

La battaglia di Benjamin contro l'estetizzazione della politica e per la politicizzazione dell'arte

Leonardo V. Distaso*

ABSTRACT

This text analyzes the political dimension of Benjamin's essay on the work of art, emphasizing how the program of the politicization of art establishes the basis for understanding the current state of art in terms of its technical development and social position, as well as for taking action to steer this position in a revolutionary direction.

KEYWORDS

Dialectical Image, Transformation, L'art pour l'art, Change of Function, Space for Play.

Il 18 settembre 1935 Horkheimer inviò una lettera a Benjamin confermandogli il proposito di pubblicare sulla “Zeitschrift für Sozialforschung” il testo su cui Benjamin stava lavorando da qualche tempo. Nella lettera Horkheimer giudicava molto positivamente le prospettive di lavoro di Benjamin, in particolare sottolineava che

il metodo di cogliere l'epoca a partire dai piccoli sintomi che si mostrano in superficie” contribuiva a superare le analisi materialistiche dei fenomeni estetici oltre le secche delle astratte teorie sull'arte fino a rendere evidente la potenza di una nuova teoria estetica capace di “coincidere di volta in volta con la storia di un'epoca particolare (Lettera di Horkheimer a Benjamin in Benjamin 2000a, p. 1115).

Nella risposta del 16 ottobre, Benjamin ringraziava Horkheimer annunciandogli che il titolo da dare a queste riflessioni sarebbe stato *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Si trattava, così scriveva, di riflessioni che “tentano di dare una forma veramente attuale ai problemi della teoria dell'arte” in direzione di una teoria materialistica dell'arte (Benjamin 2000a, p. 1122; Benjamin 1999, p. 179). Il programma mirava a mettere a fuoco la situazione dell'arte a partire dal *luogo esatto del presente* – l'*adesso della conoscibilità* che indica a Gretel Adorno nella lettera del 9 ottobre 1935 – quale punto di vista prospettico della costruzione storica capace di seguire il destino dell'arte del

* Università di Napoli Federico II, leonardo.distaso@unina.it

XIX secolo (Benjamin 2000a, p. 1120; Benjamin 1999, p. 171). Si trattava di prendere avvio dall'*immagine dialettica della scienza storica* – che Benjamin aveva descritto negli appunti sui *Passages* del 1927-'28 come il suo nuovo metodo: “esperire il passato con la rapidità e l'intensità del sogno, per esperire il presente come mondo della veglia, a cui in ultima analisi ogni sogno si riferisce (dialettica della *Eingedenken*)” (Benjamin 2000a, p. 973; Appunti, pp. 913-914). Questo programma, che si prolungherà fino alle *Tesi sul concetto di storia* del 1940, aveva come riferimento il Marx dell'Introduzione ai *Grundrisse* là dove questi enuncia la tesi che il passato non è la preistoria del presente, ma è compreso a partire dall'*autocritica del presente*, ovvero lo stadio della critica in cui si abbraccia una visione della totalità del processo nella misura in cui esso è giunto a una seppur temporanea conclusione. Si trattava, dunque, di una visione prospettica che accompagnerà la riflessione benjaminiana per l'intero arco degli anni Trenta e che in quel momento stava venendo alla luce configurandosi come un processo graduale di risveglio. D'altra parte, aggiunge ancora Benjamin nella lettera, “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 che per ora solo le *nostre* orecchie odono scandire le ore” (Benjamin 2000a, p. 1122; Benjamin 1999, p. 179). Insomma: pareva a Benjamin di aver estratto alla superficie, e averlo messo nero su bianco, la struttura del *risveglio* di qualcosa che, nello sviluppo dell'arte, era *ciò che è rimasto* ancora nascosto. Che *l'ora fatale dell'arte suonasse* veniva ribadito in una lettera a Scholem del 24 ottobre: “Tali [osservazioni fondamentali di teoria dell'arte] ancorano la storia dell'arte nel secolo XIX alla conoscenza della sua situazione così come è da noi vissuta attualmente. [...] La loro formulazione provvisoria s'intitola *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*” (Benjamin, Scholem 2019, p. 243; Benjamin 1999, p. 190). La cronaca ci ricorda che Benjamin dovette arrendersi alla decisione di Horkheimer di tagliare il primo capitolo contenente l'impianto marxista che, per Benjamin, costituiva il nucleo dell'analisi politica dell'arte presente. Nella lettera del 29 febbraio 1936 Benjamin tentò inutilmente di far cambiare idea a Horkheimer senza riuscirci:

Se questo lavoro deve avere un valore informativo per l'avanguardia dell'intelligenza francese, il suo orientamento/impianto (*Grundriß*) politico non deve essere offuscato. Di questo orientamento/impianto fanno parte sia il primo che l'ultimo capitolo, che corrispondono l'uno all'altro nella struttura complessiva (Benjamin 1999, p. 252).

La versione che Benjamin ha cercato di far pubblicare è stata ritrovata a metà degli anni Ottanta nel Max Horkheimer Archiv di Francoforte e pubblicata nel 1989 con la denominazione *Zweite Fassung*: oggi sappiamo che essa è in realtà la *Dritte Fassung*. Qui faremo riferimento a questa versione¹. In essa emergono tre coppie di polarità che sostanziano la concezione dell'opera d'arte fra tradizione e presente: 1) le polarità di valore culturale – che mantiene l'opera in una figurazione al servizio della magia e del rituale – e valore espositivo – che trasforma le funzioni dell'opera d'arte fino a rendere marginale quella artistica; 2) il riconoscimento che vi sono due idee della tecnica: una *prima tecnica* che impiega l'uomo il più possibile *in pro* di un'opera prodotta *una volta per tutte*; una *seconda tecnica* che impiega l'uomo il meno possibile e che gli consente di prendere le distanze dalla natura in vista della *riproduzione di un'opera d'arte destinata alla riproducibilità* (per la quale *una volta sola non fa numero*); 3) le polarità di *apparenza*, frutto del dominio della natura da parte della prima tecnica, e *gioco*, nel quale emerge l'intreccio armonico tra uomo e natura a partire dalla presa di distanze da questa (Benjamin 2019, pp. 81-83). Queste tre polarità sono strettamente connesse con la dimensione politico-sociale dell'opera d'arte e lo sono nella misura in cui sono estratte dall'*ora fatale* nella quale afferrare l'emersione degli attuali problemi della teoria dell'arte. In altre parole, le polarità definiscono l'opera d'arte nella sua oscillazione fra la tradizione auratica e rituale della singolarità e durata – che Benjamin vedeva perpetuarsi nell'*elaborazione in senso fascista dei materiali artistici concreti derivanti dalla dottrina dell'art pour l'art* (pp. 74 e 80) – e la sua messa in questione insieme ai concetti tradizionali della teoria dell'arte, resa possibile dalla radicale trasformazione della funzione sociale dell'arte nel *medium* della percezione che coinvolge sia il momento della produzione che quello della ricezione. Anche questa seconda istanza – il coinvolgimento del momento della produzione con quello della fruizione nella *trasformazione della percezione* – assume un connotato estetico-politico che revoca il carattere rituale dell'opera: l'autorità dell'oggetto prodotto col metro dell'autenticità, tramandato dalla tradizione, perde il carattere di testimonianza storica per rispondere alle esigenze della massa di afferrarlo più da vicino, spazialmente e umanamente, nella riproduzione. A questo punto Benjamin denunciava come *errata e confusa* la domanda sull'artisticità della fotografia, e del cinema, in quanto la vigente discussione non teneva conto della *trasformazione del carattere complessivo dell'arte*: nel trattare

¹ Benjamin 2019: seconda versione ottobre 1935; terza versione dicembre 1935-gennaio 1936.

