

Capitolo secondo

Irripetibilità e irriproducibilità dell'aura

1. *Aura e mémoire involontaire*

La teoria benjaminiana dell'aura pertinentizza, della fotografia come della pittura, i modi di produzione e la questione, tanto dibattuta, della sacralizzazione dell'originale e della riproducibilità.

La nozione di aura è stata sviluppata da Benjamin in momenti diversi della sua riflessione, a cominciare dal 1930 all'interno degli scritti sull'esperienza dell'hashish (Benjamin 1993)¹. La concezione che ci interessa più da vicino è quella formulata in *Piccola storia della fotografia* del 1931 e in *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936. L'aura è definita nel 1931 come: “un *singolare* intreccio di spazio e tempo: l'apparizione *unica* di una lontananza per quanto possa essere vicina” (p. 70, corsivo nostro), e descrive il carattere di ciò che è “irripetibile” (ib.). L'esperienza auratica pone una reciprocità tra gli oggetti e il nostro sguardo, uno scambiarsi di posto tra lontananza e vicinanza, un *riattualizzarsi della lontananza* del passato che ci sorprende e ci accade nel presente.

Solo in *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin associa l'aura all'unicità dell'opera d'arte, alla tradizione e al culto, all'originale pittorico e all'efficacia sensibile dell'autenticità. La teoria dell'aura di Benjamin del 1936 problematizza quindi l'opera d'arte, in particolare pittorica, strettamente legata all'esemplare *uni-*

co originale, cioè all'autenticità, quella stessa autenticità che viene negata da Benjamin alle immagini fotografiche prodotte e *ri*-prodotte a partire dal negativo.

Sulla relazione tra aura e temporalità, o meglio tra aura e tradizione, il saggio di Benjamin (1955) sulla produzione poetica di Baudelaire prosegue la riflessione sull'aura nella direzione degli altri due saggi, ma descrive non più esclusivamente l'aura dell'originale dell'opera d'arte, quanto l'aura di tutto ciò che, *tracciato* nella nostra *esperienza sensibile*, è unico e irriproducibile. A partire da Proust, Benjamin (1955) distingue tra memoria volontaria, al servizio dell'intelligenza, e memoria involontaria, costruita sull'*accadere epifanico*. La prima ci dà delle *informazioni* sul passato che non conservano niente di esso, la seconda è una memoria involontaria, che *non dipende da noi*, ma dagli oggetti che incontriamo e ri-incontriamo lungo la nostra vita, dal sapore che essi conservano del nostro sentire, e che può ri-affiorare in qualsiasi momento della nostra esistenza. A proposito dell'oggetto materiale che contiene una parte di noi stessi, Benjamin riprende Proust che afferma che: "ignoriamo quale possa essere. Che noi incontriamo questo oggetto prima di morire o che non lo incontriamo mai, dipende solo dal caso". Infatti, se la memoria volontaria è qualcosa che possiamo *coltivare*, richiamare, utilizzare, quella involontaria *accade* epifanicamente. I reperti della memoria involontaria sono impossibili da reiterare attraverso la volontà e sfuggono alle maglie del ricordo che "incasella". Questa concezione di memoria involontaria ricalca la concezione di aura in quanto "apparizione unica e irripetibile di una lontananza". La memoria involontaria è quindi un dono che ci viene fatto, un dono impersonale (lontananza) ma nello stesso tempo intimo (vicinanza), irripetibile nel senso di non-riproducibile, non-scambiabile, non-commercializzabile.

Per Benjamin, le attività interiori del soggetto, legate all'avvento auratico, sono nemiche di quelle esterne, pubbliche, che non possono essere *incorporate* nella nostra esperienza. Questi nemici dell'incorporazione dell'esperienza sono il giornale, la fotografia, la produzione industriale:

