

Anna Migliorini

NFT e W. Benjamin: la regressione reauratizzante nelle nuove forme di collezionismo digitale

“Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerk führt zu seiner Verschleiß”¹.

“Das Fortleben der Kunstwerke ist unter dem Gesichtspunkt ihres Kampfs ums Dasein darzustellen”².

“Dieser ist auf zweierlei Art möglich: durch ihre Auslieferung an die Mode oder durch ihre Umfunktionierung in der Politik”³.

“Die Mode setzt ihr Feigenblatt immer an der Stelle auf, wo sich die revolutionäre Blöße der Gesellschaft befindet. Eine kleine Verschiebung und... Aber wieso ist diese Verschiebung fruchtbar nur wo sie am Körper des Jüngstvergangenen vollzogen wird?”⁴.

“Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat”⁵.

¹ “La riproducibilità tecnica dell’opera d’arte porta alla sua usura”, W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, vol. 16, Suhrkamp, Berlin 2012, p. 51 (manoscritti per la prima versione); tr. it. in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI. *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 305.

² “La sopravvivenza delle opere d’arte deve essere rappresentata dal punto di vista della loro lotta per l’esistenza”, in W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., p. 50.

³ “Questo è possibile in due modi: attraverso la sua consegna alla moda o attraverso la sua rifunzionalizzazione nella politica”, *Ibid.*

⁴ “La moda mette sempre la sua foglia di fico nel punto in cui si trova la nudità rivoluzionaria della società. Un piccolo spostamento e... Ma come mai questo spostamento produce i suoi frutti solo quando si compie sul corpo del passato più recente?”, W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, H. Tiedemann-Bartels, C. Gödde, H. Lonitz, G. Smith, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, vol. V, p. 1215; tr. it. in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX. *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, *Paralipomena*, p. 989.

⁵ “La moda ha un buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque esso si muova nel folto dei tempi lontani. Essa è il balzo di tigre nel passato. Solo che ha luogo in un’arena in cui comanda la classe dominante. Lo stesso salto, sotto il cielo libero della storia, è il salto dia-

Scenari, n. 16, 2022 • Mimesis Edizioni, Milano-Udine • www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari • ISSN (online): 2785-3020 • ISBN: 9788857594422 • DOI: 10.7413/24208914122
© 2022 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

1. Introduzione: estetica, quotidiano e W. Benjamin

Questo articolo intende indagare l'attuale questione degli NFT, o *non-fungible tokens*, come punto di incontro tra estetica e vita quotidiana, facendone un'analisi in ottica filosofica, improntata dalle riflessioni di Walter Benjamin degli anni Trenta, indicando anche risvolti economici, politici, ambientali, di una "forma d'arte" di cui accademicamente ci si sta interessando con ritardo, ma di cui non si sa neanche se e per quanto a lungo se ne parlerà. Quando si parla di NFT si tratta di oggetti immateriali "non fungibili", ovvero non equivalenti né interscambiabili tra loro, che vengono usati, tra l'altro, nella compravendita in campo artistico. Essi offrono, in prima istanza, un interessante e attuale sguardo sul rapporto tra vita quotidiana ed estetica, anzitutto nella misura in cui rappresentano modalità di compravendita di "oggetti" "artistici". Poi, perché rappresentano uno stadio di ulteriore modificazione dell'aspetto estetico delle opere d'arte. Ma, e più rilevante, rappresenterebbero altresì un grado ulteriore della stratificazione negli "oggetti" estetico-artistici, oltre che, e qui siamo su di un quarto piano, il tentativo per un nuovo modo dell'attribuzione del carattere e del valore di artisticità.

Gli NFT vengono catalogati di fatto nel contesto dei beni artistici, quindi come tali presentati, venduti e comprati. Questa analisi procederà senza entrare in merito rispetto al giudizio artistico che li rende tali, ma partendo dalla constatazione della loro esistenza nel mercato dell'arte, e concentrandosi sul meccanismo di funzionamento e le sue implicazioni sul piano critico⁶.

In molti sottolineano come momento irreversibile per la generale quotidianizzazione dell'estetica la crisi della distinzione tra cultura alta e bassa⁷. Con questo cambiamento si intende un generale sconfinamento

letto, e come tale Marx ha concepito la rivoluzione", W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19 a cura di G. Raullet, Suhrkamp, Berlin 2010, tesi XIV, p. 102; tr. it. in: W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, G. Bonola, M. Ranchetti (a cura di), Einaudi, Torino 1997, p. 47; *Opere complete*, vol. VII. *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp. 490-91.

⁶ Integrandolo, ad esempio, l'asserzione di E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico: piattaforme, nuovi beni e vecchie regole*, in "Aedon", 2, maggio-agosto 2021, pp. 100-10, p. 106, per cui questi "beni di interesse artistico" ricomprendono "in generale tutti i beni mobili che sono suscettibili di ricevere nella prassi di mercato una qualificazione in questi termini".

⁷ Cfr., ad esempio: G. Matteucci, *Pratiche estetiche come design del quotidiano*, in G. Matteucci (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano: oggetto, esperienza, design*, Mimesis, Milano 2015, pp. 9-24, p. 9: "La stessa diffusione capillare dei processi estetici nella quotidianità è sintomatica di una crisi di legittimità delle arti che sembra entrata in una fase irreversibile almeno dalla seconda metà del Novecento, quando è evaporata nell'evanescenza la separazione tra cultura 'alta' e cultura 'bassa'"; D. Viviani, *Simulacro: una ipotesi di lettura della postmodernità*, QuiEdit, Verona 2008, p. 25: "Nel nuovo con-

della dimensione estetica dalla sfera dell'arte in direzione e a favore di esperienze estetiche di più ampio spettro, verso un concetto di estetica più vicino all'etimologia, dove l'*aisthesis* mostrava il suo ampio campo semantico, ricomprendendo a pieno titolo gli elementi della percezione sensibile. In questo processo possono essere individuati due movimenti specifici, e rilevanti per questa analisi. Da un lato, l'estetizzazione del quotidiano riguarda, in modo diretto, il processo di permeabilità, che va dalla dimensione tradizionalmente estetica, ovvero artistica ed extra-quotidiana, a quella degli oggetti, dei consumi e delle esperienze, anche sensoriali, nel quotidiano.

Come evidenza già Walter Benjamin, il cui approccio all'estetica mira a una teoria della percezione che comprende anche la produzione e la ricezione di sensazioni ed espressioni⁸, in un appunto manoscritto per la *Seconda versione* (di cinque) de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-40)⁹: “[Dalla grafica pubblicitaria alle inserzioni, fino alla pubblicità radiofonica], si può notare la crescente amalgama degli elementi artistici importanti e degli interessi del capitale”¹⁰. Benjamin in partenza aggiunge alla questione la relazione e la rilevanza in contesto del rapporto con il mercato e il capitalismo. Ma già – e soltanto – nella *Prima versione* si legge:

La *réclame*, che si rivolge alla massa dei singoli distratti, mette alla prova commerciale ciò che l'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica deve mettere alla prova politica. È infecondo dedurre dalla loro differente finalità confini fondamentali e insuperabili tra *réclame* e *arte*.¹¹

testo sociale, in seguito alla nascita e alla diffusione di una nuova cultura del consumo, si verifica il crollo della distinzione cultura alta/cultura bassa, e la conseguente omogeneità nei gusti e negli stili di vita. Questa fusione dei due diversi livelli di cultura coincide con l'avvicinamento dell'arte alla vita quotidiana e sviluppa un vero e proprio processo di estetizzazione delle quotidianità”.

⁸ Cfr., ad esempio, D. Schöttker, *Walter Benjamin und seine Rezeption: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte (aus Anlaß des 100. Geburtstags am 15. Juli 1992)*, in “Leviathan” 20, 2, 1992, pp. 268-80, pp. 278-79, che riprende N. Bolz, *Was heißt Ästhetik bei Benjamin?*, in O. Bätz (a cura di), *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*, Werkbund-Archiv, Anabas-Verlag, Giessen 1990, pp. 105-106.

⁹ Dall'edizione tedesca del 2012 sono disponibili tutte e cinque le versioni del saggio. Per la genesi dell'opera, che tiene conto di tutte e cinque, credute tre fino a una decina di anni fa, ricostruita recentemente nel contesto dell'edizione di W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., cfr. M. Montanelli, *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019, pp. XLIII-LXXXV.

¹⁰ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino, 2004, p. 308, trad. mod., ora in W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., p. 94.

