

Letture/Riletture

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Walter Benjamin

Alberto Sdegno

A più di ottant'anni dalla prima stesura di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1] di Walter Benjamin [2], le riflessioni e le discussioni sul tema dell'originale, della copia, della riproduzione sono oggi talmente attuali che è difficile non riconoscere all'intellettuale tedesco il primato per aver posto in maniera efficace alcuni termini della questione. Sia detto subito, però, che il famoso saggio sull'*Opera d'arte* non ha avuto una stesura lineare e definitiva. Esistono infatti cinque versioni del testo [3], quattro in tedesco e una coeva pubblicata in francese, sebbene con tagli e revisioni non approvate dall'autore. Per sintetizzare brevemente la storia dell'importante contributo si può ricordare che la scrittura inizia alla fine del 1935 e continua fino all'ultima stesura del 1939. L'unica pubblicazione con l'autore in vita si ha nel maggio successivo alla prima redazione, sulla rivista *Zeitschrift für Sozialforschung* della Scuola di Francoforte, nella traduzione francese di Pierre Klossowski [Benjamin 1936]. In alcune lettere scritte tra febbraio e marzo del 1936 [4] da Benjamin a Max Horkheimer – direttore della rivista – sono documentate le critiche per le modifiche e le omissioni redazionali – le «cancellazioni *alle mie spalle*» [5], come scrive Benjamin – sostanzialmente dovute a

opportunità di ordine politico, alle quali fece seguito una corrispondenza [6] che coinvolse anche i redattori Hans Klaus Brill e Raymond Aron. Il saggio fu pubblicato in volume nel 1955 [Benjamin 1955]: da questo fu tratta anche la prima traduzione italiana, pubblicata nel decennio successivo [Benjamin 1966]. Per comprendere gli obiettivi che Benjamin si poneva nel corso della redazione è sufficiente leggere quanto l'autore scriveva a Horkheimer il 16 ottobre 1935: «Per noi l'ora del destino dell'arte è scoccata e io ho fissato la sua cifra in una serie di riflessioni provvisorie che recano il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*» [7].

Con straordinaria chiarezza e immediatezza espressiva l'autore affronta – in un breve ma densissimo contributo – le sue riflessioni relative alla trasformazione dell'opera d'arte nell'era tecnologica. C'è da ricordare che l'opera vede la luce a valle di alcune esperienze e riflessioni dello stesso autore di analogo consistenza: come ci ricorda Antonio Somaini «nel 1923 Benjamin aveva fatto parte con Moholy-Nagy della cerchia di artisti e intellettuali che si era raccolta attorno alla rivista *G* (iniziale di *Gestaltung*, "configurazione") diretta da Hans Richter e fortemente impegnata nella promozione di forme d'arte caratterizzate da uno



Fig. 1. Copertina della prima edizione italiana del libro [Benjamin 1966].

stretto sodalizio con la tecnica» [Somaini 2012, p. 213]. Numerosi sono, inoltre, i testi scritti da Benjamin prima di quello qui indagato, con l'intento di analizzare i cambiamenti che la tecnica stava apportando alla produzione d'arte: si pensi, ad esempio, alla *Piccola storia della fotografia* del 1931 [8] e a *L'autore come produttore* del 1934 [9]. E parimenti bisogna riconoscere che il periodo tra le due guerre vede il fiorire di contributi attenti al ruolo dei nuovi media, molti dei quali ben noti allo stesso Benjamin. Basti ricordare il volume di László Moholy-Nagy che confronta tecniche figurative tradizionali e nuove [Moholy-Nagy 1925]; il saggio di Vsevolod Illarionovič Pudovkin sulla regia e scrittura cinematografica [Pudovkin 1928] [10] e l'opera di Rudolf Arnheim dedicata al cinema come forma artistica [Arnheim 1932] [11]. A questi si potrebbero aggiungere alcuni scritti sul tema dell'originale e della copia, come il saggio di Erwin Panofsky intitolato *Original und Faksimilereproduktion*. Tra l'altro quest'ultimo contributo, pubblicato sulla rivista *Der Kreis* nel 1930, fin dall'inizio, e per più di cinquant'anni, subirà una sorta di *damnatio memoriae* [12]: non risulterà citato da successivi studi, e nemmeno Benjamin sembra essere a conoscenza della sua esistenza, pur essendo antecedente al suo saggio e nonostante alcune tematiche dell'*Opera d'arte* siano lì già precisamente delineate. Tanti sono gli argomenti dei quali l'intellettuale tedesco si trova a trattare. Il testo, infatti, è stato analizzato nell'ambito delle discipline politiche, filosofiche, sociologiche, artistiche, in quelle letterarie, di storia della fotografia, e spesso viene richiamato nei contributi di critica cinematografica, dal momento che una cospicua parte dello stesso è dedicata proprio a riflettere sulle novità che il cinema stava introducendo nel coinvol-

