-materialistica e delle possibilità conoscitive che questa rende possibile. È quanto rileva anche dalle preziose precisazioni dell'epistolario<sup>2</sup>. Il 9 ottobre 1935 Benjamin annuncia a Gretel Adorno di aver individuato «il carattere strutturale nascosto nell'arte attuale», e, in tal modo, di aver afferrato, con «un esempio decisivo», la propria «teoria dell'«ora della conoscibilità»»: «soltanto «ora» risulta infatti «riconoscibile» l'aspetto dell'arte del XIX secolo»<sup>3</sup>. L'aspetto strutturale dell'arte attuale viene dunque *afferrato* – e il gesto non è casuale: sottolinea infatti la presa di qualcosa che rischia di sfuggire – nella *Jetztzeit* in cui diviene leggibile. Al medesimo tempo, tale afferramento risulta a sua volta un «esempio deci-

<sup>1</sup> S. Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, S. Vischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2008; tr. it. di M. T. Costa, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 259.

<sup>2</sup> Benjamin lavora alle diverse stesure del saggio tra l'autunno del 1935 e l'estate del 1936. Cfr. Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, in col. con S. Broll e J. Nitsche, in *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. – Berlin 2013, vol. 16; tr. it. *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019.

<sup>3</sup> Cfr. G. Adorno – W. Benjamin, *Briefwechsel, 1930-1940*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, p. 243.

sivo» della teoria della conoscibilità che, messa alla prova nell'opera sui *Passages*, sarà esposta infine nelle *Tesi sulla filosofia della storia*. In questo caso, l'*adesso* che fa scoccare la riconoscibilità del passato corrisponde alla cesura determinata dalla comparsa dei nuovi *media* (che, in quanto sistema tecnico, Benjamin chiama *Apparatur*), e, in particolare, dalla fotografia e dal cinema. La radicale tecnicizzazione dell'arte illumina così l'essenza dell'arte moderna e insieme il suo destino. Una lettera inviata a Horkheimer il 16 ottobre 1935, nel presentare il *Passagenwerk*, rende ancora più chiara questa relazione:

«Questa volta si tratta infatti di determinare il luogo esatto del presente a cui la mia costruzione storica si riferirà come al suo punto prospettico. Se il tema del libro è il destino dell'arte del XIX secolo, questo destino ha qualcosa da dirci solo perché è racchiuso nel ticchettio di un meccanismo a orologeria di cui, per ora, solo le nostre orecchie odono scandire le ore. Ciò che intendo dire è che l'ora finale dell'arte è suonata per noi, e io ne ho fissato il segno in una serie di riflessioni provvisorie che portano il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.»<sup>4</sup>

Nella similitudine con un oggetto tecnico, un congegno a orologeria, di cui *soltanto ora* si avverte il ticchettio proveniente dal XIX secolo, Benjamin ha riassunto il suo intento, che raccoglie insieme oggetto e metodo.

Nostro obiettivo sarà mostrare come, da un punto di vista epistemologico, il divenire tecnico delle arti, la tecnicizzazione segnata dalla riproducibilità, investa il concetto stesso di arte. Non si tratta, dunque, di comprendere in che senso i nuovi *media* possano essere legittimati nella sfera artistica tradizionale, ma come questa, a partire dai dispositivi tecnologici, si trasformi, mutando insieme funzione e condizioni della sua fruizione. Detto altrimenti, ciò che rileva è il contraccolpo subito dal sistema delle arti a partire dalla radicalizzazione operata dalla riproducibilità tecnica. Le questioni aperte dal saggio – sul quale le recenti acquisizioni critico-filologiche permettono un esame più rigoroso e approfondito – sono fondamentali oggi per meglio inquadrare la soglia epocale che stiamo attraversando: il passaggio dall'analogico al digitale. Da un lato, la digitalizzazione sempre più grande dell'enorme patrimonio culturale moltiplica in modo massiccio la presenza di opere e riproduzioni artistiche, dall'altra il *world wide*

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura di G. Götde – H. Lonitz, V, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 311-312.

\_\_\_\_\_ Michele Capasso, Tecnica, arte, metodo. Su Walter Benjamin \_\_\_\_\_

*web* e la sua pervasività rende possibile una capacità di circolazione e di manipolazione delle immagini mai vista prima.

