

L'esperienza estetica come esperienza di immagini: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno

Elena Tavani

Parlare, oggi, di “esperienza estetica” può facilmente risultare, a seconda delle circostanze, ridondante o obsoleto. Ridondante per via del fenomeno della diffusa “estetizzazione” che va a interessare la dimensione dei media, ma in generale un po’ tutti gli ambiti della vita, il cui risultato più immediato e persistente è quello di togliere all’espressione “esperienza estetica” ogni indice empirico caratteristico, a parte forse quello, paradossale, degli effetti anestetizzanti di una attenzione concentrata sull’apparire, sul sentire, sull’immagine. E può invece suonare obsoleto riproporre la tradizionale alternativa di definire l’esperienza estetica come esperienza percettiva in genere oppure come esperienza specificamente riferibile alla ricezione di opere d’arte, chiamando in causa, rispettivamente, un’estetica o una filosofia dell’arte. Alternativa che negli ultimi decenni ha lasciato il posto al più urgente bisogno di riportare l’estetico all’etimo dell’*aisthesis*, nel tentativo di dare conto del forte accento assunto nella tarda modernità proprio dalla dimensione “percettiva” e “sensibile” dell’esperienza, comprensiva dei suoi vari aspetti emotivi e affettivi, ma anche etici e politici, spesso in stretta relazione con la questione della tecnica o per meglio dire della tecnicizzazione del mondo. Non di rado però il rimando alla radice etimologica del termine riesce solo con difficoltà o con molte omissioni a circoscrivere il problema, data la nuova complessità che innerva il piano della percezione, ormai non facilmente separabile dagli aspetti cognitivi, sensibili-interattivi o “ambientali” dell’esperienza, soprattutto alla luce dei cambiamenti in atto legati all’apporto dei nuovi media elettronici.

A complicare il quadro sta infine la questione ereditata dal secolo scorso ma ancora decisiva per acquisire un orientamento generale, riguardante la possibilità di considerare l’esperienza estetica un luogo separato o comunque “speciale”, un settore circoscrivibile a certi ambiti dell’esperienza umana, oppure una modalità e un’occasione di com-

preensione dell'esperienza in generale, che in vario modo valorizzi, all'interno della dinamica dell'incontro di elementi percettivi e concettuali il ruolo dell'intuizione e dell'immagine come «anticipazioni» e «totalizzazioni» dell'esperienza (Garroni [2010]: 172).

Proprio in questo quadro di riferimento, certo sommario e abbreviato, credo vi sia più di un motivo per dedicare una rinnovata attenzione alle posizioni di Walter Benjamin e da Theodor W. Adorno, che alla questione dell'estetico e della esperienza estetica hanno dedicato una indagine di ampio respiro, fornendo peraltro importanti e innovativi contributi di riflessione in merito alle mutate condizioni della percezione, al fenomeno dell'estetizzazione e allo stretto legame di arte e dispositivo tecnico (Benjamin), o alle inedite dimensioni medialità dell'industria culturale e alle possibilità che si aprono per un'arte «progressiva», permeabile alle pulsioni sotterranee del mondo ma anche capace di resistere all'anestetizzazione (Adorno).

Inoltre sia Benjamin che Adorno pensano che un'esperienza estetica sia non solo possibile ma in certo modo da cercare e da favorire in quanto portatrice, all'interno dell'esperienza in senso ampio, di una sorta di apertura o di *dinamismo* di tipo *critico e energetico* sul quale vale la pena di soffermarsi.

In altre parole, nel pensiero di Benjamin come in quello di Adorno, sebbene con modalità di indagine e obiettivi in parte diversi, l'estetico e l'esperienza estetica vengono ad assumere un peso e un ruolo che vanno oltre ogni semplice attribuzione di un qualche valore sensibile-percettivo o apparente o artistico a un qualsiasi oggetto. Per entrambi l'*estetico* assume la valenza larga di un aspetto che deve poter riguardare l'esperienza tutta e al tempo stesso il ruolo di indicatore specifico, rispettivamente, di una teoria dell'esperienza storica e di nuovi orizzonti tecnici e politici (Benjamin), o di un'attitudine "critica" di arte e filosofia (Adorno)¹.

Descriveremo nei termini di una *esperienza di immagini* questo filo teorico comune, dicendo però subito che una tale linea comune è anche spezzata in più punti e incontra sul suo cammino differenze consistenti tra i due percorsi. Consideriamo dunque subito queste differenze a partire dalle rispettive concezioni di ciò che Benjamin e Adorno chiamano o prefigurano di volta in volta nei termini di "immagine", per poi accennare al punto apicale della divergenza, riguardante l'esperienza dell'aura, o per meglio dire l'esperienza della sua perdita – con qualche precisazione necessaria in merito alla posizione assunta da Adorno.

¹ Sull'"estetico" di Adorno come non coincidente con l'"artistico" mi permetto di rimandare a Tavani (1994). Quanto alla valenza "larga" dell'estetico benjaminiano, valevole per una teoria dell'esperienza, cfr. almeno Desideri, Baldi (2010): 153.

Benjamin. Dall'immagine prodotta dialetticamente all'immagine riprodotta tecnicamente In Benjamin l'esperienza di immagini presenta due moventi principali. 1) Sul piano della «immagine dialettica» registra una discontinuità, una cesura nel movimento del pensiero e una intermittenza, lo choc del risveglio, il congelamento allegorico, l'esperienza di soglia (*Schwellenerfahrung*) – come passaggio dal vivo all'irrigidito ma anche viceversa: qui il dinamismo dell'immagine sta tutto in questa sua peculiare attraversabilità che la rende superficie di contatto e di scambio tra storia e verità². 2) Sul piano dell'immagine «riproducibile tecnicamente» vede cadere ogni inaccessibilità del prodotto culturale e del suo autore e verifica nel *medium* tecnico la condizione massificata della percezione e fruizione collettive; è esperienza senza dubbio percettiva, ma per di più eminentemente “energetica”, e per questo rilevante sotto il profilo politico oltre che estetico (Benjamin [1937]: 44-48).