i nuovi media, fotografico e filmico, si continuavano a utilizzare categorie inadeguate (tipo quelle della pittura), senza tener conto che il valore espositivo dell'immagine fotografica e dell'immagine in movimento aveva fatto arretrare il valore culturale della rappresentazione pittorica portando all'estinzione definitiva dell'apparenza della sua autonomia, mediante il superamento dell'unicità dell'oggetto per mezzo della sua ricezione della riproduzione – il possesso dell'oggetto tramite la sua riproduzione (p. 78). Si trattava di un risultato che confermava le analisi già compiute nel saggio del 1931 sulla storia della fotografia, là dove Benjamin scrive che “la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio” poiché si tratta di una natura di cui le masse si impadroniscono nell'immagine di essa, ossia nella sua riproduzione quale contrassegno di una percezione accresciuta dalla fugacità e ripetibilità del percepito (Benjamin 2002a, pp. 479, 485-486). Superamento dell'unicità, estinzione dell'autonomia apparente e fallimento dell'autenticità contribuiscono insieme a rovesciare *l'intera funzione sociale dell'arte*: “*Al posto della sua fondazione sul rituale, deve subentrare la sua fondazione su un'altra prassi: ossia la sua fondazione sulla politica*” (Benjamin 2019, p. 80).

Ritenere possibile il presentarsi di istanze rivoluzionarie insite nel cambiamento di funzione sociale dell'arte diffusa col suo accresciuto valore espositivo riformula il rapporto tra arte e politica emancipando la prima dalla sua elaborazione in senso fascista e mettendo fuori gioco alcuni vecchi arnesi concettuali – creatività, genialità, eternità e mistero – attraverso l'analisi che i nuovi media richiedevano con urgenza. In tal senso le considerazioni relative all'obsolescenza del carattere oggettuale dell'opera d'arte avrebbero contribuito non solo a ridefinire i confini dell'arte presente, che a fronte della perdita dell'aura guadagnano in termini di anticipazione di nuove forme (“È stato da sempre uno dei compiti più importanti dell'arte quello di ingenerare una richiesta per la cui completa soddisfazione non è giunta l'ora”), ma anche a emancipare l'arte presente dalla presa di possesso dell'estetica fascista nel nesso immediato tra trasformazioni sociali e cambiamenti di funzione delle nuove forme artistiche (“trasformazioni sociali spesso inappariscenti mirano a una trasformazione della ricezione che torna utile soltanto alla nuova forma d'arte”, p. 101). Come conseguenza al valore artistico tradizionale sarebbe stata riconosciuta una funzione marginale e accessoria da ripensare complessivamente *nell'ambito del valore espositivo di un'opera non oggettuale*. Lo stesso carattere espositivo si rovesciava su sé stesso: infatti il tratto accessorio della funzione artistica, risultato della *riproduzione di un'opera d'arte predisposta*

alla riproducibilità, nel far eclissare il carattere di *bella apparenza* propria dell'epoca della percezione auratica, ha fatto sì che il valore espositivo aprisse un enorme spazio alla polarità del gioco. Il gioco, quale riserva inesauribile di tutte le modalità di procedura sperimentale della seconda tecnica, è lo spazio che prende il posto della manifestazione della bella apparenza e nel quale si rafforza la nuova dimensione dell'arte nel suo *radicale cambiamento di funzione* (p. 92, nota 11). Il deperimento dell'aura – la presa di distanza da ciò che è tramandato come testimonianza storica – predispone al *rafforzamento dell'arte* – e non alla sua abolizione – nello spazio sperimentale del gioco e nei nuovi compiti assegnati alla ricezione tattile (p. 104). Pertanto, è attraverso la polarità del *gioco* che è possibile tracciare i termini della nuova funzione sociale dell'arte col suo carattere di *serietà*. Reciprocamente, quindi, se l'oggetto si spoglia del suo involucro e si estingue l'apparenza della sua autonomia in nome della labilità e ripetibilità, allora cade anche la fondazione ritualistica e culturale dell'arte aprendo il campo a quella *diversa funzione sociale* in cui la *serietà del gioco* che si coniuga con *il valore espositivo frutto della percezione nella distrazione* fa da *pendant* alla *serietà della politica*. Se il proletariato si ribella contro l'essere incluso nella massa impenetrabile e compatta (quella piccolo-borghese) passando all'azione essa può rimodulare la propria coscienza su quella della nuova funzione dell'arte sopprimendo il dominio sociale del capitalismo insieme al carattere auratico dell'*art pour l'art* preparando “una società in cui non esisteranno più le condizioni né oggettive né soggettive per la formazione di masse” (p. 94, nota 13). È questo il momento in cui l'aura si sgretola.

