



Teoria e Critica della Regolazione Sociale

Atti

Alberto Andronico

FOTOGRAFANDO LA LIBERTÀ
WALTER BENJAMIN TRA ESTETIZZAZIONE DELLA POLITICA
E POLITICIZZAZIONE DELL'ESTETICA

Centro Studi TCRS

Via Crociferi, 81 - 95124 Catania - Tel. +39 095 230478 - tcrs@lex.unict.it

Alberto Andronico
Università di Catania
alandronico@lex.unict.it

In:
Il pensiero ribelle
Monticchio (PZ)
20-21 maggio 2005

ISSN 1970-5476
Centro Studi
"Teoria e Critica della Regolazione sociale"
Via Crociferi, 81 - 95124 Catania
Tel. +39 095 230478 – Fax +39 095 230462
tcrs@lex.unict.it
www.lex.unict.it/tcrs

Alberto Andronico

FOTOGRAFANDO LA LIBERTÀ:
WALTER BENJAMIN TRA ESTETIZZAZIONE DELLA POLITICA E
POLITICIZZAZIONE DELL'ESTETICA

“Per finire, Le dirò che ora studio filosofia – però niente filosofia (leggo Kant, Schiller, Bergson per i seminari), ma filosofi”
(Walter Benjamin, Friburgo, 5 giugno 1913)

0. Quando si comincia a leggere un qualsiasi testo di Benjamin la prima cosa che viene in mente è, inevitabilmente, questa: Benjamin era un genio. Ed è vero: contrariamente alle sue intenzioni, ma fortunatamente per chiunque lo legga, era una di quelle persone capaci di farti vedere per la prima volta cose che hai sempre avuto davanti agli occhi ma che non sei mai riuscito a vedere, almeno non in quel modo lì. Tanto per fare un esempio, Benjamin era uno a cui a ventuno anni poteva passare per la testa di scrivere a una sua amica, Carla Seligson, una cosa di questo genere: «La solitudine più profonda è quella dell'uomo ideale nel rapporto con l'idea, che distrugge il suo momento umano. E questa solitudine, la più profonda, ci può essere data solo da una comunità perfetta»¹. In queste poche righe si nasconde la traccia di una tendenza che lo accompagnerà in tutti i suoi lavori successivi, costituendone in qualche modo la cifra stilistica. La tendenza a creare cortocircuiti mentali mettendo insieme cose che, almeno a prima vista, mal si prestano a stare insieme. In queste righe: la solitudine, quella vera, autentica, da un lato, e l'appartenenza a una comunità perfetta, dall'altro. Altrove: ebraismo e marxismo. O, per meglio dire, messianismo teologico e materialismo dialettico. Kafka (o Rosenzweig) e Marx, insomma.

È qui, in questa tendenza, che risiede uno dei motivi della “singolarità” del suo lavoro. Di quella singolarità, del resto, che rende i suoi testi a dir poco

¹ W. BENJAMIN, *Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966; tr. it. di A. Marietti e G. Backhaus, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino, 1978, p. 16.

“complicati” e di difficile lettura. O quantomeno difficilmente inquadrabili all’interno di categorie disciplinari più o meno consolidate. Benjamin era infatti, innanzitutto, uno straordinario saggista ed un folgorante critico letterario, ma forse proprio perché non è mai stato *semplicemente* uno straordinario saggista e un folgorante critico letterario. Certo, è nell’ambito della teoria della letteratura che ha dato il suo meglio, ma forse proprio perché ha lavorato ai margini di questa teoria, piuttosto che restare impigliato lì dentro. Per capirlo, basterebbe riprendere in mano il suo capolavoro dedicato alle origini del dramma barocco tedesco, scritto tra il 1923 e il 1925². Opera con la quale, peraltro, non riuscirà neanche a ottenere l’abilitazione all’Università di Francoforte. Sia il professore di letteratura tedesca che quello di estetica gli consiglieranno infatti di ritirare la domanda non trovando nel saggio ragioni sufficienti per la concessione della libera docenza: uno dei due, in particolare, gli rimprovererà che l’intelligenza non è motivo sufficiente per la concessione della libera docenza. Questo curioso rimprovero di essere troppo intelligente lo perseguì per tutta la sua vita, come ricorda affettuosamente Adorno in uno degli scritti forse più belli tra i tanti dedicati a questa singolare figura di mistico *engagé*: «A vergogna loro, le università lo rifiutarono, mentre l’antiquario che era in lui si sentiva attratto dal mondo accademico nello stesso ironico modo in cui ad esempio Kafka subiva il fascino delle società d’assicurazione. Il perfido rimprovero di essere troppo intelligente lo perseguì per tutta la vita»³. In questo scritto, tra l’altro, c’è un’immagine che merita di essere ricordata. Scrive Adorno: «Chi entrava in consonanza con lui si sentiva come un bambino che scorga attraverso le fessure della porta chiusa l’albero di natale»⁴. Era come se Benjamin, in tutto ciò che diceva e scriveva, continua ancora Adorno, «facesse continuamente sue le promesse dei libri di favole per l’infanzia, anziché respingerle con la maturità di un adulto»⁵.