In primo luogo, illustreremo in che senso sia possibile parlare di riproducibilità tecnica, a partire da una precisa determinante storica. In secondo luogo, l'effetto che i *media* provocano sul concetto tradizionale di arte, in particolare sulla sua dimensione auratica. Infine lo spazio di gioco aperto da queste possibilità e come la filosofia benjaminiana possa essere un modo per cogliere questa *chance* in un modo oggi praticabile.

## 2. Riproducibilità tecnica e trasformazione dell'arte

In linea di principio l'arte è *sempre* stata riproducibile. È da questa limpida proposizione che muove il *Kunstwerkkaufsatz*. Artefatti prodotti dagli uomini sono sempre stati ricostruibili a partire da un modello originario (dalla xilografia all'incisione su rame, dall'acquaforte alla litografia e alla stampa). Se la riproducibilità segna dunque una possibilità immanente all'essenza dell'arte, in che senso è possibile parlare di *epoca* della riproducibilità tecnica? Come suggerisce il greco *techne*, arte non dice il medesimo di tecnica? Eppure, Benjamin parla proprio di soglia epocale. A confermare il rilievo, nella prima stesura del saggio viene istituito un paragone tra la disputa sullo statuto di opera d'arte di fotografia e pittura e la *querelle* tra Atanasiani e Ariani sulla natura della sostanza divina<sup>5</sup>. In entrambe le contese i contendenti non erano consapevoli della portata storico-epocale della loro discussione. «La trasformazione funzionale dell'arte (*die Funktionsveränderung der Kunst*), che si andava così delineando, cadde al di fuori della visuale del secolo. E anche al XX, che ha vissuto lo sviluppo del cinema, è a lungo sfuggita»<sup>6</sup>. Tanto la fotografia che il cinema inaugurano – per restare al paragone teologico – una transustanziazione dell'arte.

Ora, due sono anzitutto gli argomenti portati di Benjamin a segnare la rottura operata dal sistema tecnico e il nuovo stadio aperto dal paradigma della riproducibilità. Il primo è che la fotografia «non ri-

<sup>5</sup> Secondo i curatori dell'edizione critica tedesca nel settembre del 1935 la prima stesura doveva già essere avvenuta. Cfr. *Werke und Nachlass* cit., p. 327. Per la prima traduzione italiana della *Erste Fassung* cfr. AA.VV. *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, a cura di M. Montanelli – M. Palma, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 225-270.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte cit., Fünfte Fassung*, p. 154.

chiede più alcun contributo della mano attiva, artistica, piuttosto riproduce *direttamente* la natura o l'arte»<sup>7</sup>. Il secondo argomento fa leva, invece, sulla differenza tra originale e copia. Diversamente dalle tecniche di riproduzione precedenti (ad esempio, dalle copie delle tavolette di legno e delle lastre di rame), sul piano qualitativo, le copie delle lastre fotografiche sono del medesimo valore degli originali. La riproduzione non sta semplicemente *accanto* all'originale; questo mantiene intatto tutto il suo pregio. Al contrario, l'origine della fotografia è riposta nella pellicola, in quel *negativo* che cancella, liquida l'idea di un originale (di una "riproduzione originale"). E lo stesso discorso è possibile estenderlo al cinema, che per Benjamin è già virtualmente presente nel *medium* fotografico: «se nella litografia era virtualmente nascosto il giornale illustrato, nella fotografia era nascosto il film sonoro»<sup>8</sup>. Fotografia e cinematografo si presentano così, a differenza della riproduzione artigianale, come i *media* in cui la riproducibilità tecnica diviene un *a priori*. Dove l'arte è prodotta per essere riprodotta. Essa è *ab origine* riproduzione *per* la riproduzione.

Ora se l'essenza dei nuovi *media* riposa sulla loro intrinseca riproducibilità, questa ha spesso ancorato il discorso critico alla questione dell'artisticità dei mezzi tecnici di riproduzione. Non potendo far altro che riprodurre – è l'argomento dei detrattori – fotografia e cinema non avrebbero accesso al regno tradizionale dell'arte. Questo argomento, tuttavia, con i progressi dimostrati dallo sviluppo della fotografia diviene però sempre più debole:

«Intorno al 1900 la riproduzione tecnica aveva raggiunto uno standard tale per cui essa non solo iniziò a fare della totalità delle opere d'arte tramandate il proprio oggetto, sottoponendo il loro effetto alle più profonde trasformazioni, ma si conquistò anche un posto proprio tra i procedimenti artistici. Per lo studio di questo standard niente è più istruttivo di come le sue due diverse manifestazioni – riproduzione dell'opera d'arte e arte cinematografica – si ripercuotono sull'arte nella sua forma tradizionale»<sup>9</sup>

Che la fotografia si conquistò il suo posto tra le manifestazioni artistiche è però il punto di minore interesse per Benjamin. Egli è piuttosto interessato alla *ripercussione* che il *medium* opera sulla nozione di arte

<sup>7</sup> Id., *L'opera d'arte* cit., *Dritte Fassung*, p. 39. Se si considera il ruolo decisivo giocato dalla mano non soltanto nell'arte, ma nell'antropogenesi, si può comprendere la cesura epocale.