Mario Perniola ha definito una *grande ingenuità* continuare a considerare l'oggettualità delle opere il carattere essenziale dell'arte, come ciò con cui l'arte deve continuare a identificarsi: oggetti essenziali alla definizione dell'arte e del valore artistico, e punto di arrivo dell'attività creatrice (Perniola 2000, p. VII). Anche in questo caso si tratta di un'ingenuità rispetto a un'inadeguata comprensione delle molteplici tendenze dell'arte attuale; tuttavia, è un'ingenuità che ha una sua storia imponente e ricadute ancora vigenti. Benjamin non usa il termine 'ingenuità' per parlare del ruolo dell'oggetto artistico che cade sotto il valore culturale, ma se seguiamo la sua riflessione sul carattere produttivo del *medium* obsolecente – la legge secondo cui *le conquiste più recenti si prefigurano nella tecnica trascorsa* – vediamo che il presente non solo conserva il trascorso, ma prefigura i compiti e gli effetti che una nuova forma d'arte sarà pronta a soddisfare. Per questo l'attualità delle trasformazioni del *medium* corrisponde a uno dei compiti più importanti dell'arte

in generale, ossia *generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado di soddisfare*. Questo piano della riflessione – ripreso da R. Krauss attraverso il paradigma della reinvenzione del *medium* postmediale (Krauss 2005, pp. 48-69) – getta luce su come la critica estetica debba analizzare la *novità* a partire dal riconoscimento che il nuovo *medium* riprende gli effetti non riusciti di una forma d'arte tradizionale e li ottiene entro un nuovo standard tecnico (dunque, una nuova forma d'arte che scaturisce dall'obsolescenza vista come una redenzione del *medium* capace di produrre tecnicamente una *specificità*). La messa fuori gioco delle categorie tradizionali che contraddistinguono l'arte auratica si rinsalda, per Benjamin, nel *medium* quale campo che conserva le richieste e gli effetti che provengono dalla storia attualizzandoli in forme sempre nuove e delle quali, di volta in volta, è necessario ritracciare i confini e le funzioni in conformità alle trasformazioni sociali: “trasformazioni sociali spesso inappariscenti mirano a una trasformazione della ricezione che torna utile soltanto alla nuova forma d'arte” (Benjamin 2019, p. 101, nota 15). Insomma, anche il *medium* è una figura dell'*immagine dialettica* che egli usa nel momento in cui è stato disposto a far cadere l'unicità e l'originalità dell'oggetto artistico. Questo perché il suo obiettivo principale non era soltanto la diagnosi della caduta dell'arte auratica, quanto *la messa in questione dell'idea di arte in generale*, che non doveva più essere presa in considerazione entro il paradigma dell'*arte in quanto tale, dell'arte per l'arte*. In questo senso le nuove condizioni offerte dai media si inscrivono nell'ampia ricognizione di Benjamin sul *moderno*: il tentativo di scrivere la *Urgeschichte der Moderne* si muove tra il portare alla luce lo scarto tra modernizzazione tecnica e modernizzazione politico-sociale e culturale (il fatto che la modernità tecnica viaggi a una velocità diversa e accelerata rispetto a quella sociale e politica), e dall'altro il prestare attenzione alla fantasmagoria delle forme con la quale i fenomeni possono figurarvi sotto forma di cose che riempiono di fascino il mito del progresso. Utilizzare ancora le categorie tradizionali applicate allo stato attuale dell'arte avrebbe voluto dire rifiutare la configurazione del tutto nuova del presente, prima ancora di averne fatta esperienza. D'altra parte, la nuova configurazione non si definisce come mera riformulazione dei valori estetici tradizionali attualizzati nei fascismi che intendevano governare *concedendo alle masse la loro espressione lasciando inalterati i rapporti di proprietà* (estetizzazione della politica) (p. 107), ma come presa d'atto delle trasformazioni sociali che avrebbero potuto avere effetti corrosivi e liberatori grazie all'utilizzo in senso politico-rivoluzionario dei nuovi mezzi dischiusi dalla seconda tec-