1. La speranza, insomma: questo è ciò che contraddistingue il lavoro di Benjamin, attraversato continuamente da una sorta di promessa – quasi infantile –

² W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in ID. *Gesammelte Schriften*, I, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 203 ss.; tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete II: scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 69 ss.

³ T. W. ADORNO, *Charakteristik Walter Benjamin*, in ID., *Kulturkritik und Gesellschaft*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, pp. 238 ss.; tr. it. di C. Mainoldi, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 237.

⁴ Ivi, p. 234.

⁵ Ib.

di una felicità destinata, proprio come la democrazia di cui parla Derrida, a restare *a venire*. Anche per questo, e forse soprattutto per questo, è difficile non restare sedotti dai suoi testi. È come se in essi prendesse incessantemente corpo la promessa di un futuro migliore. O almeno di un futuro "altro", diverso dalla semplice ripetizione del presente: di un *avvenire*, per dirla ancora con Derrida. Ed è proprio in questa speranza, in questa sorta di infantile apertura all'avvenire, che risuona con maggiore forza il suo debito nei confronti del messianismo ebraico: un messianismo il cui tratto distintivo rispetto a quello cristiano risiede proprio, come ricorda Scholem, nel suo carattere risolutamente pubblico e storico: immanente, si potrebbe dire: «L'ebraismo, in tutte le sue forme e manifestazioni, ha sempre mantenuto un concetto di redenzione come un evento che prende posto pubblicamente, sulla scena della storia e dell'interno della comunità. [...]. Il cristianesimo concepisce la redenzione come un evento nel regno dello spirituale e dell'invisibile, un evento che è riflesso nell'anima, nel mondo privato di ciascun individuo»⁶. La redenzione ebraica non si colloca, dunque, in un regno dello spirito e dell'interiorità dell'anima, ma puramente e semplicemente nello spazio pubblico dell'esperienza storica. L'opposizione tra immanenza e trascendenza assume così la forma della divaricazione tra un presente pensato come puramente e semplicemente ripiegato in se stesso ed un presente incessantemente aperto all'irruzione di un evento messianico, la cui portata non può che essere strutturalmente "rivoluzionaria". Sempre nel *qui e ora*: però: nell'*hic et nunc* della nostra storia. In un altrove, insomma, interno al nostro presente.

Probabilmente, non è nient'altro che questa speranza nell'avvenire, una speranza declinata in modo decisamente immanentistico, a collegare i lavori del primo Benjamin, l'amico di Scholem, quello fortemente influenzato dalla tradizione cabalistica, all'ultimo, l'intellettuale *engagé* affascinato da Brecht e, per suo tramite, da quel materialismo dialettico cui imprimerà una tonalità essenzialmente anarchica. Beninteso, in Benjamin non c'è traccia di una *sintesi* tra ebraismo e marxismo, ma l'esposizione di una pura e semplice alleanza, a tratti ritenuta