Vediamo in breve il primo aspetto. L'immagine dialettica benjaminiana vuole essere una versione “immaginale” della dialettica hegeliana, che però viene qui assunta non come “metodo” del pensiero, bensì piuttosto come “forza” di capovolgimento e di cancellazione che trova nell'immagine la sua stazione provvisoria, la manifestazione storica, il precipitato materiale (Desideri, Baldi [2010]: 121, 163-165). Dunque si tratta di una ripresa in cui l'immagine si offre come sintesi di un movimento che vede contrapporsi passato e presente, interno e esterno, affermazione e negazione, ma anche come snodo e espressione di rivolgimenti storici: l'«immagine dialettica» è così per Benjamin immediatamente «immagine storica». Non bisogna dimenticare che l'immagine dialettica benjaminiana si caratterizza per un «indice temporale» (ivi: 166) che assume diverse valenze. In prima istanza intende restituire la dialettica di rappresentazione e di autorappresentazione di un'epoca: nel caso del XIX secolo sono in particolare la merce, il *passage* a dirci, diventandone simboli, un intero secolo. In secondo luogo l'immagine è dialettica in quanto indica un'oscillazione tra rammemorazione e presente della lettura e della percezione, tutti fattori che devono potersi condensare in una superiore «attualità» dell'immagine del passato. Ma soprattutto la dialettica delle immagini benjaminiane consiste nella dinamica di movimento/arresto del movimento – del pensiero, della memoria, dell'immaginazione. Così le immagini innanzitutto «eludono» e a un tempo «re-

² Come avviene paradigmaticamente nei *Passages* di Benjamin, nel richiamo memoriale-immaginale di forme di coscienza collettiva definite nello spazio e nel tempo che rivivono, morte, nell'immagine (Benjamin 1986 [1982]: 512, 601-2, 614). Sul carattere energetico della «rammemorazione» vedi Schweppenhäuser (1992): 47-48. Sull'esperienza di soglia vorrei anche rimandare a Tavani (1998): 143-156.

stituiscono» la vita (Schweppenhäuser [2009]: 89). La vita sensibile, pietrificata in una forma inorganica, e la vita della storia, del pensiero, del linguaggio, fermata in una fisiologia.

Già in quella prima versione di immagini dialettiche che sono i *Denkbilder*, «immagini di pensiero» (Benjamin [1983]) troviamo immagini del presente che con un frammento possono restituirci la totalità di un sistema ideologico e culturale, ma anche che “fanno pensare” alla sua rovina storica, al rovesciamento, alla sua fine, quasi fossero idee estetiche kantiane messe al servizio di una immaginazione “rivoluzionaria”. In questo senso la dialetticità dell'immagine consiste nel suo farsi terreno di scontro e dunque anche superficie di contatto tra gli opposti, dove (ed è questo mi pare uno dei significati principali della «presentificazione» di Benjamin) il legame con la storia diventa politico e non storiografico. L'immagine, con tutta la forza della sua concretezza materiale, si lega alla «verità dell'agire presente» (Benjamin [1982]: 512-513)

Così l'immagine dialettica per eccellenza è il *passage* parigino, costruzione fatta «a scopo di transito» e che tuttavia si offre al viandante cittadino come «apparizione», squarcio imprevisto nella continuità del caseggiato, così che ciò che si rivela al transito è uno spazio che appare aperto e sospeso che fa dimenticare lo scopo urbanistico del *passage* per diventare una «architettura onirica» (ivi: 6, 8, 137). Nel movimento che produce la soglia, nello *schwellen*, sono infatti compresi «mutamento e passaggio» (ivi: 640-641). L'esperienza di immagini come esperienza di soglia è quindi in primo luogo *espansione* del confine delle immagini in un pensiero anticipatore e rammemorante. In breve, esperienza di interpretazione e comprensione del reale che prevede di conseguire attraverso l'immagine un contatto con luoghi e circostanze non più o non ancora afferrabili. In questa espansione infatti il lontano si avvicina, gli oggetti che vi si ripresentano si offrono alla percezione e all'immaginazione del *flâneur* come esperienza più *tattile* che *ottica*, dato che l'immagine viene qui annunciata da una alterazione del ritmo della percezione, da uno *choc*: nel *passage* le cose, come oggetti storici, perdono la loro neutralità e giungono a *toccarci* (ivi: 270). Qui l'immagine registra lo stesso farsi-segno della storia, che per Benjamin coincide con una sua raggiunta e comunque sempre correggibile «leggibilità».

Non a caso le categorie usate da Benjamin per descrivere l'«esperienza di soglia» caratteristica del *passage* parigino sono le stesse che definiscono lo spazio allegorico (tra irrequietezza e irrigidimento) e l'immagine storica, ma che definiscono anche il pensare degno di questo nome: lo stesso pensiero è *Schwellerfahrung*, nel momento in cui rinuncia alla tentazione di costruire una teoria come sistema e si orienta piuttosto ad una

comprensione micrologica: «al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l'arresto di pensieri» (ivi: 617).

Emancipata dall'aura e dai valori auratici (originalità, unicità, autenticità), l'esperienza di immagini pensata da Benjamin subirà notevoli cambiamenti. Collegando la perdita dell'aura delle opere d'arte al loro potenziato «valore di esponibilità», Benjamin mostra di rinunciare a un certo valore culturale dell'immagine e del passato ancora presente nell'immagine dialettica, per evidenziare la moltiplicazione di occasioni e i modi percezione collettiva resi disponibili da immagini divenute tecnologiche.