Se la stampa si proponesse di far sì che il lettore possa *appropriarsi* delle sue informazioni *come di una parte della sua esperienza*, mancherebbe totalmente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto ed essa lo raggiunge. È quello di escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero *colpire* l'esperienza del lettore. I principi dell'informazione giornalistica (*novità*, brevità, intelligibilità, e, soprattutto, mancanza di ogni *connessione* fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica. (...) La rigida esclusione dell'informazione dall'esperienza dipende anche dal fatto che *essa non entra nella "tradizione"*. I giornali appaiono in forti tirature. Nessun lettore ha più facilmente qualcosa da poter raccontare all'altro. C'è una specie di concorrenza storica fra le varie forme di comunicazione. Nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della "sensazione" all'informazione, si rispecchia l'*atrofia* progressiva dell'esperienza. Tutte queste forme si distaccano, a loro volta, dalla narrazione; che è una delle forme più antiche di comunicazione. Essa non mira, come l'informazione, a comunicare il puro in-sé dell'accaduto, ma lo *cala nella vita* del relatore, per farne *dono* agli ascoltatori *come esperienza*. Così vi resta il segno del narratore, *come quello della mano del vasaio sulla coppa d'argilla* (pp. 92-93, corsivo nostro).

Nel regime dell'informazione, l'esperienza altrui e quella propria, intima, rimangono mute l'una all'altra, mentre in quello della comunicazione, la tradizione, il tempo passato, il succedersi degli avvenimenti vengono calati nell'esperienza del singolo. Questo "restare impresso" del narratore, o meglio di una certa esperienza del produttore che

il lettore assume su di sé, rimanda all'*improntarsi* reciproco delle esperienze, al loro imprimersi nell'esperienza interiore. Infatti, come afferma Benjamin "la *mémoire involontaire reca i segni della situazione in cui è stata creata*". Recare i segni dell'atto produttore, della sintassi dell'atto in quanto atto fisico, corporale, è tutto ciò che per Benjamin non avviene nel caso della fotografia, perché tecnica della riproduzione²:

Se si scorge il contrassegno delle immagini che affiorano dalla *mémoire involontaire* nel fatto che possiedono un'aura, bisogna dire che la fotografia ha una parte decisiva nel fenomeno di decadenza dell'aura (p. 124).

Ma non è solo la fotografia a rappresentare il venir meno dell'aura: a essa si accompagna la produzione in serie, industriale, impersonale, e la perdita del legame tra l'atto di produzione del soggetto e l'oggetto prodotto:

Con l'invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di azioni con *un gesto brusco*. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente, per esempio, nel telefono, dove al posto del *moto continuo* con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi, subentra lo *stacco* del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere, è stato particolarmente grave di conseguenze lo "scatto" del fotografo. *Bastava* premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno choc postumo (p. 110, corsivo nostro).

Sono la facilità, nemica delle arti ("sostituire una serie *complessa* di azioni con *un gesto*", "bastava" ecc.) e la ripetibilità in serie, automatica, le caratteristiche principali del fare industriale. L'automatismo si contrappone quindi al fare manuale, il gesto brusco all'azione composita e

complessa, lo scatto al moto continuo, lento. A questo proposito Benjamin afferma che il *tirocinio* dell'operaio va distinto dall'*esercizio*:

L'esercizio, solo decisivo nel mestiere, aveva ancora una funzione nella manifattura. Sulla base della manifattura "ogni particolare ramo di produzione" trova nell'esperienza la forma tecnica ad esso conforme, e la perfeziona *lentamente* (p. 111, corsivo nostro).

Nel dominio dell'*esercizio* l'oggetto ha una sua identità specifica, è depositario delle tracce della sua produzione, mantiene il contatto con il corpo che lo ha prodotto, mentre il *tirocinio* fa sì che il corpo del produttore si riduca a oggetto, oggetto che diventa merce, e mercifica di ritorno il soggetto produttore. In questo senso l'aura è un "raccolgersi" attorno a un oggetto sensibile di cui si fa o si è fatta esperienza:

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a *raccolgersi attorno* ad un oggetto *sensibile*, come l'*aura* di quell'oggetto, l'*aura attorno* ad un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si *deposita* come *esercizio* in un oggetto d'uso (p. 122, corsivo nostro).

Questo esercizio è depositato nell'oggetto, che mantiene potenzialmente le impronte dell'atto. Al contrario:

I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento, *sonoramente* e visivamente, con l'apparecchio in qualunque momento. E diventano così conquiste fondamentali di una società in cui deperisce l'esercizio (ib., corsivo nostro).