⁶ G. SCHOLEM, *The Messianic Idea in Judaism*, Schocken, New York, 1978, p. 1 (cit. in P. CONSIGLI, "Ricomporre l'infranto. Walter Benjamin e il messianismo ebraico", *aut aut*, n. 211-212, gennaio-aprile, 1986, p. 167). Oltre l'ormai classico *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Rhein-Verlag, Zürich, 1957; tr. it. di G. Russo, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino, 1993, di Scholem va ricordato anche *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Surkhamp, Frankfurt am Main, 1990; tr. it. di E. Castellani e C. A. Bonadies, *Walter Benjamin: Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano, 1992.

addirittura necessaria. La prima delle sue *Tesi di filosofia della storia* sul punto non potrebbe essere più chiara: l'automa che gioca a scacchi può vincere solo grazie al nano gobbo che ne tira i fili⁷. Fuor dalla metafora tratta da un racconto di Poe: il materialismo storico ha una speranza di vittoria solo se prende al suo servizio la piccola e brutta teologia che deve agire nell'ombra, senza farsi scorgere. Un'alleanza in vista di una futura vittoria, dunque, nient'altro che questo. Certo non una sintesi dialettica.

Del resto, che Benjamin fosse allergico a qualsiasi sintesi risulta evidente anche dal suo stile di scrittura, questione tutt'altro che marginale. Qui, nel suo metodo di scrittura, ne va della sostanza del suo pensiero. Benjamin è innanzitutto un "saggista", il cui metodo è quello di una "esposizione come peripezia"⁸. La sua scrittura assume i tratti di un mosaico: si tratta di comporre periodi, di mettere insieme frasi, pezzi destinati a restare tra loro invisibilmente separati⁹. Motivo per cui, tra l'altro, Benjamin finisce spesso e volentieri con il citare se stesso: innestando singole frasi in contesti assolutamente diversi rispetto a quelli ad esse originariamente propri. La trascendenza della verità è sempre mantenuta, così come la sua radicale alterità rispetto alla pura e semplice conoscenza. Secondo una strategia – ed una terminologia – tipicamente kantiana, cui Benjamin rimane profondamente attaccato, grazie anche all'influsso esercitato da Hermann Cohen (la cui influenza su Benjamin si eserciterà anche sul piano dell'interpretazione del

⁷ Pur se questa prima tesi è ormai celebre, può non essere inutile ricordarla: «Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno» (W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, I, 2, cit., pp. 691 ss; tr. it. di R. Solmi, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, p. 75).

⁸ Sul punto, cfr. le riflessioni svolte da Benjamin nella "premessa gnoseologica" al suo già citato *Il dramma barocco tedesco*.

⁹ «Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati; nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente dell'icona, o della verità. Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore dei mosaici dipende dalla qualità del vetro fuso» (Ivi, p. 70).

pensiero ebraico)¹⁰. L'unità è destinata a rimanere inattuabile, se non addirittura insuscettibile di qualsiasi interrogazione diretta. Questa unità è, piuttosto, depositata nelle opere d'arte. E risulta accessibile solo attraverso un continuo e incessante lavoro di interpretazione critica. Da qui la sua tendenza a leggere un qualsiasi testo come se fosse "sacro", entrandoci dentro con gli utensili della più raffinata tradizione ermeneutica talmudica: c'è qualcosa di originario nella lingua, una verità nascosta nelle sue trame, che è compito dell'arte e della critica restituire nell'unica forma possibile: quella dell'allegoria.

2. Ad ogni modo, è in questa "giustapposizione" di messianismo ebraico e materialismo dialettico che risiede il segreto di Benjamin, la chiave di volta del suo fascino. Eppure, nonostante questo indiscutibile fascino, resta l'impressione che ci sia qualcosa che non funziona in questa curiosa alleanza. Una tensione, un vero e proprio cortocircuito, che è sì affascinante, ma che resta nonostante tutto fortemente discutibile e carico di ambiguità. Detto in altri termini: è come se questi cortocircuiti che contraddistinguono i suoi testi finissero prima o poi con il risolversi in ingenua contraddizioni. Decisamente ambiguo risulta, del resto, il rapporto di Benjamin con la tecnica e con la sua funzione in relazione allo sviluppo dell'opera d'arte. Una sorta di contraddizione attraversa, infatti, proprio quello che forse è il suo saggio più celebre, o quantomeno il più citato: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nel 1936¹¹. Ed ancor più uno scritto che in qualche modo lo prepara: una *Piccola storia della fotografia* che vede la luce appena cinque anni prima, nel 1931¹².