gimento delle masse. Tralascieremo, in questa sede, tutti quegli aspetti che non entrano nelle tematiche della nostra disciplina e cercheremo di sottolineare le parti relative alle questioni di ordine generale sulla riproduzione tecnica e in particolare sul disegno, anche riflettendo sulle nuove declinazioni che le strumentazioni digitali suggeriscono a chi si occupa di rappresentazione.

Il filo conduttore che unisce i differenti capitoli sta nel cambiamento epocale avvenuto nel mondo della tecnologia tra il XIX e il XX secolo, sia per la riproduzione di opere artistiche, sia per produrre nuova arte, come avviene per la cinematografia.

Grande spazio è dedicato a quest'ultima – in particolare i capitoli compresi tra il VII e l'XI – pur se di cinema si parla anche in altre parti del testo. In estrema sintesi, i capitoli che possono essere di nostro interesse sono il I, intitolato *Riproducibilità tecnica* [13], quelli tra il II e il V, dedicati al problema dell'autenticità, dell'aura, e del valore culturale del bene artistico, il XII e il XV, che si occupano della ricezione dell'arte.

Molte sono le parti, però, di grande interesse: laddove, ad esempio, l'autore tratta l'esperienza dadaista (cap. XIV) e nel citato capitolo XI, intitolato *Pittore e cineoperatore*. *L'incipit* del volume non lascia dubbi al lettore in merito alle tematiche che saranno affrontate [14]: «L'opera d'arte è sempre stata per principio riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto, altri uomini hanno sempre potuto rifarlo» [Benjamin 2017, p. 11], specificando subito che la riproduzione nel passato utilizzava tecniche quali la fusione, il conio, la silografia, l'acquaforte, la puntasecca e solo nel XIX secolo la litografia. Ma la fotografia, sottolinea l'autore, determinò la differenza: «poiché l'occhio coglie più rapidamente di quanto la mano disegni»

[Benjamin 2017, p. 13], con essa «il processo di riproduzione figurativa venne accelerato così enormemente da poter tenere il passo con il parlare» [Benjamin 2017, p. 13]. Da subito, quindi, viene stabilito il principio della “velocità” dell'opera registrata tecnicamente, che si differenzia dalla “lentezza” della mano che traccia linee grafiche. Una citazione di Paul Valéry, presente nel saggio, fortifica questo concetto: «Come l'acqua, il gas e la corrente elettrica, per rifornirci, giungono da lontano nelle nostre abitazioni grazie a un movimento quasi impercettibile della mano, così saremo approvigionati di immagini e di sequenze di suoni che si manifestano a un piccolo gesto» [15]. Lo spessore di questa frase si può percepire nel pensiero di molti intellettuali del Novecento. Si pensi a Ernst Gombrich e Italo Calvino, ad esempio, che usano parole simili per tradurre lo stesso concetto: «Viviamo in un'epoca visiva. Dal mattino alla sera subiamo un bombardamento di immagini» [Gombrich 1985, p. 155], dirà lo studioso austriaco, e lo scrittore italiano tratterà il tema della “visibilità” in una delle *Lezioni americane* che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nell'anno accademico 1985-1986 e pubblicate nel 1988. «Oggi – scrive Calvino – siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura» [Calvino 2002, p. 93]. Tomás Maldonado stempererà questo concetto, declinandolo in altri contenuti: «La nostra società è stata definita una civiltà delle immagini. Si può accettare questa definizione, anche se, a ben guardare, tutte le civiltà sono state civiltà delle immagini. [...] Questa definizione sarebbe più vera, se aggiungessimo che