¹¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., p. 11

Dal primo lato, quindi, il movimento si attua dall'arte e dall'estetica al quotidiano, estetizzandolo. Dall'altro lato, vale a dire in direzione inversa ma non escludente, rispetto al primo movimento delineato, lo statuto degli oggetti si modifica, acquisendo caratteristiche artistiche che non dipendono dall'innesto di elementi artistici, ovvero tradizionalmente estetici, in esse. In altre parole, nel primo caso, elementi estetici, e artistici, trovano posto e si sviluppano in vari campi del quotidiano e dell'ambito commerciale, come ad esempio il design e la pubblicità, sfruttando capacità e proprietà propriamente artistiche, *incrementando* il contenuto "artistico" di materiali e oggetti della vita quotidiana. Sull'altro versante, oggetti comuni *diventano* estetici, artistici¹², modificando il loro carattere in modo meno diretto, e cioè a prima vista esteriore – ma altrettanto e forse più significativo – potendo questi oggetti anche rimanere esteticamente – qui cioè per come appaiono – visivamente uguali a se stessi.

Nulla di nuovo su questo ultimo punto, abituati già in quanto pubblico e critica al *tournant* concettuale nel paradigma dell'arte inaugurato da Marcel Duchamp che, per primo, attraverso i *ready-made*, spostando il punto di vista, la collocazione e il contesto di vita di un oggetto, ne cambia la natura. Infatti, sottolinea ancora Benjamin, in un appunto manoscritto, la teoria dell'arte di Duchamp è riassumibile così: "non appena [un oggetto viene considerato da me come] un'opera d'arte, questo stesso oggetto in genere non può più assolutamente [fungere] come tale"¹³. Pertanto, a un'apparenza invariata corrisponde uno slittamento essenziale: questi oggetti *diventano* arte.

È in un tale contesto che la presente analisi poggia lo sguardo su materiali strettamente attuali, con lo scopo di illuminare alcuni elementi caratteristici della sfera e del mercato dell'arte, del virtuale, del digitale, dell'estremamente riproducibile, riproducibile fino al limite. Gli NFT,

(prima versione). Cfr. M. Montanelli, *Breve storia del saggio*, cit., p. XLVII: "Nel capitolo 7 [...] la riflessione sulla 'réclame' e la grafica pubblicitaria la troviamo solo in questa versione".

¹² D. Viviani, *op. cit.*, p. 25.

¹³ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI *Scritti 1934-1937*, cit., p. 310. Ora in W. Benjamin, *Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, vol. 16, cit., p. 275, nella sezione "Manuskripte und Notizen zur Fortsetzung", "Sobald ein [R]Gegenstand von mir als ein [S]Kunstwerk angeschaut wird, kann [R]er als solches überhaupt garnicht mehr fungieren". Cfr. F. Desideri, *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, F. Desideri, M. Montanelli (a cura di), Donzelli, Roma 2019, pp. IX-XLI, p. XXXVIII; M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione: Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte. Seguìto da, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Prima versione, settembre 1935)*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 191-204, p. 199.

di cui è questione qui, possono essere visti come funzionanti secondo schemi e previsioni già rinvenibili nelle stesse formulazioni di Benjamin, in ottica prospettica e adeguatamente attualizzata.

2. NFT e re-unicità odierna

Dall'ingresso nell'epoca della riproducibilità tecnica, e anche dalla svolta concettuale ormai, sono passate svariate decadi, e il contesto presente e specifico si caratterizza in particolare – e a prima vista controcorrente – per un tentativo di riallacciarsi all'unicità. Questo tentativo trova il suo esempio emblematico nel fenomeno degli NFT, che sono letteralmente prodotti di mercato, anche del mercato dell'arte, che mostrano chiari elementi del legame tra quotidianità ed estetica, a partire dal semplice fatto che sono merci: elementi di una potenzialmente quotidiana e democratica piazza sociale e di scambio commerciale. Questa analisi si situa per scelta, in qualche modo naturale, nel territorio delle osservazioni, analisi e teoria benjaminiana: i processi evidenziabili attraverso il funzionamento e il fenomeno degli NFT, in questo rapporto tra riproducibilità e unicità, non possono non richiamare immediatamente alla mente il concetto di aura.

Per questa connessione andrebbe, anche per semplicità, evitato qui di riferirsi al processo di quotidianizzazione dell'estetica nei termini di una “estetizzazione” del quotidiano, poiché il sostantivo risulta almeno parzialmente ipotecato dalla famosa opposizione, statuita anch'essa ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tra estetizzazione (della politica) e politicizzazione (dell'arte). E ciò in virtù del fatto che

Le segnature dell'epoca che questa riflessione sull'opera d'arte indaga, intervengono sulla politica in maniera di gran lunga più diretta di quanto si potrebbe essere propensi a credere. I movimenti, nel cui corso le masse, con un'enfasi e una consapevolezza finora sconosciute, conquistano il primo piano della scena storica, hanno reso necessarie delle trasformazioni profonde in entrambi gli ambiti – in quello estetico come in quello politico.¹⁴

Questo poiché politicizzazione ed estetizzazione sono i due modi, l'uno positivo e il secondo negativo, individuati e al contempo programmatici, dell'estetica ma anche del bipolarismo politico dell'epoca. Ma anche per via dell'urgenza – certamente tutta politica – di veicolare ed esprimere altrimenti dall'estetizzazione le nuove potenzialità artistiche rese possibili dall'avanzamento della tecnica. Più nel dettaglio, e basandosi

¹⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., pp. 11 e 30.

sulla correlazione nefasta tra estetizzazione e irrazionalità, già nella *Prima versione* del saggio di Benjamin, il fascismo è individuato come detentore – e responsabile – del tentativo di

dare ai movimenti di massa un'espressione invece di organizzarli. Oppure, detto altrimenti: il fascismo cerca di dare a questi movimenti di massa una forma immediata, invece di condurli alla loro forma mediata attraverso il sovvertimento dei rapporti di produzione e di proprietà. [...] Il fascismo, di conseguenza, porta all'estetizzazione della vita politica.¹⁵

Il funzionamento inverso di questi ingredienti contemporanei, ovvero il modello positivo della loro reagibilità, è invece quello attribuito – nel contesto delle speranze ancora riponibili negli anni Trenta – al “comunismo” che, all'estetizzazione della politica, “risponde con la politicizzazione dell'arte”¹⁶. L'applicazione mediata, dialettica, delle stesse componenti e potenzialità tecniche dell'epoca, unita al differente fine politico, che mette al primo posto la modificazione dei rapporti sociali anziché la sublimazione delle istanze, compirebbe le rivendicazioni e soddisferebbe le necessità delle masse, attraverso una modifica strutturale dei rapporti di produzione. In questo modo e solo in questo, ci dice Benjamin, un uso non regressivo delle nuove capacità tecniche dell'arte è possibile¹⁷.

3. *Was ist aura* e la sua perdita

Nel saggio già nominato Benjamin fa una disamina del cambiamento nel mondo dell'arte, e della fruizione estetica, nel contesto del capitalismo avanzato, attraverso il concetto di aura. Ma “[c]he cos'è propriamente l'aura? Un singolare intreccio di tempo e spazio: apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina possa essere”¹⁸. L'aura per Benjamin esprime in generale l'autenticità, l'unicità, il qui ed ora, *hic et nunc*¹⁹ di *qualcosa*, che non concerne meramente i fenomeni artistici. Essa può essere “naturale”,

¹⁵ Ivi, pp. 30-31.

¹⁶ Ivi, p. 71.

¹⁷ Come formulato nello stesso saggio su *L'opera d'arte*, la tecnica in sé non è negativa né positiva, la storia ha presentato uno sviluppo di una tecnica in chiave dominatrice, dell'uomo e della natura, che ha espresso i lati negativi e distruttivi della tecnica. Accanto a questa vi è una seconda tecnica, che auspica un rapporto armonico e di non sfruttamento, della natura e dell'uomo. In ogni caso, e indipendentemente da questa differenziazione, senza determinate capacità tecniche, rese possibili dal sistema capitalistico, non sarebbero state – né sarebbero – possibili nemmeno determinate forme di immaginazione, proiezione, utopia. Cfr. W. Benjamin, *Opere complete*, IX, cit., J 75a.

¹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., p. 8.

¹⁹ Ivi, pp. 5, 6, 17 (prima versione); pp. 110, 111, 124 (quarta versione).

riguardando l'esperienza dell'atmosfera di un ambiente, che è unica e inafferrabile, irriducibile ai suoi elementi, che a loro volta non sono avvicinati, a portata di mano. L'aura può poi essere "artistica", includendo cioè il valore del pezzo unico o più in generale il carattere di rarità di un'opera d'arte. E, collegato alla precedente, può essere "sacra", come irriducibile a un avvicinamento è il sacro. Nella misura in cui si lega – allo stesso tempo – alla dimensione del rito e a quella, correlata, dell'esposizione, essa è "culturale" e "rituale". Ma può essere anche "storica", e in una doppia accezione. Da un lato, in quanto il suo valore è legato a una durata e a una rilevanza rispetto a una temporalità, facendo dell'oggetto auratico un qualcosa intriso di tempo, e auratico in funzione di questo tempo che la abita. Dall'altro, con "storico" si può intendere semplicemente il fenomeno dell'aura come legato e determinato da un'epoca o da vicende storiche. In questa seconda accezione viene definito il carattere fondamentale culturale e sociale dell'aura, che si sviluppa e modifica in senso diacronico. Quest'ultimo punto, che a differenza degli altri non descrive un contenuto di questo concetto, è fondamentale per costruire un quadro delle evoluzioni in merito nel corso del tempo, che sia in grado anche di superare l'epoca benjaminiana per arrivare a informare e aiutare a leggere il nostro presente.