<sup>8</sup> Ivi, p. 38.

<sup>9</sup> Ivi, p. 75.

\_\_\_\_\_ Michele Capasso, Tecnica, arte, metodo. Su Walter Benjamin \_\_\_\_\_

in quanto tale. La stessa opera d'arte può essere a sua volta *fotografata* e la fotografia divenire un nuovo veicolo di circolazione delle immagini riprodotte. Il prezzo – e insieme il guadagno – di questa operazione tecnica è la decontestualizzazione dell'opera dal suo luogo di origine.

«La tecnica di riproduzione stacca il prodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto della sua apparizione unica, essa pone la sua apparizione massiva. E permettendo alla riproduzione di venire incontro al ricettore nella sua specifica situazione, attualizza il riprodotto (*aktualisiert sie das Reproduzierte*)»<sup>10</sup>

Prima di soffermarci sul significato e la *chance* riposta nella possibilità di attualizzazione del riprodotto, che è il lato inedito della questione, cerchiamo di precisare il significato riposto nella perdita del valore di origine. «Ciò che deperisce nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura»<sup>11</sup>. Per aura Benjamin intende l'*hic et nunc* immanente all'opera nel suo contesto originario, la sua unicità. «Anche nella riproduzione più riuscita viene a mancare *una* cosa: il qui e ora dell'opera d'arte – la sua esistenza unica nel luogo in cui si trova»<sup>12</sup>. Originariamente alcune opere erano addirittura celate allo sguardo pubblico e potevano essere esposte soltanto in determinati periodi. Questa considerazione suggerisce a Benjamin l'istituzione di una polarità, con una sua determinazione storica, tra il valore culturale e il valore di esposizione. Tanto più il primo retrocede, tanto l'altro – ed è il caso della riproducibilità tecnica – viene in primo piano. Se la produzione artistica comincia con creazioni al servizio del culto, è lecito supporre che queste fossero pensate più per essere presenti che viste. «L'alce che l'uomo dell'età della pietra ritrae sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Certo egli lo espone davanti ai suoi simili; ma è innanzitutto destinato agli spiriti»<sup>13</sup>. Come accadeva per certi quadri raffiguranti Madonne, che restavano coperti tutto l'anno, così il valore culturale sembra essere riposto più nel gesto di occultare l'opera che dell'esibirlo. Ma quando è possibile leggere, prima della radicalizzazione della tecnica riproduttiva, l'inizio del rovesciamento tra valore culturale e valore espositivo?<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Id., *L'opera d'arte cit.*, *Fünfte Fassung*, p. 146.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>13</sup> Id., *L'opera d'arte cit.*, *Dritte Fassung*, p. 81.

<sup>14</sup> Se però non vi vuole indebitamente ipostatizzare il concetto di aura, in tal modo perdendo del tutto di vista il metodo benjaminiano, bisogna ribadire che è la tecnicizzazione

### 3. Hegel. L'emancipazione dell'arte dal teologico

Il culto secolare della bellezza e la sua progressiva emancipazione dal teologico era già stato evidenziato da Hegel. Il filosofo di Stoccarda poteva già riferirsi all'arte, almeno nella sua suprema destinazione, come «cosa del passato» (*ein Vergangenes*)<sup>15</sup>. Nelle sue *Lezioni di estetica*, chiariva il superamento dello statuto religioso dell'arte pre-moderna: non ci si inginocchia più dinanzi a un'opera, il momento riflessivo è divenuto preponderante e impatta su quello rituale. «Noi siamo ben oltre il poter venerare in modo divino e adorare le opere d'arte, l'impressione che esse fanno è di tipo più riflessivo, e ciò che tramite loro viene suscitato in noi necessita di una pietra di paragone più alta»<sup>16</sup>. Che durante la stesura del *Kunstwerkaufsatz* Benjamin stesse approfondendo con sguardo nuovo l'*Estetica* hegeliana è cosa nota e documentata<sup>17</sup>. Ed è interessante notare come, nella cornice della riproducibilità tecnica, questi luoghi divengano leggibili, rivelando nuovi strati di senso. In fondo – scrive Hegel – già nella bellezza si annuncia un elemento esteriore, l'apparenza, che fuoriesce dal contesto culturale. Nel culto secolare della bellezza si fa spazio un elemento profano:

«Dipinti esistevano già da tempo: la religiosità ne ebbe ben presto bisogno per la propria devozione, ma non necessitava di dipinti *belli*, questi le erano anzi persino di disturbo. Nel dipinto bello è presente anche un qualcosa di esteriore, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito parla agli uomini; in quella devozione, però, è essenziale il rapporto con una cosa, poiché essa è di per sé soltanto un intorpidimento, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella Chiesa stessa... sebbene... l'arte sia già fuoriuscita dal principio della Chiesa»<sup>18</sup>

radicale dell'arte che rende visibile e leggibile la sua fruizione auratica. «Un'immagine medievale della Madonna, com'è noto, al momento della sua esecuzione non era ancora autentica; lo è divenuta nel corso dei secoli successivi e forse, nel modo più vistoso, nel secolo scorso» cfr. Id., *L'opera d'arte* cit., *Fünfte Fassung*, p. 145, nota 6. L'aura è dunque un effetto della retroflessione indotto dal discorso sulla riproducibilità.

<sup>15</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, in *Gesammelte Werke*, Bd. 4, *Jenaer kritische Schriften*, a cura di H. Buchner e O. Pöggeler, 1968., pp. 94-95; trad. it. *Estetica*, cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1997, p. 16.

<sup>16</sup> Ivi, p. 15.

<sup>17</sup> Tracce di questa lettura compaiono, tra l'altro, in una nota al §6 e al §11 della *Dritte Fassung* e al §5 della *Fünfte Fassung*.

<sup>18</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, a cura di K. H. Iting et al., Felix Meiner Verlag, Hamburg; tr. it., *Filosofia della storia universale*, a cura di S. Della Valle, Einaudi, Torino pp. 508 e ss.

\_\_\_\_\_ Michele Capasso, Tecnica, arte, metodo. Su Walter Benjamin \_\_\_\_\_

Nella devozione – scrive Hegel in questo passaggio citato da Benjamin – l'elemento sensibile è del tutto superfluo. La bellezza delle Madonne di Raffaello, ad esempio, non gode di una venerazione maggiore a causa della sua qualità artistica. Ciò che nel campo devozionale è accidentale è invece costitutivo del rapporto hegeliano tra verità e bellezza. La verità deve apparire. Ora, per quanto «nei limiti possibili per l'idealismo» si annunci la crisi del valore culturale, questo non può ancora emergere come polarità rispetto al valore di esposizione.<sup>19</sup> La ragione di fondo è nella concezione classicistica dell'arte di Hegel, la cui cifra è emblematicamente riposta nella posizione dell'arte plastica greca nel sistema estetico. Per Benjamin invece la posta in gioco è comprendere proprio il tempo, che si lascia alle spalle, attraverso la tecnica, il frantumarsi del valore auratico ed eterno dell'arte. Se «i Greci, a partire dallo stadio della loro tecnica, erano costretti a produrre nell'arte valori eterni» (l'unica forma di riproduzione tecnica era il conio), ora ci troviamo in una situazione del tutto opposta; se nell'arte plastica la creazione è «d'un sol pezzo»<sup>20</sup>, il film è costituito da una serie di immagini montate, la cui possibilità di modifica e miglioramento continuo è la rinuncia al valore di eternità dell'opera d'arte.

#### 4. Mimesis e la riproducibilità tecnica

«La storia dell'arte – si legge in un appunto benjaminiano del 1939 – è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista del presente immediato e attuale»<sup>21</sup>. Da questa riscrittura emergono ancora questioni che, come abbiamo in parte già visto, ci riportano con un movimento di retroflessione all'origine stessa dell'arte. Si tratta comunque di un effetto di rimbalzo: l'originario non è nel passato più di quanto non sia nel presente.