In questa seconda versione dell'esperienza di immagini si tratta di esperire «immagini riproducibili» nel *medium* tecnico, a fronte del decadimento della dimensione culturale dell'arte e dell'immagine, in un'epoca non più disposta a una attitudine contemplativa, a cogliere cioè l'unicità e l'autenticità dell'opera e dell'immagine. La tesi di fondo, che Benjamin introduce all'inizio degli anni '30 nel saggio che si intitola *Piccola storia della fotografia*, radicalizza nello scritto sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e modifica di nuovo nel saggio su Baudelaire, è ben nota. Transitando per lo choc già offerto dall'immagine dialettica, Benjamin approda a un'indagine radicale del rapporto tra arte e tecnologia. L'esperienza dell'arte viene ricondotta al più vasto ambito delle trasformazioni percettive indotte dalle nuove tecniche di riproduzione delle immagini, di cui si fanno portavoce in primo luogo le nuove arti: fotografia e cinematografo. Con rilevanti conseguenze sia riguardo allo statuto della percezione (ora più frazionata, massificata, distratta, smemorata), sia riguardo allo statuto dell'opera d'arte, che diventa «una formazione con funzioni completamente nuove» che finiscono per mettere in ombra proprio la funzione "artistica" dell'opera (Benjamin 1966 [1937]: 28).

La perdita dell'aura, distruggendo il legame diretto e necessario tra arte e ritualità (Desideri, Baldi [2010]: 155) disperde le pietre che disegnavano il cerchio magico della sua manifestazione. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte la espone potenzialmente senza limiti di spazio e di tempo, permettendo alle immagini di irradiarsi e offrirsi a tutti e in tutte le direzioni.

Dobbiamo però ricordare che prima di andare perduta in mezzo a immagini riproducibili e ravvicinate, esposte e desacralizzate, fotografiche o cinematografiche, l'aura si scioglie e si dissolve già nelle immagini e nelle parole choc somministrate dalla poesia di Baudelaire, belle ma di una bellezza malinconica, tinta di umor nero. Baudelaire dipinge o filma l'aura nell'atto di cadere e disperdersi nella autoesibizione di parole che si fanno immagini, rivestite di allegorie ripetibili all'infinito e meccanicamente, se non proprio riproducibili tecnicamente (Benjamin [1939]: 125-127). La «dissoluzione dell'aura nell'e-

sperienza dello choc» è, già nella poesia di Baudelaire, avvicinamento estremo di parole e di oggetti. Della «crisi della percezione» che Benjamin individua come primo tratto pertinente della modernità, verificabile nell'esperienza della folla così come nell'esperienza della riproduzione tecnica delle immagini (dove il diverso «principio formale» che governa ad esempio la fotografia tende ad appiattire lo spessore memoriale o evocativo delle immagini), fa parte anche il soddisfacimento che proviamo al consumo di immagini – a differenza del quadro, la fotografia sazia lo sguardo (ivi: 109 ss.).

Resta, come linea di fuga, il richiamo benjaminiano al compito-capacità dell'arte di «generare esigenze» che l'opera al momento del suo prodursi non è in grado di soddisfare del tutto. Forti del senno di poi, oggi possiamo dire che l'esigenza propria di una fruizione massificata di immagini si è rivelata *sia* esigenza percettiva, come esigenza di «distrazione», che Benjamin riferisce specificamente alla percezione della pellicola cinematografica (Benjamin [1937]: 42-44), ma che è poi divenuta anche un valore e un'abilità e non più soltanto un modo della percezione, laddove la concentrazione non serve o non è più richiesta – *sia* esigenza produttiva dell'arte (e con effetti che vanno oltre l'arte) di riprodursi in differita, di prevedere procedure riproduttive nella produzione delle immagini e così rinunciare a ogni autonomia o monumentalità dell'arte stessa. Il tempo e il luogo del prodursi-riprodursi dell'opera è ovunque e in qualunque momento e la sua tecnica non ha più segreti di bottega – esigenza, quest'ultima, rafforzata nell'arte tecnologica che si confronta con i nuovi media digitali.

Adorno. Esperienza di immagini come schemi di esperienza. Nel caso di Adorno la perdita «ovvietà» dell'arte, per cui necessariamente deve andare perduta anche l'aura come suo valore culturale, diventa motivo per interrogarsi sulla possibilità che nella forma artistica si sedimenti anche il non-formato, che l'opera utilizzi la sua autonomia non per isolarsi dal mondo ma per esprimere forze e impulsi che si liberano dalle fratture del sistema della realtà (Adorno [1970]: 3-12). Non si tratta solo, come è sembrato, semplicemente di un atteggiamento di resistenza da attribuire all'arte «progressiva» come ultimo baluardo di critica all'esistente. Adorno pensa l'arte, oltre che come attività tecnica di articolazione e composizione di elementi in una forma, nella sua capacità di ricezione e assorbimento delle istanze provenienti dai materiali di varia natura che manipola. Pensa l'arte come apparenza e come espressione. Il punto di rilievo è che i “materiali” da formare sono comunque forme e contenuti storici – dai suoni, ai pigmenti, alle idee, alle emozioni, ai desideri o alle sofferenze di un'epoca. È in virtù di questa capacità «sismografica» di avvertimento, di registrazione (nella forma artistica) e di espressione dei sus-

sulti e delle pulsioni nascoste di un'epoca che Adorno ritiene si possa fare un'«esperienza di immagini» in riferimento alle opere d'arte (Adorno [1965]: 308). Ammettendo cioè che queste riescano a trasformare di volta in volta gli impulsi del mondo in tensione formale e restituirli al mondo come «eloquenza», per quanto enigmatica, dell'opera. In breve, ciò su cui si interroga Adorno è il possibile rilancio di un'arte pronta a vivere della sua transitorietà e incertezza, ma pur sempre alla ricerca di una composizione del reale non del tutto condizionata dal medium. Un'arte che mantenga una riserva non solo rispetto a quelle produzioni che si consegnano in pieno ai dettami e alle finalità dell'industria culturale, ma rispetto alla sua stessa logica o tecnica specifica. Per questo rilancio mi pare che Adorno punti decisamente, sia pure tra le tante sollecitazioni teoriche che la incrociano, su una «esperienza di immagini» che prevede anche, ma in un senso che andrà precisato, un parziale salvataggio in extremis dell'aura estetica.

