

AURA

1. Per Benjamin tanto gli oggetti storici (gli artefatti ed eminentemente le opere d'arte) quanto gli oggetti naturali possono apparire al soggetto avvolti dall'aura. «Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa», scrive Benjamin, «ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo»¹. L'aura è dunque qualcosa di esperibile. E però non si trova né dal lato dell'oggetto né da quello del soggetto, in quanto è allo stesso tempo una qualità oggettiva (od oggettuale) e una sensazione soggettiva, uno stato d'animo, una *Stimmung*. È per questo che il filosofo può dire che essa è un «medium», qualcosa attraverso cui la percezione sensoriale avviene². Ora, quando si parla del concetto benjaminiano di aura, generalmente se ne riporta la definizione seguente: l'aura è l'«apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»³. Ciò che è «sostanzialmente lontano», dice Benjamin, è in ultima istanza l'«inavvicinabile»; e poiché l'«inavvicinabilità è una delle caratteristiche principali dell'immagine culturale»⁴, l'aura di un'opera d'arte «trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale [l'opera d'arte] ha avuto il suo primo e originario valore d'uso [Gebrauchswert: è termine marxiano]»⁵. Le opere d'arte più antiche sarebbero nate proprio al servizio del rituale; cioè avrebbero avuto originariamente un valore d'uso culturale che le singolarizzava, rendendole uniche e irripetibili. Perciò altrove Benjamin può dire che l'aura corrisponde esattamente all'«esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso»⁶; e può dire anche che essa, poiché per l'appunto irripetibile, è

¹ *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 25 [GS I, vol. 2, p. 479]. Vedi anche *Piccola storia della fotografia*, ivi, p. 70 [GS II, vol. 1, p. 378].

² Ivi, pp. 24, 67 [GS I, vol. 2, p. 479; GS II, vol. 1, p. 376].

³ Ivi, pp. 49 n. 8, 70 [GS I, vol. 2, p. 480; GS II, vol. 1, p. 378].

⁴ Ivi, p. 49 [GS I, vol. 2, p. 480].

⁵ Ivi, p. 26 [GS I, vol. 2, p. 480]. Per Benjamin questa fondazione non è soltanto un fatto remoto. Infatti l'atteggiamento culturale si sarebbe secolarizzato in quel moderno «culto profano della bellezza» che sarebbe nato nel Rinascimento e si sarebbe perpetuato per oltre tre secoli – cioè fino alla sua trasformazione nella dottrina dell'arte per l'arte: una specie di nuova «teologia dell'arte» sviluppatasi in reazione all'apparire della fotografia, «il primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario» (ivi, p. 26 [GS I, vol. 2, p. 480]). Il passo citato nel corpo del testo e quello immediatamente seguente sono criticati duramente da Jacques Rancière (*Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000), il quale riporta una pessima traduzione francese (di Maurice de Gandillac) che ne stravolge il senso.

⁶ *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 122 [GS I, vol. 2, p. 644].

proprio ciò che una riproduzione (per esempio la fotografia di una pala d'altare) non può salvaguardare. Per manifestarsi l'aura non può prescindere dall'«*hic et nunc*» dell'oggetto storico o naturale, dalla durata che l'oggetto materializza, e cioè dal suo valore testimoniale, dalla sua *autenticità*. È tutto questo che va a costituire il sedimento auratico, il *medium* attraverso cui certi oggetti (storici o naturali) ci appaiono; ma *ci appaiono*, paradossalmente, *proprio nel loro sottrarsi indefinitamente alla nostra presa*. È difficile definire l'aura in modo meno oscuro, perché fare esperienza dell'aura vuol dire, in ultima analisi, fare un'esperienza aporetica, concettualmente inafferrabile. E d'altra parte, come vedremo più avanti, lo stesso concetto benjaminiano è ambivalente e non è per nulla esaurito da quanto è stato detto finora.