Ciò che è in questione, in questi due saggi, lo si può riassumere in una battuta: la tecnica è una potenza di liberazione o di ulteriore asservimento dell'uomo? Si potrebbe rispondere: *dipende*, dipende dal modo in cui la si usa e – soprattutto – da chi la usa. Ed in parte è proprio questa la risposta di Benjamin, che in questo modo, però, continua a pensare la tecnica come se fosse un puro e

¹⁰ Questo "fondamento kantiano" del pensiero di Benjamin, ed in particolare il suo debito nei confronti di Hermann Cohen, è sottolineato, con il consueto rigore, da Renato Solmi nella sua *Introduzione* a BENJAMIN, *Angelus Novus*, cit., pp. x-xi.

¹¹ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in ID., *Gesammelte Schriften*, I, 2, cit., pp. 431 ss.; tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

¹² W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie*, in ID., *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit., pp. 368 ss.; tr. it. di E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, cit., pp. 57-78

semplice strumento (o tutt'al più come l'insieme degli strumenti) di cui l'uomo potrebbe sovranamente disporre. Tesi che, proprio alla luce dei lavori della Scuola di Francoforte, in particolare di Adorno e Horkheimer, rischia di rivelarsi come decisamente ingenua, se non altro perché finisce con l'occultare la vera novità della tecnica contemporanea: il suo essersi trasformata da puro e semplice mezzo a vero e proprio fine. Del resto, l'argomento di un testo come *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato da Benjamin nel 1936, è presto detto: si tratta del rapporto tra arte, tecnica e mercificazione, o "feticismo delle merci" che dir si voglia.

Marx è un punto di riferimento obbligato, come risulta chiaro fin dalla prima riga. Lo sviluppo delle condizioni capitalistiche di produzione è destinato, infatti, secondo Benjamin, a portare con sé una carica rivoluzionaria. Detto in una battuta: è lo sviluppo stesso del capitalismo a portare con sé le condizioni del suo superamento. Questa è, com'è fin troppo noto, la tesi di Marx, o per meglio dire la sua prognosi sullo sviluppo delle società industriali. Prognosi che Benjamin sottoscrive interamente, pur manifestando ampie riserve nei confronti di uno storicismo marxista di stampo meramente positivista. La sua intenzione è infatti proprio quella di portare alla luce queste tendenze rivoluzionarie, ma stavolta non sul piano immediatamente economico o esclusivamente sociale, bensì su quello sovrastrutturale proprio della teoria dell'arte. Si tratta, insomma, scrive Benjamin proprio in apertura di questo testo, di individuare delle «tesi sopra le tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione»¹³. Tesi che non vanno sottovalutate, per la semplice ragione che esse conducono, aggiunge Benjamin, ad eliminare «un certo numero di concetti tradizionali – quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero –, concetti la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione fascista del materiale concreto»¹⁴. Al posto di questi concetti, è giunto il momento di elaborarne altri, inutilizzabili ai fini del fascismo e strumentali alle più autentiche esigenze rivoluzionarie.

La chiave di volta di questa nuova costellazione concettuale è offerta, com'è noto, da quella celebre "perdita dell'aura" che costituirebbe, secondo Benjamin, il segno principale della trasformazione del ruolo, del valore e della funzione

¹³ BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, cit., p. 19.

¹⁴ *Ib.*

dell'opera d'arte nell'epoca della sua indefinita riproducibilità tecnica. Ciò che la riproducibilità tecnica conduce infatti a mettere in discussione, nota Benjamin, è l'intero ambito dell'autenticità e dell'originalità dell'opera d'arte, dunque la sua integrazione nel contesto di una tradizione vivente. La riproducibilità tecnica consente infatti all'opera di andare incontro al fruitore – nella forma del disco o della fotografia, ad esempio – sottraendola al suo ambito originariamente rituale. Ormai, l'elemento decisivo non è che le opere d'arte esistano, ma che siano viste, esposte al pubblico e al suo giudizio, seppur "distratto". Ne esce così trasformata l'intera funzione dell'arte. La sua fondazione nell'epoca della tecnica non è più *rituale*, afferma Benjamin, ma si avvia a essere ormai puramente e semplicemente *politica*. Del resto, nella postilla conclusiva Benjamin finisce con l'affermare la necessità di contrapporre alla reazionaria estetizzazione della politica propria del fascismo, con il suo culto rituale per il capo, una radicale politicizzazione dell'estetica propria delle esigenze più autentiche delle masse rivoluzionarie, insomma: del comunismo.