Ricordiamo i termini della questione, prestando particolare attenzione alla terminologia utilizzata da Adorno per indicare l'esperienza estetica come esperienza di immagini. «In quanto manifestazione e non copia le opere d'arte sono immagini» (Adorno [1970]: 113). Ma in che senso manifestazione? E manifestazione di cosa? Come di consueto le scarse indicazioni di Adorno sono dirette a suggerire piuttosto che cosa questa immagine *non è*: non una trasfigurazione della realtà; non un'epifania della verità, e neanche una icona, nel senso di supporto visibile dell'invisibile, di un che di assoluto; non è, infine, un'immagine-fantasma, cioè una produzione psichica, un'immagine mentale o di sogno. Quando parla di «esperienza d'immagini» Adorno si riferisce all'esperienza di una eccedenza (un «di più»), di qualcosa che si manifesta come un che di ulteriore sia rispetto alla possibile funzione di una configurazione, sia rispetto alla sua valenza sintetica, di composizione o figura.

Il carattere di immagine delle opere d'arte raccoglie e sospende i due opposti requisiti che Adorno attribuisce alle opere: il carattere di apparenza e il carattere di espressione. Il primo, il «carattere di apparenza» (*Schein*), sta dal lato della forma e segna la *differenza* dell'opera nei confronti della *realtà empirica*: se pure l'arte si trova nella realtà, ha la sua funzione in essa, tuttavia «in quanto arte, per il suo stesso concetto, essa si contrappone in modo antitetico a ciò che è un fatto che accade» (cfr. Adorno [1979]: 247; trad. mod.). Il secondo, il «carattere di espressione» (*Ausdruck*), dal momento che mette in campo la possibile «eloquenza» delle opere, attraverso e oltre la loro forma, segna dal canto suo, dunque dall'interno dell'arte, una *differenza* rispetto alla *configurazione*, alla realtà irreali o apparente dell'arte, al fatto cioè che l'opera è qualcosa di “posto”, di costruito, di formato. Questa la polarità di base che in Adorno troviamo ripetuta in molte

varianti, come antitesi tra linguaggio comunicativo e espressivo, formale e in-formale, armonico e dissonante, costruttivo e mimetico, raziocinante e insulso o clownesco (Adorno [1970]: 149, 151). Il carattere di «immagine» di cui ci parla Adorno cerca di tenere insieme proprio questi due poli dell'opera d'arte, l'apparenza e l'espressione, che egli presenta come momenti antitetici della sua dialettica (ivi: 135 ss.). Per manifestare alcunché l'opera deve articolare una forma, ma perché in questa manifestazione si esprima qualcosa occorre che l'atteggiamento mimetico dell'arte non guardi alle forme né alle figure (ai miti), ma al privo di forma, al non-identico, all'energia non incanalata, al naturale.

Il riferimento diretto e in apparenza esclusivo dell'esperienza di immagini all'arte e alle opere d'arte non deve ingannare su una presunta identificazione di "estetico" e artistico in Adorno, sull'opportunità di classificare senz'altro la sua teoria estetica come una filosofia dell'arte. Non a caso secondo Adorno diciamo «espressiva» la natura esperita come «immagine»: non la natura *tout court*, non la «semplice natura» (un'arte tesa a difendere la natura repressa diventerebbe a sua volta «riserva naturale dell'irrazionalità», ivi: 458), ma neanche l'immagine della natura, la sua idea o figura ideale o mitica. Piuttosto, la natura «intesa unicamente come manifestazione (*Erscheinung*)» mai come materiale da elaborare. Per questi motivi «anche l'esperienza estetica della natura, come l'esperienza dell'arte, è un'esperienza d'immagini» (ivi: 88; trad. mod).

Ma bisogna almeno accennare alla "esteticità" che Adorno auspica per il saggio filosofico o altrimenti detto al carattere di immagine che riguarda la stessa forma-saggio, la forma filosofica che sarebbe in grado di rendersi permeabile agli argomenti senza costringerli alla «tirannide» della logica discorsiva, mostrandosi piuttosto affine alla «logica della musica» e all'immagine. Anche qui l'immagine è definita esplicitamente in termini benjaminiani, come «una situazione di tensione sospesa da una tregua» (Adorno [1961]: 7, 23, 28). La stessa idea torna nella *Teoria estetica* in termini di tensione tra fattori eterogenei giunti a una condizione di «parità» (*Einstand*) e cioè alla condizione di immagine: se è essenziale che la verità dell'opera si ponga come tensione (tensione di forma e di elementi mimetici e disparati), è altrettanto essenziale che l'opera si offra come *una unità* (sintesi paradossale di un molteplice) (Adorno [1970]: 114).

Ci imbattiamo a questo punto nella descrizione in termini temporali di questa offerta. «Nelle opere d'arte trascende un che di momentaneo; l'obbiettivazione rende l'opera d'arte attimo» (*ibid.*; trad. mod.). C'è dunque un movimento con il quale l'opera si presenta nella sua articolazione e un attimo in cui l'opera si trascende.

