



Rivista di estetica

52 | 2013
aura

La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno

Giuseppe Di Giacomo



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1626>

DOI: 10.4000/estetica.1626

ISSN: 2421-5864

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 marzo 2013

Paginazione: 235-256

ISSN: 0035-6212

Notizia bibliografica digitale

Giuseppe Di Giacomo, « La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno », *Rivista di estetica* [Online], 52 | 2013, online dal 01 mars 2013, consultato il 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estetica/1626> ; DOI : 10.4000/estetica.1626



Rivista di Estetica è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Abstract

The paper proposes a new understanding of the notion of “aura” as it emerges, including similarities and differences, in the aesthetic thought of Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. In particular, the paper shows how, not only in Adorno but already in Benjamin, such a concept designates also the capacity of artwork to refer, by its own internal, to an irreducible otherness. In this perspective, in a world increasingly dominated by a tendency to homologation and mercification – with the resulting identification of art and cultural industry –, contemporary art looks like a continuous oscillation between the will to deny aura and, other times, the awareness of its necessary survival, closely related (in particular, according to Adorno) to the recognition of the need to “save” not only the appearance but also, by that very fact, the aesthetic autonomy.

1. Declino dell'aura e perdita di ovvietà dell'arte

Quello che, a ben vedere, Walter Benjamin vuole comprendere nel saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹, è la crisi dell'arte in quanto tale: quello che Theodor W. Adorno, all'inizio della *Teoria estetica*, definisce la fine dell'“ovvietà” dell'arte. La perdita di aura non è il prodotto dell'invenzione del cinema e della fotografia, quanto piuttosto del tramontare, nell'ambito artistico, di quelle idee di creatività, di genialità e di eternità, che caratterizzavano l'arte propriamente auratica. Né il nesso tra arte e culto può limitarsi alle manifestazioni artistiche “primitive”; il fatto è che l'arte, in quanto “rappresentazione”, manifesta, sì, l'assoluto nel finito, ma proprio questo valore culturale si mostra sin dall'inizio impossibile a re-

¹ Com'è noto Fabrizio Desideri ha curato un volume contenente le tre versioni dell'importante saggio di Benjamin sull'opera d'arte (Desideri 2012). Qui si è tenuta presente quella di fatto più utilizzata, datata 1936.

alizzarsi, dal momento che l'opera d'arte, non che riuscendo a conciliare in sé finito e infinito, umano e divino, temporalità ed eternità, ne testimonia piuttosto l'incolmabile distanza: l'opera d'arte, allora, è questa stessa tensione alla conciliazione, che però si rivela irrealizzabile. Non solo, ma se culto e aura non possono essere confusi, neppure è possibile affermare che il culto sottrae l'opera al valore espositivo: non a caso, l'aura non fa riferimento al culto propriamente inteso, ma a quei valori di genialità e creatività che sono connessi al fare artistico e che saranno sempre più esaltati nell'ambito del Romanticismo. In particolare, l'aura dell'opera implica una distanza che è da intendere non come una separazione astratta tra l'opera e l'osservatore, bensì come una dimensione che rende impossibile una fruizione immediata dell'opera stessa, obbligando così a una "ad-tensione", e quindi a una comprensione, infinita. Questo significa che l'aura non viene mai meno, con la conseguenza che l'opera riserva sempre qualcosa che eccede ogni spiegazione, nel senso che la sua essenza non è mai del tutto disvelabile. Ora Benjamin, appunto perché sa che l'aura significa questo, si rende conto che invece la cifra dell'epoca attuale è proprio quella della sua perdita.

Non solo, ma Benjamin insiste sul fatto che l'opera d'arte, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, rivoluziona la forma stessa della percezione: il problema, infatti, non sta tanto nella riproducibilità come tale delle opere d'arte, ma piuttosto nel mutato rapporto tra immagine e percezione, e questo perché, con la sostituzione del principio di riproducibilità alla tradizionale dialettica tra originale e copia, a essere sconvolto non è soltanto il terreno dell'arte. Così, quella che Benjamin propone non è tanto una nuova filosofia dell'arte, quanto una diagnosi sulla trasformazione subita da ciò che siamo soliti chiamare "arte", nell'epoca in cui appunto si afferma il principio della riproducibilità tecnica. In questa prospettiva, divenendo altro rispetto alla tradizionale concezione dell'arte di tipo idealistico, l'opera perde quell'unicità e irripetibilità che Benjamin identifica proprio con l'aura. Nel momento infatti in cui l'immagine diviene, nel suo stesso nascere, riproducibile, a essere destinato a mutare è il rapporto tra immagine e scrittura, in quanto rapporto tra l'irripetibile originalità dell'immagine e la ripetibilità che invece caratterizza il segno²: il risultato è che ci ritroviamo immersi in un nuovo mondo percettivo. In questo modo, Benjamin ha colto il carattere nascosto dell'arte attuale, proprio muovendo dagli sconvolgimenti delle modalità percettive indotti dai dispositivi di riproducibilità tecnica.

Comunque, sempre per Benjamin, il declino dell'aura non significa affatto la sua "fine": c'è, sì, un declino dell'aura rispetto all'eternità e all'irripetibilità dell'opera d'arte, ma c'è anche un'aura più sfuggente, che si mostra nel "gioco degli sguardi" giacché, come lo stesso Benjamin sostiene nel suo saggio su Baudelaire, «[...] nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella

² Cfr. Desideri 2012: in part. XVIII-XXII.

sua pienezza, l'esperienza dell'aura»³; non solo, ma si può parlare di aura anche quando abbiamo a che fare con quel "risveglio" del quale ci parla la *Recherche* proustiana: qui l'aura è chiaramente uno stare tra il sonno e la veglia, tra un dentro e un fuori, tra una distanza e una prossimità. È indubbio allora che l'arte contemporanea si presenta come un continuo oscillare tra la volontà di negare l'aura e, in altri momenti, la consapevolezza dell'impossibilità di farne a meno. Questo ci suggerisce di non intendere in modo lineare e irreversibile lo spostamento d'accento dal valore culturale dell'opera a quello espositivo; ed è proprio in corrispondenza a questo mutamento di funzione che emerge la funzione politica dell'arte. Qui, allora, si aprono due possibilità: o la rivitalizzazione di categorie tradizionali in una estetizzazione della politica, oppure l'emancipazione dell'arte, intendendo con ciò quella sua politicizzazione che vede in termini appunto emancipativi il destino stesso dell'aura; in questo secondo caso, sottratta alla dimensione dell'*art pour l'art*, l'opera d'arte per principio riproducibile può raggiungere, nella dilatazione del suo valore espositivo, la forma finalmente emancipata e non assolutistica di un'effettiva autonomia. In questo quadro, è evidente che l'auraticità propria delle opere tradizionali viene a costituire solo uno dei momenti di una dinamica intrinsecamente storica delle trasformazioni che la nozione di aura subisce nel tempo.

Più in generale, il modo nel quale Benjamin affronta il problema dell'aura esclude che si tratti di una tesi relativa all'irreversibile scomparsa di quest'ultima, perché ciò comporterebbe la tesi conseguente relativa alla scomparsa della stessa arte nell'epoca moderna. È comunque vero che, nella nuova forma di immagini riproducibili, le opere d'arte perdono l'*hic et nunc* della loro origine, e un tale cambiamento si mostra innanzitutto – come s'è detto – nel modificarsi della dimensione percettiva: con la crisi dell'aura, abbiamo infatti in Benjamin il dilatarsi del polo espositivo dell'opera a scapito di quello culturale; l'opera, grazie alla sua esponibilità, si libera così della necessità di fissarsi in qualcosa di unico e di irripetibile, presentandosi come un'immagine tecnicamente riprodotta. In tal senso, ciò che viene meno con la riproducibilità tecnica, con la trasformazione cioè dell'opera nel multiplo di un'immagine, è proprio l'*hic et nunc*, ovvero la sua singolarità e irripetibilità: di qui la perdita del suo valore di testimonianza storica. Comunque, l'aura delle opere d'arte non riguarda la loro essenza, bensì il modo del loro apparire: il decadimento dell'aura coincide, allora, con il decadimento di quell'apparenza nella quale appunto si offre l'aura stessa. Così, ciò che la riproducibilità tecnica fa scomparire nelle opere d'arte è quella dimensione di lontananza che conferisce alla loro apparenza il carattere di mistero. Da questo punto di vista, la definizione che Benjamin dà dell'aura come «apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere» nasce proprio in relazione a una dimensione percettiva, caratterizzata dalla dialettica incompatibile tra prossimità e distanza, tenendo sempre presente che nella distanza la cosa si

³ Benjamin 1995: 124.

sottrae a noi ma anche, nello stesso tempo, si impadronisce di noi. Insomma, per Benjamin, la fine del concetto tradizionale di arte coincide, sì, con la fine del concetto di aura, ma solo a patto che quest'ultima sia intesa esclusivamente come *l'hic et nunc* dell'opera.