Il lavoro dell'operaio è impermeabile all'esperienza, l'esercizio non vi ha più alcuna cittadinanza. Il lavoro in-

dustriale perde contatto con la produzione perché è caratterizzato dalla ripetizione di gesti e dall'assenza di rapporto e connessione tra di essi:

allo scatto nel movimento della macchina corrisponde il *coup* nel gioco d'azzardo. (...) Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un *coup* della partita d'azzardo dal *coup* immediatamente precedente (p. 113).

L'esperienza dello *choc* del *coup*, dello scatto brusco, della *sonorità rumorosa* si pone in opposizione all'esperienza dell'aura, durativa e diffusa. L'aura è il contrario dello *choc*: produce incantamento. Per Benjamin, anche il traffico, le collisioni, la percezione a scatti del film, la cui ricezione assomiglia al ritmo della produzione a catena (diversa da quella della connessione continua del *mestiere*) rimandano a una produzione e a una ricezione fatte di automatismi. L'automatismo del lavoro dell'operaio e dello scattare fotografie produce uno *choc* della nostra esperienza, è vissuto come trauma, il trauma della produzione di massa, che perde contatto con il percorso dell'esperienza personale.

Se "la funzione peculiare della difesa dagli *choc* si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'*integrità* del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza", al contrario, la memoria involontaria non ha confezionato un "posto sicuro" per ogni evento, non ha incasellato le esperienze, piuttosto permette e attende che esse accadano. La lontananza, che accade *qui e ora* grazie al potere dell'oggetto auratico, non va verso il termine, verso la chiusura del cerchio, ma *rende possibile*, apre alle possibilità future. L'esperienza della memoria involontaria, pur essendo assimilata a un'epifania, che si insinua come fumo nel campo di presenza del corpo che sente, è un espandersi gassoso e graduale, che riempie il campo e ri-

duce la vista, fino a farsi tattile, avvolgente, a cerchi concentrici, come vuole del resto la sua iconografia³.

Prima di dedicarci alla discussione dei due saggi di Benjamin (1931; 1936) sulla differenza tra pittura e fotografia⁴, sull'efficacia auratica dell'originale e sull'autenticità, ricordiamo che anche in Baudelaire l'aura era legata non solo all'arte pittorica, ma alla memoria involontaria, all'artigianato, all'impronta di un corpo produttore depositata su un oggetto, cioè all'*impronta in quanto stella filante* che dura e riunisce il tempo della produzione di un oggetto con quello della sua fruizione.

Per quanto ci riguarda, nel caso della fotografia, sosteneremo che anch'essa, pur essendo prodotta meccanicamente, può mantenere e quindi riattivare le tracce *vive* della produzione (aura), nonché significare grazie a quelle dell'uso (patina).

2. L'aura, la patina e l'"è stato"

Dedichiamoci ora alla problematica che ci interessa più da vicino, quella dell'efficacia dell'originale e della irproducibilità.

L'aura si configura in Benjamin (1936) come la relazione tra un soggetto e un oggetto artistico o culturale; il soggetto percepisce nell'oggetto un involucro sacralizzante: questo sigillo auratico, questa guaina sacrale, si caratterizzano come una zona brumosa e vaporosa che contorna l'oggetto originale e che gli conferisce una "perfezione artistica". Solo l'opera autografica testimonia la traccia dell'atto produttivo e irradia quindi l'effetto auratico nell'*hic et nunc*, cioè nel presente dell'osservazione. Come afferma Basso (2002, p. 211), questa connessione "non è trasparenza, accesso al passato, ma sfondo di coimplicazione, cogenza" dato che "l'originale (...) valorizza anche l'osservatore in quanto testimone del testi-

moniare dell'opera (in una 'compresenza' nello stesso spazio/tempo esistenziale)".