La questione potrebbe allora essere formulata così: che ne è della *mimesis* – luogo sorgivo dell'arte – nell'orizzonte della moderna riproducibilità tecnica? In una nota decisiva alla *Dritte Fassung*, Benja-

<sup>19</sup> «Questa polarità non può farsi valere nell'estetica dell'idealismo, il cui concetto di bellezza la include fondamentalmente come indistinta (e, coerentemente, la esclude come distinta)» cfr. *L'opera d'arte cit.*, *Fünfte Fassung*, p. 151

<sup>20</sup> Ivi, *Dritte Fassung*, p. 84.

<sup>21</sup> Id., *Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, VI, p. 311.

min rinvia proprio al tema della somiglianza (*Ähnlichkeit*). Se la concezione classica – e goethiana – del bello è in crisi, si tratta di considerare gli effetti di questa determinata situazione storica sull'idea di arte in quanto tale.

«Il declino [della concezione classica dell'arte] suggerisce doppiamente di volgere indietro lo sguardo verso la sua origine. Essa consiste nella *mimesis* come il fenomeno originario di ogni attività artistica. Il soggetto che imita fa quello che fa solo in apparenza. E certamente la più antica imitazione conosce un'unica materia a cui dà forma: ovvero il corpo stesso di colui che imita. Danza e linguaggio, gestualità corporea e labiale sono le primissime manifestazioni della *mimesis*. Colui che imita rende apparente il proprio oggetto. Detto altrimenti: gioca a essere quell'oggetto. E con ciò ci si imbatte in quella polarità che agisce nella *mimesis*. Nella mimesi sono sopiti, ripiegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: apparenza e gioco.»<sup>22</sup>

Il tema della *mimesis* viene affrontato in diversi testi benjaminiani, in particolare coevi al *Kunstwerkaufsatz*, ed è decisivo per comprendere il cambiamento apportato dal paradigma della riproducibilità tecnica<sup>23</sup>. Come emerge da questa nota, per Benjamin, l'opera d'arte è governata da una intrinseca polarità, costituita dagli estremi dell'apparenza e del gioco. Colui che imita rende *apparente* il proprio oggetto, *giocando* a essere quell'oggetto. E, come è evidente nella danza e nel linguaggio, è il corpo ad assumere il ruolo di primo *medium*. Ma la produzione di somiglianze non è solo una proprietà umana. L'incipit del saggio *Sulla facoltà mimetica* dice dell'impegno ontologico prima che antropologico: «La natura produce somiglianze»<sup>24</sup>. La facoltà mimetica ha così una sua storia, e l'antropogenesi ne è un'espressione soltanto parziale. Questa è a sua volta costellata di faglie e di salti: il passaggio alla scrittura, ad esempio, inaugura un nuovo stadio, contraddistinto dalle «somiglianze immateriali»<sup>25</sup>. È possibile allora scorgere come nell'opera d'arte nell'orizzonte della riproducibilità tecnica questo tratto mimetico venga rideterminato. Che i concetti di gioco e di apparenza – insieme alla polarità tra valore culturale e valore espositivo a questi intrecciata – siano ben noti all'estetica tradizionale, non

<sup>22</sup> Id., *L'opera d'arte cit.*, *Dritte Fassung*, §11 nota 11, p. 92.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, II/1, pp. 210-213; tr. it. di R. Solmi, *Sulla facoltà mimetica*, in *Opere complete cit.*, V, pp. 522-524.

<sup>24</sup> Ivi, p. 522. Preferiamo rendere *Ähnlichkeiten* con «somiglianze» e non con «similitudini».

<sup>25</sup> *Ibid.*



c'è dubbio<sup>26</sup>. Ciò che cambia per un critico dialettico è come l'indice storico ne muti il baricentro («la cosa cambia di colpo non appena questi concetti perdono la loro indifferenza nei confronti della storia») <sup>27</sup>. In questo senso, Benjamin intravede nella dimensione contemporanea della tecnica – che definisce «seconda tecnica» – il prevalere del polo del gioco su quello dell'apparenza. A differenza della prima tecnica, originariamente fusa con il rituale, «l'origine della seconda tecnica è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con consapevole astuzia ha cominciato a prendere distanza dalla natura»<sup>28</sup>; vale da dire, nel gioco. Se la prima mira al «dominio sulla natura», la seconda si presenta come «un gioco armonico tra natura e umanità»<sup>29</sup>. In questa nuova configurazione della tecnica si aprono per l'arte nuove opportunità e un inedito spazio di gioco (*Spielraum*). Questo, per Benjamin, rivela «l'altra faccia dell'attuale crisi e dell'attuale rinnovamento dell'umanità», insieme un significato distruttivo e catartico. Un rinnovamento che passa attraverso una liquidazione dell'eredità culturale e del valore della tradizione (*die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe*).