Non a caso, per quanto riguarda la fine dell'arte tradizionale, è importante quello che Adorno scrive all'inizio della *Teoria estetica*: «È diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere»⁴. Se oggi questa dichiarazione include l'implicita premessa sulla "fine dell'arte", allora proprio una tale "fine dell'arte" diventa componente essenziale di un'arte che non si dà più come evidente: ed è esattamente questo, per Adorno, il caso dell'arte moderna, dove proprio la nozione di forma, se per un verso rappresenta l'unico elemento capace di garantire una effettiva separazione tra arte e vita – come emerge dal modernismo –, per altro verso, le riconnette – come troviamo, esemplarmente, nell'opera di Beckett – mostrando, appunto in tale riconnessione, la fundamentalità del nesso che lega l'estetica all'etica.

Questa duplice funzione svolta dalla forma artistica è al centro della riflessione estetica di Adorno. Non a caso, sembra oggi indubbio che l'opposizione di cui egli parla tra arte moderna – caratterizzata dall'autonomia della forma e capace, con ciò stesso, di resistere ai processi di omogeneizzazione – e cultura di massa o industria culturale – caratterizzata invece proprio dalla negazione dell'autonomia della forma e, di conseguenza, dal prevalere di tali processi di omogeneizzazione – sia stata superata all'interno di un contesto in cui i media sono diventati parte integrante di quel processo di globalizzazione che porta alle estreme conseguenze caratteristiche e modalità che lo stesso Adorno attribuisce all'industria culturale.

E se attualmente molte produzioni artistiche si pongono all'interno di un tale processo, ciò accade perché ci sono artisti che proprio così si propongono di svelare come ingannatorie quelle medesime forme di globalizzazione che vorrebbero invece apparirci come liberatorie. In questo modo, essi compiono un'analisi critica di fenomeni che sono generalmente presentati dai media come una realizzazione emancipativa e quasi utopica. Comunque, è lo sviluppo tecnologico che mette gli artisti di fronte a problemi che nessuno poteva prevedere negli anni Sessanta o Settanta. In particolare, è con l'avvento della modernità, tra il XIX e il XX secolo, che cominciano a manifestarsi alcuni tentativi di riformulazione dell'estetica classica, in corrispondenza di quei mutamenti sociali e di quelle scoperte tecniche che, come Benjamin mette in evidenza nel suo saggio del 1936, hanno aperto la via alla riproduzione delle opere e alla conseguente metamorfosi della politica stessa in spettacolo di massa. Da questo punto di vista, il saggio di Benjamin ha un carattere radicale nel sostenere la tesi di un cambiamento dei modi di percezione e della natura delle

⁴ Adorno 2009: 3.

opere d'arte: «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»⁵. Alle esperienze auratiche dell'autenticità si sostituiscono, infatti, esperienze della distrazione, generate dal consumo di opere riproducibili e fatte proprio per essere riprodotte. Benjamin intravede così il darsi di forme d'arte che non sarebbero state giudicate artistiche rispetto ai canoni del passato: in esse non resta più neanche il ricordo della contemplazione e del raccoglimento che associamo all'arte nel tempo del suo culto; non a caso, la maggior parte delle opere del nuovo tipo si rivolge alle masse. La religione dell'arte per l'arte, che è al cuore del modernismo, è stata allora l'ultimo tentativo di salvare l'aura, sacralizzando le opere; di fatto, se oggi anche le opere auratiche hanno subito la legge della riproduzione, la conseguenza è che viviamo in un mondo senza aura, perché senza lontananza e senza memoria, e per ciò stesso senza tradizione.

Così, quando non c'è più che un continuo rinnovamento, è la moda a diventare l'unica scansione del tempo. La promessa dell'utopia di annullare un giorno il tempo diviene, in questo modo, una mera promessa di ripetizione; ma ciò significa che la moda non cessa di annullare il tempo, proprio perché quest'ultimo riparte con la moda seguente. Essa si ritrova dunque investita di una strana qualità: quella di produrre differenze in un mondo nel quale non ci sono più differenze. Non solo, ma il mondo della moda, che è anche quello della modernità, è il mondo dell'essenzialità dell'inessenziale: qui moda non significa l'irrompere del nuovo, bensì l'eterno ritorno del nuovo, vale a dire dello stesso. Del resto, l'arte contemporanea non solo riprende senza discontinuità temi, motivi e immagini della pubblicità – come appare chiaramente nella Pop Art e soprattutto in Andy Warhol –, ma è in particolare associata appunto con la moda: abbiamo a che fare con una produzione in costante rinnovamento, dove l'inevitabile immersione nel flusso del tempo mantiene l'illusione di un presente che non passa a forza di rinnovarsi. Da questo punto di vista, moda come continuo rinnovamento e dimensione spettacolare della produzione artistica contemporanea fanno tutt'uno. Non a caso, se nella *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer collegano la cultura totalitaria della Germania nazista all'industria culturale degli Stati Uniti, nella *Società dello spettacolo* Guy Debord afferma che è proprio lo spettacolo a dominare l'Occidente consumista.

Di fatto, sempre più siamo connessi a eventi spettacolari e questa connessione ci rende psico-tecnologicamente in diretta relazione con gli eventi anche se, geo-politicamente, siamo lontani da essi. Di qui, allora, il paradosso del soggetto postmoderno, sospeso tra una prossimità "oscena" e una separazione "spettacolare" – dove l'osceno è il senza-scena che si avvicina troppo allo spettatore, mentre il pornografico implica un oggetto messo in scena per uno spettatore che è abbastanza distante da diventare *voyeur*. Resta comunque il fatto che, se pure in

⁵ Benjamin 1966: 24.

modi diversi, è la distanza a costituire il vero enigma del soggetto e, nelle teorie moderne e postmoderne, essa è spesso considerata come destinata a dissolversi. Si tratta della perdita di quella distanza auratica, sviluppata da Benjamin sempre nel saggio sulla riproducibilità: qui, infatti, la causa di tale perdita si può tra l'altro identificare nella pressione esercitata dalla pubblicità e dai film i quali, abolendo lo spazio della contemplazione, danno luogo a quelle esperienze della distrazione che sono generate, appunto, dal consumo di opere per principio riproducibili.

Più in generale, per quanto riguarda le riflessioni sulla modernità, troviamo due tradizioni: quella rappresentata dai tentativi dell'avanguardia di superare l'autonomia artistica – tentativi che Benjamin ha ripreso nelle sue tesi sull'*Opera d'arte* –, e quella invece che considera la modernità come centrata sul concetto di opera d'arte e basata sulla valorizzazione dell'autonomia artistica e in particolare della nozione di "forma" – considerazione, quest'ultima, che, come vedremo, trova in Adorno il teorico più significativo. Così, mentre per certi versi Benjamin teorizza un'arte post-auratica, Adorno vede nell'autonomia dell'opera, e quindi in un'arte in qualche modo ancora auratica, la stessa condizione di possibilità dell'arte nella società tardoborghese. Inoltre, se l'aura ha le sue origini nel rituale dei culti, per Benjamin essa resta comunque la caratteristica fondamentale dell'arte dal Rinascimento in poi; questo significa che non è tanto la cesura tra l'arte sacra del Medioevo e quella profana del Rinascimento a risultare decisiva per la storia dell'arte, quanto quella che deriva dalla perdita dell'aura, intesa esclusivamente come *hic et nunc*, determinata appunto dalla trasformazione delle tecniche di produzione. In questo modo, per Benjamin, l'opera d'arte si va configurando come una formazione con funzioni completamente nuove, dove a poter diventare marginale è proprio la funzione artistica. Insomma, se la fine dell'aura fa tutt'uno con la fine della dimensione culturale dell'opera d'arte, questo implica il superamento della nozione di opera intesa come mero oggetto di contemplazione, dove a venir meno sarebbe proprio la connessione dell'estetica con l'etica.