la nostra è una civiltà in cui un particolare tipo di immagini, le immagini *trompe-l'oeil*, raggiungono, grazie al contributo di nuove tecnologie di produzione e di diffusione iconica, una prodigiosa resa veristica» [Maldonado 1992, p. 48]. Non è difficile trovare conferma di tutte queste annotazioni nelle esperienze attuali, in *primis*, nella sistematica comunicazione iconografica che accompagna in ogni istante il possessore di uno *smartphone*: il semplice gesto che permette di “sfogliare” le immagini sul piccolo schermo rende merito alle citazioni di cui sopra e permette di comprendere completamente la profezia di Valéry e la declinazione benjaminiana. Tra l'altro lo scrittore francese, nello stesso saggio intitolato *La conquista dell'ubiquità*, esprime concetti sui quali Benjamin ha attentamente riflettuto: «Sicuramente saranno dapprima solo la riproduzione e la trasmissione delle opere a vedersi coinvolte. Saremo in grado di trasportare o ricostruire in qualsiasi luogo il sistema di sensazioni [...] che emana in un luogo qualunque un oggetto o un avvenimento qualunque. Le opere acquisteranno una sorta di ubiquità» [Valéry 1996, p. 107], e aggiunge: «Non so se un filosofo abbia mai sognato una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio. [...] Siamo ancora abbastanza lontani dall'aver addomesticato così i fenomeni visibili. [...] Questo si farà» [Valéry 1996, p. 108]. Sarebbero sufficienti queste considerazioni per capire il grande *plot* anticipatorio che si snoda all'interno di queste frasi. Si potrebbero sottolineare tutte le tematiche che – da qualche anno – la disciplina della rappresentazione si trova ad affrontare: dalla clonazione digitale di un'opera architettonica o scultorea, possibile grazie alle tecniche di acquisizione stereometrica con strumentazione laser o con la

fotomodellazione numerica, alla virtualizzazione del reale, sotto forma di sistemi avanzati di navigazione *real-time* con visori 3D e *datagloves*; dalla modellazione numerica in remoto, alla prototipazione rapida e stampa tridimensionale. Una grande novità, quindi, si offre alla mente di Benjamin, che lo porterà, nei capitoli successivi, a riflettere sul tema dell'autenticità, ovvero dell'*hic et nunc*. A partire dal II capitolo, infatti, lo studioso tedesco si trova di fronte un'altra questione fondamentale: «Anche nella riproduzione più perfetta manca un fattore: il qui e ora dell'opera d'arte – il suo esserci unico nel luogo in cui si trova» [Benjamin 2017, p. 17]. E aggiunge: «Il qui e ora dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. [...] *L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica* – e naturalmente non soltanto a quella tecnica» [Benjamin 2017, pp. 17-19]. Il concetto di autentico, quindi, comincia a essere al centro dell'attenzione dell'osservatore: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che di essa, a partire dalla sua origine, è tramandabile, dalla sua durata materiale fino alla sua testimonianza storica» [Benjamin 2017, p. 21]. Il concetto di “aura” era in realtà stato affrontato nel breve sunto storico sulla fotografia, dove ad un certo punto Benjamin si domandava: «Che cos'è propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. [...] Ora, la tendenza contemporanea a “portare più vicino” le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intensa quanto quella di superare l'unicità, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine

o meglio nella copia» [Benjamin 2012, p. 237], aggiungendo che «la copia, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dai cinegiornali di attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'unicità e la durata sono intimamente intrecciate quanto, in quelli, la fugacità e la ripetibilità» [Benjamin 2012, p. 237]. Questa lunga digressione sul concetto di “aura”, scritta anni prima di *Das Kunstwerk*, sicuramente predispone l'autore a considerare le differenze tra l'opera tradizionale e le nuove espressività artistiche. Potremmo anche tentare di declinare questa sua riflessione nell'idea di “autorialità”. Se infatti parliamo di disegno, entra in gioco sicuramente questa connotazione che vincola il segno grafico alla mano che l'ha prodotto, cioè quella del disegnatore. Il disegno, soprattutto se realizzato in forma di schizzo, è “autografo”. La sua riproduzione a mano, da parte di un altro soggetto attraverso la copia, infatti, annulla immediatamente il valore della stessa, amplificando quello dell'originale. La duplicazione elettronica, al contrario, grazie all'alta qualità raggiunta, pur non potendo registrare l'aura dell'attimo in cui è stato creato dal soggetto, illude il proprietario di possedere l'originale, potendone scrutare i più intimi dettagli. «Con l'aiuto di certi procedimenti, quali l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, essa [la fotografia] può fissare immagini che si sottraggono senz'altro all'ottica naturale» [Benjamin 2017, p. 19], continua Benjamin. Un altro aspetto, inoltre, è analizzato: «la riproduzione tecnica può condurre la copia dell'originale in situazioni che non sono raggiungibili dall'originale stesso. [...] La cattedrale abbandona la sua sede per trovare recettività nello studio di un amante dell'arte» [Benjamin 2017, pp. 19-21]. Quest'ultimo riferimento – una vera iperbole, se considerata in

termini letterali – si stempera se la ricalchiamo nell'ambito fotografico cui si riferisce l'autore, ma ritorna a essere sintomatica se la interpretiamo con gli strumenti della realtà virtuale che, effettivamente, consentono di indossare gli abiti di un singolare *flâneur*, per usare un termine caro a Benjamin [Benjamin 2000] [16]. Proprio gli strumenti avanzati di simulazione 3D, infatti, permettono di svolgere la primaria attività del

flâneur, descritto dall'intellettuale come colui che «cammina a lungo per le strade senza meta [...] come un animale ascetico [che] si aggira per quartieri sconosciuti» [Benjamin 2000, p. 466]. La perdita dell'orientamento spaziale, dato dalla tecnologia immersiva, ha qualcosa a che fare, da un certo punto di vista, proprio con il disorientamento fisico provocato dallo spaesamento percettivo del cittadino nel caos urbano.

A chiusura del terzo capitolo – intitolato *Distruzione dell'aura* – Benjamin parafrasa quanto già scritto nella *Kleine Geschichte*: «Lo sguscamento dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura, è la segnatura di una percezione il cui "senso per l'omogeneo nel mondo" è così cresciuto che essa, per mezzo della riproduzione, coglie l'omogeneo anche in ciò che è unico» [Benjamin 2017, p. 33] [17].

Fig. 2. Walter Benjamin alla Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1933-1935 ca. Fotografia di Gisèle Freund.



Ma oltre al tema dell'aura, come abbiamo sopra accennato, ve ne sono altri di uguale rilevanza. Nei capitoli IV e soprattutto V – intitolato quest'ultimo *Valore culturale e valore espositivo* – si affronta il nodo importante del cambiamento di registro esperienziale di un prodotto d'arte. Benjamin è diretto nel registrare analogie e differenze nello svolgersi temporale: «Come sappiamo, le opere d'arte più antiche sono sorte al servizio di un rituale magico, poi religioso» [Benjamin 2017, p. 35], ma «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa questa, per la prima volta nella storia del mondo, dal suo esserci parassitario nel rituale. L'opera d'arte riprodotta diviene, in misura sempre crescente, la riproduzione di un'opera d'arte approntata per la riproducibilità» [Benjamin 2017, p. 39]. Come esempio porta il caso della registrazione filmica: «Di una pellicola fotografica p. es. è possibile una pluralità di copie; la questione quale sia la copia autentica non ha alcun senso» [Benjamin 2017, pp. 39, 41]. Nel capitolo V è ancora più esplicito: «La produzione artistica comincia con configurazioni che stanno al servizio del culto» [Benjamin 2017, p. 45] e «il valore culturale in quanto tale sembra oggi addirittura spingere a tenere nascosta l'opera d'arte: certe statue di dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella cella» [Benjamin 2017, p. 47]. Il valore espositivo di un'opera, potremmo affermare con una equazione, è inversamente proporzionale all'importanza che assume dal punto di vista rituale. Poco oltre aggiunge: «Con i diversi metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in misura così potente che lo slittamento quantitativo fra i suoi due poli [quello culturale e quello espositivo, n.d.r.] si è trasformato [...] in una modificazione qualitativa della sua natura» [Benjamin 2017, p. 47].