Nella *Teoria estetica*, Adorno tiene a osservare che «il tempo estetico» è in certa misura indifferente nei confronti del tempo empirico, che esso «neutralizza». Il problema è che un simile «tempo estetico» non è affatto univoco, infatti «l'opera d'arte è allo stesso tempo processo e attimo» (ivi: 114-115). Come processo, ovvero «immanente formazione integrale», l'opera produce e presenta un «nucleo temporale» di tipo processuale che si può comprendere «eseguendo» l'opera (è il passaggio che porta a una «intellectio», *Verständnis* dell'opera). Ma l'opera è anche «attimo». Dice Adorno: in quanto «si concentrano nella manifestazione», in quanto sono trascendenti, le opere liberano un senso che non viene trattenuto all'interno della configurazione. L'attimo, l'arresto del movimento (tema già benjaminiano) mette in gioco evidentemente una *temporalità* il cui significato va oltre le questioni temporali letterali associabili al decorso dell'opera per descrivere piuttosto *un modo della comprensione* di tipo immediato e schematico. E solo in questo senso di tipo intuitivo, anticipante, estetico³.

Siamo ormai al cuore della questione, al punto in cui l'esperienza d'immagini deve fronteggiare il paradosso di un'«immagine senza immagini». Di un'immagine che non è immagine «di qualcosa» (ivi: 386), ma piuttosto segno di una «manifestazione». Lo stesso Adorno ricorre all'immagine a-rappresentativa (*bilderlos*) di una «esplosione» per fermare l'attimo dandogli l'estensione di un momentaneo: l'attimo come esplosione frantuma l'unità conseguita mentre la espone, rompe il nucleo temporale processuale dell'opera (ripercorribile, come «motivo», da una analisi «immanente») rivelandone di colpo i molteplici centri (ivi: 114-115).

Ora – e con questo aggiungiamo l'ultimo tassello mancante dell'immagine adorniana –, dell'immagine viene detto che sarebbe «codice cifrato» di una possibilità altra rispetto alle figure della realtà. Si tratta dell'unica descrizione vera e propria che Adorno fornisce dell'immagine estetica e anche solo per questo merita una qualche attenzione. In primo luogo per ciò che esclude (che in gioco ci sia una epifania, un'evidenza da recepire), poi per ciò che suggerisce (il lavoro da fare: decifrazione della cifra, decodificazione del codice, comprensione dell'allegoria).

Questa immagine senza immagini, «priva di contenuto», che la natura in quanto bella dovrebbe offrire e l'arte «imitare», *non è, in altre parole, senza corpo, priva di struttura*

³ Sulla relazione dei due caratteri temporali dell'opera d'arte (processo e attimo) e i due modi per «capire le opere» (*Verständnis*, intelletto o analisi per motivi; *Verstehen*, comprensione o esperienza di immagini) mi permetto di rimandare a Tavani (1994): 150 sgg.

e di articolazione⁴. Presenta un enigma, ma anche la chiave del cifrario. Se «il gesto del prodursi in qualcosa» è ciò che propriamente viene esperito nell'immagine come eccellenza estetica, ogni «esperienza di immagini» (come abbiamo visto non necessariamente riguardante un fenomeno artistico) non può che essere esperienza di qualcosa che mette a disposizione una «determinatezza dell'indeterminato». Non va infatti trascurata la circostanza che ora il segno apre nella direzione del naturale, e cioè che è al naturale-espressivo che viene affidata l'apertura di uno strato in direzione di un senso aperto. Se l'opera ha un contenuto di verità da manifestare, ma questo deve consistere più in una «liberazione di forze» che in un significato esplicito, ciò comporta che l'esperienza di questa manifestazione diventi anche e proprio una esperienza enigmatica. Immagini come enigmi (Adorno [1970]: 117, 159 ss.). Ma se le immagini suscitate da una composizione artistica sono enigmi è perché questa, come nel caso della musica dodecafonica, sceglie di essere «priva di immagini», rifiuta di riproporre immagini-guida o «originarie», «modelli non verificati» e tenta in proprio una via per «rendere normativo il particolare» (Adorno [1959, 1965]: 213-215, 282). Come si vede, il ragionamento paradossale di Adorno, che a un primo impatto potrebbe far sembrare il divieto un ennesimo avvistamento o acrobazia dialettico-negativa, ha un obiettivo ben preciso. È il suo offrirsi come *immagine enigmatica* non risolvibile in "figure" già esistenti o riconoscibili nell'ambito dell'apparenza estetica, ovvero nel «territorio demarcato dal compositore» a fornire un importante contributo alla demitizzazione (Adorno [1993]: 227). Il segreto del fatto che l'immagine estetica non sia immagine di qualcosa, ma appunto «immagine priva di immagini», non sta dunque all'ombra di un qualche assoluto – né semplicemente sotto il segno di suggestioni vetero-testamentarie. Sta, piuttosto, nella sua non-identità rispetto a contenuti già determinati. Nel suo essere un'immagine «senza qualcosa di raffigurato». Tutta qui, in fondo, la «feconda oscurità delle opere» (Adorno [1970]: 140 ss, 387-388).

Di questo segno – o meglio costellazione – si dice che è «decifrabile». Dunque di per sé il segno ci si presenta come cifra, e non come un segno chiaro già in partenza. E tuttavia: cosa può significare, qui, che il segno è da decifrare? Non sembra si tratti di delucidazione o traduzione: insieme al carattere enigmatico andrebbe persa l'eloquenza del segno. Ci viene in aiuto, almeno in parte, il linguaggio tecnico della musica che alla voce

⁴ «Con gli enigmi le opere d'arte condividono l'ambivalenza di determinato e indeterminato», osserva Adorno, poi aggiunge: «Tuttavia la loro figura [*Figur*] è così precisa da prescrivere il passaggio verso il luogo in cui l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta e viene estorta attraverso la struttura» (Adorno [1970]: 167).