Esiste tuttavia un'altra caratteristica dell'aura che Adorno mette in particolare evidenza: «Secondo la tesi di Benjamin, non è solo l'ora e il qui dell'opera la sua aura, ma tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto»⁶. Ciò significa che, al di là di una concezione dell'opera d'arte, e quindi dell'aura, come assolutamente altra dal mondo – concezione, questa, che potremmo chiamare "romantica" –, c'è, non soltanto in Adorno ma già nello stesso Benjamin, un concetto di aura che emerge proprio nel momento in cui l'opera, pur stando necessariamente all'interno del processo di mercificazione, rimanda al di là di se stessa. È quanto troviamo nel già citato saggio su Baudelaire, dove appunto Benjamin tenta di mostrare come la dimensione auratica dell'opera poetica baudelairiana presupponga la rinuncia da parte dell'artista alla nozione di aura espressa dalla tradizione romantica. In questo senso, Benjamin scopre,

⁶ Adorno 2009: 61.

sì, nella forma poetica di Baudelaire, una empatia con la merce, ma questa si presenta come una procedura “omeopatica” attraverso cui parti della cultura della merce stessa sono usate per iniettare poesia contro la completa “infezione” operata dal mercato capitalista. Del resto, nel *Pittore della vita moderna* (1863), Baudelaire scrive che la modernità dell’opera d’arte consiste nel suo essere qualcosa di effimero, e quindi di irriducibilmente contingente, e insieme qualcosa di eterno, e quindi di immutabile. Troviamo così, già in Benjamin, un’estetica della negatività che sarà pienamente sviluppata da Adorno: nella *Teoria estetica* si sostiene, infatti, che le opere autentiche preservano l’umano che esse stesse sembrano negare; così la magia delle opere d’arte sarebbe legata a un’idea di umanità a volte spinta fino all’umanità, per non tradire la stessa idea di umanità, cioè per restare fedele all’utopia, vale a dire a quell’irriducibile alterità che coincide poi con la dimensione auratica.

Il fatto è che Adorno vede nell’opera d’arte un doppio movimento: da una parte essa riconcilia in modo ideale, trasfigurato, ciò che nella realtà sociale resta diviso, irconciliato, dall’altra però la stessa opera denuncia come finzione tale conciliazione; è proprio questa, allora, la “funzione critica” che deve caratterizzare le vere opere d’arte, la cui forma è così negazione determinata del loro stesso «contenuto sedimentato»⁷. Non a caso, se molti artisti, oggi, rinunciano alla forma, intesa come “bella forma” – e dunque come espressione di un mondo riconciliato –, Adorno invece si rende conto che, se si rinuncia alla forma, e per ciò stesso alla dimensione auratica, l’opera finisce col cedere alla regressione generale, riducendosi così a prodotto dell’industria culturale. Questo dilemma è di fatto al centro di buona parte dell’arte contemporanea. In particolare, se oggi a venir meno è la funzione rappresentativa dell’arte, allora, sempre secondo Adorno, l’opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest’ultima non si offre più a noi come rappresentazione bensì come *testimonianza*. Di qui, non soltanto l’irrinunciabile dimensione etica dell’arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell’opera, è strettamente connessa a quella estetica, ma anche, per ciò stesso, l’esigenza adorniana di “salvare l’apparenza”.

2. *Aura, autonomia estetica e “necessità dell’apparenza”*

Il concetto di “apparenza” ha sempre avuto un valore ambiguo: all’inizio esso significa che esiste qualcosa di vuoto, di ingannevole, giacché la vera essenza di un oggetto ci viene nascosta da un’apparenza puramente esteriore; successivamente, però, sembra che la forma suprema di una tale illusione possa essere provocata dalle opere d’arte, nel momento in cui si suppone che sia il fenomeno estetico a dissimulare la verità. Comunque, il concetto di apparenza è di grande attualità in riferimento al dibattito sulla teoria del bello, quale si è sviluppato alla fine

⁷ *Ivi*: 8.

del XVIII secolo e quale si è recentemente radicalizzato con la critica all'“estetica della mercificazione”. Nello stesso tempo, in quanto “bella apparenza”, questo concetto si riferisce proprio alla presenza immediata dello stesso bello artistico. Allorché si abbandona tale ambivalenza, il “salvataggio dell'apparenza” si allontana dalla sfera rigorosamente estetica per entrare in quella della morale, come mostra quanto Nietzsche ha per la prima volta teorizzato nella *Nascita della tragedia*. Si tratta allora di mettere in evidenza la svolta storica che la nozione di apparenza conosce con Nietzsche, e che permette di comprendere l'idea di autonomia estetica. A questo proposito, c'è da dire che Nietzsche ha sviluppato la fenomenologia dell'apparenza a partire dalla tragedia greca, reinterpretata alla luce dei principi artistici del “dionisiaco” e dell'“apollineo”; in questa “fenomenologia dell'apparenza” di Nietzsche bisogna poi distinguere due aspetti: il carattere d'apparizione di una tale apparenza, che lo stesso Nietzsche ha liberato, e il meccanismo del suo apparire, vale a dire il modo in cui egli ha messo fuori gioco l'essenza metafisicamente intesa.

Per quanto riguarda il carattere d'apparizione, occorre rilevare che per Nietzsche nel dionisiaco, che abolisce il *principium individuationis*, non si hanno più né “cosa in sé” né “l'essenza vera delle cose”: di fatto, Nietzsche si interessa a quella “crudeltà” che è l'atto dionisiaco, e scopre che nella tragedia greca l'apparenza di questa crudeltà può essere l'oggetto di un piacere. Così, se la perdita del *principium individuationis* fa tutt'uno con un sentimento di orrore misto a piacere, a questo si lega l'antistoricismo di Nietzsche, che permette di pensare il “nuovo”, l'“altro”, facendo astrazione da uno svolgimento temporale pensato come necessario. Del resto, ancora nell'opera dell'ultimo Nietzsche continua a essere presente la scoperta precedente della struttura estetica come apparenza: è in funzione di questa struttura che egli rifiuta la definizione tradizionale della tragedia come “azione”, in nome della tragedia come *páthos*; ed è sempre a partire da qui che Nietzsche pensa lo svolgimento della tragedia come un'apparizione, nella quale il tempo lineare è stato eliminato.

Per quel che concerne poi l'apparire dell'apparenza, già Hegel aveva rifiutato la vecchia accusa secondo la quale l'apparenza è ingannevole, affermando che essa è necessaria all'essenza, e aggiungendo che ogni verità, per non restare astratta, deve appunto apparire. Insomma, a differenza del mondo esteriore dei fenomeni, l'arte non è apparenza pura e semplice: di qui una giustificazione dell'arte che difende l'apparenza in rapporto all'essenza. Ora, tenendo conto che nella *Nascita della tragedia* l'apparenza è Apollo, non bisogna intendere la frase con la quale Nietzsche conclude la sua teoria dell'apparenza, nel V capitolo di quest'opera – «giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*»⁸ –, come una metafora dell'“arte per l'arte”: questa frase significa piuttosto che il mondo non può essere accettato se non in quanto riflesso estetico, dal momento che non esiste alcun sapere relativamente al mondo che

⁸Nietzsche 1977: 45.

sia più profondo di quello che si rivela nell'atto dionisiaco che ci spaventa profondamente. Così, è appunto separando l'apparenza dall'essere, cioè dalla verità, che Nietzsche presenta il fenomeno moderno dell'autonomia estetica. Non solo, ma nell'interesse nietzscheano verso il *pathos* dell'apparizione si può riconoscere anche un'estetica del sublime, che contiene già tutti gli elementi essenziali del carattere dionisiaco d'apparizione proprio dell'apparenza. Del resto, per mantenere l'importanza estetica della nozione di apparenza, Nietzsche riprende la metafora della "maschera": come il sublime proviene dall'orrore dionisiaco ispirato dagli dèi, così la bellezza proviene dalla maschera apollinea. Non a caso l'epifania, l'idea cioè dell'apparenza che si manifesta improvvisamente, giocherà un ruolo eminente nella teoria moderna dell'arte, in particolare nell'opera di James Joyce. Tutto questo allora mostra come la nozione di apparenza si collochi all'origine stessa di quella di autonomia estetica.

E tuttavia, un'estetica che concepisce l'arte come presentazione dell'Assoluto nel dominio dell'apparenza sensibile, vale a dire un'estetica epifanica, non può che rimanere del tutto estranea all'arte moderna nel senso di Adorno. Se è infatti l'estetica idealista a concepire l'opera d'arte come presentificazione sensibile dell'Assoluto, ora l'arte moderna non ha più nulla a che fare con questa concezione: essa è piuttosto rottura, contraddizione, protesta, e rispetto a ciò l'estetica idealista si configura invece come il paradigma della riconciliazione. Così, è proprio nell'allontanarsi da una tale estetica idealista, che Adorno nella *Teoria estetica* sviluppa la dialettica dell'apparenza: cominciando col definire l'apparenza come il tratto specifico e distintivo dell'arte, egli constata in un secondo tempo la "crisi dell'apparenza", per arrivare infine a parlare della necessità di salvarla. C'è tuttavia da dire che la questione relativa allo statuto e alla stessa possibilità dell'arte oggi, cioè dopo i movimenti d'avanguardia, rende la crisi dell'apparenza talmente acuta che il salvataggio di una tale apparenza risulta più difficile di quanto perfino Adorno non sia disposto ad ammettere. Bisogna comunque cercare di capire perché egli si pronunciasse con una tale determinazione a favore di questo medesimo salvataggio, soprattutto tenendo conto dello sviluppo dell'arte dopo l'epoca idealista.