Su questi argomenti Massimo Cacciari propone una significativa riflessione: «Benjamin insiste, e a ragione, – afferma il filosofo – sul fatto che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità rivoluziona le forme stesse della sua comunicazione e percezione. [...] È il problema di un'arte 'senza soggetto', ovvero di un'arte che dovrebbe rappresentare la 'dinastia' del Soggetto giunta al proprio compimento. È questa l'ora in cui, per Hegel, l'arte trapassa in altro da sé. [...] È un'arte che abbandona, paradossalmente, nella sua stessa idea di genialità, ogni immediatezza» [Cacciari 2011, p. X]. Variato del tutto il valore dell'oggetto artistico, Benjamin è ancora più diretto quando affronta il tema della produzione fotografica: «Nella fotografia il valore espositivo comincia a respingere su tutta la linea il valore culturale» [Benjamin 2017, p. 57]. Similmente potremmo dire di tutte le altre forme di comunicazione avanzata, quelle che fanno uso di stratagemmi figurativi più spinti: dalla virtualizzazione stereoscopica, agli ologrammi, alla *mixed reality*. In ogni caso l'utente si trova implicato in una realtà diversa che spesso lo coinvolge completamente senza fornirgli il tempo della riflessione. Ci troviamo di fronte, cioè, a quello che Maldonado definiva fenomeno di «iconizzazione assoluta» [Maldonado 1992, p. 61], in cui il soggetto interessato, abbandonando la pratica tradizionale del rituale, si immerge in una nuova esperienza: «il moderno (occidentale) sciamano sogna di poter raggiungere lo stato di *trance* senza dover pagare (di persona) nessun pegno alle tribolazioni proprie delle pratiche iniziatiche» [Maldonado 1992, p. 54], e aggiunge: «uno stato di *trance* che consenta di avventurarsi nel sacro senza abbandonare le delizie del profano» [Maldonado 1992, p. 54]. Eliminato del tutto il cordone ombelicale della ritualità, resta da comprendeere

come stia avvenendo – si interroga Benjamin – il cambiamento sul piano della ricezione dell'opera d'arte. Nel capitolo XII è abbastanza esplicito: «Il dipinto ha sempre avuto il diritto eminentemente all'osservazione da parte di uno o di pochi» [Benjamin 2017, p. 117], ma «la pittura non è in grado di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva simultanea, come è sempre avvenuto per l'architettura [...] come avviene oggi per il cinema» [Benjamin 2017, p. 119]. Approfondirà il tema maggiormente nel capitolo XV, dove richiamerà il concetto della «distrazione», vale a dire del modo di avvicinarsi all'opera artistica: «Colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte, vi si immerge; penetra in quest'opera [...] per contro la massa distratta, da parte sua, immerge entro sé l'opera d'arte» [Benjamin 2017, p. 147]. Richiamando nuovamente i modi della percezione di un manufatto architettonico, l'autore aggiungerà: «L'architettura ha da sempre offerto il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione si svolge nella distrazione e mediante la collettività» [Benjamin 2017, p. 147], soffermandosi a riflettere sul fatto che «l'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di ogni altra arte, e tenere presente il suo effetto è significativo per ogni tentativo di rendersi conto del rapporto delle masse con l'opera d'arte» [Benjamin 2017, p. 147]. Si interroga quindi sui modi della percezione della stessa: «Le costruzioni vengono recepite in duplice modo: con l'uso e con la loro percezione. O, per meglio dire: in modo tattile e in modo ottico. [...] La ricezione tattile si svolge non tanto sul piano dell'attenzione quanto sul piano dell'abitudine. [...] Anche il distratto può «dunque» abituarsi. [...] Di più: che uno possa assolvere certi compiti nella distrazione, dimostra anzitutto che per

