

Le nostre Arti Belle sono state istituite, e il loro tipo e il loro uso sono stati fissati in un'epoca ben distinta dalla nostra e da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante rispetto a quello di cui noi disponiamo. Ma lo stupefacente aumento dei nostri mezzi, la loro duttilità e la loro precisione, le idee e le abitudini che essi introducono garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. In tutte le arti si dà una parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo, e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte.

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris (*La conquête de l'ubiquité*).

Premessa.

Quando Marx si accinse all'analisi del modo capitalistico di produzione, questo modo di produzione era ai suoi inizi. Marx orientò le sue ricerche in modo tale che esse vennero ad assumere un valore di prognosi. Egli risalì ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li espose in modo che da essi risultava che cosa ci si potesse aspettare in futuro dal capitalismo. Risultò che ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento progressivamente acuito del proletariato, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rivolgimento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello dell'infrastruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per rendere evidente in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione. In quale forma ciò sia avvenuto può essere indicato soltanto oggi. Queste indicazioni devono rispondere ad alcune esigenze di natura prognostica. Ma a queste esigenze rispondono non tanto determinate tesi sopra l'arte del proletariato dopo la presa del potere, e tanto meno tesi sopra quella della società senza classi, quanto piuttosto tesi sopra le tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si fa sentire nell'ambito della sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe errato sottovalutare il valore di queste tesi per la lotta di classe. Esse eliminano 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 in senso fascista del materiale concreto. I con-

cetti che in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili ai fini del fascismo. Per converso, essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale.

I.

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame è costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, diede per la prima volta alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre nel

mercato i suoi prodotti in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: « Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano »¹. Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica – hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

2.

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare². La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo xv può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto³. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello

studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa⁴.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di « aura »; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'« aura » dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo feno-

meno è particolarmente vistoso nei grandi film storici. Esso vi conquista sempre nuove posizioni, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte»⁵, senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale.

3.

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi di Vienna*⁶, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta. Per quanto notevoli fossero i loro risultati, essi avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato – e forse non potevano sperare di riuscirvi – di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una corrispondente comprensione sono più favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'«aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali. Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quel-

lo applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima⁷, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano strettissimamente in quest'ultimo, quanto la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.

4.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di

straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale⁸. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza⁹. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte « pura », la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta

nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità¹⁰. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

5.

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte¹¹. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Egli lo espone davanti ai suoi simili; ma prima di tutto è dedicato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduta. E se l'esponibilità di una messa per natura non era probabilmente più ridot-

ta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale². Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto.

6.

Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggibile di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale. Il fatto di aver dato una propria sede a questo processo costituisce l'importanza incomparabile di Atget, che verso il 1900 fissò gli aspetti delle vie parigine, vuote di uomini. Molto giustamente è stato detto che egli fotogra-

fava le vie come si fotografa il luogo di un delitto. Anche il luogo di un delitto è vuoto di uomini. Viene fotografato per avere indizi. Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. È questo che ne costituisce il nascosto carattere politico. Esse esigono già la ricezione in un senso determinato. La fantasticheria contemplativa liberamente divagante non si addice alla loro natura. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa — è indifferente. In essi è diventata per la prima volta obbligatoria la didascalia. Ed è chiaro che essa ha un carattere completamente diverso dal titolo di un dipinto. Le direttive che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.

7.

La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX, tra la pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei reciproci prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. Ciò non intacca tuttavia il suo significato e anzi potrebbe anche sottolinearlo. Di fatto questa disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, oltrepassava il campo di visuale del secolo. E del resto sfuggì a lungo anche al secolo XX, che stava vivendo lo sviluppo del cinema.

Se già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte — ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fos-

la società. La guerra imperialistica è determinata in tutta la sua spaventosa fisionomia dalla discrepanza tra l'esistenza di poderosi mezzi di produzione e la insufficienza della loro utilizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di mercati di sbocco). La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, la quale ricupera dal *materiale umano* le esigenze alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale. Invece che incanalare fiumi, essa devia la fiumana umana nel letto delle trincee, invece che utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città; nell'uso bellico dei gas ha trovato un mezzo per distruggere l'aura in modo nuovo.

« Fiat ars - pereat mundus », dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.

Note.

¹ Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [Scritti sull'arte], Paris 1934, p. 105 (*La conquête de l'ubiquité* [La conquista dell'ubiquità]).

² Naturalmente la storia dell'opera d'arte abbraccia anche altre cose; la storia della *Gioconda*, per esempio, il genere e il numero delle copie che ne sono state fatte nel secolo XVII, nel XVIII, e nel XIX secolo.

³ Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, l'intensa diffusione di certi procedimenti riproduttivi - tecnici - ha offerto strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità. Una delle funzioni più importanti del mercato artistico era quella di elaborare queste distinzioni. Con l'invenzione della silografia, si

può dire che la qualità costituita dalla autenticità veniva colpita alle radici, prima ancora di conoscere la sua tarda fioritura. Un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora *autentica*; diventa autentica nel corso dei secoli successivi e nel modo più pieno, forse, nel secolo scorso.

⁴ Anche la più scadente rappresentazione del *Faust* in una città di provincia presuppone, rispetto a un film tratto dal *Faust*, il fatto di essere in un rapporto di ideale concorrenza con la prima di Weimar. E tutto ciò che ci si può ricordare, quanto a contenuti tradizionali, di fronte al palcoscenico, diventa inutilizzabile di fronte allo schermo cinematografico - per esempio, che nel personaggio di Mefistofele si nasconde un amico di gioventù di Goethe, Johann Heinrich Merck, e simili.

⁵ Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* [Il tempo dell'immagine è giunto] (*L'art cinématographique* [L'arte cinematografica], II, Paris 1927, pp. 94 sgg.).

⁶ La *Wiener Genesis* è un famoso codice viennese del libro biblico della *Genesis*, probabilmente del secolo VI, particolarmente rinomato per le sue miniature, su cui cfr. F. Wiecehoff, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895 [N. d. T.].

⁷ Avvicinarsi umanamente alle masse può voler dire: eliminare dal campo visuale la funzione sociale. Nulla garantisce che un ritrattista attuale che dipinga un chirurgo famoso nell'atto di fare colazione in mezzo ai suoi congiunti, ne colga la funzione sociale in modo più preciso di un pittore del secolo XVI che dipingeva i suoi medici nelle loro mansioni, come per esempio Rembrandt nell'*Anatomia*.

⁸ Definire l'aura un'« apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina » non significa altro che formulare, usando i termini delle categorie della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, « lontananza, per quanto vicina ». La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire.

⁹ Nella misura in cui il valore culturale del quadro si secolarizza, le rappresentazioni del substrato della sua unicità diventano più indeterminate. Nell'appercezione del fruitore l'irripetibilità delle immagini, che appaiono nell'opera culturale, viene sempre più sostituita dalla unicità empirica dell'esecutore o della sua esecuzione. Certo, ciò non avviene mai senza residui; il concetto di irripetibilità non cessa mai di tendere oltre quello dell'attribuzione autentica. (Ciò si rivela con particolare evidenza nella persona del collezionista, il quale conserva sempre alcuni tratti caratteristici del servo di un feticcio e che, attraverso il possesso dell'opera d'arte, partecipa alla virtù culturale di questa). Fermo restando tutto ciò, la funzione del concetto di autenticità nella considerazione dell'arte rimane univoco; con la secolarizzazione dell'arte, l'autenticità si pone al posto del valore culturale.

¹⁰ Nel caso delle opere cinematografiche la riproducibilità tecni-

ca del prodotto non è, come per esempio nel caso delle opere letterarie o dei dipinti, una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse. La riproducibilità tecnica dei film si fonda immediatamente nella tecnica della loro produzione. Questa non solo permette immediatamente la diffusione in massa delle opere cinematografiche: piuttosto, addirittura la impone. La impone poiché la produzione di un film è così cara che un singolo in grado di possedere un dipinto, non è in grado di possedere un film. Nel 1927 si è calcolato che un film impegnativo, per diventare redditizio, doveva raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Col film a trovarsi limitato dai confini linguistici, e ciò avvenne contemporaneamente all'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Più che registrare questa recessione, che peraltro venne subito attenuata mediante la sincronizzazione, è importante considerare il suo nesso col fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le stesse perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di conservare con l'uso aperto della forza i rapporti di proprietà costituiti, hanno indotto il capitale cinematografico ad accelerare i lavori preliminari per la produzione di film sonori. L'avvento del film sonoro produsse un temporaneo sollievo. E ciò non soltanto perché il film sonoro indusse di nuovo le masse ad andare al cinema, ma anche perché esso stabilì la solidarietà di nuovi capitali, che venivano dall'industria elettrica, col capitale cinematografico.

Così, visto dall'esterno, il cinema sonoro ha promosso gli interessi nazionali, ma visto dall'interno ha internazionalizzato ancora di più la produzione cinematografica.

¹¹ Questa polarità non può venir riconosciuta dall'estetica dell'idealismo, il cui concetto di bellezza in fondo la definisce come indistinta (e coerentemente la esclude in quanto distinta). Tuttavia, in Hegel essa si annuncia con la chiarezza maggiore possibile nei limiti dell'idealismo. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* si legge: « I dipinti si avevano già da tempo: la religiosità ne aveva bisogno per la devozione, ma non aveva bisogno di dipinti belli, anzi questi ultimi erano perfino fastidiosi. Nel dipinto bello è presente anche un che di esterno, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito si rivolge all'uomo; ma in quella devozione, essenziale è il rapporto con una cosa, poiché essa stessa non è altro che un oscurarsi, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella chiesa stessa... benché... l'arte sia già così uscita dal principio dell'arte » (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlin und Leipzig 1832 sgg., vol. IX, p. 414). Anche in un passo delle *Lezioni di estetica* Hegel ha avvertito il problema. In questo passo si dice: « Noi abbiamo oltrepassato lo stadio in cui si onorano e si rivolgono preghiere alle opere d'arte; l'impressione che esse suscitano è di un genere più riflesso, e ciò che attraverso queste opere viene suscitato in noi richiede ancora una pietra di paragone più alta » (*ibid.*, vol. X, p. 14).

Il passaggio dal primo genere di ricezione artistica al secondo determina l'evoluzione storica della ricezione artistica in generale. A

prescindere da ciò, è possibile reperire in linea di principio una certa oscillazione, per ogni opera d'arte, tra quei due modi polari di ricezione artistica. Così, ad esempio, per la *Madonna Sistina*. A partire dalla ricerca di Hubert Grimme si sa che la *Madonna Sistina* era stata originariamente dipinta per essere esposta. Grimme fu indotto dalle sue ricerche da questa domanda: che cosa significa l'asse in primo piano, su cui si appoggiano i due putti? Come può essere venuta a Raffaello l'idea, si domandò inoltre Grimme, di munire il cielo di due tendine? La ricerca dimostrò che la *Madonna Sistina* era stata commissionata in occasione dell'esposizione in pubblico della salma di papa Sisto. L'esposizione della salma dei papi avveniva in una certa cappella laterale della basilica di San Pietro. Il quadro di Raffaello era stato esposto posato sulla bara in questa solenne occasione, sullo sfondo a nicchia della cappella. Raffaello rappresenta nel quadro la Madonna che, uscendo dallo sfondo della nicchia delimitata da due cortine verdi, si avvicina, in mezzo alle nubi, alla bara del papa. Quindi l'alto valore espositivo del dipinto di Raffaello venne utilizzato in occasione della cerimonia funebre in onore di Sisto V. Dopo qualche tempo esso venne sistemato sull'altar maggiore della cappella del convento dei Frati Neri a Piacenza. La causa di questo esilio va reperita nel rituale romano. Il rituale romano vieta che i dipinti esposti in occasione di una cerimonia funebre diventino oggetto di culto su un altar maggiore. Così, in seguito a questa norma, entro certi limiti l'opera di Raffaello subiva una svalutazione. Tuttavia, per ottenere un prezzo adeguato, la curia si decise a vendere e a tollerare tacitamente il quadro su un altar maggiore. Per evitare commenti il quadro venne ceduto al convento della lontana città di provincia.

¹² Riflessioni analoghe, anche se su un altro piano, sono quelle di Brecht: « Se il concetto di opera d'arte diventa inutilizzabile per definire la cosa che si ha quando l'opera d'arte si è trasformata in merce, allora, con prudenza e cautela ma senza alcun timore, dobbiamo lasciar perdere questo concetto, se insieme non vogliamo liquidare anche la funzione della cosa stessa, poiché attraverso questa fase deve passare, e senza riserve; non si tratta di una deviazione irrilevante dalla retta via; bensì: ciò che così avviene la modificherà radicalmente, estinguerà il suo passato, a un punto tale che qualora il vecchio concetto dovesse venir ripreso – e lo sarà, perché no? – non susciterà più alcun ricordo della cosa che un tempo designava » (Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess* [Il processo da tre soldi], ripreso in *Versuche* 1-4 [Saggi 1-4], Berlin und Frankfurt a. M. 1959, p. 295).

¹³ Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* (*L'art cinématographique*, II, Paris 1927, pp. 100-1).

¹⁴ Séverin-Mars, citato da Abel Gance (*op. cit.*, p. 100).

¹⁵ Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris 1929, p. 28.

¹⁶ Franz Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt* [Sogno di una notte di mezza estate. Un film di Reinhardt da Shakespeare], « Neues Wiener Journal », citato in LU 15 novembre 1935.