I segni di tale liquidazione sono ben visibili nell'avanguardia storica e, in particolare, nel Dadaismo, dove proprio l'istituzione di una distanza ludica e dissacratoria lavora a una profanazione dell'aura dell'oggetto artistico. «I dadaisti davano molto meno peso all'utilizzabilità commerciale delle loro opere d'arte che alla loro inutilizzabilità come oggetti di sprofondamento contemplativo»<sup>30</sup>. Nello sbarazzarsi di ogni valore di autenticità e di ogni pretesa di autosufficienza, l'opera d'arte appare di conseguenza come scandalosa e incomprensibile. Più che stupida contemplazione, essa richiede una mediazione. Questa situazione viene provocata nel fruitore attraverso una radicale degradazione del materiale; un'azione che costituisce la *Grundoperation* del movimento («con i mezzi della produzione, imprimono il marchio di una riprodu-

<sup>26</sup> F. Desideri ha sottolineato l'importanza della *Dritte Fassung* nell'articolazione di una quadrupliche polarità. Cfr. Id., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018.

<sup>27</sup> Come ha mostrato Benveniste il gioco non soltanto proviene dalla dimensione culturale del sacro, ma ne rappresenta il capovolgimento. Se la forza dell'atto sacro sta nella congiunzione del mito e del rito, il gioco rompe questa unità. Cfr. E. Benveniste, *Le jeu come structure*, in «Deucalion», 2, 1947; tr. it. di G. Bianco, *Il gioco come struttura*, in «aut aut», 337, 2008, pp. 123-132

<sup>28</sup> Benjamin, *L'opera d'arte cit.*, *Dritte Fassung*, p. 83.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Ivi, *Fünftfe Vassung*, p. 169.

zione»<sup>31</sup>. Un'operazione tecnica volta a produrre uno *choc*, che anticipa l'effetto che sarà suscitato dal cinema: il Dadaismo «ha provato a ingenerare con gli strumenti della pittura (o meglio della letteratura) gli effetti che oggi il pubblico cerca nel film»<sup>32</sup>. È un passaggio fondamentale – e insieme un movimento tipico dello sguardo benjaminiano – per il percorso che stiamo tracciando tra tecnica, arte e metodo: l'evoluzione tendente all'estremo di una particolare forma artistica anticipa virtualmente un'altra tecnicamente più recente. «La storia di ogni forma d'arte ha delle epoche critiche in cui tale forma spinge verso effetti che potranno darsi spontaneamente solo con uno standard tecnico trasformato, cioè con una nuova forma d'arte»<sup>33</sup>. Ed è su questa nuova forma d'arte che la teoria dovrà ripensarsi: «Finché non sarà in grado di esemplificare sul film ciascuno dei suoi elementi, la teoria dell'arte dovrà sempre essere perfezionata»<sup>34</sup>. Nel divenire tecnico delle arti si riconfigura così la cifra artistica della tecnica e la relativa teoria dell'arte che dovrà essere misurata sul medium cinematografico.

Un concetto chiave di questo passaggio è appunto lo *choc*. Dallo *choc* morale e dall'oltraggio al pubblico pudore dadaista si passa a un *choc* fisico-percettivo. «Allora è venuto il film e ha fatto saltare, con la dinamite dei centesimi di secondo, questo mondo-prigione...»<sup>35</sup>. L'alternanza delle scene e delle inquadrature colpisce ripetutamente lo spettatore, in modo simile all'opera d'arte dada che colpiva come un proiettile l'osservatore; una dimensione tattile sostituisce quella contemplativa tipica della percezione auratica. Non bisogna mai dimenticare lo spavento suscitato nel pubblico – un pubblico non ancora abituato a parare gli *choc* – dalle prime proiezioni dei Lumière.

D'altra parte lo *choc* è una cellula che permette di descrivere l'intreccio tra merce e metropoli, che sarà alla base dell'archeologia del Moderno tracciata nei *Passages* e nel progetto su Baudelaire. Le percezioni delle masse nelle grandi metropoli, i processi meccanizzati – su tutti la catena di montaggio –, i mezzi di riproduzione tecnica istruivano nuove modalità di percettive (e i relativi meccanismi di difesa) che andavano innervandosi nell'ibrido della natura umana. È Benja-

<sup>31</sup> Ivi, p. 70.