“decifrare” dice: “leggere un brano musicale a prima vista”. La cifra, come manifestazione, dovrà mantenere il carattere di immediatezza, non sciogliersi o diluirsi nei mille rivoli della mediazione (concettuale e intenzionale). L'enigma non deve essere portato a soluzione. Eppure la decifrazione come capacità di comprendere (*verstehen*) il senso filosofico di una configurazione artistica non può significare semplicemente l'avvertimento (e accoglimento) di un immediato. Cosa si dovrebbe cogliere in questa lettura a prima vista? La forma è pensata da Adorno come un luogo di attraversamento, il medium «attraverso cui si determina ciò che si manifesta» (ivi: 195; trad. mod.). Non solo allora di «effetto sintetico» si tratta. Qualcosa si determina nella logica immanente dell'opera e per così dire *solo allora* si espone nell'attimo della manifestazione. E lascia una traccia. Che non è semplicemente una scia, un sentore. È piuttosto un'impronta molto netta, composta di elementi che disegnano una relazione. Un'impronta che disegna uno «schema». Questo è un dato essenziale, mi pare, per capire il modo “esemplare”, nel senso dello schematismo estetico kantiano, che Adorno in più occasioni suggerisce come comprensione adeguata all'immagine enigmatica e tuttavia eloquente dell'opera.

Ciò che nell'esperienza estetica come esperienza di immagini assume una consistenza rilevante per la comprensione è, in altre parole, la possibilità di estrarre, ogni volta di nuovo, da «questo quadro o da questa composizione» determinati, uno «schema di esperienza» (Adorno [1970]: 389, 395), che mentre risulta determinato storicamente, resta al tempo stesso «indeterminato» come l'idea estetica kantiana, poiché come quest'ultima si produce, quale *schema estetico* e non logico, per incremento (e non per sottrazione) di contingenza e di singolarità (ivi: 114-115)⁵.

Per questo l'immagine prodotta dall'opera d'arte non va confusa in nessun modo con una rfigurazione o ricreazione della realtà: questo dice in sostanza il divieto, il *Bilderverbot* nell'utilizzo che ne fa Adorno – anche nella sua versione più nota, quello che vieta di scrivere poesie «dopo Auschwitz». In quanto non è immagine di altro l'arte non è portatrice di messaggi, presenta una immagine come il *crystallo* della sua specifica forma (Adorno [1961]: 248), come «schema di esperienza», schema di relazione da giocare, even-

⁵ L'immagine di Adorno mi sembra si possa dire produttiva in un senso vicino all'«idea estetica» kantiana, in particolare nell'accezione evidenziata di recente da Emilio Garroni in un importante saggio che chiarisce il rapporto tra lo schematismo «libero» (soggettivo) dell'immaginazione descritto da Kant nella *Terza Critica* e lo «schematismo oggettivo» della prima Critica. Nello schematismo estetico risulta centrale il tratto inintenzionale, non riducibile a «figura» ed esteticamente esemplare. Cfr. Garroni (2003): 76-88, 85-6.

tualmente e analogicamente, in territori dell'esperienza non direttamente o immediatamente estetici.

È innegabile che un certo sentore di "aura" accompagna espressioni come «manifestazione», «enigma», «unicità», «trascendenza», «eloquenza», «distanza» tra osservatore e oggetto estetico. Tuttavia le specifiche prese di posizione di Adorno sul tema dell'aura presentano un'articolazione e dei distinguo che può essere utile mettere in evidenza.

Adorno prende in considerazione, a rigore, due tipi di «aura» e mi riferisco qui soprattutto a quanto emerge, oltre che da vari luoghi della *Teoria estetica*, dal saggio del 1966 su *L'arte e le arti*. Vi è dunque un'aura superabile e "perdibile": è l'aura che il cinema rende obsoleta, secondo la descrizione benjaminiana riportata da Adorno, quella «apparenza di trascendenza garantita dalla connessione» e condita di «elementi simbolici e prestatori di senso». Si tratta dell'aura assunta come «presenza del non presente» di cui peraltro l'industria culturale non tarda ad appropriarsi, riproponendola come «alone fumogeno» (Adorno [1967]: 191-192, 62). Nell'arte di intrattenimento infatti «il momento auratico, strappato dalla connessione della creazione, viene coltivato come tale e reso consumabile» (Adorno [1970]: 423) Ma vi è anche un'aura e un'esperienza auratica da conservare, un'«esperienza di immagini» nel senso sopra descritto, che punta al mimetismo espressivo, ovvero alla possibile «eloquenza» critica e energetica di opere che nella forma cercano di dar voce non a intenzioni soggettive ma a forze sotterranee e oggettive. Purché l'eloquenza non sia di maniera, effetto di prese di posizione intenzionali o programmatiche: «nella situazione attuale ad onorare il momento auratico sono le opere che vi rinunciano» (*ibid*). In questa accezione l'aura risponde a un bisogno di sensatezza riferibile al carattere di ricerca o di indeterminatezza dell'opera d'arte, al suo procedere per tentativi e in modo da far "parlare" il suo materiale *articolarlo in concreto* una forma, e tuttavia non lasciando mano libera alla tecnica, che Adorno per lo più riporta, riduttivamente, al fattore di «dominio» dei materiali (*ivi*: 285).

Quando difende l'aura, quando suggerisce che sarebbe controproducente perderla del tutto, Adorno sta suggerendo, in primo luogo che la forma, l'alterità della forma chiusa nella sua particolarità, non basta. Occorre che la forma si trascenda, che si proietti fuori di sé. In secondo luogo che solo in questo proiettarsi fuori l'opera dà conto di un «desiderio» che non finisce con l'arte tradizionale, né a rigore, resta circoscritto nell'ambito dell'arte, del bisogno di un superamento dell'esistente, che Adorno riporta all'immanenza di una esperienza critica del reale. E infine che solo nel dare voce e espressione

a impulsi, nel «liberare forze» attraverso la connessione degli elementi che sintetizza l'opera si offre come «schema di esperienza».