In particolare, nel suo saggio su *Wagner*, Adorno critica con la nozione di "fantasmagoria", il compimento dell'apparenza:

L'occultamento della produzione sotto l'apparenza del prodotto è la legge formale di Richard Wagner. Come l'apparenza estetica non lascia più posare uno sguardo sulle forze e le condizioni della sua produzione reale, il suo apparire, in quanto completo, solleva pretese di appartenenza all'Essere. Il compimento dell'apparenza è nello stesso tempo il compimento del carattere illusorio proprio dell'opera d'arte come realtà *sui generis*, che nel dominio dell'apparenza assoluta si sostituisce, senza pur rinunciare alla rappresentabilità. Le opere di Wagner tendono all'inganno [...] alla fantasmagoria⁹.

⁹Adorno 1966: 84.

Questo testo della fine degli anni Trenta formula una critica dell'apparenza estetica: in quanto fantasmagorie, le opere d'arte dissimulano le tracce che tradiscono il loro stato di prodotti e sono erette come "realtà assoluta dell'irreale". In tal senso, se è indubbio che la critica adorniana al carattere fantasmagorico della musica wagneriana riguarda anche quegli oggetti dell'arte borghese che si sono lasciati integrare alla politica culturale del fascismo e del nazismo, allora si può dire che tale carattere costituisce un parallelo della critica benjaminiana dell'aura. E tuttavia non sarebbe ammissibile leggere il capitolo di Adorno sulla fantasmagoria semplicemente come una spiegazione di questa stessa critica: al contrario, essa va considerata piuttosto come una replica alla posizione di Benjamin. E ciò perché, se la critica di quest'ultimo all'aura mira alle condizioni della produzione e della ricezione artistiche, la critica di Adorno alla fantasmagoria, invece, collega l'aura ai procedimenti artistici.

Quando poi Adorno riprende il problema dell'apparenza nella *Teoria estetica*, lo fa in primo luogo per sottolineare l'esigenza di salvare una tale apparenza. Da questo punto di vista, la critica alla fantasmagoria cede il passo alla critica delle avanguardie, che si erano invece ribellate contro l'apparenza: non a caso, secondo Adorno, è precisamente sulla base di una tale ribellione che le opere d'arte finiscono per regredire a pura "cosità". È chiaro allora che quando Adorno parla di regressione alla pura cosità, designa un problema che riguarda innanzitutto le neoavanguardie: gli oggetti quotidiani che si incontrano nei musei traggono il loro significato dalla volontà instauratrice dell'artista, sì che, una volta usciti dal quadro istituzionale che conferisce loro lo statuto di opere d'arte, tali oggetti si riducono appunto a essere semplici cose. Adorno, del resto, aveva già contestato la radicalità con la quale Benjamin criticava l'arte auratica, e questo fa tutt'uno con il rifiuto che, nella *Teoria estetica*, egli oppone a quella "ribellione contro l'apparenza" che, a suo avviso, per molto tempo, in nome di una pretesa al raggiungimento della verità, ha caratterizzato l'arte; ma c'è anche, sempre nella *Teoria estetica*, la consapevolezza che il rifiuto dell'aura, al quale nessun'arte oggi è in grado di sottrarsi, non si distingue dall'inumanità nascente: la conseguenza è la reificazione, la regressione delle opere d'arte a cose e il peccato di fantasmagoria¹⁰. Non solo ma, sempre secondo Adorno, l'arte rinuncia alla propria purezza nel momento stesso in cui riversa al di fuori di sé ciò che non può più essere arte: tela o semplice materiale sonoro, come capita in modo esemplare con una pratica quale l'*happening*.

Più in generale, la critica dell'aura in Benjamin era parte integrante del percorso con il quale egli si sforzava di rinunciare, nel dominio dell'arte, a concetti quali genialità, eternità, mistero, che erano stati utilizzati dalla politica culturale fascista. Certamente Adorno riconosce la legittimità della ribellione contro l'apparenza ma, dal suo punto di vista, questa non dovrebbe a nessuna condizione infrangere la frontiera che separa l'arte dalla vita quotidiana; inoltre, Adorno vede nella

¹⁰ Cfr. Adorno 2009: 147.

critica rivolta all'aura un attacco contro i fondamenti stessi della propria estetica: per lui l'arte o è autonoma o non è, e per sostenere tale statuto dell'autonomia dell'arte, egli ha bisogno della categoria dell'apparenza, della quale elabora – come s'è detto – il salvataggio, fino a farne il centro della sua estetica.

Il rifiuto che Adorno oppone a ogni tentativo di rimettere in questione l'autonomia dell'arte si esprime, forse, più chiaramente nel fatto che egli interpreta le intenzioni che animano i movimenti d'avanguardia non come la ricerca di una purezza dell'opera d'arte, ma piuttosto come un percorso che mira a rinunciare a una tale purezza. Così, nell'attacco dei movimenti d'avanguardia contro lo statuto di autonomia dell'arte – che costituisce il riferimento storico della tesi benjaminiana relativa alla perdita dell'aura –, Adorno è incapace di percepire altro che un falso superamento dell'apparenza estetica: non vi riconosce affatto, in tal senso, il luogo storico di un capovolgimento a partire dal quale sarebbe possibile pensare le contraddizioni dell'arte nella società borghese. Di qui, più in generale, l'antivanguardismo di Adorno, vale a dire il suo rifiuto appunto del tentativo intrapreso dalle avanguardie di dissolvere l'arte nella vita quotidiana. In particolare, nella *Teoria estetica*, il salvataggio dell'apparenza è posto sotto il segno della tesi idealista secondo la quale l'arte sarebbe manifestazione dell'Assoluto: per Adorno, però, le opere d'arte “moderne” non soltanto non sono epifanie, ma non hanno neppure in sé alcun Assoluto; al contrario, il fine di queste opere è proprio quello di liberarci da tale fiducia. Da questo punto di vista, se Adorno contrasta le tendenze che cercano di superare l'arte con l'azione (Dadaismo), con l'espressione (Espressionismo) o con la rivoluzione del quotidiano (Surrealismo), è perché vuole che non sia superata la frontiera che separa l'arte dalla vita: ed è esattamente in questo che si rivela il senso del suo “salvataggio” dell'apparenza estetica. Non si tratta dunque di salvare l'estetica idealista nella sua globalità, né di concepire le opere d'arte come epifanie: è sufficiente considerarle come prodotti umani, caratterizzati dal fatto che la loro dimensione sensibile rinvia per noi a un significato intelligibile; è solo a questa condizione, infatti, che l'arte può conservare il suo rapporto con la verità, contrariamente a ciò che vorrebbe l'estetismo.

È comunque indubbio che l'identificazione avanguardista dell'arte con la vita quotidiana presuppone l'assolutizzazione esteticistica dell'autonomia della stessa arte, rispetto alla quale si pone però come critica radicale. Secondo Adorno, invece, nell'opera d'arte la verità implica sempre un'apparizione sensibile, ed è questo a costituire il suo tratto distintivo in rapporto alla conoscenza discorsiva, anche se è proprio tale apparizione sensibile a costituire l'elemento che, nell'opera, lascia nascosta la verità: l'arte, insomma, non può “enunciare” la verità che fa apparire. Ma questo significa che la verità, che si rivela nell'istante dell'esperienza estetica, è nello stesso tempo inafferrabile come verità concreta e presente; per questo, Adorno ha paragonato le opere d'arte a enigmi: esse, infatti, appaiono e scompaiono nella loro stessa apparizione. Resta però il fatto che la filosofia, il cui fine consiste per Adorno nella sua capacità di chiarire ciò che non è con-

cettuale per mezzo di concetti, senza però assimilarlo a essi, è legata proprio al *medium* del linguaggio concettuale, nel quale è comunque impossibile tradurre quell'immediatezza della verità che invece, come s'è detto, può apparire soltanto esteticamente. Il fatto è che la nozione di verità artistica nella *Teoria estetica* è la seguente: ciò che l'arte porta all'apparenza non è la luce della redenzione – dove una tale redenzione implicherebbe la pretesa di dare un significato definitivo all'apparenza stessa –, ma è la realtà alla luce della redenzione – vale a dire la realtà vista alla luce non di un significato dato una volta per tutte, ma di una indefinita molteplicità di significati possibili.