È infatti la perdita dell'aura, ovvero il correlato storico dell'aura, a essere la chiave di lettura iniziale adatta, anche ai fenomeni più recenti. Già nella prima versione del saggio, Benjamin sottolinea che "ciò che viene eliminato nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura"²⁰. Nell'epoca della "riproducibilità tecnica" quei valori di unicità, irripetibilità, l'*hic et nunc* di un oggetto vengono minati non tanto dalla possibilità di riproduzione – produrre copie era sempre stato possibile²¹ – ma dal fatto che queste vengano prodotte con una tecnica specifica, in grado non solo di moltiplicare la diffusione (dell'immagine) dell'originale, ma mettendo in dubbio la stessa esistenza e necessità di un originale, la necessità della sua esistenza a monte²².

Nel lungo processo di *meccanizzazione*²³ e almeno apparente o parziale democratizzazione generale della società, rispetto alla quale ha avuto un

²⁰ Ivi, p. 6.

²¹ "L'opera d'arte è sempre stata in linea di principio riproducibile. Cose fatte da uomini hanno sempre potuto, in linea di principio, da uomini essere rifatte", in ivi, p. 4 (questa potrebbe essere la prima frase scritta del saggio).

²² Su questo punto si aprono anche le discussioni sulle opere autografiche versus allografiche, oltre che alcune delle riflessioni intorno al concetto di simulacro in campo filosofico. Cfr., ad esempio: D. Viviani, *op. cit.*; F. Desideri, *I Modern Times*, cit., pp. XVII-XXI, che riprende le tesi di N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976.

²³ Nella versione francese Benjamin sceglie o acconsente di tradurre "*reproduzierbar*" con "*mécanisé*" e, comunque, nelle diverse versioni, "meccanico" e "meccanizzato" vengono usati per descrivere il funzionamento fisico nell'epoca della riproducibilità tecnica.

ruolo cardine anche l'espansione dei consumi per le classi meno "capaci", l'unicità in arte viene meno. Se quindi, da un lato, questo processo concernente l'aura è luttuoso, dall'altro, esso, non solo attraverso la stessa disponibilità nella forma della riproduzione, sottopone l'oggetto, oltre che a una estrema mercificazione, anche a significative modifiche estetiche, ma al contempo rappresenta una possibilità di democratizzazione della fruibilità delle opere. Le opere d'arte possono finalmente essere avvicinate alle masse, aumentando il loro grado di accessibilità: "la riproduzione tecnica può portare la copia dell'originale in contesti che non sono raggiungibili dall'originale stesso. Soprattutto, le rende possibile venire incontro al fruitore, che sia in forma di fotografia o di disco"²⁴. In altre parole, ora analizzandolo come processo attivo: "*la massa rivendica che il mondo le sia reso più 'accessibile'*"²⁵.

4. Dentro la rivoluzione informatica

La rivoluzione informatica, che si situa per così dire nell'età matura di questa espansione del mercato e modificazione significativa della tecnica, ha avuto sin dai suoi esordi un ruolo fondamentale e acceleratore, a partire dalle sue stesse idee fondative. Quelle intenzioni iniziali progressive, rivoluzionarie, volte all'aumento della libertà individuale e consociata, del diritto all'informazione, all'espressione (anche di opinione), erano intenzionate in direzione della smobilitazione progressiva del tempo, grazie all'automazione e all'informatizzazione, che avrebbero ridotto il tempo

²⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., p. 5-6.

²⁵ Ivi., p. 113. Nella quarta versione il portare in altri contesti diviene "assicura[re] all'originale quell'ubiquità di cui, per natura, è privo", così come solo nella quarta al posto di avvicinare è usato "accessibile". Il termine non è però un *unicum*: il concetto di accessibilità attraversa tutte le versioni e figura anche in rapporto con P. Valéry. Sul tema dell'accessibilità cfr. anche D. Viviani, *op. cit.*, pp. 22-23: "Ad un interesse particolare rivolto ai meccanismi di formazione del capitale e all'organizzazione dei modi e dei mezzi di produzione, subentra un'attenzione alle logiche individuali che determinano il mercato e alle relazioni che si creano tra gli individui; si assiste al passaggio da un capitalismo definito 'vecchio', ad un nuovo concetto di capitalismo, centrato soprattutto sull'individuo. [...] Il passaggio a questa nuova forma di capitalismo segna la nascita di quella che Jeremy Rifkin definisce l'Era dell'accesso (2000). In questa nuova era, basata su uno scambio continuo tra i soggetti, si sviluppa un'economia fondata principalmente sulle reti relazionali e di scambio che si creano tra i diversi soggetti coinvolti e le merci stesse. La rapidità dell'innovazione tecnologica e il ritmo incalzante dell'attività economica mettono in discussione la nozione stessa di proprietà, che viene lentamente sostituita dall'accesso". Cfr., J. Rifkin, *L'era dell'accesso: la rivoluzione della new economy*. Mondadori, Milano 2001, che già provava un nuovo concetto di proprietà, partendo proprio dalla tesi principale della svolta rappresentata dal passaggio dalla proprietà all'accessibilità a beni, oggetti e prodotti.

di lavoro e aumentato quello libero²⁶. Tuttavia questi elementi emancipatori hanno prodotto costellazioni particolari. E ciò dal momento che – potremmo così dirla con Benjamin – si sono innestate su un terreno economico sociale di capitalismo generalizzato, vale a dire di immutati rapporti di proprietà²⁷. Pertanto, le nuove possibilità tecniche nel contesto odierno non possono dispiegare senza conflitti e compromessi le loro potenzialità, dato che non poggiano su modifiche strutturali, ma su meno incisivi e ben più problematici slittamenti.

Vien da sé che il mondo dell'arte, molto spesso ancorato al visuale – da cui Benjamin stesso prende le mosse, concentrandosi però sulla fotografia e, in particolar modo, sul cinema – sia stato una delle sfere su cui questa rivoluzione ha avuto uno degli impatti più significativi. L'altro settore che mostra nei fatti la trasformazione più radicale è quello del mondo della comunicazione, con cui comunque l'ambito artistico condivide diversi spazi. In ogni caso, pur agendo nel contesto della quotidianizzazione dell'estetica, ricordiamo come questa analisi si occupi di fatto del settore dell'arte, senza questionare gli elementi che ne hanno statuito il carattere artistico. Considerare, sul piano della critica e della teoria, il settore dell'arte come meno rilevante rispetto a questioni più direttamente politiche non offre l'appiglio sufficiente per un deprezzamento delle analisi in merito, e per diversi motivi. Già Benjamin, fra gli altri e come già visto, ha mostrato lo stretto legame tra arte, estetica e politica.

Una giustificazione specifica, particolarmente solida e forte, benché riduttiva della portata della questione, deriva dal fatto che per molti aspetti il mondo dell'arte è di fatto il mercato dell'arte, nella misura in cui, rotti i tradizionali rapporti di significazione, l'arte si è conchiusa in un circolo autoreferenziale di produzione di senso, e il valore delle opere e degli artisti si è ancorato alle quotazioni e oscillazioni del mercato²⁸. Inoltre, istituzioni come gallerie, librerie, archivi e musei, si sono trovate di fatto

²⁶ Sulla stessa scia si situano le riflessioni in merito all'“accelerazionismo”. Cfr.: A. Williams, N. Srnicek, *Manifesto accelerazionista*, Laterza, Bari-Roma 2018; N. Srnicek, A. Williams, *Inventare il futuro: per un mondo senza lavoro*, Nero, Roma 2018.

²⁷ Cfr., ad esempio, M. Tomba, *op. cit.*, p. 202: “le potenzialità liberatrici mostrate da Benjamin nell'erosione dell'aura possono dispiegarsi solo all'interno di rapporti di proprietà modificati. [...] L'utilizzo dei computer, che potrebbe liberare un'immensa quantità di tempo di lavoro, viene invece dirottato verso il controllo totale della vita dei singoli e la saturazione del loro tempo in tempo di lavoro”.