2. Benjamin non ha mai scritto un testo che fosse dedicato interamente all'aura. Il concetto è evocato in luoghi diversi ed emerge, agli occhi di chi legge, solo come risultato di un procedimento di montaggio – un procedimento che Benjamin, d'altra parte, ha usato consapevolmente, come dimostra soprattutto il *Passagenwerk*⁷. Sebbene esistano occorrenze molto precoci del termine 'aura', che compare già nell'*Idiota di Dostoevskij* (1917), esse non prefigurano affatto gli sviluppi futuri dell'idea, che Benjamin comincia a divulgare con la pubblicazione di *Piccola storia della fotografia* (1931). È vero che nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe (1921-1922), Benjamin ha quasi inavvertitamente lasciato una minuscola traccia che collega diversi aspetti del concetto di aura e rischiarava in parte la sua gestazione. Ma questa traccia risulta visibile e significativa solo retrospettivamente, alla luce degli scritti degli anni Trenta. Infatti, quando Benjamin scrive che la bellezza non può apparire in un'«aura di chiarezza traslucida»⁸, ma che deve essere velata, vista tra le lacrime, resa opaca dalla commozione, ciò non ci direbbe granché sull'aura. A meno che non avessimo letto, in *Esperienza e povertà* (1933), che le «cose di vetro non hanno "aura"»⁹. Così da poter riconoscere che l'associazione paradossale tra aura e opacità – paradossale perché l'aura è qualcosa di traslucido, di trasparente, che però è allo stesso tempo impenetrabile e misterioso – sembra davvero ben radicata in Benjamin. E questa immagine geroglifica, se così si può dire, offre molti spunti di riflessione circa la concezione benjaminiana della bellezza e del culturale, ai quali l'aura è intimamente legata. Essa spiega anche perché il filosofo scriva, in uno dei testi di riferimento per ciò che riguarda l'elaborazione

⁷ Cfr. *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 514 (N1a, 8) [GS V, p. 574].

⁸ *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 235 [GS I, vol. 1, p. 192].

⁹ *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, p. 367 [GS II, vol. 1, p. 217].

dell'idea di aura – e cioè *Piccola storia della fotografia*¹⁰ –, che i primi dagherrotipi sapessero preservare l'aura dei loro soggetti borghesi, in quanto gli apparecchi non erano tecnicamente in grado, come sarebbe successo in seguito, «di venire a capo completamente del buio», e di distruggere con esso il «fenomeno auratico»¹¹. Si comprende inoltre, almeno in parte, l'apprezzamento per uno scritto di Léon Daudet (*Mélancholia* [1928]), da cui è ormai assodato che Benjamin abbia tratto ispirazione¹² – specialmente per la redazione del saggio su Baudelaire che, Daudet chiama «*le poète [...] de l'aura*»¹³. In *Mélancholia* l'aura e l'«*ambiance*» (nell'opera i due termini sono inseparabilmente associati l'uno all'altro) sono legati a doppio filo con la dimensione olfattiva; e anche Benjamin le attribuisce grande importanza, sia per la capacità dei profumi di risvegliare un passato dimenticato, come avviene in Baudelaire e in Proust (un'altra fonte fondamentale per Benjamin), sia perché non è rappresentabile visivamente. Le sensazioni olfattive sono spesse, corporee, irriproducibili; sono *cieche*, non *esponibili*; e il valore espositivo, nell'idea di Benjamin, è opposto a quello culturale¹⁴. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in cui compaiono le considerazioni sull'olfattivo, introduce anche un nuovo tratto della figura auratica, il quale fu criticato, per il suo strano misticismo, da Bertold Brecht¹⁵: «avvertire l'aura di una cosa», scrive Benjamin, «significa dotarla della capacità di guardare»; significa cioè attribuire all'inanimato una «forma di reazione normale nella società umana»¹⁶. In altre parole, attraverso la percezione dell'aura avviene anche una specie di umanizzazione dell'inumano; il che è l'esatto opposto della disumanizzazione dell'umano attuata dalle tecniche moderne di riproduzione meccanica e di produzione industriale – un tema di cui Benjamin si è occupato soprattutto nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che è poi il testo che più di ogni altro affronta la questione della distruzione dell'aura. Nella sensazione che uno sguardo sia rivolto verso di noi, Benjamin riconosceva un'altra forma dell'irripetibile, l'impressione di una irriducibile lontananza.

¹⁰ Gli altri due testi di riferimento sono *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che ha conosciuto diverse redazioni (1935, 1936, 1939) e *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939).

¹¹ *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 68 [GS II, vol. 1, p. 376].