Il contenuto di verità delle opere d'arte consiste allora nella capacità che esse hanno non già di falsificare la realtà, ma piuttosto di farla emergere nella sua dimensione più autentica, che è appunto quella della possibilità. Ed è proprio l'arte moderna che, in modo esemplare, ci fa prendere coscienza del carattere paradossale dell'apparenza estetica: essa, infatti, deve testimoniare la realtà irri-conciliata e tendere, *nello stesso tempo*, alla riconciliazione. Da questo punto di vista, ciò che Adorno dice alla fine del capitolo su Schönberg, nella *Filosofia della musica moderna*, vale per tutta l'arte autentica della modernità: a essere in grado di articolare la negazione del senso in un mondo che possiede ancora un senso estetico – in letteratura è Beckett che offre ad Adorno l'esempio più importante di questa capacità – è solo quell'arte che abbia preso su di sé tutte le tenebre e tutte le colpe del mondo. Ma proprio una tale arte non può separare la sua verità da una dimensione di apparenza, e dunque dalla non-verità: «L'arte è in fondo apparenza perché non riesce a sfuggire alla suggestione del senso in mezzo a ciò che è privo di senso»¹¹. Insomma, in nome della speranza in una riconciliazione, è necessario che l'arte assuma su di sé la colpa del mondo: è questo ancora una volta, per Adorno, il senso che assume la nozione di “salvataggio dell'apparenza”.

Se l'arte dunque disvela la realtà, rendendola visibile o mostrandola in un modo privilegiato, ciò accade perché il reale può appunto *mostrarsi*, ma non *dirsi*. La difficoltà di intendere questo sta nel fatto che, nel caso dell'arte, quanto si mostra può mostrarsi solo attraverso la mediazione di quegli elementi sensibili che costituiscono l'opera d'arte, e non invece in quanto realtà che si manifesterebbe in modo immediato, come vogliono certe neoavanguardie. È necessario quindi che l'opera d'arte sia percepita come realtà che si mostra proprio in tali elementi, e che sia grazie a essi “riconosciuta”, non però nel senso di una conoscenza esprimibile in forma enunciativa, ma nel senso del riconoscimento, logicamente in traducibile, di un “volto”. Di qui, allora, la capacità dell'arte di *ri-velare* la realtà.

Tuttavia, anche se una nozione come quella di “industria culturale” è risultata feconda – nel porre l'accento sulla forza livellante del principio di identità che ne sta alla base –, non si può dimenticare il fatto che la tesi sulla società capitalistica avanzata, società totalmente reificata secondo Adorno, gli impedisce di percepire, nei prodotti della cultura di massa, la possibilità, anche se debole, di un'arte “altra”

¹¹ *Ivi*: 207.

rispetto a quella medesima dimensione omologante espressa dal mercato. Così, se Adorno distingue tra avanguardia e modernità, è perché l'evoluzione dell'arte nella società borghese spinge a operare verso una tale distinzione: l'arte moderna è arte autonoma, e Adorno intende difendere le frontiere di quella sfera autonoma dell'arte che erano state fissate originariamente dall'estetica idealistica. Non solo la modernità artistica è concentrata sulla nozione di opera, ma l'insistenza sulla razionalità del processo di produzione pone la modernità in un rapporto di opposizione al romanticismo, un rapporto che evidenzia la parentela nascosta tra classicismo e modernità, là dove, invece, i movimenti d'avanguardia si situano proprio nella tradizione romantica e, in questa volontà di connettere arte e vita, tendono a superare i limiti di ciò che vi è di propriamente estetico nell'opera (i suoi elementi sensibili e, dunque, la sua forma).

In questa prospettiva, mentre la modernità, preoccupata di difendere i limiti dell'estetica, è costretta a rifiutare totalmente l'arte di massa, l'avanguardia – e soprattutto le neoavanguardie – scopre di avere con questa molteplici corrispondenze. Si comprendono allora meglio le attitudini divergenti adottate da Adorno e da Benjamin a proposito della cultura di massa, se si mettono in evidenza gli orientamenti estetici impliciti nelle due posizioni. Se infatti Adorno prende le mosse da un concetto di modernità estetica che deriva da Schönberg e dal lavoro rigoroso che quest'ultimo ha effettuato sul “materiale musicale”, Benjamin, nel suo saggio sull'*Opera d'arte*, si basa su un'interpretazione della pratica artistica che è stata quella del Dadaismo e del Surrealismo. Di conseguenza, se Adorno difende il riferimento alle categorie tradizionali dell'estetica idealista, Benjamin si pronuncia piuttosto per la critica del concetto d'arte ereditato dal XIX secolo. Nel suo saggio sull'*Opera d'arte*, infatti, Benjamin denuncia la concezione tradizionale dell'arte mediante la sua critica della nozione di aura, la cui scomparsa – almeno in un certo senso – egli constata nell'arte del XX secolo: non a caso, componendo i loro poemi con frammenti di linguaggio, o incollando bottoni e biglietti sui loro quadri, i Dadaisti arrivano a una eliminazione radicale dell'aura che circonda le loro produzioni; si tratta di una messa in questione delle categorie centrali dell'estetica idealista, alle quali si attiene ancora la modernità artistica adornianamente intesa, vale a dire la nozione di opera strutturata in tutte le sue parti.

Comunque, nel capitolo sulla fantasmagoria del saggio su *Wagner*, Adorno si muove ancora nell'universo tematico di Benjamin: ciò che egli scrive in riferimento all'opera wagneriana sotto la definizione di “carattere fantasmagorico” è, come s'è detto, il fatto che l'“apparizione del prodotto occulta la produzione”; le opere d'arte, in questo senso, sono fantasmagorie in quanto vengono epurate da ogni traccia del loro modo di produzione, e in quanto illudono nell'apparire come realtà *sui generis*. Ed è appunto questo il centro della critica che Adorno rivolge alla falsità dell'apparenza estetica. Ma quando, nella *Teoria estetica*, Adorno tratta nuovamente del problema dell'apparenza, lo fa in primo luogo – come s'è detto – con l'intenzione di salvare quest'ultima: la critica alla rivolta avanguardista contro l'apparenza fa dunque aggio, qui, sulla critica alla fantasmagoria, e

questo perché Adorno è ora pienamente consapevole della stretta connessione sussistente tra reificazione delle opere, loro regressione alla letterarietà “barbara” e fantasmagoria. Nella *Teoria estetica*, inoltre, Adorno insiste sul fatto che ciò a cui la conoscenza mira, senza però mai raggiungerlo, è il “più”, la trascendenza rispetto alla realtà empirica, che l’arte realizza proprio attraverso l’apparenza. Ma l’aporia che a questo punto si profila è la seguente:

Le opere d’arte parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l’incondizionato, ti sia concesso, ma irricognoscibile. Non velato è il vero della conoscenza discorsiva, che però essa in compenso non possiede; la conoscenza che è arte lo possiede, ma come qualcosa di incommensurabile ad essa. Le opere d’arte, grazie alla libertà del soggetto al loro interno, sono meno soggettive della conoscenza discorsiva¹².

Così, la conoscenza inaccessibile alla nostra ragione strumentale, alla quale l’in sé delle cose è interdetto, è realizzata, sì, dall’arte, ma sotto forma di apparenza enigmatica. Nulla in effetti garantisce alla *Teoria estetica* di poter decifrare in termini discorsivi l’assoluto espresso dalle opere enigmatiche, dal momento che il passaggio al linguaggio discorsivo rischia di privarlo proprio del suo carattere di assolutezza, al quale l’apparenza e l’enigma sono forse necessari; non a caso, Adorno afferma che non si tratta di comprendere le opere, ma piuttosto di cogliere il loro carattere incomprensibile. Anche nella *Dialettica negativa*, del resto, Adorno sostiene che quanto gli uomini dicono della trascendenza è soltanto la sua apparenza: di qui, ancora una volta, l’importanza di quel salvataggio dell’apparenza sul quale egli continuamente insiste. Da questo punto di vista, se Adorno vuole salvare l’apparenza è perché ciò che teme è che proprio l’apparenza – tutto ciò che nell’arte rivela la finzione, l’immaginario, il possibile non realizzato – sia liquidata in nome di una positività tirannica, che trascinerrebbe nella sua caduta la promessa utopica contenuta nell’arte.