Il sopravvenire intensivo dell'aura è funzione della raffermazione dell'esposizione e/o del comparire dinanzi all'originale, riguarda una relazione tra soggetto e oggetto, tra passato dell'istanziamento e presente dell'osservazione ("un *singolare* intreccio di spazio e tempo: l'apparizione *unica* di una lontananza per quanto possa essere vicina"). Meno si darà implementazione dell'originale dunque, più l'aura potrà "apparire":

È possibile riconoscere all'originale dell'opera autografica un *surplus di senso*, ossia quel portato semantico legato al suo essere *traccia* sensibile della sua istanziazione, connettendo così il presente della fruizione con il passato della produzione (...). Tale *eccedenza di senso* nell'incontro con l'originale è dato dalla significatività dell'intersezione congiunturale (dello specchiarsi) del percorso esistenziale del soggetto fruitore con il percorso storico dell'opera. Quando incontriamo per la prima volta l'originale di un'opera che abbiamo apprezzato e studiato attraverso delle riproduzioni fedelissime, l'esperienza estetica attuale non sarà di primo acchito relativa a una nuova fruizione della sua testualità, ma connessa a questa *intersezione di presenze*, così prossime nel significare una "lontananza" (ib., corsivo nostro).

Questa intersezione di presenze, questo sguardo reversibile fra l'oggetto e l'osservatore, funziona non solo nel caso dell'originale pittorico, ma anche per i primi dagherrotipi⁵. I dagherrotipi, infatti, per Benjamin mantengono l'aura dell'esemplare unico e quindi l'efficacia dell'originale. Per Benjamin l'effetto auratico è negato invece alla fotografia riproducibile all'infinito a partire dal negativo. La sacralità dell'originale si esaurisce, si consuma e perde la sua intensità a causa dell'estensione quantitativa delle diverse copie⁶.

L'aura, da questa prima breve analisi semantica, si configura:

1) sia come un alone, una zona brumosa, senza contorni definiti, che avvolge i corpi con funzione di *separazione* sacralizzante dal resto;

2) sia come un intreccio di spazi e tempi differenti. Per esempio l'aura dell'opera originale mette in relazione (o meglio in compresenza) lo spazio e il tempo del produttore, che è irripetibile, e quello dell'osservatore: durante l'osservazione l'atto di istanziazione dell'oggetto viene riattualizzato. L'efficacia di questa intersezione di presenze appare inspiegabile, intrattabile: essa produce un *surplus di senso*, infatti l'esperienza estetica dell'originale di un'opera autografica è caratterizzata dal suo *eccedere* l'esperienza estetica della testualità.

L'aura può essere quindi analizzata a due livelli di pertinenza semiotica: quello dell'iconografia testuale e quello dell'oggetto. Infatti Benjamin parla di aura in due sensi: 1) come *rappresentazione* di veli, arie, trasparenze e involucri eterei che circondano i corpi, e 2) come *involucro* che contorna il corpo di un oggetto, come ad esempio il corpo di un originale pittorico, o di un dagherrotipo. Se, da una parte, l'aura descrive delle configurazioni testuali che mettono in scena la trasparenza, il volatile, l'aereo⁷, dall'altra rimanda all'oggetto, alla sua autenticità, alla sua produzione ed efficacia sui corpi degli osservatori.

In questo senso la nozione di aura è doppiamente interessante per la semiotica: da una parte essa permette di problematizzare la rappresentazione dell'impalpabile e dell'invisibile e, dall'altra, permette di descrivere l'efficacia della fotografia in quanto oggetto, e legarla al suo atto produttivo (ma anche alle pratiche interpretative). Se bisogna quindi distinguere l'aura nei suoi due diversi livelli di pertinenza semiotica, in quanto *testualizzazione dell'invisibile* e in quanto *efficacia dell'oggetto culturale*, per ora ci dedicheremo al livello dell'oggetto e in un secondo tem-

po, più precisamente nelle analisi, all'iconografia dell'aura e alla sua relazione con la dimensione magica e sacra.