nica. Insomma, mentre i fascismi rielaboravano i concetti tradizionali dell'arte impossessandosi, attraverso il concetto di arte pura, delle innovazioni tecno-mediatiche dell'epoca (modernismo reazionario), Benjamin costruiva nuovi concetti utilizzando i nuovi media in vista della *formulazione di istanze rivoluzionarie atte a modificare il corso della politica dell'arte* (p. 74). In questo senso le analisi del *medium*, nel suo passaggio dall'obsolescenza all'attualità, risultano decisive per cogliere il significato della polarità del gioco che per lungo tempo è stato danneggiato dalla polarità dell'apparenza, ma che può proporsi ora come campo in cui l'arte si rivela come *proposta migliorativa della natura* – un imitare che è *mimesi perfezionante* entro la quale apparenza e gioco riscoprono la loro reciproca fertilità (Benjamin 2004b, p. 317). È in questa direzione che prendono corpo le sue considerazioni sull'utilizzo fascista dell'arte borghese e l'immagine di un risveglio storico che muova seguendo la natura del *carattere distruttivo*, così come era emerso nell'omonimo testo del 1931. In quello scritto Benjamin aveva sostenuto che il carattere distruttivo è di colui che non vede alcunché di duraturo poiché è nemico dell'uomo-custodia: la sua parola d'ordine è quella di *creare* spazio, di ritenere non necessaria la forma in cui è dato l'esistente: “mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole, altri tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole” (Benjamin 2002b, pp. 521-522). Esempi che aprono alla speranza di realizzare *il piano distruttivo* erano il dadaismo e il surrealismo: essi hanno liberato lo sguardo sulle rovine della borghesia senza ripresentare le istanze tradizionali in esse evocate, preparando il risveglio storico contenuto nel pensiero dialettico. Da un lato il dadaismo “ha provato a ingenerare con gli strumenti della pittura (o meglio della letteratura) gli effetti che oggi il pubblico cerca nel film” (Benjamin 2019, p. 102), liberando l'*elemento tattile* causato dall'effetto di choc e allontanando l'esperienza estetica contemplativa dell'apparenza dell'oggetto in direzione della partecipazione giocosa alla diversione chocante, ma proprio per questo potentemente sovversiva. Inoltre, all'elemento tattile il dadaismo affiancava il montaggio che già nel 1926, con *Einbahnstraße*, era stato il modello per i *Denkbilder* che ne costituivano il testo, e che costituiranno il principio del montaggio letterario quale metodo per elaborare la *Urgeschichte* dei *Passages* (Benjamin 2000a, p. 941). Dal canto suo, il surrealismo – Benjamin lo aveva già scritto nel 1929 – ne seguiva la scia cogliendo nella disgregazione dell'estetico “quel doppio rapporto con l'elemento animal-creaturale, da un lato, e con l'elemento politico-materialistico, dall'altro” (Benjamin 2010, p. 229). Ma in che senso il surrea-

lismo è *il più serio tentativo per conquistare le forze dell'ebbrezza al servizio della rivoluzione?* (pp. 211 e 232) Perché riconosceva *il quotidiano come impenetrabile e l'impenetrabile come quotidiano*: il surrealismo apriva il campo all'esperienza estetica di una *physis* organizzata nella *seconda tecnica*, grazie allo spazio immaginativo la cui oggettività faceva tutt'uno con la realtà politica e sociale e non alla mera identità dell'oggetto artistico slegata dal suo essere un *fait social*: "Solo se corpo e spazio immaginativo si compenetrano nella realtà politica e oggettiva così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione fisica collettiva, e tutta l'innervazione fisica del collettivo diventa scarica rivoluzionaria" (p. 214). Ancora una volta era la tecnica dadaista del montaggio che coglieva, in maniera *eccentrica*, quei significati epocali racchiusi nell'impenetrabilità del quotidiano. È di nuovo *lo spazio di gioco* ciò entro cui montare e riconfigurare l'oggettualità e l'esperienza del quotidiano, che altrimenti resterebbe impenetrabile e irriducibile, riattivando le dinamiche del possibile fino alla realizzazione della rivoluzione come innervazione del nuovo collettivo ad opera dell'apparecchiatura tecnica che insegnerà all'uomo che "l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa soltanto quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forza produttive che la seconda tecnica ha dischiuso" (Benjamin 2019, p. 83).