Per Adorno, allora, sono precisamente opere come quelle di Beckett – al quale, non a caso, egli pensava di dedicare la *Teoria estetica* – che più radicalmente perseguono la sovversione dell’istituzione “arte” rispetto a un neodadaismo che invece è solo apparentemente esteriore a tale istituzione, dal momento che, in quanto collocato all’interno di un museo, finisce per essere istituzionalizzato, diventando così inefficace. Al contrario, senza rinunciare all’apparenza, che è la garanzia dell’esigenza utopica non-realizzata, opere come quelle di Beckett smontano dall’interno le categorie tradizionali dell’arte. Così, nel non-senso beckettiano Adorno vede la verità filosofica dell’epoca e, insieme, il risultato della modernità artistica, cioè dell’arte stessa: quello che non è rappresentabile in forma sensibile, in queste opere moderne che negano l’apparenza sensibile senza poterne però fare a meno, è – secondo Adorno – lo “spirito”, vale a dire il “più”, in quanto contenuto di verità dell’opera stessa.

¹² *Ivi*: 169.

Crisi e salvataggio dell'apparenza sono così strettamente co-implicati nell'estetica adorniana. In questa prospettiva, l'introduzione dello spirito, del "più", in arte, sempre meno compatibile con la bella apparenza, fa sì che l'opera manifesti, nell'"apparizione" esplosiva che infrange la sua stessa apparenza, un contenuto di verità, col rischio però di distruggere così quel fondamento irrinunciabile della forma artistica che è appunto l'apparenza. Ebbene, è in questo quadro che Adorno si interroga sulla possibilità che l'arte ha di sopravvivere a una tale esplosione dell'apparenza: la crisi di quest'ultima, infatti, è dovuta proprio a quell'esigenza di verità dell'arte che non tollera alcuna menzogna, alcuna illusione; ma se l'apparenza è legittima, è precisamente perché essa fonda la differenza delle opere in relazione alla realtà empirica: la loro negatività costitutiva in rapporto al reale. Il fatto è che, contrariamente alla tradizione platonica, l'origine dell'apparenza non risiede secondo Adorno nei sensi, ma nello spirito al quale l'opera deve dare corpo; ciò vuol dire che l'apparenza artistica manifesta un non-apparente, ed è questa la sua sola giustificazione. Resta però il problema, non risolto da Adorno, dell'articolazione tra l'apparenza e quell'essenza non-apparente che essa fa apparire: in effetti, come conciliare il carattere non-concettuale dell'immagine artistica, l'indeterminazione quanto al senso, da una parte, e il contenuto di verità, vale a dire l'idea secondo la quale l'immagine è vera o falsa (essendo la sua verità inaccessibile soltanto alla ragione discorsiva), dall'altra parte? In ultima istanza, Adorno risolve il problema dichiarando l'incompetenza della filosofia in materia di verità ultima: la *mimesis* artistica, in quanto capacità che l'opera ha di rinviare a quell'altro da sé che è la realtà – *mimesis* che, per ciò stesso, è il contrario di un'imitazione realista –, è infatti più vicina al vero di tutta la razionalità concettuale; questo è però indimostrabile, poiché ogni argomento si muoverebbe già sul terreno della ragione discorsiva.

Non a caso, la *Dialettica dell'illuminismo* rappresenta il tentativo di concettualizzare il processo di autodistruzione della Ragione. Da questo punto di vista, secondo l'analisi di Horkheimer e Adorno, nulla permetterebbe più di sperare nella forza liberatrice di quest'ultima: guidati tuttavia dalla speranza dei "senza speranza" di Benjamin, essi si rifiutano di abbandonare il lavoro del concetto, anche se ormai questo è divenuto paradossale. E se l'*Aufklärung* è sempre stata intesa come pensiero razionale opposto al mito, Horkheimer e Adorno sostengono la tesi di una complicità segreta tra ragione e mito, con la consapevolezza che, se il mito stesso è già Ragione, la Ragione tende sempre a rovesciarsi in mitologia. Questa tesi, che attraversa tutta la *Dialettica dell'illuminismo*, è basata su una precisa interpretazione dell'*Odissea*, con l'affermazione che i miti costituiscono la stessa stratificazione interna della narrazione omerica. A ben vedere, però, l'universo mitico è non una patria, bensì il labirinto al quale bisogna sempre e di nuovo sfuggire per salvare la propria identità. L'umanità, infatti, non ha cessato di allontanarsi dalle sue origini nel corso del processo dell'*Aufklärung*, dal razionalismo che ingloba la storia universale, e pertanto essa non si è liberata dall'impulso alla ripetizione proprio del mito. La ragione tende così a distruggere

l'umanesimo che essa stessa ha fondato, come mostra ancora una volta il processo dell'*Aufklärung*, che si dispiega nelle forme del dominio razionale-utilitario sulla natura, nelle forme cioè della razionalità strumentale. In particolare, Horkheimer e Adorno sono convinti che la scienza si sia pienamente manifestata nel positivismo logico, attraverso la rinuncia di quest'ultimo alla "ragione critica" a esclusivo vantaggio della "ragione strumentale". Infine, con la loro analisi della cultura di massa, entrambi gli autori si sforzano di dimostrare che l'arte, fusa con il divertimento, perde la sua forza innovatrice, e si svuota così di ogni contenuto critico, utopico e, per ciò stesso, auratico. Più in generale, Horkheimer e Adorno vedono nell'*Aufklärung* il tentativo, condannato allo scacco, di sottrarsi alle potenze del destino: introducendo il concetto di ragione strumentale, infatti, essi vogliono mettere in questione quell'intelletto calcolante che ha usurpato il posto alla ragione critica. È questa, allora, l'ultima demistificazione di una critica della ragione applicata a se stessa: una tale demistificazione descrive in effetti l'autodistruzione della facoltà critica in modo paradossale, perché, nel momento stesso in cui la descrive, essa non può evitare di fare uso di quella medesima critica della quale pure proclama la morte. Insomma, diventando totalitaria, la Ragione si autodenuncia con i suoi propri mezzi.

Nietzsche, comunque, è stato il primo a dare una forma concettuale allo spirito della modernità estetica, prima ancora che la coscienza dell'avanguardia si oggettivasse nella letteratura, nella pittura e nella musica del xx secolo. La sua rivalutazione del contingente, come pure la sua celebrazione del dinamismo e la sua glorificazione dell'attualità e del nuovo, sono l'espressione di una coscienza storica determinata da una motivazione innanzitutto estetica, dal desiderio di un tempo sospeso e di un presente puro. Così, in Socrate e in Cristo, i due difensori di una fede nella verità e nell'ideale ascetico, Nietzsche si costruisce i suoi grandi avversari, che negano i valori estetici in nome appunto del *lógos*. Al contrario, sempre secondo Nietzsche, solo l'arte, "santificando" proprio la menzogna, ossia la volontà di "ingannare", e quindi solo il Bello, sono capaci di sfuggire al mondo finto costruito dalla scienza e dalla morale.

3. Perdita dell'aura e mercificazione: a proposito della "svolta reazionaria" dell'arte degli ultimi decenni

È proprio il rifiuto che le neoavanguardie oppongono alla differenza tra arte e realtà, ossia tra oggetto artistico e oggetto comune – con la conseguente rinuncia alla forma artistica e quindi alla sua autonomia – a costituire il tratto distintivo di quell'arte attuale che tende per molti versi a coincidere con l'industria culturale. Non a caso i mass media, sempre più nel passaggio dal xx al xxi secolo, si sono appropriati delle tecniche delle neoavanguardie, tanto che le stesse provocazioni artistiche rientrano nel circuito commerciale, essendo inserite in una dimensione di spettacolarizzazione. La conseguenza è che, se il sogno dell'avanguardia era quello di redimere la vita per mezzo dell'arte, ora, negli ultimi tre decenni, è

l'arte stessa, o meglio la rappresentazione, a farsi vita, proprio nel momento in cui l'opera ha rinunciato alla forma. È quanto, non a caso, troviamo negli attuali reality show, come anche nel tentativo di Jeff Koons di fare della sua vita appunto un'opera d'arte: il che significa rinunciare alla vita per l'arte e, insieme, pensare che si possa *presentare* la vita senza più *rappresentarla*, con la conseguente messa fuori gioco di ogni possibile auraticità dell'opera.

Più in generale, si può dire che la riconnessione tra arte e vita è avvenuta precisamente attraverso la cultura dello spettacolo, che ha da tempo assimilato gli strumenti dell'avanguardia, riprendendo sia le "ripetizioni" delle neoavanguardie, sia la cultura industriale: il risultato è una revisione della nozione stessa di "valore estetico" e, insieme, appunto, una eliminazione dell'aura. Se infatti prendiamo in considerazione un ready made di Marcel Duchamp, come per esempio lo scolabottiglie del 1914 presentato come opera d'arte, ci accorgiamo che, in questo caso, è esattamente il valore estetico dell'opera, e con ciò stesso la sua autonomia, a essere messo in questione, dal momento che in un contesto borghese il valore artistico dipende invece proprio dall'autonomia dell'oggetto, cioè dalla possibilità di separarlo dal mondo.