3. *L'oggetto-fotografia e le pratiche di sacralizzazione*

La foto in quanto oggetto è stata fin dai primordi considerata come oggetto dai poteri quasi magici, al di là delle sue caratteristiche prettamente testuali, plastiche e figurative. Fin dagli esordi si è riconosciuta una forte efficacia dell'oggetto-fotografia, malefica o benefica: la fotografia veniva toccata, ritagliata, bruciata, sacralizzata, utilizzata all'interno di riti religiosi ecc. Queste pratiche rendono pertinente la fotografia in quanto supporto materiale che rimanda alle tracce della produzione. Anche Barthes (1980), pur non teorizzando l'aura, porta in causa dei funzionamenti simili di compresenza tra soggetto e oggetto. Per Barthes la foto di sua madre nel Giardino d'Inverno detiene potere auratico, quasi magico, infatti quando descrive questa foto lo fa attraverso un altro registro discorsivo rispetto a quello utilizzato per le altre fotografie. Come già osservato, il potere di quell'immagine trascende le sue qualità testuali, emana piuttosto dalla memoria dell'oggetto. Se Benjamin descrive il potere auratico dell'originale come prodotto dell'intersezione tra mano dell'artista nel passato e sguardo dell'osservatore nel presente, anche in Barthes l'aura è prodotta dalle tracce della produzione della foto, dalla relazione tra lo sguardo della madre, quello del fotografo e quello dell'osservatore, dal rapporto di reciprocità di sguardi tra passato dell'istanziamento e presente dell'osservazione. L'efficacia dell'aura si spiega col fatto che viene riempita la distalità spazio-temporale tra l'atto istanziativo della fotografia e l'atto di osservazione; l'atto produttivo viene ridestato, torna attuale e produce un *circuito di presenze*. Ricordiamo inoltre che la foto della madre

nel Giardino d'Inverno non viene inserita e mostrata all'interno del saggio *La camera chiara*, proprio a suggerire il suo surplus di senso, la sua eccedenza di significazione, il suo sorpassare la mera figuratività. La foto della madre nel Giardino d'Inverno non viene mostrata al lettore perché l'impossibile mostrazione rivela una relazione tra aura e *infra* e *ultra*-visibile che è alla base di una riflessione sulla difficile comunicabilità di tutto ciò che è sacro. In più questa fotografia, oltre a costruire un effetto auratico, possiede una patina, cioè mantiene le tracce del tempo passato, iscritte sul supporto cartaceo: "Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli mangiucchiati, d'un color seppia smorto" (p. 69). Quel che rende speciale la foto del Giardino d'Inverno è la relazione tra un presente e un passato: è proprio la patina del tempo passato che produce l'aura della foto. La patina è legata all'aura nel senso che rende *figurativamente* il passare del tempo, la stratificazione delle tracce del passare del tempo rispetto a quello della produzione. La patina porta traccia del gesto di produzione costruendo un effetto-*stella filante* che arriva *fino* a chi guarda in *questo* momento presente. La patina è un operatore di conversione dal passato al presente.

Se l'effetto auratico è dato da un "singolare intreccio di spazio e tempo", la definizione di Barthes della Verità della fotografia del Giardino d'Inverno in quanto testimonianza di un *è stato* non basterebbe a spiegare l'efficacia della foto. Addirittura, l'*è stato* ci appare come l'esatto opposto dell'aura. Certamente, sia l'*è stato* che l'aura mettono in scena entrambi delle relazioni tra presente e passato, l'intreccio di spazi e tempi, di lontananza e vicinanza e sono entrambi *intersezioni di presenze*: è l'orientamento enunciazionale che cambia. Nella relazione dell'*è stato*, *io* in quanto osservatore della foto mi proietto nel tempo passato, mi proietto all'indietro, in un certo senso l'*è stato* mi rimanda a una passione della malinconia, mentre nell'intersezione di pre-

senze auratiche avviene una convocazione del passato nel presente dell'osservazione: la traccia diventa auratica perché fa germinare il passato nel presente. Se l'è *stato* è proiezione del soggetto nell'archivio del possibile connesso all'evento ritratto, e rimanda quindi a una visione archeologica, l'aura testimonia di un passato riattualizzato nel *qui e ora*.

Inoltre, se Benjamin prende in considerazione solo la fotografia in quanto oggetto direttamente legato alla sua produzione, Barthes non considera l'aura come dipendente esclusivamente dalla sua produzione, ma anche dalla sua "biografia", cioè dalle tracce della manipolazione da parte dei fruitori. In questo senso quindi, se Benjamin tratta l'aura come una proprietà a priori dell'oggetto (tutti i quadri la posseggono, così come tutti i dagherrotipi ecc.), Barthes prende in considerazione l'effetto auratico in quanto patina depositata sull'oggetto: in questo senso l'aura non si confonde con la *genericità* della genesi, ma con la *particolarità* (e l'intimità) dell'utilizzo e del consumo. Un'immagine che è stata "vissuta" e manipolata non possiede la stessa aura rispetto a un'immagine appena stampata da uno stesso negativo. Cambiano le carte fotografiche sulle quali l'immagine viene stampata e le tracce della stratificazione del tempo: le tracce incorporate dall'immagine testimoniano di come questa è stata vissuta, e quindi, ancora una volta, testimoniano di un'autografia.