Didi-Huberman ha parlato di questa esigenza come di uno dei «poteri» che vanno riconosciuti a un'aura ri-secolarizzata: potere di «futuro implicito» che va a sommarsi al potere della distanza e al potere dello sguardo della memoria, che troviamo ad esempio in opere contemporanee come le sculture di Tony Smith (Didi-Huberman [1992]: 106-107). Nel caso del «momento auratico» adorniano mi pare che non giochi più molto la componente della distanza, ma piuttosto la memoria (ad esempio del dolore rimosso) e la proiezione nel futuro di possibilità di articolare il mondo comune secondo logiche anticipate "schematicamente" dalla configurazione artistica.

A Benjamin dunque Adorno contesta la «dicotomia» di arte auratica e arte tecnologica che semplifica in termini di semplice antitesi un rapporto ben più intrecciato o "dialettico". Pronunciandosi a favore del modello offerto dalla fotografia, che chiama il «razionalismo della fotocamera», Benjamin non si preoccupa delle sue derive ideologiche, del suo abuso in vista dello sfruttamento e della dominazione delle masse (Adorno [1970]: 46, 75-76). Obiezioni legittime. Eppure rispetto al tema della perdita dell'aura Adorno sembra arroccarsi su posizioni di retroguardia. In fondo il sodalizio di arte/tecnologia desta in lui più preoccupazioni che non entusiasmi, data la capacità dell'industria culturale di gestire e strumentalizzare ogni novità mediale o artistica per l'intrattenimento e la standardizzazione. E la produzione non di esperienza estetica ma di anestetizzazione.

Poi c'è un carattere dell'immagine estetica, il carattere di enigma, al quale Adorno non si sente di rinunciare – lì come sappiamo si depositano i residui mimetici che devono imprimere la loro traccia nel contenuto di verità dell'opera. E qui davvero va contro corrente, si rifiuta di cogliere gli indubbi vantaggi comunicativi, operativi e performativi resi disponibili dalla trasparenza del medium e dalla estesa accessibilità dell'immagine tecnologica.

L'aver diviso in due il territorio dell'arte e il dichiararsi favorevole a una delle due parti, e cioè all'arte tecnologica di contro all'arte auratica tradizionale porterebbe infine Benjamin a eludere «il momento unitario» dell'arte (ivi: 46). Al che si potrebbe senza difficoltà obiettare che Adorno fa altrettanto, rivendicando, rispetto a un'arte soggetta al «mondo amministrato», il carattere di resistenza dell'arte progressiva rispetto alla standardizzazione delle tecniche imposte dall'industria culturale, la protesta nei confronti delle condizioni di vita irrigidite degli uomini (Adorno [1967]: 61-65). Più interessante mi pare il fatto che per lo più tale rivendicazione si chiarisce come una sorta di vitalità

dell'arte, di capacità di «reagire spontaneamente alla situazione obiettiva». Il punto rilevante qui è che una simile capacità reattiva non va intesa come un astorico sottrarsi delle opere all'azione delle forze tecniche e produttive che per la loro pervasività non possono non investire anche il campo della produzione artistica. Andrà intesa piuttosto come una capacità di azione ulteriore, artistico-compositiva, rispetto alla condizione generale del medium. A questo proposito Adorno prospetta, senza alcuna nostalgia per l'aura d'arte, la possibilità che venga infine a cadere, o a ridursi drasticamente, ogni antagonismo tecnico tra produzione artistica e produzione *tout court* (tale antagonismo «è sorto storicamente e può svanire»). Con osservazioni che certo non difettano di lucidità quanto a consapevolezza della sempre maggiore centralità dei nuovi media: «già oggi, nell'elettronica, si può produrre artisticamente partendo dalla natura specifica di mezzi sorti al di fuori dell'arte» (Adorno [1970]: 46). Certo la «tecnicizzazione» tende a legare le opere a forme funzionali, a determinarle tecnicamente come qualcosa di «conforme a scopi». Come trovare una via di uscita? Come evitare, nell'inevitabile «integrale adattamento» dell'opera d'arte agli *standard* tecnici raggiunti dai media per via dei mutati «modi di esperienza» che testimoniano, la totale perdita del suo «coefficiente di attrito» (rispetto all'esistenza empirica, alle merci ecc)? Nel tentare una risposta, Adorno ricorre al Kant estetico: la tecnica compositiva deve restare, pur nella finalità sintetica, «senza scopo»; solo infatti non aderendo del tutto al modello funzionale può trovare sfogo l'«impulso mimetico», ciò che non è effetto o risultato di una posizione o costruzione soggettiva (ivi: 205, 284-286, 290-294, 390). La verità, per Adorno come per Benjamin, deve restare un dato non intenzionale.

Per concludere, diremo che di sicuro Benjamin ha saputo, a differenza di Adorno, non solo cogliere dell'arte non auratica, dell'arte tecnologica, le nuove opportunità di apertura di orizzonti di percezione collettiva (Desideri, Baldi [2010]: 165-6), ma adombrare quella *non scindibilità di estetico e mediale, e dunque anche di artistico e mediatico* che è divenuto oggi il dato preponderante di opere che ritagliano un proprio territorio all'interno del medium elettronico giocando tra attivazione del dispositivo e produzione di «immagini» (cfr. ad es. Dubois [1995]: 19).