<sup>32</sup> Ivi, p. 69. Certo, ancora una volta, questo processo è leggibile soltanto retrospettivamente, a partire dal film, appunto.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>34</sup> Id., *Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in *Opere complete* cit., VII, p. 340.

<sup>35</sup> Id., *L'opera d'arte* cit., *Fünfte Fassung*, p. 167.

\_\_\_\_\_ Michele Capasso, Tecnica, arte, metodo. Su Walter Benjamin \_\_\_\_\_

min a ricordarci come «la modalità in cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui si realizza – non è condizionata solo in senso naturale, ma anche storico»<sup>36</sup>. In questo senso il ruolo del film è decisivo perché attraverso il *training* percettivo cui sottopone lo spettatore ha una funzione non solo estetica ma sociale: quella di «produrre un equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura»<sup>37</sup>.

Un esempio celebre per Benjamin è come nel film come dispositivo mimetico e gioco s'innervino nella gestualità di Chaplin tecnica:

«egli scompone il movimento espressivo umano in una sequenza di minuscole innervazioni. Ognuno dei suoi singoli movimenti si compone di una sequenza di particelle staccate di movimento. Se si guarda alla sua andatura, al modo in cui tiene in mano il suo piccolo bastone o sventola il suo cappello – è sempre la stessa successione a strattoni di minuscoli movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica d'immagini a legge della motricità umana»<sup>38</sup>

Nella mimica di Charlot non c'è un mero rispecchiamento, che riproduce semplicemente l'alienazione tecnica attraverso scomposizione e frammentazione. Al contrario, proprio lo spezzettamento del *continuum* genera un effetto comico e allo stesso tempo critico e liberatorio.

Benjamin guardava con ammirazione alle sperimentazioni del cinema sovietico di Vertov ed Ejsenstein. Ora, non è certamente il cinema in sé a produrre questo equilibrio tra tecnica e uomo.

Anzi, la polarizzazione del valore di esposizione può generare effetti tossici su quella ricerca di una nuova armonia tecnoestetica. Il concetto di riproducibilità tecnica è intrinsecamente dialettico. Il film è pensato *per* le masse, che ne fruiscono come collettività distratta. «Questo stato di cose conduce immediatamente a una legge decisiva. Essa concerne il valore di consumo (*Konsumwert*) dell'opera d'arte, il quale, in antitesi al suo valore didattico (*Lehrwert*), si mette al servizio della distrazione. Questa legge suona: il valore di consumo di un'opera è tanto più grande quanto maggiore è la massa che può recepirla simultaneamente»<sup>39</sup>. Caduta la cortina tra arte e vita, questa entra in contatto con la merce e con i relativi processi di mercificazione. È una questione decisiva, che Benjamin non sottovalutava, ma su cui Adorno continuerà a incalzarlo.

<sup>36</sup> Ivi, p. 147.

<sup>37</sup> Id., *L'opera d'arte cit., Dritte Fassung*, p. 99.

<sup>38</sup> Id., *L'opera d'arte cit., Erste Fassung*, p. 29.

<sup>39</sup> Ivi, p. 10.

Da questo punto di vista le obiezioni mosse da Adorno – in particolare nella celebre lettera del marzo 1936 – restano un *locus classicus* della questione nonché una prova esemplare di critica. E l'attuale crescita dell'industria cinematografica e culturale mostra di imporre la sua forza nei termini di Adorno paventava. Che cioè l'aspetto oligarchico o alienante della tecnica, che pure Benjamin aveva segnalato come sua possibilità immanente, prevalga su quello armonico<sup>40</sup>. Sarà così la merce a diventare per Benjamin quello che l'allegoria era nella riflessione in *Origine del dramma barocco*. La relazione tra merce e allegoria, la merce come allegoria sarà il punto di applicazione benjaminiano intorno a cui ruoterà il progetto incompiuto dei *Passages*. E intrecciati in questa costellazione, lingua e tecnica.