Se il quotidiano è il primo passo per rinunciare al valore auratico dell'opera allora è chiaro il congedo definitivo, da parte di Benjamin, dall'idea di *arte pura* e dalla posizione reazionaria assunta dalla dottrina dell'*art pour l'art* nell'approssimarsi della crisi prodotta dai mezzi di riproduzione tecnica. In seguito, l'idea di arte pura è divenuta la parola d'ordine dalla quale è nata la concezione dell'opera d'arte totale: *Baudelaire soggiace alla malìa di Wagner* (Benjamin 2000b, p. 15). Con il rifiuto di ogni funzione sociale e con il preservarsi dallo sviluppo della tecnica l'arte pura diventa una *teologia dell'arte*: essa riafferma l'eternità e l'autenticità dell'opera nel momento in cui prende le distanze dalla realtà sociale piuttosto che fare i conti con esso e resistervi. Non riuscendo a fronteggiare il mutare delle situazioni se non ponendosi sul piano della rottura avanguardistica, l'arte borghese si rifugia in una dottrina che ne celebra la solennità neutralizzando la sua posizione sociale corrispondente al privilegio sociale che la classe borghese continua a pretendere pur abbandonando gli individui al mondo amministrato dal quale possono staccarsi solo con lo svago o con l'enfatica spiritualizzazione. D'altra parte, l'idea di arte pura è *il pendant degli svaghi che trasfigurano la merce*: l'arte pura della borghesia

viene restituita alle masse compatte nel feticismo del suo carattere auratico e in un'astrattezza disponibile nella veste monumentale e ritualizzata. *L'auto-estranazione dell'arte pura* rispetto alla realtà sociale le consente di vivere il proprio annientamento come un piacere estetizzato, lo stesso che esalta la tecnica *non* per rigenerare l'abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte, né per intaccare i rapporti di forze all'interno della società, ma per gridare che 'La guerra è bella!' con la stessa consapevolezza, gli stessi valori e la stessa concezione dell'arte con i quali conserva e monumentalizza il feticcio di sé stessa. Benjamin suggerisce che la mobilitazione delle masse da parte dell'arte possa avvenire se queste, aprendo lo *spazio di gioco*, lo riempiono attraverso la modificazione della ricezione che accompagna la coscienza di classe del proletariato al distacco dalla massa impenetrabile e compatta della piccola-borghesia distratta, assolvendo ai nuovi compiti sociali offerti dalle innervazioni del collettivo padroneggiate dalla seconda tecnica in vista della trasformazione dei rapporti di forza nella società. L'auto-estranazione nel piacere estetizzato aveva, dunque, un duplice sviluppo: da un lato, il feticcio del passato auratico dell'arte pura cadeva in mano alla reazione totalitaria nell'alleanza tra borghesia e fascismo come sigillo della propria ideologia; dall'altro esso condurrà alle considerazioni che Adorno farà nel capitolo dedicato all'industria culturale nella *Dialettica dell'illuminismo*. Parlando dell'arte borghese come dominio separato dalla sua funzione sociale, Adorno rivela come tale presunta libertà, frutto dell'autonomia disinteressata che esonera l'artista da esigenze determinate, reifica l'opera d'arte pura *nell'intima costituzione economica delle merci culturali* nel momento in cui essa nega di essere merce:

Le pure opere d'arte, che negano il carattere di merce della società già solo per il fatto che obbediscono esclusivamente alla propria legge, sono sempre state, nello stesso tempo, anche merci [...] bisogna tener presente che alla sua autonomia, che è sempre stata semplicemente tollerata, si è accompagnato, per tutto il corso della storia borghese, un momento di falsità che ha finito, da ultimo, nella liquidazione sociale dell'arte (Adorno, Horkheimer 1966, pp. 169-170).