Eppure è necessario anche notare che l'aura che Adorno vorrebbe far sopravvivere non coincide con l'aura che Benjamin fa decadere in vista della tecnicizzazione delle immagini. Detto in forma più esplicita: Benjamin descrive l'esperienza dell'aura nei termini di una esperienza di distanza e di lontananza, di inaccessibilità e intangibilità dell'oggetto, di «apparizione unica» che si carica così di una valenza culturale e sacrale. Esperienza evidentemente scalzata senza remore da oggetti e immagini che le nuove tecnologie

mettono a portata di mano di ciascuno e somministrano in grande quantità alle masse. Adorno invece prospetta l'aura come possibile eloquenza (storica, politica, sensibile-patetica) di un'opera d'arte desacralizzata e tuttavia non priva di una sua dimensione veritativa, per cui l'esperienza dell'aura viene intesa nella sua forma più scarna ed essenziale, dopo che gli aloni, le magie, l'immaginario mitico si sono dissolti. Riformulata come esperienza di immagini vorrebbe così suggerire la capacità per le opere di produrre e per il fruitore di cogliere *un rimando oltre-mediale* rispetto all'articolazione specifica e dunque alla logica dell'opera che di fatto vuole attingere, mimeticamente, proprio alla realtà che resta muta o la cui voce risulta distorta dai media. L'*oltre* dell'aura adorna insomma non si prospetta come un al di là, ma proprio come un al di qua, dato che ciò che vuole superare è l'intenzionalità della verità (formale, linguistica, comunicativa, mediale). Né l'«unicità» della manifestazione di questa immagine è rivolta a un qualcosa di ultra-sensibile, di simile a un'epifania. La manifestazione espressiva dell'opera sarebbe invece ogni volta unica perché impulsi e forze "cieche" si liberano (e dunque anche, in parte si determinano) nell'opera solo ed esclusivamente attraverso la forma. Che ogni volta di nuovo cerca una strada compositiva determinata. In questo rimando l'esperienza di immagini sembra in grado di richiamare emozioni primarie, desideri, memorie, tutto il bagaglio dell'inespresso e del rimosso che Adorno raccoglie dentro il «momento mimetico» dell'opera d'arte (contrapposto, come abbiamo visto, al suo momento «costruttivo»).

Una quindicina di anni fa Pierre Lévy, noto teorico dei nuovi media digitali e della «intelligenza collettiva», è tornato a interrogarsi, a suo modo, sul tema dell'aura. Si è chiesto cioè che cosa ne sia, nel dispositivo tecno-artistico, della classica capacità dell'opera d'arte di «trascendere ogni funzione in direzione del nucleo di enigma e di emozione che ci abita». Per Lévy il fatto che l'opera non si muova più all'interno dello schema di comunicazione tradizionale, con emittenti e riceventi ben differenziati, elimina nella sostanza quel fattore di trascendimento, dato che carattere enigmatico e emotivo vanno a confluire in quel luogo di produzione multipla di dinamiche collettive che è l'elaborazione di contenuti neomediali (Lévy [1996]: 128-130). L'impossibilità di scindere arte e comunicazione diventa una sorta di resa delle tecno-arti alla tecno-comunicazione. Ma le cose stanno proprio così? La questione, credo, resta aperta.

Quando Walter Benjamin, negli anni '30, registrava le novità introdotte dalle nuove arti, fotografia e cinema, con la conseguente dispersione e cancellazione degli elementi auratici che avevano fino a quel momento caratterizzato il mondo dell'arte come un ambito di contemplazione in gran parte separato dalla vita attiva, portava a chiarifica-

zione su un piano di esperienza estetica proprio un nuovo tipo di esperienza mediale, non solo artistica, quello di una produzione intrinsecamente riproduttiva, di una produzione che opera attraverso la riproduzione o riproducibilità dei prodotti e delle immagini.

Quando Theodor Adorno, negli anni '60, parlava dell'esperienza-fruizione dell'opera d'arte come di una «esperienza di immagini» tentava di circoscrivere un potenziale di trascendimento delle opere rispetto al sistema-realtà. Potenziale che egli collegava alla tensione che l'arte a suo dire progressiva, cioè non di mero consumo e di intrattenimento, né di trasfigurazione consolatoria dei mali del mondo, era in grado di concretizzare in uno specifico «schema di esperienza».

A Benjamin va senz'altro il merito di aver visto, tra i primi, l'esperienza estetica e l'esperienza mediale nella loro congiunzione, aprendoci alla comprensione del nucleo sostanziale dell'esperienza percettiva della modernità e tardo-modernità tecnologica e dell'innestarsi dell'arte al suo interno. Quanto ad Adorno, la sua insistenza nel pensare l'esperienza mediale e l'esperienza estetica nella loro possibile disgiunzione, come differenza tra standardizzazione e critica, ma anche tra intelligibilità e senso di un'immagine, rappresenta credo una istanza ancora valida, soprattutto se collegata alla capacità di "anticipazione" e di "totalizzazione" dell'esperienza di cui il dispositivo artistico può farsi veicolo. Anche (o persino) nella esperienza immersiva e interattiva di percezioni, eventi e performance "ambientali" erogata dalle odierne immagini elettroniche.

Bibliografia

- Adorno, Th.W., 1967: *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Adorno, Th.W., 1961: *Note per la letteratura 1943-1961 (I)*, Einaudi, Torino 1979.
- Adorno, Th.W., 1993: *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001.
- Adorno, Th.W., 1959, 1965: *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004.
- Adorno, Th.W., 1970: *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Benjamin, W., 1937: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- Benjamin, W., 1955: *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1982.
- Benjamin, W., 1928: *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 1983.
- Benjamin, W., 1982: *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.

- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.
- Didi-Huberman, G., 1992: *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008.
- Dubois, Ph., 1995: *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in V. Valentini (a cura di), *Storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.
- Garroni, E., 2003: *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari.
- Garroni, E., 2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata.
- Lévy, P., 1994: *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Schweppenhäuser, H., 1992: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens*, zu Klampen, Lüneburg.
- Schweppenhäuser, H., 2009: *Denkende Anschauung – anschauendes Denken*, Lit Verlag, Berlin.
- Tavani, E., 1994: *L'apparenza da salvare. Saggio su Th.W. Adorno*, Guerini, Milano.