²⁸ Cfr. ad esempio, C.-C. Härle, *Eterotopia dell'opera d'arte*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 59-74, p. 63: “La modernità artistica ha inventato non solo la riproducibilità tecnica, ma ha anche decostruito l'“identità” dell'opera stessa, l'insieme dei parametri in virtù dei quali essa può pretendere allo statuto di opera d'arte. La singolarità dell'opera, eventualmente indicata dal suo titolo o dal suo nome, nasce dal modo in cui essa afferma se stessa in assenza di ogni regola o criterio preesistente”.

a *dover* considerare le nuove possibilità tecnologiche ai fini del proprio finanziamento e sopravvivenza, messa ancor più in crisi dai recenti eventi ed effetti legati alla pandemia da Covid-19²⁹. In generale, come era il caso negli anni Trenta, anche oggi parlare d'arte implica la riflessione e la critica delle strutture e del funzionamento economico, sociale e politico.

Dal punto di vista della polarità benjaminiana (politicizzazione *versus* estetizzazione) la contemporaneità informatizzata e digitalizzata si trova di fatto in un contesto di aumentata complessità, a causa esattamente della permeabilità delle sfere implicate, e dall'acutizzazione di questa stessa permeabilità. Le modifiche nel mondo dell'arte e dell'estetica, che sono proseguite nel corso dei decenni apportando elementi di novità anche nei tempi più recenti, se da un lato hanno mostrato di saper aggiungere molti elementi, modificando il contesto in termini quantitativi e di complessità, dall'altro hanno prodotto anche fenomeni la cui rilevanza appare, almeno in prima istanza, qualitativa, ponendo la differenziazione crescente sul piano sì, ed ancora, della complessificazione ma, ed è questo il punto più importante, anche del cambiamento sul livello ontologico.

5. Piccola storia degli NFT

Nel processo di “de-sacralizzazione” in corso, gli ultimi anni rappresentano l'estremizzazione di elementi già evidenziati, raggiungendo l'apice – finora tale, in base alle possibilità tecniche vigenti – dell'immaterialità; ma anche il riflusso, l'inversione di tendenza, nell'esempio concreto della restaurazione, della ricostituzione, con i nuovi mezzi tecnici, dell'unicità, e del valore a essa collegato.

A suffragare tali costatazioni si può portare proprio l'esempio degli NFT, e per molte ragioni. Se all'opera d'arte classica era collegato lo “stra-

²⁹ Cfr., ad esempio, F. Valeonti, A. Bikakis, M. Terras, C. Speed, A. Hudson-Smith, K. Chalkias, *Crypto Collectibles, Museum Funding and OpenGLAM: Challenges, Opportunities and the Potential of Non-Fungible Tokens (NFTs)*, in “Applied Sciences”, 11, 21, gennaio 2021, 9931: “The ill financial health of institution has long been one of the main challenges of the cultural heritage sector. The economic crisis of 2008 directly affected the sector [...]. The extended and repeated closures due to COVID-19, caused a staggering 77% drop in attendance of art museums globally in 2020, severely aggravating the situation, having a devastating impact on the financial health of cultural heritage institutions. [...] To counter the sharp decline in revenue, museums turned to redundancies and deaccessions [...] in order to generate much-needed revenue. [...] With the cultural heritage sector struggling to address its ever-mounting financial challenges, employing even the least favourite of solutions and with the majority of museums having been left to choose between redundancies, deaccessions and even permanent closure, it is deemed necessary to exhaustively explore all possibilities that emerging technologies are presenting us with, whilst assessing the challenges and risks”.

to” dall’aura che gli si associava, se poi all’opera unica era offerta una nuova vita attraverso la riproducibilità tecnica potenzialmente infinita (nuovo strato nella quantità e nel rapporto con l’originale), all’opera d’arte digitale tocca una vita così immateriale e moltiplicata che la gestione dei rapporti di proprietà e di maternità ha portato al limite della possibilità del riconoscimento sia del valore che dell’autorialità (smaterializzazione degli strati). Gli NFT per certi aspetti paiono nascere per arginare questo problema, e pertanto rappresentano un fenomeno in grado di mettere a fuoco, tra gli altri, il problema del rapporto tra valore di mercato, valore artistico, e i conflitti che generano, tra libertà del medium – almeno apparentemente tutto giocantesi sul piano immateriale – e rigidità determinata dal regime e dai meccanismi di proprietà.

Data l’attualità, il carattere di novità e una ancora limitata bibliografia scientifica sul tema, più ridotta in lingua italiana che anglofona, va offerta una definizione più dettagliata di cosa sono gli NFT, restringendo però, data anche l’altissima incidenza di tecnicismi, la descrizione e i dettagli ad alcune caratteristiche di rilevanza contestuale. Anzitutto, limitandosi a quegli elementi che riguardano il mercato dell’arte; poi concentrandosi – e fermandosi – su ciò di rilevante nei termini di un’analisi estetico-filosofica in generale e, in particolare, che faccia eco al *frame* concettuale istituito dalle riflessioni di Benjamin.

Gli NFT, che sono *asset* digitali, “dove per *digital asset* s’intende qualsiasi contenuto, in qualsiasi formato, archiviato digitalmente”³⁰, non riguardano soltanto l’arte, né nascono originariamente per essa. Il loro scopo è di certificare, riferirsi a un *qualcosa* di immateriale, o virtuale, o semplicemente presente materialmente altrove rispetto al mondo virtuale in cui viene indicato, certificato, venduto e comprato. L’NFT viene quindi definito come “un insieme di metadati che include un *hash*, ossia un codice identificativo univoco del bene digitale cui si riferisce, che può essere scambiato per mezzo di *smart contract*”³¹. Più concretamente e comprensibilmente “si tratta di ‘oggetti digitali’ di vario genere”, che ricomprendono *anche* oggetti artistici, e il cui medium originario può

³⁰ F. Benedetti, *op. cit.*, p. 72.

³¹ F. Annunziata, A. Conso (a cura di), *NFT. L’arte e il suo doppio, non fungible token: l’importanza delle regole, oltre i confini dell’arte*, Montabone Editore, Milano 2021, p. 45, che continua: “Tali metadati possono altresì includere un *link* (spesso un URL) al bene digitale cui si riferiscono, disponibile *online* su altri supporti o spazi di archiviazione”. Cfr. E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 106: “Il lemma” *smart contract* “si deve a N. Szabo, *Smart contracts: formalizing and securing relationships on public networks*, in ‘First Monday’, 2, 9, 1997, riferito a contratti che combinano protocolli informatici con interfaccia utente per dare esecuzione ad un accordo. Con l’introduzione della tecnologia *blockchain* il loro utilizzo è divenuto più facile e, dunque, la categoria degli *smart contract* ha prodotto nuovi interessi (pratici e di studio)”.

essere reperito tra elementi, sia artistici che non, “tra i quali immagini e foto, video, musica, ma anche *tweet*, estratti di codice sorgente, testi, *domain name*, opere d’arte digitali, *collectible*, ma anche versioni digitali di beni fisici”³². Vengono quindi usati per “certificare l’autenticità di un’opera (identificata in modo univoco), ma anche”, più semplicemente, per “fornire la prova della proprietà dell’opera o dei diritti ad essa relativi”³³.

Benché gli NFT esistano da quasi un decennio, la loro popolarità, e gli studi su di essi, hanno visto un primo momento significativo nel 2017, quando il loro mercato è esploso, registrando un record di vendite in termine di numero di transazioni³⁴. Un secondo momento “epocale” nella loro storia è da situarsi, dopo una crescita sensibile del mercato nel 2020, nel marzo del 2021, quando il record ha riguardato il prezzo di acquisto di un preciso NFT, catalogato come opera d’arte: *Everydays: the first 5000 days*, il cui autore è l’artista Mike Winkelmann (Beeple)³⁵. Oltre 69 milioni di dollari per qualcosa che a prima vista è facile definire semplicemente come un non-oggetto, una non-opera, una proprietà non-materiale, dato che *si riferisce* a un’opera, ma non coincide con essa. A questo evento si sono dedicate più la stampa generalista, la scienza economica, giuridica e quella artistica, che approcci teorici e filosofici³⁶. Da allora inoltre il mercato ha intrapreso una fase calante, che peraltro ha avuto e ha un impatto significativo sul senso dell’approfondimento e continuazione di una critica teorica del fenomeno. La crescita vorticosa, che si trova ormai da alcuni mesi in una fase di serio ridimensionamento, non sarà senza influenze non solo sulla riflessione, in corso e a venire, ma

³² *Ibid.* Cfr. M. Nadini, L. Alessandretti, F. Di Giacinto, M. Martino, L. M. Aiello, A. Baronchelli, *Mapping the NFT Revolution*, cit.: “Items exchanged on the NFT market are organized in collections, sets of NFTs that, in most cases, share some common features. Collections can be widely different in nature, from sets of collectible cards, to selections of art masterpieces, to virtual spaces in online games. Most collections can be categorised in six categories: Art, Collectible, Games, Metaverse, Other, and Utility”.

³³ E. Bufano, *op. cit.*, p. 106. Sui problemi giuridici inerenti agli NFT, cfr., ad esempio: F. Annunziata, A. Conso, *op. cit.*, parte 1, capitolo 3, pp. 45-59; E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit.