lui risolverli è diventata un'abitudine. Mediante la distrazione, quale è offerta all'arte, si controlla indirettamente in quale misura siano divenuti risolvibili i nuovi compiti dell'appercezione» [Benjamin 2017, p. 149].

La percezione distratta, tattile, abitudinaria dell'oggetto a reazione artistica (sia esso un oggetto o un'architettura) sacrifica il suo carattere culturale per quello immediatamente manifesto. Un breve approfondimento presente solo nella prima redazione del saggio (ante 1936) chiarifica in maniera inequivocabile il concetto: «Chi vuole comprendere un duomo romanico deve avere un'idea di ciò che è accaduto all'uomo romanico che vi è entrato. [...] All'incirca com'è per l'uomo di oggi entrare in un garage» [Benjamin 2017, p. 151]. Un registro percettivo diverso è quindi proposto all'uomo contemporaneo – alle masse, per dirla con Benjamin – rispetto a quanto avveniva in passato. E ancora differente è ciò che viene offerto grazie agli strumenti innovativi della virtualità in cui l'esuberanza tecnologica – per certi aspetti – può fare da contraltare alla perdita dell'aura e della ritualità, sebbene ponendo innumerevoli altri problemi agli utenti. Segnaliamo infine un aspetto che potremmo definire di carattere evocativo. All'interno del capitolo XI, intitolato *Pittore e cineoperatore*, Benjamin propone

un confronto tra le due figure dissimili del *pictor* e dell'operatore cinematografico, cioè di chi opera figurativamente per via tradizionale e di chi interviene con attrezzature altamente tecnologiche: «che rapporto c'è tra l'operatore e il pittore?», si domanda il critico. E aggiunge che per rispondere deve affidarsi al significato di operatore in ambito medicale: «il chirurgo rappresenta il polo di un ordinamento al cui polo opposto sta il mago. L'atteggiamento del mago che guarisce un ammalato con l'imposizione delle mani è diverso da quello del chirurgo che esegue un intervento sul malato. Il mago mantiene la distanza naturale fra sé e il paziente; detto più precisamente: la riduce soltanto di poco, in forza dell'imposizione delle sue mani, e l'accresce di molto, in forza della sua autorità. Il chirurgo procede all'inverso: riduce di molto la sua distanza dal paziente – penetrando nel suo interno –, e l'accresce solo di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove fra gli organi» [Benjamin 2017, p. 113]. In sintesi, pertanto, «Il mago sta al chirurgo come il pittore al cineoperatore. [...] Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è un'immagine totale, quella dell'operatore è in frammenti multipli, le sue parti si riuniscono secondo una legge nuova» [Benjamin 2017, p. 115]. Se provassimo

a sostituire ai due termini del paragone benjaminiano la figura del disegnatore tradizionale e dell'operatore con strumenti di modellazione/visualizzazione avanzata probabilmente manterremmo inalterata l'equivalenza. In particolare le immagini in "frammenti multipli" di cui parla, richiamano alla mente proprio alcuni procedimenti ben noti a chi opera con la fotogrammetria digitale e con l'*image processing*: come la modellazione a partire da campionamenti fotografici e la fotomosaicatura numerica.

Un'ultima nota riguarda il tema della magia già richiamato dall'autore che, nei modi in cui è posto, ricorda la descrizione proposta da Ernst Kris e Otto Kurz in un volume pubblicato prima della redazione del saggio, intitolato *La leggenda dell'artista* [Kris, Kurz 1934]. Il secondo capitolo di questo libro, infatti, è intitolato *L'artista mago* e descrive le abilità artistiche nel "copiare" la realtà, da Zeusi a Giotto, da Dedalo a Pigmalione. Non è chiaro se questo libro fosse noto a Benjamin: certamente alcune riflessioni sembrano profondamente anticipatrici di spunti rielaborati ne *L'Opera d'arte* dall'intellettuale tedesco che, come era sua abitudine, attingeva le riflessioni più preziose dalle profondità dei grandi pensatori coevi e del passato. Tanto da essere considerato uno straordinario «pescatore di perle» [Arendt 2004, p. 61] [18].