Il fascismo ha ereditato dall'arte borghese la dottrina dell'arte pura: in quegli anni la utilizzava per togliere alla massa compatta (piccolo-borghese) ciò che le restituiva in termini di svago e di *entertainment*, facendole prendere coscienza non di sé stessa, ma di valori artistici reificati e sciolti dalla loro posizione sociale. Benjamin vedeva che il fascismo non solo organizzava le masse proletarizzate lasciando inalterati i rapporti di proprietà interni alla società, ma *consentiva a esse di esprimersi* (senza veder ri-

conosciuti i propri diritti) nei momenti espositivi della vita politica estetizzata (Benjamin 2019, p. 105). Tuttavia, le masse, che Benjamin auspicava diventassero *matrici* da cui far uscire rigenerato ogni abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte, non stavano compiendo – e non compiranno più – il passo decisivo verso la trasformazione delle modalità di partecipazione, dato che riducevano la loro partecipazione sociale sotto il valore di scambio e di consumo fino all'autoestraneazione e al *proprio annientamento in forma di godimento estetico*. Di fatto, le masse nazionalizzate erano diventate lo spettacolo di sé stesse inglobate nel disegno di estetizzazione che distruggeva il reale nel momento in cui prometteva la felicità artistica: *Fiat ars – pereat mundus* (p. 107). Il riscatto attraverso la seconda tecnica poteva compiersi solo attraverso una piena coscienza del cambiamento di funzione dell'arte. Ancora nel 1936, scrivendo della polemica tra Gide e Maulnier, Benjamin descrive l'identità tra il carattere *monumentale e propagandistico* dell'arte fascista e il suo carattere di massa. Identità che si accompagna all'eternizzazione dell'ordine economico esistente, nonché alla perpetuazione dei rapporti esistenti che porta alla paralisi sociale degli uomini specchiantesi nella *forma monumentale* dell'ordine storico vigente ereditato dalla politica così come dall'arte borghese. E poiché l'arte fascista non è soltanto eseguita *per* le masse, ma anche *dalle* masse, il fascismo ha avuto tutto l'interesse a limitare il più possibile la funzione sociale dell'arte reificando, con l'estetismo, le caratteristiche auratiche che permettono il controllo e la perpetuazione dei rapporti esistenti: in tal modo l'incantamento delle masse è giunto a compimento insieme alla loro massima espressione (Benjamin 2004a, pp. 434-435). Siamo nel mezzo degli anni Trenta e sappiamo come da quegli anni Benjamin ne uscì sconfitto: ma sappiamo anche che l'adorniano carattere ancipite dell'arte, come *fait social* e come autonomia, come ciò per cui “essa diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società”, si basa su quei presagi (Adorno 2009, p. 302). Un'arte autonoma non feticizzata si qualifica *sociale* in quanto *resiste* alla società: nel suo sviluppo infraestetico essa non imita i modelli sociali di riferimento, ma resiste alla reificazione dell'arte pura. Per Adorno la partita, dopo Auschwitz, si gioca tra la *resistenza dell'autonomia* e i *pericoli della neutralizzazione*, basati questi sull'astrattezza dell'antitesi tra arte ed empiria che il principio dell'*art pour l'art* istituisce. Il *mundus vult decipi* che sopraggiunge nella *Teoria estetica* prosegue sulla traccia critica che il *Fiat ars, pereat mundus* di Benjamin gli aveva indicato e contro cui l'arte ancipite ha il dovere di resistere.

Bibliografia

- Adorno Th. W., *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- Adorno Th. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966.
- Benjamin W., *Gesammelte Briefe* (GB), Bd. V, 1935-1937, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.
- Id., *I "passages" di Parigi. Testimonianze sulla genesi dell'opera*, in Id., *Opere complete*, IX, Einaudi, Torino 2000a.
- Id., *Exposé. Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *I "passages" di Parigi*, in Id., *Opere complete*, IX, Einaudi, Torino 2000b.
- Id., *Breve storia della fotografia*, in *Opere complete*, IV, 1930-1931, Einaudi, Torino 2002a.
- Id., *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete*, IV, 1930-1931, Einaudi, Torino 2002b.
- Id., *Lettera da Parigi I*, in *Opere complete*, VI, 1934-1937, Einaudi, Torino 2004a.
- Id., *Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, VI, 1934-1937, Einaudi, Torino 2004b.
- Id., *Il surrealismo*, in *Opere complete*, III, 1928-1929, Einaudi, Torino 2010.
- Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019; seconda versione ottobre 1935; terza versione dicembre 1935-gennaio 1936.
- Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, trad. it. a cura di S. Campanini, Adelphi, Milano 2019.
- Krauss, R., *Reinventare il medium*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Perniola, M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.