³⁴ M. Nadini, L. Alessandretti, F. Di Giacinto, M. Martino, L. M. Aiello, A. Baronchelli, *Mapping the NFT Revolution*, cit.: “Public attention towards NFTs has exploded in 2021, when their market has experienced record sales”.

³⁵ Cfr., ad esempio, *ibid.*: “In July 2020, the NFT market started to grow and attracted a huge attention in March 2021, when the artist known as Beeple sold an NFT of his work for \$69.3 million at Christie”. Questo articolo offre una dettagliata panoramica dell’andamento del mercato degli NFT degli ultimi anni: “Here, we analyse data concerning 6.1 million trades of 4.7 million NFTs between June 23, 2017 and April 27, 2021”.

³⁶ Cfr., ad esempio, E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 101, che sottolinea un ritardo nella riflessione teorica in merito anche nel campo giuridico. Tuttavia, *ibid.*, “[c]on crescente intensità, il dibattito pubblico ha concentrato le proprie attenzioni sulle implicazioni del fenomeno *blockchain*, in particolare nel settore delle criptovalute”.

anche sullo statuto artistico di questi oggetti digitali, qualora privati della validazione del mercato³⁷.

6. Collezionismo, NFT e reaurizzazione

Se è vero che già agli inizi dell'epoca della riproducibilità tecnica i caratteri auratici vengono soppressi dai mezzi tecnici sviluppatasi, è anche vero che in seguito e parallelamente a ciò si assiste a pericolosi e anestetizzanti fenomeni e tentativi di reaurizzazione. Tornando alla chiara e utile polarizzazione tra politicizzazione ed estetizzazione, sottolinea Benjamin come la seconda rientri nelle forme già allora identificate come possibili modalità di compensazione, di ristabilimento dell'aura. La negatività di questi tentativi "reaurizzanti" sta nel valore e significato regressivi, che riportano esperienza, materiali e fruizione indietro nel tempo della storia del risveglio critico, riattivando meccanismi mitici ed emotivi, ovvero empatici e di identificazione (acritica, irriflessa). Questo laddove invece si prescriveva, stante la famosa asserzione – formalizzata nel *Passagenwerk* ma che è possibile assumere come metodo generale – secondo la quale il compito propedeutico della critica è di "[b]onificare territori su cui finora è cresciuta solo la follia. Penetrarvi con l'ascia affilata della ragione"³⁸.

Tra le varie forme di reaurizzazione da Benjamin già previste – e vissute – figura anche il collezionismo, nella doppia sfaccettatura del possesso attraverso il quale il soggetto (in contesto: borghese), riappropriandosi di un oggetto sottraendolo al mercato, demanda l'espressione della propria identificazione al mondo affollato di oggetti che intasano il suo spazio vitale, emblemizzato nel salotto, l'*intérieur*³⁹.

Gli NFT, prodotti immateriali di meccanismi tecnologici che valgono come certificati di proprietà di un'opera e che non ne intaccano né la riproducibilità né l'accessibilità, afferiscono all'ambito del collezionismo⁴⁰. E il collezionismo di oggetti artistici di per sé e storicamente non è necessariamente legato a un interesse artistico. Il collezionare, in

³⁷ Cfr., ad esempio, D. Chalmers, C. Fisch, R. Matthews, W. Quinn, J. Recker, *op. cit.*: "Are we observing the faltering early days of a disruptive technology that will redistribute market power? Or are NFTs simply the latest in a chain of blockchain applications, which perhaps have more to do with speculation and capital flow than genuine function?"

³⁸ W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., N 1, 4.

³⁹ Per l'*intérieur* borghese come forma di compensazione, cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., p. 26 (1939); per gli elementi non regressivi concernenti il collezionismo, cfr. il coevo *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1934-37).

⁴⁰ F. Benedetti. *op. cit.*, p. 72: "un nuovo collezionismo, quello digitale: nato un decennio fa, appare un mercato dalle potenzialità di crescita più alte in assoluto [...]. Esso si basa sulla creazione e immissione nella Rete di *digital collectibles*, prodotti digitali acquistabili e scambiabili in Internet, certificati, numerati e tracciati".

termini benjaminiani, se da un lato ha la capacità di restituire un oggetto divenuto merce all'ambito degli oggetti, ovvero ristabilire un valore non di scambio (ma nemmeno più d'uso), dall'altro ricopre l'oggetto di un'aura, le cui criticità sono state già intraviste. Questo punto è uno dei primi assunti necessari per giungere a delle tesi critico-filosofiche sul fenomeno degli NFT.

Gli NFT possono quindi essere ascritti a quello stesso processo di reauratizzazione, cioè compensazione, nella misura in cui, nel mondo frammentato della riproducibilità non solo tecnica, ma anche virtuale, riportano al centro i caratteri, già rinvenuti quasi un secolo prima, di unicità, scarsità e rarità, proprietà e accessibilità (qui oramai anche disgiunte), come elementi-chiave per la determinazione di un valore. Se, ripetiamo, il collezionismo aveva per certi versi dalla sua anche la positività di sottrarre materiale al mondo delle merci, ristabilendo un valore non economico, gli NFT come nuova modalità di scambio e collezionismo, restituiscono al mercato, attraverso vendite e aste. Questo accade poiché, surrogandoli in un'altra forma (gli NFT appunto), vengono codificati e uniformati degli oggetti immateriali, come quelli dell'arte digitale, che, proprio in virtù della loro intangibilità ed estrema riproducibilità, al mercato e al possesso volenti o nolenti spesso sfuggivano di fatto e, in generale, risultavano difficilmente afferrabili e gestibili, nel bene e nel male. Questo poiché, in termini tecnici, è difficile "estrarre valore" dalle creazioni digitali⁴¹, oltre che attuare un controllo giuridico su di essi e, a seguire, sui fenomeni recenti e in rapida evoluzione derivati.

Da un lato la riproducibilità e la virtualizzazione paiono processi irreversibili, oppure arginabili in un contesto le cui tecniche possono esprimersi solo in termini regressivi o tradizionali. Dall'altro, e pertanto, il ritorno, invero effettivo, a forme d'arte più classiche e materiali non rappresenta un'alternativa a parte intera ma un già esistente binario parallelo rispetto a quello offerto dagli sviluppi tecnici e tecnologici.

⁴¹ Cfr., ad esempio, D. Chalmers, C. Fisch, R. Matthews, W. Quinn, J. Recker, *op. cit.*: "First, as digital objects such as imagery and music can increasingly be copied and shared at zero marginal cost, capturing value from digital creations has become difficult. For example, the owner of an image used in the 'Disaster Girl' internet meme, which has been used by countless millions of internet users, previously had few means of financially benefitting from this creation. [...] Second, where digital goods have been monetised effectively (for example, individual songs), the structural conditions of digital creative industries can often limit value capture by creators in favour of funnelling revenues to more powerful stakeholders e.g. intermediary agents or platforms".

7. Aura del mero possesso

In quanto “livello aggiunto” all’opera, non agendo quindi di fatto sull’opera dal punto di vista tecnico, il meccanismo di creazione, funzionamento e trasferimento degli NFT si innesta e si muove sul livello dell’auraticità del solo livello aggiunto, quello del possesso. Questa è la nostra tesi principale concernente il rapporto tra NFT e aura. Inoltre, dato che il creatore di NFT, allo stato attuale della regolamentazione giuridica, può anche non corrispondere all’autore dell’opera, anche il problema dell’autorialità viene incluso nella questione, implicando almeno potenzialmente fenomeni problematici, quali frodi e riciclaggio, oltre a bolle⁴².