Qui Benjamin vede dunque nella tecnica innanzitutto uno strumento di demistificazione dell'ideologia individualistica liberale, a suo giudizio intimamente repressiva, e di rottura dell'ordine borghese. Come un'arma, insomma, da usare nella lotta di classe. E le sue riflessioni sull'estetizzazione della politica suonano ai nostri orecchi come inquietantemente attuali: «Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione delle stesse. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali»¹⁵. E poi, conclude Benjamin: «Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà»¹⁶.

¹⁵ Ivi, p. 46.

¹⁶ Ivi, pp. 46-47.

3. In quest'ottica, la guerra sarebbe la manifestazione di una sorta di ribellione della tecnica, una sua utilizzazione innaturale una volta venuta meno, grazie alla conservazione dei consolidati rapporti di proprietà, la possibilità di un pieno dispiegamento naturale delle forze produttive. Riflessioni di rara lucidità, a dire il vero, che meriterebbero ben altre analisi. Ma anche qui, in fondo, c'è qualcosa che alla fine non convince del tutto. Ed è proprio la soluzione che Benjamin propone: la politicizzazione dell'estetica, una politicizzazione che – una volta esclusa qualsiasi forma di mediazione – sembra risolversi in un puro e semplice richiamo ad un attivismo irrazionalistico, coerentemente del resto con il suo spartachismo. Del resto, non è certo un caso se Benjamin è oggi uno degli autori più cari al Negri teorico del potenziale rivoluzionario inscritto nella *moltitudine*: rivoluzione senza mediazione, appunto¹⁷. Comunque sia, il punto centrale resta quello dell'atteggiamento nei confronti della tecnica.

La posizione di Benjamin resta infatti fortemente ambigua. Specie si considera che nel suo saggio su Baudelaire, pressoché contemporaneo a quello sull'*Opera d'arte*, Benjamin aveva portato l'accento proprio sugli effetti negativi della società di massa, e dunque dell'irrompere della tecnica, prima ancora che sull'arte e sulla poesia, sulla stessa esperienza elementare degli uomini (secondo una direzione che, com'è noto, sarà poi ripresa e sviluppata, in particolare, da Adorno)¹⁸. Qui l'avanguardia è intesa, infatti, proprio come la risposta dell'artista all'avvento della società di massa e alla degenerazione dell'esperienza che ne consegue. Ne consegue una vera e propria oscillazione del pensiero di Benjamin su cui può essere interessante fermare l'attenzione: l'irruzione della società di massa e della tecnica che permette di rendere accessibile l'arte al pubblico è intesa come un

¹⁷ «Coloro che sono contro, mentre fuggono dalle costrizioni locali della loro condizione, devono continuamente cercare di costruire un nuovo corpo e una nuova vita. Si tratta di un passaggio necessariamente violento e barbarico, ma come scrisse Benjamin, è un barbarismo positivo: "Barbarismo? Proprio così. Stiamo affermando queste cose per introdurre una nuova nozione positiva di barbarismo. Il barbarismo che cosa è obbligato a fare dalla povertà di esperienza? È obbligato a ricominciare, a iniziare daccapo. 'Il nuovo barbaro' non riconosce nulla di stabile, ma proprio per questo vede ovunque delle possibilità. Anche dove gli altri incontrano mura o montagne, lui vede una via. Ma poiché vede ovunque una via, ovunque deve ripulirla da qualcosa. Vedendo ovunque una via, egli si mette sempre agli incroci. Non sa mai che cosa gli accadrà nell'istante successivo. Egli riduce in macerie tutto ciò che esiste: non però per le macerie stesse, ma per la strada che le attraversa". I nuovi barbari distruggono con una violenza affermativa e, nella materialità della loro esistenza, tracciano nuovi percorsi di vita» (M. HARDT, A. NEGRI, *Empire*, Harvard, Cambridge, 2000; tr. it. di A. Pandolfi, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 205).