¹² Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; P.M. Spangerberger, *Aura*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 1, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000; Barbara Carnevali, «*Aura*» e «*Ambiance*»: Léon Daudet tra Proust e Benjamin, «*Rivista di estetica*», XLVI, 33.3 (2006): 117-141.

¹³ Léon Daudet, *Mélancholia*, Paris, Grasset, 1928, p. 111.

¹⁴ Cfr. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 27 [GS I, vol. 2, pp. 480-481].

¹⁵ Cit. in Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989, p. 246.

¹⁶ *Di alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 124 [GS I, vol. 2, p. 646].

3. Il concetto di aura ha avuto una fortuna immensa, che è impossibile riassumere qui. La sua è una storia, tutt'ora irrisolta, d'interpretazioni divergenti, dispute, fraintendimenti, accostamenti e spostamenti semantici inattesi. Non è privo d'interesse, ad esempio, il fatto che un avversario di Benjamin¹⁷, Martin Heidegger, abbia usato, per descrivere la sua idea di *cosa*, parole praticamente identiche a quelle con cui Benjamin ha cercato di cogliere il fenomeno auratico. Per Heidegger esiste una differenza sostanziale tra l'oggetto e la cosa: riducendo all'osso e in parte tradendo per economia il suo dettato, potremmo dire che mentre l'oggetto è qualcosa di *assoggettato* alla rappresentazione e all'uso, un ente *significato* e significabile, la *cosa* sfugge per essenza tanto all'oggettivazione quanto alla disponibilità all'uso. La *cosa* può essere colta solo poeticamente, talvolta attraverso figure retoriche estreme, come la tautologia (è rimasta celebre l'espressione «das Ding dingt», «la cosa coseggia») o l'ossimoro. Ed ecco che la vicinanza della *cosa* finisce per coincidere, nel concetto di Heidegger, con una «vicinanza che conserva la lontananza»¹⁸. Questa somiglianza tra autori dagli orizzonti filosofici e politici così diversi non sarebbe spiegabile se Benjamin non avesse cercato un difficile connubio tra materialismo e teologia¹⁹. Ovvero se non avesse cercato di fondare la sua filosofia della storia su un tempo «messianico» e «pieno di *attualità* [*Jetztzeit*]; un tempo che è in contrasto con quello «omogeneo e vuoto» dello storicismo²⁰, e che non è privo di affinità con la «temporalità estatico-orizzontale» di cui Heidegger ha scritto in molti luoghi della sua opera²¹. Non molto diverso è il concetto di Ora [*Jetzt*] in Ernst Bloch, che ebbe con Benjamin una tormentata amicizia, inasprita dalle accuse di plagio da parte di quest'ultimo. Comunque nella descrizione dell'esperienza dell'Ora, che compare nel *Principio speranza* (1959)²², non si può fare a meno di notare una grande affinità con quanto Benjamin ha scritto a proposito dell'aura. Solo che, detto brutalmente, per Bloch l'«oscurità» dell'Ora nasconde tanto la «domanda incostruibile» dello stupore quanto lo «spazio nocivo» dell'angoscia²³. Invece in

¹⁷ È noto che Benjamin, prospettando il suo contributo a una rivista dal titolo «Krise und Kritik» – che voleva mettere in piedi insieme a Brecht e ad altri, e che non fu mai realizzata – si proponeva fra le altre cose di «fare a pezzi» Heidegger.

¹⁸ Martin Heidegger, *La cosa*, in Id. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 118. La segnalazione di questa somiglianza la devo a Remo Bodei, che nel suo *La vita delle cose* (Roma-Bari, Laterza, 2009) propone anche una sua personale definizione dell'aura: «nella prospettiva che ho scelto», scrive Bodei, «l'aura è [...] la percezione dell'inafferrabilità e dell'eccedenza di senso della cosa, che dispiega i suoi contenuti, erogandoli in misura crescente a chi la considera, ma restando inesauribile nella sua profondità» (p. 49).

¹⁹ Si legga la prima delle *Tesi sulla filosofia della storia* (1940).

²⁰ *Tesi sulla filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 86, 83.

²¹ Si veda ad esempio Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2006, p. 488.

²² Cfr. Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, specialmente le pp. 338 sgg.

²³ *Ibidem*.