Se rivisitiamo la teoria di Barthes sul *punctum* e quella di Benjamin sull'aura non è perché pensiamo che siano "concetti estetici a essa [alla fotografia] propri" (Grojnowski 2002, p. 277)⁸, ma perché queste due teorie pongono il problema della fotografia in quanto oggetto, prospettiva differente, ma complementare, rispetto a quella testuale della semiotica greimasiana. Questo punto di vista ci può aiutare a spiegare *i rapporti che l'oggetto-fotografia ha intrattenuto col discorso sacro*, culturale, religioso e differenziarlo così dalla *testualizzazione fotografica che mette in scena il funzionamento della "relazione sacra"* (Bateson). In

questo senso, se le teorizzazioni dell'aura di Benjamin (1931; 1936) e del *punctum* di Barthes (1980) perdono importanza nei riguardi dell'analisi della testualità fotografica, la acquistano in rapporto a una teoria dell'oggetto e della percezione, o almeno sfidano la riflessione semiotica, proprio perché sia il *punctum* in Barthes che l'aura in Benjamin sono da intendere come tentativi di descrivere delle zone della significazione che resistono all'analisi.

4. *Unicità e molteplicità*

L'opera d'arte pittorica originale, prima dell'avvento della modernità, veniva integrata alla tradizione religiosa e al culto. Nel caso dell'oggetto riprodotto questa integrazione viene meno perché l'oggetto passibile di riproduzione mette in scacco la stratificazione temporale e il suo posizionamento rispetto alle altre opere del passato e del presente. Per Benjamin la riproduzione determina una svalutazione della storia dell'opera, perché ne annulla la pregnanza e le relazioni "cogenti" con le pratiche di utilizzo. Questa cogenza tra oggetto e pratiche di produzione e utilizzo è ciò che legittima o meglio costruisce il valore *cultuale* dell'opera pittorica, che l'arte meccanica perde a favore di un valore profanamente *culturale*: la riproduzione fotografica pare non avere un "proprio" luogo, nessun ruolo insostituibile. La moltiplicazione degli esemplari fa perdere alla fotografia l'intensità di presenza, presenza che è paradossalmente legata a un'inaccessibilità (la *lontananza* tipica dell'originale). Questa inaccessibilità dell'oggetto unico si costruisce grazie a quell'involucro auratico che protegge, sacralizza, isola, e che funziona come involucro che sigilla e separa dall'alterità: quanto più l'oggetto autentico è conchiuso in sé, tanto più, all'opposto, l'oggetto riprodotto, violato della sua guaina, troppo esposto, si disperde, impoverito, in ogni dove. L'oggetto

auratico è concentrato in se stesso, si realizza nell'apparizione "unica"; al contrario, il percorso dell'oggetto riprodotto è caratterizzato dalla diffusione e polverizzazione valoriale. Nel sistema di Benjamin, quindi, lo spazio chiuso e contenuto costruirebbe una configurazione di valori sacrali, mentre quello dell'oggetto riprodotto, troppo aperto e disponibile, costruirebbe la dispersione e la frantumazione profana⁹. Sembra davvero che per Benjamin, quanto più aumenta l'estensione quantitativa e l'esposizione delle immagini, tanto più si perde la concentrazione intensiva della loro presenza: "al rapimento (...) si contrappone la diversione" (1936, p. 43) e si passa così dalla contemplazione alla distrazione, dalla *concentrazione sacrale* alla *dispersione profana*. Così avviene anche nel caso di altre arti¹⁰, come ad esempio nell'attività cinematografica, dove l'esperienza unica e irripetibile del darsi al pubblico, come avviene a teatro, si moltiplica e si corrompe:

Lo stesso destino di dispersione è dell'attore cinematografico rispetto a quello teatrale: quest'ultimo ha un contatto personale con il pubblico, mentre il primo recita per un'apparecchiatura: la sua prestazione non è mai unitaria, è bensì composta di *numerose singole* prestazioni (p. 33, corsivo nostro).