¹⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in ID., *Gesammelte Schriften*, 1, 2, cit., pp. 605 ss.; tr. it. di R. Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 87 ss.

evento capace di distruggere la dimensione propriamente umana dei rapporti sociali sotto la forma dell'alienazione, da un lato, oppure, dall'altro, di presentarsi come un potenziale alleato nella lotta contro l'individualismo borghese, aprendo nuove forme di vita e di arte di cui il proletariato avrebbe potuto e dovuto impossessarsi. Detto in altri termini: la tendenza alla subordinazione dell'arte alla riproducibilità tecnica è vista come strutturalmente alienante, e tale da favorire la mercificazione delle opere, e – al tempo stesso – come un movimento di salutare demistificazione dell'estetica aristocratica e fascista. E, ancora una volta, tra i due movimenti non vi è il Benjamin traccia di mediazione dialettica: questi due movimenti si trovano a essere semplicemente giustapposti in testi pressoché contemporanei, come quello sull'*Opera d'arte* e su Baudelaire o addirittura nell'ambito di uno stesso saggio, come accade nella precedente *Piccola storia della fotografia*.

In questo brevissimo scritto, in cui tra l'altro compare per la prima volta la sua celebre definizione dell'"aura"¹⁹, quell'aura dell'opera d'arte che la riproducibilità tecnica è destinata a dissolvere in maniera irrimediabile, Benjamin gioca, non senza qualche ambiguità, sul fatto che la tecnica, pur allontanando dall'esperienza autentica, conserva comunque in sé un potenziale di dominio e di liberazione. Ed ancora una volta la questione diventa come sfruttare questo potenziale e chi deve sfruttarlo. Ed in questo saggio Benjamin, riprendendo una suggestione di Brecht, risponde opponendo alla fotografia meramente "creativa", quella fotografia il cui vero volto è la moda e la *réclame*, una fotografia che si mantenga consapevolmente "costruttiva"²⁰. Non si tratta semplicemente di restituire la realtà, per la semplice ragione che una semplice restituzione della realtà non dice nulla del suo senso, ma di ri-costruirla artificialmente, in modo da renderla realmente dotata di senso. Tutto questo però vale solo a una condizione:

¹⁹ Definizione che è bene ricordare: «Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina» (BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 70)

²⁰ «Quanto più la crisi dell'attuale ordinamento sociale dilaga, e quanto più i suoi singoli momenti si oppongono rigidamente secondo una morta contraddittorietà, tanto più la creatività – che nella sua sostanza più profonda è una variante, figlia della contraddizione e dell'imitazione – diventa un feticcio, la cui fisionomia vive soltanto in virtù dei cambiamenti dell'illuminazione, determinato dalla moda. La creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda. *Il mondo è bello*: questo è il suo motto. Questo motto smaschera l'atteggiamento di una fotografia che è capace di montare dentro la totalità del cosmo un qualunque barattolo di conserve, ma che non è in grado di afferrare nessuno dei contesti umani in cui essa si presenta e che così, anche quando affronta i soggetti più gratuiti, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza. Ma poiché il vero volto di questa creatività fotografica è la *réclame* o l'associazione, la legittima risposta ad essa è lo smascheramento o la costruzione» (Ivi, p. 75).

che l'uomo sia davvero padrone delle sue macchine e che la tecnica non sia nient'altro che un mero strumento, neutrale, nelle mani di chi riesce a impossessarsene. Cosa che Adorno non tarderà a mettere in discussione²¹.

²¹ Il rapporto di Adorno con Benjamin è stato magistralmente ricostruito, da ultimo, da Stefan Müller-Dohm, in un monumentale lavoro cui è necessario rinviare: *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003; tr. it. di B. Agnese, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma, 2003 (cfr. in part. pp. 287-294).