### 5. Tecnica e dialettica

La tecnicizzazione dell'arte è dunque da analizzare nella sua dimensione dialettica e storico-conflittuale. Non un discorso apologetico, come spesso è stato inteso, né una narrazione lineare o destinale. La differenziazione operata da Benjamin tra una *prima* e una *seconda tecnica* è decisiva per sottrarsi a questa polarizzazione in cui si canalizzano le narrazioni contemporanee. Nello stesso tempo, per Benjamin, un discorso su arte e tecnica non può prescindere da una teoria della lingua fondata sulla dottrina della somiglianza. L'arte è una «mimesi perfetta» [*vollende Mimesis*]: «una proposta di miglioramento alla natura, un imitare [*Nachmachen*] il cui più nascosto intimo è un far vedere come si fa [*Vormachen*]».

D'altra parte, proprio la costitutiva ambiguità della tecnica alla *chance* emancipativa oppone quella regressiva-reazionaria in cui la prevalenza del polo culturale torna a far valere i suoi diritti. Se già nelle prime descrizioni dell'arte cinematografica, pur di aggudicarla al cerchio magico dell'arte, si registravano similitudine culturali, ancora oggi un'estetica reazionaria cerca il significato del film (e delle sue evoluzioni tecniche come il 3d) se non nel valore sacrale, certamente nel fatato, nel meraviglioso e nel soprannaturale. Un uso della tecnologia che nell'immersione e nella fusione ripropone quelle categorie che Benjamin aveva strenuamente combattuto (empatia, immedesimazione, creatività). Si ripresenta

<sup>40</sup> «si rischia che un irrefutabile bisogno di nuove condizioni sociali venga sfruttato nell'interesse di una minoranza possidente»: cfr. Id. *Dritte Vassung*, p. 76.

\_\_\_\_\_ Michele Capasso, Tecnica, arte, metodo. Su Walter Benjamin \_\_\_\_\_

una dimensione stregata della tecnica, che nonostante le *chances* intrinseche ai nuovi media artistici, ne rivaluta la dimensione magico simbolica. Questa autorizza un uso creativo di materiali e citazioni depotenziati della loro forza, indice di una ricezione postmoderna che ha distorto il pensiero benjaminiano. «Ogni sforzo consumato intorno a un'opera d'arte è destinato a rimanere frustrato qualora la conoscenza dialettica non riesca a coglierne il suo concreto contenuto storico»<sup>41</sup>. Corrispondere all'occasione della riproducibilità, per una critica dialettica, non significa una mera attualizzazione. In un appunto Benjamin ha scritto che «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte intensifica la lotta per l'esistenza tra le opere d'arte delle epoche passate»<sup>42</sup>. Questa lotta per la sopravvivenza del passato nel presente è la risposta insita in una politicizzazione dell'arte che si opponga alla diffusa e crescente estetizzazione. Questa formulazione non ha perso nulla del suo vigore se la critica è considerata come un gesto situato nell'urgenza dell'attualità. La riabilitazione dell'allegorico rispetto al simbolo ne rappresentava un primo momento. Nel suo indice temporale l'allegoria era caricata storicamente, e al critico spettava di riconoscerne la sua leggibilità. Che questa produzione non sia riposta in un'intuizione ma in un'operazione tecnico-costruttiva è il compito che questo pensiero ci ha consegnato.

#### Abstract

Una ripresa degli scritti di Benjamin sulla tecnica dovrebbe assumersi il compito di interrogare la relazione che questi istituiscono con il suo peculiare metodo di ricerca e la sua filosofia in generale. Il saggio che presentiamo ha lo scopo di mostrare quanto l'occasione storica della riproducibilità tecnica renda contemporaneamente possibile un'archeologia del moderno. Il divenire tecnico delle arti rende leggibili concetti fondamentali dell'estetica, che nella nuova determinazione storica si dispongono in nuove configurazioni. La comprensione dell'attualità si muove ancora all'interno di queste coordinate che pertanto vanno analizzate nella loro origine.

*A revival of Benjamin's writings on technique should take on the task of interrogating the relationship they establish with his peculiar research method and his philosophy in general. The essay we present aims to show how much*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Id.*, *Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in *Opere complete cit.*, VI, p. 304.

\_\_\_\_\_ Filosofie della tecnica. Teorie, mezzi, prassi \_\_\_\_\_

*the historical occasion of technical reproducibility simultaneously makes possible an archaeology of the modern. The technical becoming of the arts makes readable fundamental concepts of aesthetics, which in the new historical determination are arranged in new configurations. The understanding of the present moves still within these coordinates that therefore must be analyzed in their origin.*

Parole chiave: Tecnica, Arte, Riproducibilità, Mimesis, Medium

Keywords: Technique, Art, Reproducibility, Mimesis, Medium