Se l'accezione benjaminiana di aura ci può essere utile per spiegare i valori sacralizzanti dell'oggetto unico, irripetibile, non siamo però d'accordo con Benjamin sul negare l'autograficità alla fotografia perché produttrice di infinite stampe-copie a partire dal negativo. Ci poniamo quindi direttamente in contrapposizione all'affermazione di Benjamin: "Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso" (p. 27). Come detto altrove¹¹, se quella auratica è un'esperienza fruitiva che si manifesta attraverso una relazione esclusiva dell'osservatore con l'*hic et nunc* della produzione, anche un'immagine fotografica la cui carta è fuori commercio, ormai in-

trovabile, può produrre un effetto auratico. È la patina della fotografia, il suo essere stata utilizzata, usata, disfatta, che la rende auratica (questo non avviene nel caso dell'opera pittorica, che è intoccabile e conservata sotto vetro). Se quindi l'auraticità dell'opera pittorica è costituita dalla guaina sacrale che la isola (cornice, box museale, vetro), l'aura della fotografia è data al contrario dalla patina, cioè dal suo essere un oggetto la cui originalità e unicità è data *après coup*, attraverso la sua biografia e non solo attraverso la sua origine. La carta sulla quale è stampata una foto, così come le sue tecniche di stampa, possono assicurare alla fotografia un'autenticità, perché rimandano direttamente alla scelta *unica* e personale del fotografo. Uno stesso negativo sviluppato in modo molto diverso da quello scelto inizialmente dal fotografo può essere considerato un falso, cosa che accade in effetti solo per le arti autografiche (Goodman 1968). Dunque, se l'immagine pittorica è considerata un originale grazie alla sua storia di produzione, se in pittura l'originale è autenticato mediante le tracce lasciate dalla manualità e dalla sensomotricità dell'artista, in fotografia l'autenticazione si ottiene non solo attraverso l'inquadratura e la presa di posizione del corpo del fotografo nello spazio-ambiente, ma anche mediante la scelta della carta, della calibratura e risoluzione della stampa, del formato ecc.¹². La fotografia è quindi un'*arte autografica a oggetto multiplo*: l'artista decide per esempio *quante* e *quali* stampe sono da considerare come originali. Se la certezza dell'autenticità del quadro dipende dall'"identificazione dell'oggetto *materialmente prodotto dall'artista*" (p. 106, corsivo nostro), se cioè per la pittura è necessario andare alla ricerca della storia della sua *produzione*, è necessario cercare le regole di *legittimazione* nel caso delle stampe fotografiche¹³. Oltre a quella di scegliere la stampa e di decidere un formato e un certo numero di esemplari originali, esistono poi altre strategie per autenticare una fo-

to. Quando per esempio si interviene manualmente sul negativo o sulla stampa, li si “autografa”, si firma la foto con il gesto del proprio corpo e se ne suggella l'autenticità. Come abbiamo mostrato altrove (cfr. Dondero 2006b), la scrittura calligrafica sul supporto materiale della foto si presenta come un'ulteriore *forza di presa di posizione nell'atto di predicazione* all'interno del campo di presenza della fotografia¹⁴, che va a confrontarsi con la presa di posizione dell'enunciatore incarnata nel discorso visivo. In questo senso, la scrittura calligrafica sulla fotografia porta all'estremo la questione della legittimazione delle stampe, permette di individuare, anzi *eleggere* un'unica stampa fotografica come la sola a cui può essere attribuito lo statuto autografico, mettendo quasi a lato il negativo che, pur “all'origine” del testo, si trova poi a essere solo uno degli strumenti della produzione dell'opera. Mediante la scrittura le stampe fotografiche non sarebbero più semplici occorrenze del negativo, ma assurgono a opere autonome e irripetibili. La scrittura apposta sulla superficie di una fotografia converte il regime di istanziazione (da autografico multiplo ad autografico unico) e rende un'unica stampa l'esemplare autentico dell'opera.