Anche su questo punto dell’autorialità Benjamin, nei limiti della realtà tecnica e sociale dell’epoca, aveva già espresso importanti constatazioni, quando aveva esposto la questione della possibilità contemporanea data al pubblico di diventare autore – in particolare, all’epoca, scrittore:

Con la straordinaria espansione della stampa [...] una parte sempre più grande di lettori – all’inizio occasionalmente – finì nel novero degli scrittori. [...] Con ciò, la distinzione tra autore e pubblico sta perdendo il suo carattere fondamentale. Diviene una distinzione funzionale, che procede a seconda dei casi in un modo o in un altro. Il lettore è ognora pronto a diventare uno scrittore. [...] [E]gli conquista un accesso alla dimensione autoriale.⁴³

Quel che di specifico e nuovo è messo in luce attraverso gli NFT non è tanto l’ipotesi della permeabilità pubblico-autore, quanto piuttosto la modificazione dello statuto di autorialità nei termini di “avente diritto” sull’o-

⁴² *Ibid.*

⁴³ W. Benjamin, *L’opera d’arte*, cit., pp. 57-58 (seconda versione). Il tema è sviluppato ulteriormente da Benjamin in *L’autore come produttore*, senza che però, ovviamente, si arrivi mai a toccare la questione cardine del problema attuale che consiste non tanto nel focalizzarsi sul passaggio, o permeabilità, tra autore e produttore, quanto sul problema dell’autorialità, nel momento in cui creatore di NFT e creatore dell’opera d’arte possono essere due soggetti diversi, e del senso e cambiamento in seno al concetto e modi della proprietà. Cfr., ad esempio, M. Tomba, *Benjamin: l’aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, cit., pp. 192-93, che evidenzia “la possibilità emancipativa racchiusa nella distinzione che separava il pubblico dall’autore. Questa possibilità è offerta dalla riproduzione tecnica dell’opera d’arte. [...] Certo, devono cambiare anche i criteri in base ai quali giudichiamo della qualità e del senso complessivo dell’arte”. Seguendo il ragionamento del saggio, ivi, pp. 200-201: “Un’arte realmente adeguata alla fine dell’aura sarebbe quella che rinuncia ad apporre la targhetta col nome dell’autore e, quindi, a rivendicare una qualche proprietà sull’oggetto. Ma i galleristi sono là a difendere il mercato e ciò che espongono, in ultima istanza, solo targhe col nome. L’arte contemporanea finge di essere ribelle per sopravvivere a se stessa, ma resta in realtà completamente assimilata e riproduce le regole del mercato e della pubblicità”.

pera e, in modo più che potenzialmente disgiunto, sul suo NFT e sulle loro riproduzioni. In altre parole, è rimesso in questione non solo il principio ma lo stesso processo di creazione e il valore della creatività, in linea e non in contrapposizione con la svolta inaugurata dal gesto del *ready-made*.

Essendo venuti meno molti tra i parametri classici per definire un'opera come opera d'arte, la (re)auratizzazione passa, e neanche questa è totalmente una novità né una specificità contemporanea, attraverso il valore che il mercato riesce ad attribuire alle opere⁴⁴. Mancando le varie forme di aura proprie all'oggetto artistico, la posta in gioco si attua sul piano delle leggi di mercato, a partire da quella "base" della domanda e dell'offerta, che determina il valore di un oggetto, a seconda della sua disponibilità quantitativa, come prezioso in quanto raro, ovvero unico. Ora, il meccanismo che regge gli NFT produce preziosità, cioè unicità, su due piani differenti, ma strettamente legati. Da un lato, attraverso le mere modalità tecniche, l'NFT in sé funziona come produzione di un oggetto unico (o di limitata tiratura) attraverso la modalità ontologica dell'oggetto-NFT stesso. Esiste un solo NFT (o pochi esemplari controllati) per una determinata opera (o oggetto), in analogia con il preesistente meccanismo delle tirature ed edizioni limitate⁴⁵. Dall'altro, l'oggetto-NFT, una volta in circolo, risponde a dei modi di funzionamento che concernono l'esponibilità e l'accessibilità.

8. Auraticità e accessibilità

È utile tornare nuovamente a *L'opera d'arte* di Benjamin per chiarire alcuni elementi legati al conetto di esposizione. Infatti, "[c]on l'emancipazione delle singole pratiche artistiche dal grembo del culto aumentano le

⁴⁴ Cfr. ad esempio, M. Tomba, *op. cit.*, p. 199, che parla in questo contesto di "artifici di mercato che innalzano il valore di scambio di una qualche opera compensando la perdita dell'aura con l'aura del denaro". Per un'ulteriore analisi e critica del denaro cfr. W. Benjamin, *Capitalismo come religione* – ora nell'edizione di C. Salzani (a cura di), Il Nuovo Melangolo, Genova 2013 –, in cui il denaro è emblema del *culto* del capitale.

⁴⁵ Cfr. F. Annunziata, A. Conso (a cura di), *op. cit.*, p. 51: "[N]el caso della 'tokenizzazione' di beni fisici sembrerebbe possibile identificare due beni, consistenti in un esemplare fisico e in un esemplare digitale, entrambi originali, convenzionalmente trasferiti a mezzo di un'unica cessione e – ancora convenzionalmente – eventualmente destinati a viaggiare unitariamente, ma che sul piano pratico ben potrebbero essere oggetto di circolazione parallela ed autonoma. Particolarmente interessante, sotto questo profilo, il caso di quegli artisti che, anche per evitare il possibile cortocircuito della parallela circolazione dell'esemplare fisico e di quello digitale, una volta digitalizzata l'opera fisica provvedono ad eliminare l'esemplare fisico in modo che sopravviva il solo esemplare 'digitalizzato'. [...] Occorre infine dare conto dell'ulteriore casistica caratterizzata dalla distruzione dell'opera fisica da parte dell'acquirente-proprietario dopo averne creato una rappresentazione digitale, essenzialmente allo scopo di aumentarne il valore".

occasioni per la loro esposizione”⁴⁶; detto altrimenti, in contesto e come esempio, “[n]ella fotografia il valore espositivo comincia a far arretrare il valore culturale su tutta la linea”⁴⁷. Oppure ancora, in maniera storica:

Si potrebbe rappresentare l’intera storia dell’arte secondo lo schematismo di un confronto tra due polarità interne all’opera d’arte stessa e scorgere sostanzialmente la legge del suo corso nello spostamento di baricentro da un polo all’altro dell’opera. Questi due poli sono il suo valore culturale e il suo valore espositivo.⁴⁸

I tempi contemporanei si situano all’apice dell’espositivo, quelli più che contemporanei, se si accetta il rilievo degli NFT, ricostituendo il valore auratico, stanno in una sorta di corto circuito tra culturale ed espositivo. Data una sorta di proporzionalità diretta tra culturalità e auraticità (che si fonda anche sul principio di rarità, ovvero del legame tra scarsità e valore), una inversa tra esponibilità e auraticità, e l’esistenza di fenomeni di reauratizzazione che hanno luogo nel contesto di potenzialità tecnologiche avanzate, allora non si può intendere né il decadimento dell’aura come un fenomeno semplicemente negativo (qui in quanto mera perdita⁴⁹), né il processo di deauratizzazione come unidirezionale o definitivo⁵⁰, tendendo peraltro fede all’assunto benjaminiano per il quale “non esistono epoche di decadenza”⁵¹.

Inoltre, il medium dell’opera d’arte era già uno degli elementi fondamentali per determinarne la capacità di essere esposta, infatti “[l]’esponibilità di un busto, che può essere spedito di qua e di là, è maggiore di quella di una statua di una divinità, che ha la sua collocazione fissa all’interno di una cella”⁵². Oppure, proseguendo nella storia dell’arte, l’esponibilità della fotografia – che è effetto della sinergia tra trasportabilità del supporto e riproducibilità tecnica – è di certo maggiore rispetto a quella di un affresco o, a un altro grado, di un quadro. Ora, dato che il medium del contesto dell’arte digitale consente il massimo

⁴⁶ W. Benjamin, *L’opera d’arte*, cit., p. 25 (prima versione).

⁴⁷ Ivi, p. 26 (prima versione).

⁴⁸ Ivi, p. 25 (prima versione).

⁴⁹ Come emerge nelle varie versioni del saggio, l’altro motivo per cui non è un fenomeno negativo è perché permette un altro tipo di fruizione, fruizione nella distrazione, e il modo positivo della politicizzazione dell’arte.

⁵⁰ Questa anche la parte iniziale delle tesi di F. Desideri in “I Modern Times di Benjamin”, in W. Benjamin, *L’opera d’arte*, cit., pp. IX-XLI, in particolare p. XXXIII, espresse in modo più articolato in F. Desideri, *Aura ex machina*, in “Rivista di Estetica”, 52, 2013, pp. 33-52.

⁵¹ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, cit., N 1, 6. Dello stesso avviso anche, ad esempio, M. Tomba, *op. cit.*, p. 191.

⁵² W. Benjamin, *L’opera d’arte*, cit., p. 25 (prima versione).

grado di esponibilità conoscibile a oggi, poiché alla base giace la massima riproducibilità possibile, permessa dalle possibilità tecniche del virtuale, quindi anche la massima immaterialità, l'esponibilità delle opere di questo tipo presenta il maggior grado di diffusione e ubiquità possibili.

9. *Blockchain*, scarsificazione e "aura" della proprietà

Quindi le opere d'arte digitali sono dotate di una presenza maggiormente diffusa, laddove però gli NFT – anche delle stesse opere – presenterebbero la minima diffusione. L'NFT è quindi in grado di dissociare la circolazione concernente l'opera, senza necessariamente alterarne l'esponibilità. La specificità degli NFT si dispiega quindi in questa capacità di differenziare oppure, per tornare a parlare di strati, consiste nel fatto che rappresenta quel grado ulteriore aggiunto all'opera, che da essa si differenzia in termini essenziali.