Note

[1] Per il titolo è stata usata la prima traduzione italiana dal tedesco [Benjamin 1966], confermata nelle edizioni successive. Registriamo la variazione suggerita di recente da Salvatore Cariati, Vincenzo Cicero e Luciano Tripepi che sostituisce al termine "epoca" il termine "tempo" come traduzione di "Zeitalter" [Cariati, Cicero, Tripepi 2017, p. CXXVIII, n. 6].

[2] Vasta è la bibliografia su Walter Benjamin: per brevità indichiamo quella presente nella recente biografia: Eiland, Jennings 2016. I riferimenti bibliografici sono alle pp. 661-676.

[3] Cfr. Benjamin 2013; si veda anche la recente edizione italiana [Benjamin 2017] con testo bilin-

gue, che presenta un ricco apparato documentale. In quest'ultima, l'elenco delle cinque versioni si trova a p. CXXII e la sinossi della loro struttura alle pp. 206, 207.

[4] Le lettere sono quelle del 27 e 29 febbraio e del 14 marzo 1936: cfr. Benjamin 2017, pp. 326-337 e 342-345.

[5] La frase è presente nella lettera del 29 febbraio: cfr. Benjamin 2017, p. 333. Similmente l'autore scriverà anche in quella del 14 marzo: «Brill [...] ha cancellato alle mie spalle interi passi»: cfr. Benjamin 2017, p. 343.

[6] Cfr. ad esempio la lettera di Horkheimer a Benjamin del 18 marzo, in Benjamin 2017, pp. 346-353.

[7] La citazione è tratta da Benjamin 2011, p. XL-VII. Cfr. anche Benjamin 2017, p. XXIV.

[8] Il saggio uscì tra settembre e ottobre del 1931 sulla rivista *Die Literarische Welt*, nei numeri 38 (18/9), 39 (25/9) e 40 (2/10): cfr. Benjamin 1931 e la traduzione in Benjamin 2012, pp. 225-244.

[9] Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934. Traduzione in Benjamin 2012, pp. 147-162.

[10] Citato da Benjamin stesso: cfr. Benjamin 2017, pp. 84-85, n. 20.

[11] Citato anch'esso da Benjamin: cfr. Benjamin 2017, pp. 82-85, n. 20.

[12] Sintetizziamo le vicende relative alla pubblicazione e diffusione del saggio di Panofsky: la prima apparizione è sulla rivista *Der Kreis* su esplicita richiesta della redazione [Panofsky 1930]. Il contributo sarà del tutto dimenticato fino a quando verrà ristampato su *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* [Panofsky 1986] seguito da un saggio critico di Michael Diers sul tema dell'arte e della riproduzione [Diers 1986]. Grazie a tale riscoperta, la rivista *Eidos* proporrà una traduzione in italiano del testo [Panofsky 1990] con una breve nota introduttiva di Carlo Bertelli a pagina 4. Nel 1998 sarà incluso in una raccolta di saggi dello studioso [Panofsky 1998]. Sarà quindi ripubblicato in traduzione inglese nel 2010 sulla rivista *RES: Anthropology and Aesthetics* [Panofsky 2010] con la traduzione di Timothy Grundy.

[13] I titoli dei capitoli sono presenti solo nella seconda edizione, datata ottobre 1935, e riportati in Benjamin 2017: cfr. anche l'indice nell'*Apparatus Maior* alle pp. 171, 172.

[14] Tralasciamo la premessa che ha una mirata declinazione di ordine politico, cosa che determinò la sua esclusione dalla prima pubblicazione.