¹ Per un'analisi critica della nozione di aura in Benjamin cfr. Rochlitz 1992.

² È a partire da Baudelaire che Benjamin assimila la fotografia, la perdita dell'aura e la cultura di massa: “Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura (...). Un dio vendicatore ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta”. La fotografia può aggiudicarsi tranquillamente le cose caduche che hanno diritto a un posto negli archivi della nostra memoria “purché si arresti di fronte al ‘dominio dell'impalpabile e dell'immaginario’” (1955, p. 123).

³ Sull'iconografia dell'aura, cfr. l'analisi di alcune opere fotografiche di Michals, qui contenute (cap. 9).

⁴ Chiaramente le pratiche fruibili dell'oggetto-quadro sono a tutt'oggi molto diverse rispetto a quelle dell'immagine fotografica; l'immagine fotografica è esposta nei musei ma anche sui giornali, sulle riviste, per strada ecc. In questo senso è impossibile studiare la fotografia “in generale” come fa Benjamin, senza distinguerne le modalità di ricezione, i differenti statuti che que-

sta assume, le relazioni tra generi e statuti, tra generi e testualità e tra testualità e statuti. Benjamin mette a confronto la pittura con la fotografia, cioè mette in relazione due media diversi e li ontologizza. Infatti, se il teorico tedesco si interessa esclusivamente allo statuto artistico del quadro, non distingue mai le diverse pratiche e gli statuti della fotografia.

⁵ Per noi, al contrario che per Benjamin, ogni stampa fotografica stampata attraverso i dettami del fotografo è un'opera autografica anche se a oggetto multiplo. Su questo torneremo fra poco, mettendo a confronto la teoria di Benjamin e quella di Goodman (1968).

⁶ Vedremo anche nelle analisi che seguiranno che, nel dominio del sacro, la manifestazione "intensiva", unica, esclude quella "estesa", multipla e riproducibile.

⁷ Per una breve storia dell'aura, cfr. Grojnowski 2002. Le "aurae" nel mondo greco-latino, figlie di Eolo, sono incarnazioni dei soffi d'aria, esalazioni, incarnazioni impalpabili, invisibilmente presenti. Aura diventa prima sinonimo di effluvio vitale e poi nell'Ottocento e negli ambienti della medicina e delle scienze paranormali sinonimo di anima.

⁸ Abbiamo già affermato sopra che l'intenzione di Barthes e di Benjamin non era solo quella di teorizzare sulla fotografia, quanto piuttosto, rispettivamente, sulla morte e la soggettività, e sulla contemporaneità e la modernità.

⁹ Questa distinzione tra concentrazione e dispersione di presenza, così come quella tra contensione e ostentazione, la ritroveremo pertinente in molte delle analisi che seguono.

¹⁰ Sull'architettura, la pittura, la fotografia e le immaginette religiose in relazione alle pratiche di sacralizzazione dell'originale cfr. Dondero 2007a.

¹¹ Cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, in part. cap. 5.

¹² Ogni riproduzione a stampa di una foto artistica può già essere una riproduzione della riproduzione vicina al falso, perché se cambia il formato la stampa non può rispondere più alle regole di legittimazione decise dall'artista.

¹³ Infatti non tutte le stampe dello stesso negativo sono esemplari autentici dell'opera perché la diversità di illuminazione, la qualità di carta ecc. possono fare la differenza tra un originale e un falso, benché provengano dallo stesso negativo. Certamente tutte le stampe legittimate da un artista come originali valgono come esecuzioni originali, e questo non grazie alla congruenza a un sistema notazionale, come nel caso della musica e della letteratura, arti allografiche, ma alla decisione dell'artista, al suo gesto di legittimazione.

¹⁴ Più precisamente potremmo affermare che la luce attiva una reazione chimica e quindi può essere considerata come apporto grazie a una conversione che dipende dal supporto. Inoltre la luce funziona come una mediazione dell'impronta degli oggetti inquadrati. Sui modi di produzione segnica cfr. Eco 1975 e sulla relazione tra i modi di produzione segnica echiani e la semiotica dell'impronta di Fontanille cfr. Valle 2004. A questo proposito cfr. anche l'essenziale contributo di Violi 2005.