Quantitativamente parlando, l'NFT toglie all'immateriale la capacità di estrema riproducibilità, pur non intaccando la possibilità che l'opera venga riprodotta, introducendo così per la prima volta la scarsità nel contesto di beni nativi digitali⁵³. E lo fa basandosi sul meccanismo rigido delle *blockchain* che, anche al di fuori del contesto artistico, "rende possibile il trasferimento digitale, la certificazione – in misura minore – la conservazione di dati, valori diritti e informazioni tra i partecipanti"⁵⁴. Le *blockchain* rappresentano una tecnologia che gestisce titolarità, detenzione, origine, storia, attribuzione (quindi autenticità) e collocazione dell'opera a cui si riferiscono⁵⁵. Dato che il meccanismo delle *blockchain* che sottostà alla nascita di un NFT produce l'unicità dell'esemplare di un'opera che però è – spesso – digitale, esso in realtà situa l'unicità su di un livello superiore rispetto a quello dell'opera, non intaccando il carattere di intrinseca riproducibilità dell'opera d'arte nell'epoca del digitale.

⁵³ Cfr., ad esempio, F. Valeonti, A. Bikakis, M. Terras, C. Speed, A. Hudson-Smith, K. Chalkias, *Crypto Collectibles, Museum Funding and OpenGLAM*, op. cit.

⁵⁴ E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 101, più estesamente: "Il fenomeno *blockchain* è rappresentato dall'impiego crescente di reti (all'un tempo *network* e *decentralized storage*) fondate su uno schema digitale crittografico che rende possibile il trasferimento digitale, la certificazione e – in misura minore – la conservazione di dati, valori, diritti e informazioni tra i partecipanti, senza appoggiarsi all'intervento di enti terzi certificatori, permettendo altresì una agevole e trasparente consultazione di quanto registrato. Tale interesse è inizialmente sorto a proposito del suo più precoce esempio pratico di impiego, i.e. la nota criptovaluta *Bitcoin*, apparsa nel 2008 e basata sull'omonimo protocollo, e delle successive concorrenti rappresentazioni digitali di valore basate su crittografia". Il fatto che le *blockchain* "introduc[ano] l'idea di piattaforme senza intermediari, e dunque non accentrate" (*ibid.*) è un punto interessante che meriterebbe un'analisi a sé.

⁵⁵ Ivi, pp. 100-101.

Tale piano, nonostante i legami con una dimensione giuridica preesistente (concernente, tra le altre, questioni di *copyright* e diritto d'autore)⁵⁶, è letteralmente un piano aggiunto e nuovo.

Questo parametro della disponibilità quantitativa vale sia in termini fisici (quanti esemplari di un'opera esistono – ora però quanti NFT) ma anche nella forma correlata della quantificabilità economica, cioè monetaria. In questo secondo senso specifico, che affianca il primo in cui l'unicità è un dato di fatto ancorato all'oggetto (poco conta che esso sia materiale o immateriale), la scarsità è definita attraverso la (ridotta) possibilità di accesso all'opera, nella forma di un valore di scambio molto elevato. In altre parole, non si tratta tanto della possibilità di accedere a un'opera nei termini di visualizzazioni o di ascolti, ma della possibilità di possederne davvero qualcosa, e in modalità esclusiva. Come insegna già il preesistente mercato dell'arte, il potere d'acquisto rispetto a un'opera di scarsa, scarsissima disponibilità, è troppo basso per molti degli acquirenti possibili. E questa scarsità, che va letta come scarsificazione, cioè processo intenzionale volto all'avvicinamento forzoso e postumo all'unicità, può concorrere al carattere auratico, in termini certo del doppiamente controverso processo di reauratizzazione e di rarefazione che non tange l'opera, epperò in linea di coerenza con la scarsa democraticità, che è legata all'aura.

Preziosità e unicità sono elementi-limite, strutturali e funzionali al meccanismo, raggiungibili anche per una via più indiretta, o meno concreta. Con ciò si intende dire che, attraverso le quotazioni, cioè il valore di mercato, dell'oggetto artistico (qui ulteriormente allontanato nell'“immagine” dell'opera che l'NFT può rappresentare), la scarsità deriva dal volume degli scambi, riportando potenzialmente l'opera nella sfera di una questione di esposizione – ora esposizione nel mercato, esposizione alle transazioni e ai trasferimenti di proprietà, quindi alla circolazione.

Quindi, la nostra tesi generale: per la sua specificità, il processo finalizzato alla creazione forzata della scarsità, che concorre all'unicità, avviene in ultima istanza sul piano della proprietà e non dell'opera, concorrendo al massimo a una forma di reauratizzazione posticcia, un surrogato di aura due volte squalificato (da aura a reauratizzazione a reauratizzazione che non modifica il piano dell'oggetto). Certo, nemmeno il collezionismo modifica strutturalmente l'oggetto verso cui si volge, ma, “rinchiudendolo in casa”, lo sposta di sfera, e lo (ri)porta a una dimensione antimerkantistica e anticapitalista, sottraendolo (definitivamente?) al mercato. In altre parole, non possedendo l'acquirente di un NFT un'opera unica o, meglio, non possedendo affatto un oggetto frutto di un lavoro creativo,

⁵⁶ F. Annunziata, A. Conso (a cura di), *op. cit.*, in particolare le pp. 48-52.

ma in qualche modo l'immagine di esso (anche se unica o di limitata tiratura), l'NFT è anche e addirittura forma illusoria della reauratizzazione.

Pertanto si vede come gli NFT, dato un funzionamento classico sul piano del mercato, e nonostante i tentativi di rendersi indipendenti tanto da circuiti preesistenti e centralizzati quanto dalla dimensione statale⁵⁷, non siano nemmeno – o non ancora – in grado di proporre nuovi modi della proprietà, se non nei termini dell'autorità di riferimento. Essi limitano la loro azione “rivoluzionaria” a qualcosa di comunque tutt'altro che trascurabile, che concerne da un lato la sfera, i diritti e gli interessi dell'artista e, dall'altro e in modo correlato, quella della “fuggevolezza” delle opere digitali, riconducendo o mantenendo tuttavia di fatto “l'aura del valore di scambio”⁵⁸.

10. *Blockchain, mining* e ricadute materiali e ambientali

Inoltre e infine, la creazione degli NFT essendo basata sul meccanismo delle *blockchain*, è in verità fortemente vincolata a elementi materiali, concreti, letteralmente o di fatto fisici. Analogamente alla creazione di moneta nell'ambito delle cryptovalute che, per evitare la svalutazione potenzialmente infinita di moneta divenuta esistente attraverso una mera dichiarazione utilizzano strutture di certificazione a *blockchain*, gli NFT vengono creati grazie a strumenti, supporti e materiali fisici. Le cryptovalute infatti vengono create attraverso il cosiddetto *mining*, termine che richiama letteralmente l'attività estrattiva, l'attività mineraria dei *miner*, che oggi sono “utenti qualificati” che “conferendo alla rete il potere di calcolo dei loro dispositivi, forniscono al sistema il quantitativo di potere computazionale necessario alla soluzione dei calcoli”⁵⁹. Ma l'estrema

⁵⁷ Cfr., ad esempio, E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 101.

⁵⁸ Cfr. M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, op. cit., p. 200: “Ribelle, piuttosto, sarebbe mettere in discussione i rapporti di proprietà in generale e quelli che sovrintendono anche questo ramo della produzione, in particolare. L'arte, che potrebbe sbocciare a nuova vita dopo la fine dell'aura, resta bloccata all'interno dei rapporti di proprietà esistenti ed è per questo che la riflessione sull'arte è al tempo stesso una riflessione politica. [...] Questo incantesimo può essere spezzato se si rompe con ciascuno dei tre tipi di compensazione: quella fascista del culto del capo, quella hollywoodiana del divo, quella romantica e postmoderna-finanziaria dell'aura del valore di scambio.”

⁵⁹ E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., 101. Cfr., ivi, p. 107: “L'intero processo di verifica delle operazioni è chiamato *mining* per alludere a questa opera di estrazione, nei confronti della quale sono previste forme di incentivo economico, perlopiù attraverso l'assegnazione automatica di cryptovalute”. Come parallelamente ricorda ad esempio A. Casilli, *En attendant les robots: Enquête sur le travail du clic*, Seuil, Paris 2019: l'era digitale ha meno a che fare con intelligenze veramente artificiali che con interfacce virtuali che nascondono migliaia di lavoratori – umani, in carne, ossa e

materialità non è legata soltanto all'atto di creazione, bensì concerne anche il meccanismo di certificazione, che necessita di una rete di garanti e di informazioni tracciate e conservate. In ultima istanza, la materialità è connessa anche alla conservazione che assicura la sopravvivenza di NFT: essi continuano a esistere finché rimangono accessibili e, data la generale dipendenza dal supporto, e il carattere immateriale specifico, cui si aggiunge l'ulteriore specificità della catena di certificazione, in pratica non possono funzionare, né esistere, se non "connessi". Diversi articoli evidenziano la questione e svelano il facilmente deducibile problema ambientale ed ecologico correlato, "segnalando – tra gli altri – i problemi relativi all'elevato consumo energetico derivante dal *minting* dei nuovi *crypto asset* e dalle operazioni di controllo, registrazione e approvazione che ogni transazione richiede"⁶⁰.

crinolina – che fanno funzionare le macchine. Che questo lavoro sia invisibilizzato produce l'effetto percettivo della cosiddetta intelligenza artificiale come entità (potenzialmente o già) autonoma e creativa.