Benjamin l'esperienza dell'aura è connotata positivamente, sembra essere la promessa d'un'accogliente intimità premoderna (che poi questo non sia funzionale alla lotta di classe è un altro discorso). Forse è per questo che molti commentatori di Benjamin, come ricorda Susan Buck-Morss, «have insisted that he lamented the "disintegration of the aura" of artworks»²⁴. Secondo Buck-Morss, al contrario, questa era piuttosto la posizione di Adorno, e Benjamin non era nostalgico nei confronti dell'aura delle opere d'arte, nella misura in cui, come si legge in uno dei frammenti di *Parco centrale*, l'«assenza di apparenza [Scheinlosigkeit] e il declino dell'aura sono fenomeni identici»²⁵ (dove *Scheinlosigkeit* farebbe riferimento allo svelamento dei rapporti di produzione). Benjamin avrebbe mostrato invece grande attaccamento verso ciò che Buck-Morss chiama «the metaphysical aura of objects», la quale «rather than veiling truth, only shone forth when the truth of objects was exposed»²⁶. Dunque secondo Buck-Morss esistono due tipi di aura in Benjamin. Così come è duplice, lo ha segnalato giustamente W.J.T. Mitchell²⁷, la capacità di distruggere l'aura dell'oggetto che il filosofo ascrive alla fotografia: da una parte ci sarebbe l'azione del mezzo meccanico che, perfezionandosi ed eliminando il buio, funzionerebbe come il corrispettivo della «sempre maggiore decadenza della borghesia imperialista»²⁸; dall'altra ci sarebbe la liberazione dall'aura che Atget è riuscito a ottenere, e che Benjamin saluta positivamente perché a suo avviso prefigura quella «provvidenziale estraneazione tra il mondo circostante e l'uomo, che sarà il risultato della fotografia surrealista»²⁹. Mitchell trae da tutto ciò l'interessante conclusione che per Benjamin tale contraddizione *non doveva* essere risolta, il che sarebbe in linea con le idee di quest'ultimo sulla dialettica. Un altro rapporto irrisolto il concetto di aura lo intratterrebbe con quello di feticismo della merce. Secondo Giorgio Agamben, quando la merce «ha liberato gli oggetti d'uso dalla schiavitù di essere utili, il confine che separava da questi ultimi l'opera d'arte [...] diventava estremamente precario», dimodoché l'aura dell'opera d'arte cominciava a essere l'«equivalente del carattere di feticcio che il valore di scambio imprime alla merce»³⁰. Agamben scrive che Benjamin non si è accorto del fatto che la decadenza dell'aura non coincide affatto con la «liberazione dell'oggetto dalla sua guaina culturale», quanto la «ricostituzione di una nuova

²⁴ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 416 n. 133.

²⁵ Charles Baudelaire. *Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 581 [GS I, vol. 2, p. 670].

²⁶ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 416 n. 133.

²⁷ Cfr. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, cap. 6 e specialmente pp. 180-185.

²⁸ *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 68 [GS II, vol. 1, p. 376].

²⁹ Ivi, p. 71 [GS II, vol. 1, p. 379].

³⁰ G. Agamben, *op. cit.*, pp. 50, 51.

“aura”, attraverso la quale l’oggetto [...] si caricava di un nuovo valore perfettamente analogo al valore di scambio di cui la merce doppia l’oggetto»³¹. Anche se delle indicazioni che vadano in questo senso non mancano nell’opera di Benjamin, per esempio quando scrive che il «culto del divo [...] cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla del suo carattere di merce»³², non può certo dirsi che la relazione tra aura culturale e aura feticistica sia stata da lui ben esplicitata (l’aura feticistica della merce sarebbe forse un’aura fasulla? Per quale motivo sarebbe tale?). E la formulazione di Agamben appare tanto più interessante qualora si accetti l’ipotesi di Appadurai, secondo il quale il feticismo e le mitologie che fioriscono attorno agli oggetti sono direttamente proporzionali alla reciproca alienazione di produttori, commercianti e consumatori; ovvero all’incomprensibilità, anche parziale, delle traiettorie che gli oggetti seguono per giungere fino a noi; e dunque, potremmo dire, alla loro *lontananza*³³.

³¹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 53 n. 2. Considerazioni molto diverse sul rapporto tra aura benjaminiana e carattere feticistico della merce compaiono nel recentissimo Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.

³² *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 35 [GS I, vol. 2, p. 490].

³³ Cfr. Arjun Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, in Id. (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1986.