[15] Benjamin cita dal capitolo *La conquête de l'ubiquité* [Valéry 1934, p. 105]: cfr. Benjamin 2017, pp. 12-15.

[16] Cfr. in particolare il capitolo *M.* intitolato proprio *Il flâneur* [Benjamin 2000, pp. 465-509].

[17] Il testo presente nella *Piccola storia della fotografia* è: «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, attraverso la riproduzione, reperisce l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico» [Benjamin 2012, p. 237].

[18] Prendiamo a prestito la definizione di Benjamin data da Hannah Arendt, usata per intitolare un capitolo della biografia scritta per lui, presente anche nel testo, che riportiamo per esteso: «Come un pescatore di perle, che si cala nelle profondità del mare, non per scavarne il fondo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi quanto di prezioso e raro posseggono, le perle e i coralli, e ricondurlo in superficie» [Arendt 2004, p. 78].

Autore

Alberto Sdegno, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Trieste, sdegno@units.it

Riferimenti bibliografici

Arendt, H. (2004). *Walter Benjamin 1892-1940*. Milano: SE [prima ed. *Walter Benjamin. Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968].

Amheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt [trad. it. *Cinema come arte*. Milano: Il Saggiatore, 1960].

Benjamin, W. (1931). *Kleine Geschichte der Fotografie*. In *Die Literarische Welt*, pp. 38-40 [trad. it. *Piccola storia della fotografia*. In Benjamin 2012, pp. 225-244].

Benjamin, W. (1936). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In *Zeitschrift für Sozialforschung*, n. 5, pp. 40-67.

Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, pp. 17-56.

Benjamin, W. (2000). *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*. Tiederman, R. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Valagussa, F. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2017). *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*. Cariatì, S., Cicero, V., Tripepi, L. (a cura di). Firenze-Milano: Giunti-Bompiani.

Cacciari, M. (2011). *Il produttore malinconico*. In Benjamin 2011, pp. V-XLVI.

Calvino, I. (2002). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori [prima ed. Milano: Garzanti 1988].

Cariatì, S., Cicero, V., Tripepi, L. (2017). *Nota Editoriale*. In Benjamin 2017, pp. CXXI-CXXX.

Diers, M. (1986). *Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit*. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n. 5, pp. 125-137.

- Eiland, H., Jennings, M.W. (2016). *Walter Benjamin. Una biografia critica*. Torino: Einaudi [prima ed. *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge, MA-London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014].
- Gombrich, E.H. (1985). L'immagine visiva come forma di comunicazione. In *L'immagine e l'occhio*. Torino: Einaudi, pp. 155-185 [prima ed. *The Visual Image*. In *Scientific American*, vol. 227, n. 3, September 1972, pp. 82-96].
- Kris, E., Kurz, O. (1934). *Die Legende vom Künstler: Einhistorischer Versuch*. Wien: Krystall Verlag [trad. it. *La leggenda dell'artista*. Torino: Boringhieri 1980].
- Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen [trad. it. *Pittura, fotografia, film*. Torino: Einaudi 1987].
- Panofsky, E. (1930). Original und Faksimilereproduktion. In *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, n. 7.
- Panofsky, E. (1986). Original und Faksimilereproduktion. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunstthale*, n. 5, pp. 111-123.
- Panofsky, E. (1990). Originale e riproduzione in facsimile. In *Eidos*, n. 7, pp. 4-10.
- Panofsky, E. (1998). Original und Faksimilereproduktion. In Panofsky, E. *Deutschsprachige Aufsätze II*.
- Michels, K., Warnke, M. (a cura di). Berlin: Akademie Verlag, pp. 1079-1090.
- Panofsky, E. (2010). Original and facsimile reproduction. In *RÉS: Anthropology and Aesthetics*, n. 57, 58, pp. 330-338.
- Pudovkin, V.I. (1928). *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin: Lichtbühne.
- Somaini, A. (2012). Sezione IV. Fotografia e cinema. Introduzione. In *Benjamin 2012*, pp. 203-220.
- Valéry, P. (1934). *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1996). *Scritti sull'arte*. Milano: TEA.