⁶⁰ E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 101. Cfr. *ivi*, p. 107: inoltre, vi sono ulteriori elementi a dimostrazione di un carattere intrinsecamente energivoro; "[d]i 'wasteful by design' parla chi ha notato come il meccanismo presupponga una dispendiosa attività di calcolo da parte dei *miner* 'sconfitti' nel processo di creazione del nuovo blocco, la quale si rivela infine inutile", *Ivi*, pp. 101-102: "La questione della sostenibilità, resa più pressante dalla circostanza che buona parte dei calcolatori coinvolti nella rete si colloca in paesi asiatici dove l'energia a basso costo è ancora prodotta attraverso un massiccio ricorso a combustibili fossili dall'alto impatto ambientale, ha aperto spazi per l'emergere di criptovalute alternative a *Bitcoin*, basate su protocolli più virtuosi, e spinto la seconda criptovaluta più diffusa (*Ether*) a considerare la transizione dal meccanismo di validazione delle transazioni *proof of work* al più efficiente protocollo di *proof of stake*" che, peraltro, permette di svolgere le operazioni con un ridotto dispendio energetico (e costi di compensazione annessi), come spiegato, ad esempio, in J. Truby, R. D. Brown, A. Dahdal, I. Ibrahim, *Blockchain, climate damage, and death: Policy interventions to reduce the carbon emissions, mortality, and net-zero implications of non-fungible tokens and Bitcoin*, in "Energy Research & Social Science", 88, 2022, 102499. Cfr. E. Bufano, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico*, cit., p. 107: "Secondo il Cambridge Center for Alternative Finance (CCAF), citato da N. Carter, *How Much Energy Does Bitcoin Actually Consume?*, in 'Harv. Bus. Rev.', 5 maggio 2021, la sola criptovaluta Bitcoin consumerebbe circa 110 TWh ogni anno, cioè il 0,55% del consumo globale di energia elettrica, un valore superiore a quello registrato dalla Svezia. Le più recenti stime del Bitcoin Energy Consumption Index spingono questo valore addirittura a 118 TWh". *Ibid*: "Le *mining farms* si sono storicamente localizzate per la maggior parte in Cina, nelle province dello Xinjiang, del Sichuan, della Mongolia Interna e dello Yunnan, dove il costo dell'elettricità è più ridotto". Cfr. *Damien Hirst to launch NFTs*, OT, *Investors Chronicle – magazine and web content*, NEWS; p. 8, April 9, 2021: "Artist Damien Hirst, the latest big name to enter the burgeoning world of non-fungible tokens (NFTs), confirmed he will sell his blockchain-linked artworks via a more energy-efficient platform, as the rapid rise of NFTs comes under fire from environmentalists. The announcement follows the \$69.3m (£50.2m) auction of a single NFT by the artist Beeple in March, sparking outcry from some in the traditionally left-leaning art world. The sale of that digital artwork alone reportedly consumed enough electricity to power more than 13 homes for a year".

Pertanto e per concludere, poggiandosi sul meccanismo di certificazione rigido e affidabile delle *blockchain*, strettamente vincolato a elementi materiali e a grossi dispendi energetici, di fatto gli NFT attuano un doppio ritorno all'importanza della referenzialità. Da un lato, attraverso il ritorno all'unicità e rarità ma, dall'altro, si tratta anche di un forte ritorno alla mera materialità, seppur per una nuova via. Questo ritorno alla materialità non concerne infatti la fisicità dell'opera, bensì quella di ciò che la attesta. Il nuovo mondo dell'arte digitale con gli NFT non ha attualmente trovato né un nuovo modo, del tutto immateriale, per determinare la scarsità o, meglio, per superare la dipendenza del valore dalla scarsa disponibilità dell'oggetto referente, né per emancipare l'opera da meccanismi preesistenti di attribuzione di valore che passano per il concetto classico di proprietà. Il che può portare anche a chiedersi se sia necessario uscire, almeno concettualmente, dalla struttura capitalistica per poter pensare nuovi modi di attribuzione del valore, e dell'artisticità.

Bibliografia

- Damien Hirst to launch NFTs*, OT, *Investors Chronicle – magazine and web content*, NEWS, 9 aprile 2021, p. 8.
- Annunziata F., Conso A. (a cura di), *NFT. L'arte e il suo doppio: non fungible token: l'importanza delle regole, oltre i confini dell'arte*, Montabone Editore, Milano 2021.
- Benedetti F., *Le nuove frontiere del collezionismo in rete: NFT e blockchain*, in "Charta", 171, maggio/giugno 2021, pp. 72-73.
- Benjamin W., *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Il Nuovo Melangolo, Genova 2013.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, H. Tiedemann-Bartels, C. Gödde, H. Lonitz, G. Smith, vol. V, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, F. Desideri, M. Montanelli (a cura di), Donzelli, Roma 2019.
- Benjamin W., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, voll. VI, VII e IX, Einaudi, Torino 2000-2006.
- Benjamin W., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- Benjamin W., *Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, voll. 16 e 19, Berlin, Suhrkamp 2010-2012.
- Bolz N., *Was heißt Ästhetik bei Benjamin?*, in O. Bätz (a cura di), *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*, Werkbund-Archiv, Anabas-Verlag, Giessen 1990, pp. 105-106.
- Bufano E., *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico: piattaforma*

- me, nuovi beni e vecchie regole*, in "Aedon" 2, maggio-agosto 2021, pp. 100-110.
- Casilli A., *En attendant les robots: Enquête sur le travail du clic*, Seuil, Paris 2019.
- Chalmers D., Fisch C., Matthews R., Quinn W., Recker J., *Beyond the bubble: Will NFTs and digital proof of ownership empower creative industry entrepreneurs?*, in "Journal of Business Venturing Insights", 17, 2022.
- Desideri F., *Aura ex machina*, in "Rivista di Estetica", 52, 2013, pp. 33-52.
- Desideri F., *I Modern Times di Benjamin*, in Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, F. Desideri, M. Montanelli (a cura di), Donzelli, Roma 2019, pp. IX-XLI.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976.
- Härle C.-C., *Eterotopia dell'opera d'arte*, in Montanelli M., Palma M. (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 59-74.
- Matteucci G., *Pratiche estetiche come design del quotidiano*, in Matteucci G. (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano: oggetto, esperienza, design*, Mimesis, Milano 2015, pp. 9-24.
- Montanelli M., *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019, pp. XLIII-LXXV.
- Montanelli M., Palma M. (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, 2016.
- Nadini M., Alessandretti L., Di Giacinto F., Martino M., Aiello L. M., Baronchelli A., *Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features*, *Scientific Reports* 11, 22 ottobre 2021.
- Rifkin J., *L'era dell'accesso: la rivoluzione della new economy*. Mondadori, Milano 2001.
- Schöttker D., *Walter Benjamin und seine Rezeption: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte (aus Anlaß des 100. Geburtstags am 15. Juli 1992)*, in "Leviathan", 20, 2, 1992, pp. 268-280.
- Srnicek N., Williams A., *Inventare il futuro: per un mondo senza lavoro*, Nero, Roma 2018.
- Szabo N., *Smart contracts: formalizing and securing relationships on public networks*, in "First Monday", 2, 9, 1997.
- Tomba M., *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione: Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte. Seguito da L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Prima versione, settembre 1935)*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 191-204.
- Truby J., Brown R. D., Dahdal A., Ibrahim I., *Blockchain, climate damage, and death: Policy interventions to reduce the carbon emissions, mortality, and net-zero implications of non-fungible tokens and Bitcoin*, in "Energy Research & Social Science", 88, 2022.
- Valeonti F., Bikakis A., Terras M., Speed C., Hudson-Smith A., Chalkias K., *Crypto Collectibles, Museum Funding and OpenGLAM: Challenges, Oppor-*

- tunities and the Potential of Non-Fungible Tokens (NFTs)*, in “Applied Sciences”, 11, 21, gennaio 2021.
- Viviani D., *Simulacro: una ipotesi di lettura della postmodernità*, QuiEdit, Verona 2008.
- Williams A., Srnicek N., *Manifesto accelerazionista*, Laterza, Bari-Roma 2018.

NFT e W. Benjamin: la regressione reauratizzante nelle nuove forme di collezionismo digitale

KEYWORDS: Benjamin, NFTs, (Re)aura(tisation), Ownership, Work of Art, Collecting