In questa prospettiva, se la maggior parte dei ready made di Duchamp propone la sostituzione degli oggetti di valore d'uso con gli oggetti di valore estetico e/o di scambio/esponibilità – uno scolabottiglie al posto di una scultura, appunto – i ready made di Koons, invece, suggeriscono che tutti questi valori (estetico, d'uso, e di scambio/esponibilità) sono ora assimilati dal valore di scambio del segno. In altre parole, essi lasciano intendere che noi desideriamo e consumiamo non tanto merce in genere, ma merci con una marca precisa, e questa passione per il segno, questo feticismo del significante, regola anche la nostra percezione dell'arte: desideriamo e consumiamo "i Koons", non l'opera in sé, sì che, mentre questo artista aumenta di valore sul mercato, la stessa cosa succede per le merci che egli produce. Insomma, Koons porta a compimento quanto già Benjamin aveva predetto: il bisogno culturale di compensare la perdita dell'aura dell'arte con la "falsa attrattiva" della merce e del personaggio famoso.

Così, soprattutto con Koons, l'aura perduta dell'arte viene sostituita dalla falsa aura della merce: un paradosso, visto che la merce sminuisce l'aura artistica e, nello stesso tempo, trasforma il ready made da dispositivo che demistifica l'arte a uno che la mistifica nuovamente. Da questo punto di vista, il precedente è sicuramente Warhol, che è stato di fatto solo un precursore di ciò che oggi è diventata la norma: negli ultimi anni, non a caso, il cinismo artistico-commerciale e l'esasperazione del "mito dell'artista", del quale Warhol è stato nel suo tempo uno dei massimi esponenti, hanno raggiunto uno sviluppo fino ad allora inimmaginabile: basti pensare alle opere-operazioni del già citato Jeff Koons o di Damien Hirst. Insomma, il fattore economico oggi gioca indubbiamente un ruolo importante nel processo di destabilizzazione, e insieme di dis-auratizzazione, dell'arte; del resto, è anche vero che sempre più l'artista, se vuole ottenere l'attenzione dei media, deve essere in grado di "fare notizia". Così, quello che caratterizza

il nostro mondo è il fatto che il pluralismo nell'arte, vale a dire il riconoscimento di una coesistenza di diversi modi di intendere la produzione artistica, è ora reso impotente dal "mercato dell'arte" il quale prescrive, esattamente come la moda, ciò che è appunto, di volta in volta, "di moda" nell'arte stessa.

In questo quadro, a partire dagli ultimi decenni del Novecento, si può senz'altro parlare di una vera e propria "svolta reazionaria" dell'arte, intendendo con ciò, tra l'altro, il prevalere di un realismo del tutto acritico e simulacrale. In tal senso, contro il modernismo si assiste alla resurrezione di vecchie forme come la pittura a olio e la scultura in bronzo, con il conseguente abbandono del mondo dell'arte nelle mani del mercato come mai prima era avvenuto. A questo proposito, è esemplare ancora una volta la produzione di un artista come Koons: le sue opere di scultura e pittura, infatti, soprattutto dopo gli anni Ottanta, si configurano sempre come imitazioni naturalistiche della realtà; ed è proprio questo realismo acritico a presentare una totale assenza di stile, e quindi di forma, come lo stesso artista ammette: «Le opere [...] rispettano l'integrità dell'oggetto al punto di far scomparire qualsiasi traccia di intervento manuale da parte mia»¹³. In queste opere, insomma, a emergere è una totale assenza di quel senso critico, e insieme di quella ironia, che invece caratterizzano le opere d'arte della modernità adornianamente intesa. La conseguenza è che quello che nelle opere moderne si presenta come "negazione" della realtà quale essa è – di qui, appunto, la sua dimensione utopica, e insieme auratica –, nelle opere di Koons, e in quelle di molti altri artisti attuali, si presenta piuttosto come una dimensione "affermativa" nei confronti del reale, tanto da tradursi in una piatta accettazione dell'esistente.

Così, in contrapposizione a quella dimensione ancora iconica ed epifanica che caratterizzava alcune avanguardie dei primi del Novecento – in modo esemplare l'Astrattismo – oggi, in molte produzioni artistiche contemporanee la pretesa di trovare il Senso nell'opera fa di questa non già un'icona bensì un vero e proprio "idolo": non c'è alcun rimando, alcun "di più", alcuna "epifania", tutte dimensioni queste che invece avevano a che fare con la nozione di aura. In questo caso, infatti, a essere negata è ogni dimensione rappresentativa in nome di una presenza che, nel suo darsi come assoluta, pretende di esaurire ogni senso. Rispetto dunque all'iconicità dell'Astrattismo dei primi decenni del Novecento, e all'iconoclastia dell'Espressionismo Astratto americano, che ha in Jackson Pollock il maggiore rappresentante – e nel quale la forma è messa in questione fino ad arrivare a quell'informe che è l'opera ormai identificata con un *work in progress* –, tendono ora a prevalere opere che si offrono a noi come autentici idoli, nel paradosso di una dimensione mimetico-naturalistica che finisce col negare, di fatto, ogni funzione rappresentativa. Qui, ormai, arte e industria culturale fanno tutt'uno.

¹³ Koons 2000: 84.

4. Tra ripetizione e auraticità: il caso paradossale del Minimalismo

Il rifiuto dell'autonomia dell'opera d'arte è qualcosa che caratterizza dapprima alcune avanguardie dell'inizio del Novecento – soprattutto il Dadaismo – e, successivamente, le neovanguardie della seconda metà del Novecento – come la Pop Art e il Minimalismo. Tuttavia, nei due casi il rapporto arte-vita appare invertito: se infatti Duchamp, e con lui il Dadaismo, porta l'oggetto della vita quotidiana nel contesto artistico, al contrario la Pop Art e il Minimalismo portano l'azione-installazione artistica nel contesto quotidiano, nell'intento di creare una sorta di cortocircuito tra la finzione e la realtà. In particolare, è proprio il Minimalismo a mettere in scena in modo forte ed esplicito la dimensione della ripetizione. Le sculture minimaliste, infatti, sono costituite in genere da solidi geometrici con configurazioni cubiche, rettangolari, piramidali, organizzate in sequenze seriali: l'installazione degli elementi avviene direttamente sul pavimento o nelle pareti, con un rifiuto totale di ogni effetto illusionistico. Al Minimalismo – teorizzato da Richard Wollheim, con riferimento a oggetti che possiedono un contenuto di arte minimale – appartengono scultori come Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith e Richard Serra: ciò che li accomuna è il produrre oggetti nei quali è negata ogni separazione tra arte e realtà. Il risultato è che tali oggetti sembrano privi di forma e insieme di quella dimensione temporale che risulta strettamente connessa alla nozione di aura, e questo negherebbe loro lo statuto di immagini; non a caso nei lavori minimalisti c'è un "ordine", che consiste nel mettere "una cosa dopo l'altra", evitando così non solo ogni forma di composizione con relazioni interne ma anche ogni forma di equilibrio, quale è possibile rintracciare in quell'arte astratta di Malevič, di Kandinsky e di Mondrian che piuttosto trae la propria dimensione ancora indubbiamente auratica appunto dalla ricerca di un tale equilibrio compositivo.

Invece le opere dei minimalisti, almeno in prima battuta, sembrano porsi totalmente nel segno di una negazione dell'aura. Così, le opere di Judd, costituite da file di scatole fissate alla parete, in quanto materiali di tipo industriale disposti in moduli seriali senza alcuna gerarchia, implicano l'eliminazione di ogni intervento manuale e presentano così la massima impersonalità. Allo stesso modo, per Carl Andre l'identità dell'opera si risolve nei componenti industriali prefabbricati, e tuttavia il merito specifico di questo scultore è quello di avere ribaltato il valore della verticalità della scultura, realizzando lavori assolutamente orizzontali: la scultura si offre come pura "pavimentalità", e il fatto che si possa camminare sopra queste opere annulla ogni tipo di rapporto basato sulla contemplazione e insieme ogni concezione monumentale della scultura stessa. Più in generale, la formula "una cosa dopo l'altra" implica l'assenza di forma, di direzione e quindi di senso; non solo, ma con la sua tendenza a ricorrere a elementi di origine industriale o di uso commerciale, il Minimalismo ha in comune con la Pop Art un rinnovato interesse per il ready made di Duchamp, la cui attualità, non a

caso, era stata rilanciata dalle opere di Jasper Johns alla fine degli anni Cinquanta, come il *Bersaglio con quattro facce* e la prima *Bandiera*.

Resta comunque il fatto che c'è un'importante differenza tra gli artisti minimalisti e quelli pop: questi ultimi lavorano su immagini già fortemente connotate (fumetti o fotografie di personaggi pubblici), mentre i minimalisti usano elementi che non hanno alcun contenuto specifico, scoprendo anzi che alcuni materiali, come per esempio i mattoni, potevano essere usati senza alcuna manipolazione. Inoltre è proprio l'uso di mattoni o di altri materiali industriali, caratterizzati dall'identità di formato, che permette ai minimalisti di eliminare qualsiasi rapporto gerarchico fra tali elementi: si dà soltanto la ripetizione e la progressione seriale, eliminando così, con la dimensione dell'aura, quelle idee di centro e di necessità interna che stanno invece alla base della rappresentazione realistica propria dell'arte del xx secolo. In particolare Johns rifiuta non solo l'idea che il contenuto delle forme possa fondare la loro significazione, ma anche l'idea che il significato dell'opera pre-esisterebbe nella mente dell'autore, che è quanto mostra appunto il ready made; anche per Morris la superficie scultorea non è più il riflesso di un'idea pre-esistente nel soggetto: nelle sue opere della fine degli anni Sessanta, composte di moduli in fibra di vetro, Morris crea infatti un tipo di struttura priva di qualsiasi ordine interno fissato, sì che ognuna delle combinazioni scultoree può essere continuamente configurata in modo diverso; il risultato è il venir meno di ogni significato interno dato una volta per tutte, tale cioè da riflettere l'intenzione già formata di un soggetto esterno. Richard Serra radicalizza questo rifiuto di qualunque significato ideale interno all'opera, come mostra un suo lavoro costituito di quattro lastre di piombo che si mantengono in equilibrio tra loro senza alcun dispositivo particolare: al cubo come "idea" determinata *a priori* Serra sostituisce così un cubo che esiste nel tempo e dipende completamente dalle tensioni materiali che percorrono la sua superficie. Insomma, i minimalisti vogliono far derivare dal contesto esterno l'origine del significato dell'opera, negando che la composizione sia il risultato, definito una volta per tutte, della volontà dell'autore.

Tutto questo porterebbe a credere che il Minimalismo, eliminando il lavoro *sulla* forma e *della* forma, faccia dell'opera un puro oggetto che si offre alla nostra vista come cosa tra cose, e in quanto tale priva di qualunque senso ulteriore rispetto alla sua semplice e definitiva visibilità: priva, insomma, di ogni auraticità. È quanto si può trovare nel "programma" di quegli artisti minimalisti che hanno in genere prodotto puri e semplici volumi, che si volevano privi di immagini e senza contenuto, volumi cioè che non indicavano altro che se stessi. Così in alcuni scritti teorici degli artisti di questo movimento, tra i quali Judd e Morris, troviamo l'intenzione di eliminare ogni idea di latenza, per proporre oggetti che chiedono solo di essere visti per ciò che sono. Si tratterebbe dunque di oggetti davanti ai quali non sembra esserci nulla da immaginare, dato che essi non nascondono niente e si offrono piuttosto come meri volumi da vedere. È quanto Frank Stella sintetizza con la formula "ciò che vedi è ciò che vedi". A partire

da questo si può capire la posizione nettamente antieuropea di Stella e di Judd: alludendo infatti ai pittori geometrici europei, ai quali era stato paragonato, Stella mette in evidenza che la loro è una pittura relazionale, basata su quell'idea di equilibrio che non è affatto importante nella pittura americana; inoltre, a giudizio di Judd, questo effetto compositivo deve essere evitato, giacché esso porta con sé una filosofia razionalista, e quindi i concetti di essenza e di intenzionalità; anche Morris, rievocando i primi anni Sessanta, afferma che allora era intenzionato a distruggere tutto quello che aveva a che fare con l'“altro”, con la trascendenza. In quei primi anni Sessanta i parallelepipedi di Morris coincidono non a caso con quelli di Judd: la conseguenza è, appunto, quel minimalismo con il quale si vuole sottolineare la qualità impersonale del processo generativo di queste opere, che hanno un carattere seriale e insieme industriale, e nello stesso tempo il superamento della distanza tra pittura e scultura.

Di qui, come s'è detto, il rifiuto di quei “sistemi aprioristici” che stabiliscono inevitabilmente una gerarchia tra gli elementi costitutivi dell'opera, mirando a raggiungere un equilibrio e a produrre relazioni compositive. Riducendo radicalmente gli elementi di un'opera al punto da ricondurli tutti alla forma unitaria, Judd spera non solo di cancellare la composizione, ma anche di eliminare l'altro aspetto aprioristico, costituito dal fatto che un'idea o un'intenzione preceda la realizzazione dell'opera, come se quest'ultima avesse un nucleo motivazionale interno. La messa al bando dell'illusionismo, vale a dire del naturalismo, è dunque strettamente connessa alla liberazione dell'opera dall'intenzione. È, del resto, quanto Morris intende quando nega la trascendenza e i valori spirituali, affermando al contrario che non c'è niente, nessuna idea pre-esistente al di là della forma esterna o *Gestalt*. Ora, è vero che tutto ciò starebbe a significare che l'opera si risolve totalmente nella superficie, e quindi in ciò che si offre alla nostra vista, e tuttavia si tratta di una superficie che non si presenta come qualcosa di invariante, dal momento che è sensibile al gioco della luce e della prospettiva dello spettatore. Non solo, ma lo stesso Morris nelle sue opere mette in gioco due o più elementi formalmente identici e tuttavia disposti in modo differente rispetto all'osservatore, tanto da arrivare lui stesso ad affermare che l'esperienza dell'opera si fa necessariamente *nel tempo*.

È proprio grazie al riconoscimento di questa temporalità nella produzione concreta delle opere, che dobbiamo prendere atto che c'è forse una differenza tra ciò che gli artisti minimalisti dicono e ciò che essi realizzano. Non solo, ma è precisamente nel sottolineare l'importanza della temporalità che il critico Michael Fried concorda con i minimalisti sul fatto che le loro opere entrano in relazione con la realtà circostante, compreso appunto il tempo reale necessario alla loro realizzazione; ma questo significa pure – sempre secondo Fried – che la presenza di un oggetto del genere è simile a una vera e propria “presenza teatrale”. La conseguenza è che gli oggetti minimalisti non sono qualcosa di “dato” una volta per tutte, ma sono qualcosa che “ac-cade”, nel senso che “cade fuori” dal loro essere un dato immediatamente visibile, mostrando così aspetti sempre nuovi e

diversi. Ma allora quello che abbiamo davanti, per minimale che sia, non è né un visibile che escluda l'invisibile, né un invisibile che riduca il visibile a mera apparenza. Si tratta invece di qualcosa che è l'uno e l'altro contemporaneamente e che, in quanto tale, si presenta come un oggetto strutturalmente instabile; in questo senso i cubi minimalisti si offrono come immagini nelle quali la temporalità fa sì che il continuo rimando tra il visibile e l'invisibile non si risolva mai in una sintesi totalizzante. Da questo punto di vista possiamo dire che i volumi minimalisti (cubi, parallelepipedi ecc.) implicano un vedere che è insieme un sentire, dal momento che la loro visibilità ha in sé una dimensione invisibile. E se è vero che questi volumi sono stati costruiti come pure "presenze", nell'intento di dissolvere ogni illusione rappresentativa, è anche vero che, a ben vedere, in essi presentazione e rappresentazione fanno tutt'uno, sì che la loro esteriorità implica sempre una interiorità; di qui la possibilità di sentire che in tali opere qualcosa si sottrae alla vista: si tratta di un'interiorità che non si identifica con nessuna *arché*, vale a dire con nessuna profondità al di là della superficie, ma che si offre *con e nella* superficie stessa. Insomma, l'interiorità non è ciò che si nasconde "dietro" un volume minimalista, ma ciò che si manifesta in modo tale che è la stessa organizzazione visiva di questi volumi geometrici a presentarsi come "strana" e "singolare". Di qui, allora, il loro carattere ancora auratico.

Bibliografia

ADORNO, T.W.

- 1959, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi
- 1966, *Wagner*, tr. it. di M. Bortolotto, in *Wagner, Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi
- 2009, *Teoria estetica*, ed. it. a c. di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi

BENJAMIN, W.

- 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi
- 1995, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. it. a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi

DESIDERI, F.

- 2012, *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a c. di F. Desideri, Roma, Donzelli

HORKHEIMER, M. e ADORNO, T.W.

- 1966, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Torino, Einaudi

KOONS, J.

- 2000, *Intervista a Koons*, "Flash Art", 221: 84

NIETZSCHE, F.

- 1977, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi