

L'aura nomade.
Riflessioni sull'incontro con l'opera d'arte
a partire da Walter Benjamin

di *Stefanie Knauss e Davide Zordan*

Benjamin's concept of aura has acquired new interest in an era when technical reproduction has advanced far beyond what he imagined possible. With digital technology succeeding in reproducing images that can be more 'real' than the original, is the aura now altogether lost? In a careful interpretation of Benjamin's texts, its application to a short film by Antonioni, and the detailed analysis of the concept of the aura in the artistic genre of the performance, the authors propose that the aura remains a useful hermeneutical key of interpretation of art works and the process of their reception, if it is not understood as an aspect of the art work itself, a kind of essential element, but discovered instead in the encounter between work and recipient. Rather than being lost, the aura has moved to another moment in the process of reception.

Proseguendo il tentativo di approfondire il significato dell'esperienza estetica che nasce da una fruizione artistica, e dai suoi possibili agganci con la vita spirituale,¹ desideriamo portare la nostra attenzione su un concetto chiave per l'estetica del Novecento, oggi nuovamente al centro di molti dibattiti sull'arte e i suoi significati. Il riferimento è al concetto di 'aura' e alla teoria che ne sviluppò Walter Benjamin negli anni Trenta. Interrogandosi a partire dalla trasformazione radicale dei modi di esistenza dell'opera d'arte nella modernità, Benjamin offre indicazioni eterogenee ma preziose per capire ciò che è comunque sempre in gioco nella sua fruizione. Le sue stesse oscillazioni lasciano percepire la preoccupazione di conservare un contenuto di esperienza alla sfera dell'arte. Il concetto di aura è solidale rispetto a questa preoccupazione, cosicché, anche laddove Benjamin ne sancisce la perdita, ciò che sembra annunciarsi è piuttosto uno slittamento, o una serie di slittamenti, ampiamente documentabili nell'arte contemporanea, che pongono al centro la questione della fruizione. Questa tesi di fondo, che oggi raccoglie vari consensi ma che rimane piuttosto vaga, sarà declinata in queste pagine secondo un duplice intento.

¹ Si vedano i nostri saggi pubblicati nei numeri immediatamente precedenti di questi «Annali»: S. KNAUSS - D. ZORDAN, *L'estasi 'profana' di santa Teresa e la ridefinizione dell'arte 'sacra'. Rilievo spirituale di un'esperienza estetica*, in «Annali di studi religiosi», 9 (2008), pp. 9-27; D. ZORDAN - S. KNAUSS, *Presenza/assenza in blu. L'arte, la fruizione e la trascendenza*, in «Annali di studi religiosi», 10 (2009), pp. 89-109.

Nella prima parte del saggio cercheremo di mostrare come un certo slittamento dell'aura da qualità immutabile dell'opera a elemento dinamico della fruizione non sia alieno al testo di Benjamin, per quanto rimanga nascosto dietro la sua retorica della decadenza (1). Ci serviremo di un esempio molto singolare di film d'arte per saggiare la nostra interpretazione della teoria benjaminiana (2), e ne misureremo le conseguenze dal punto di vista specifico di una secolarizzazione della fruizione estetica (3).

La seconda parte del saggio si focalizzerà su alcuni aspetti dell'arte contemporanea per individuare qui certe possibili metamorfosi dell'aura. Dopo aver fatto il punto, in termini molto generali, sulla permanenza dell'aura nell'epoca digitale (4), ci concentreremo sulla performance, una delle figure tipiche dell'arte contemporanea (5). Soprattutto nella performance, e nelle sue molteplici interazioni con i nuovi media, l'aura si ripropone come un indicatore efficace della volontà/pretesa dell'opera o dell'evento artistico di convocare il suo pubblico dentro uno spazio di reciprocità ove gli sia consentito di fare un'esperienza significativa. Ci soffermeremo infine, prima di concludere, su alcune performance di Marina Abramović, così da cogliere in esse, e nell'esperienza estetica che offre la loro fruizione, un ideale punto d'arrivo delle inquiete migrazioni dell'aura (6).

1. *Walter Benjamin alla ricerca dell'aura perduta*

Com'è noto, nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Benjamin si interroga sul cambiamento del nostro rapporto con l'arte in seguito all'utilizzo delle nuove possibilità tecniche di riproduzione (la fotografia, la radio e il cinema) rispetto ai modi di riproduzione tradizionali, quali ad esempio l'incisione e la litografia. Un mutamento dei modi di produzione conduce necessariamente a un mutamento dei modi di fruizione, ed è soprattutto a questo livello che Benjamin vuole esercitare la sua analisi, le cui implicazioni sono inseparabilmente estetiche e politiche. In altri termini, il critico berlinese si propone di valutare i rapporti tra fatti artistici e produzione alla luce delle trasformazioni della tecnica moderna, intravedendo in tali trasformazioni l'opportunità di una definitiva politicizzazione dell'arte e di una parallela deritualizzazione degli oggetti estetici.

Fin qui, il suo intento è perfettamente in linea con quelli manifestati all'epoca della parte più impegnata della cultura marxista europea, e in particolare da Adorno, Horkheimer e Marcuse, i quali, con Benjamin stesso, dirigevano a Parigi la celebre *Zeitschrift für Sozialforschung*. Perché allora le loro reazioni al saggio di Benjamin furono fredde e poco convinte? Sostanzialmente perché l'intento politico dello scritto, pur così marcato, non basta a riordinare un insieme di concetti e valutazioni che si mantiene volutamente ambiguo. L'intento dichiarato di Benjamin è di porre le basi

per una teoria materialistica dell'arte,² ma la sua mossa teorica, e in particolare la sua idea della decadenza o frantumazione (*Verfall*) dell'aura, non si presta così immediatamente o univocamente allo scopo, anzi diventa il punto d'avvio di un dibattito estetico più ampio, che eccede di molto il quadro ideologico del materialismo storico dialettico e di fatto attraversa tutto il secolo scorso per giungere fino a noi.

Il concetto di aura godeva di buona diffusione tra le persone acculturate del primo Novecento. Esso indicava anzitutto l'aureola di Cristo, delle sante e dei santi nell'iconografia religiosa tradizionale. Negli ambienti esoterici, in particolare quelli legati alla teosofia, il termine si era però democratizzato, indicando un alone di energia che circonda e avvolge ogni singolo individuo e ogni essere.³ Benjamin è chiaramente polemico nei confronti di queste concezioni teosofiche,⁴ e annuncia la decadenza dell'aura per decretare la fine del feticismo borghese che sta alla base del culto dell'opera d'arte nella sua unicità. Eppure, per quanto l'*intentio* rivoluzionaria sia chiara ed esplicita, la sua accezione del termine è tutt'altro che scontata. In particolare, l'analisi dei cambiamenti intercorsi al livello della riproducibilità e della conseguente moltiplicazione e massificazione delle immagini, è segnata più dal tema della perdita che da quello del guadagno. Nella prospettiva ideologica assunta da Benjamin, la decadenza dell'aura dovrebbe rappresentare un elemento fondamentale di emancipazione. Ma il tono che egli adotta nel descrivere questa decadenza non è mai improntato alla soddisfazione per un obiettivo infine raggiunto o in via di raggiungimento, e nemmeno alla semplice constatazione di un fatto. È un tono nostalgico, che oscilla tra la faticosa elaborazione del lutto e una sorta di incertezza quanto ai possibili margini di sopravvivenza dell'aura stessa. È vero che egli definisce almeno una volta la distruzione dell'aura come una «liberazione»,⁵ ma il senso di sacrificio che questa liberazione esige rimane nettamente percepibile. Ciò è dovuto da un lato all'influsso che gioca, in un simile disegno, il paradigma hegeliano della fine dell'arte («l'ora finale dell'arte ha suonato per noi»,⁶ scrive Benjamin a Horkheimer nella lettera già citata), il quale si esprime come annuncio soddisfatto ma pure conserva i toni della nostalgia e perfino della disperazione. E dall'altro al malcelato timore che la democratizzazione dell'arte nel mondo

² Benjamin presenta in questi termini il suo lavoro in una lettera a Horkheimer del 16 ottobre 1935. Cfr. W. BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da G.G. SCHOLEM e T.W. ADORNO, trad. it., Torino 1978, p. 312.

³ L'origine del significato teosofico di aura si può cogliere probabilmente nell'opera di C.W. LEADBEATER, *The Aura: An Enquiry into the Natural Forms of Luminous Mist seen about Human and Other Bodies*, London 1985.

⁴ Il suo sarcasmo a riguardo dell'aura dei teosofi si ritrova nei suoi appunti per una ricerca sulle modificazioni sensoriali provocate dall'hashish: W. BENJAMIN, *Sull'hashish*, trad. it., Torino 1975, p. 27.

⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it., Torino 2000, p. 25.

⁶ W. BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, p. 312.

della tecnica meccanizzata conduca a smarrire, insieme al valore culturale dell'opera, anche la densità di esperienza della sua fruizione.

Un tale scarto tra il tono e l'assunto, tra auspicio baldanzoso e inconfessato rimpianto, ha assicurato all'analisi benjaminiana un successo duraturo e una fruttuosità per nulla scalfita dal venir meno del suo fondamento politico rivoluzionario. Ma non è tutto. C'è anzi nell'analisi di Benjamin un elemento di 'ambiguità produttiva' ancor più profondo. Secondo la sociologa dell'arte Nathalie Heinich,⁷ Benjamin renderebbe le moderne tecniche di riproduzione responsabili della perdita di una proprietà che esse avrebbero invece contribuito a costruire. Ciò che appare evidente oggi – ad esempio il fatto che una illimitata diffusione delle riproduzioni fotografiche abbia contribuito a una nuova sacralizzazione dell'originale pittorico – si coglie già, secondo Heinich, tra le righe del saggio benjaminiano, laddove egli riconosce, ad esempio, che

«un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora *autentica*; diventa autentica nel corso dei secoli successivi e in modo più pieno, forse, nel secolo scorso».⁸

L'autenticità, dunque l'aura, sfugge qui a una interpretazione sostanzialista e appare come un fenomeno socialmente costruito, ma soprattutto pienamente costruito solo dalla modernità stessa, in virtù anche e proprio delle tecniche di riproduzione, funzionanti come «strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità».⁹ Graduazione che, si noti bene, almeno nel caso appena citato procede nel senso dell'intensificazione e non dell'attenuazione progressiva. Che ne è allora del *Verfall der Aura*? Ciò che Benjamin descrive parlando di una desacralizzazione per via di riproduzione sarebbe in realtà, conclude Heinich, una «sacralizzazione a contrario»,¹⁰ assicurando, tramite la riproduzione, le condizioni stesse di esistenza dell'aura.

Ciò che Heinich descrive, non senza ragione, come una spettacolare eterogenesi dei fini della teoria benjaminiana, altre interpretazioni lo hanno posto, con maggior senso dell'equilibrio, sotto il segno di una ambivalenza del fenomeno dell'aura e della sua decadenza. Più che accentuare la contraddizione interna al discorso di Benjamin, vale la pena misurare l'importanza del fatto che egli si affidi a un concetto, quello di aura, che include una istanza dialettica. Jürgen Habermas, ad esempio, sottolinea che una dissoluzione adialettica dell'aura condurrebbe a una perdita di quell'esperienza storica di fruizione artistica che occorre invece rinnovare.¹¹

⁷ Cfr. N. HEINICH, *L'aura de Walter Benjamin*, in «Actes de la recherche en Sciences Sociales», 49 (1983), pp. 107-109.

⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 49, nota 3.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰ N. HEINICH, *L'aura de Walter Benjamin*, p. 108 (traduzione nostra).

¹¹ Cfr. J. HABERMAS, *Critica che rende coscienti e critica che salva. L'attualità di Walter Benjamin*, in J. HABERMAS, *Cultura e critica. Riflessioni sul concetto di partecipazione politica e altri saggi*, trad. it., Torino 1980, pp. 233-272, qui p. 252.

E in modo ancor più diretto, Catherine Perret afferma che «l'aura non è un concetto ambiguo, è un concetto dialettico appropriato all'esperienza dialettica della quale tenta di pensare la struttura».¹² L'emancipazione dalla contemplazione solitaria dell'opera, finalmente liberata dall'involucro auratico che la protegge e la isola, insomma la soppressione dell'arte autonoma e della riverenza culturale verso di essa, tutto ciò era già da sempre contenuto nell'aura come una possibilità. Se non fosse così la deritualizzazione dell'opera d'arte non lascerebbe margini al persistere di un contenuto di esperienza per chi ne fruisce. In altre parole, se l'aura fosse esclusivamente una proprietà dell'opera, atta a definirne il valore sacralizzante di oggetto unico, non ci sarebbe spazio per alcuna dinamica di tipo dialettico, ma così non è, stando almeno agli autorevoli interpreti ora citati. Ciò verso cui puntano decisamente le loro analisi è l'esperienza estetica che vive l'individuo di fronte a un'opera d'arte. È questa specifica esperienza, e non l'opera in sé, che può essere meglio approfondita alla luce del concetto di aura, mentre appare inconsistente, in vista di un tale approfondimento, la questione che riguarda la dissoluzione o invece il mantenimento dell'aura in quanto qualità dell'opera stessa. Proveremo di seguito a ripercorrere i termini della teoria benjaminiana con questa chiave interpretativa. Un esempio specifico di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, tratto dal cinema, accompagnerà la riflessione teorica.

2. Antonioni/Buonarroti: metamorfosi 'michelangiolesche' dell'aura

Nel saggio *Piccola storia della fotografia* del 1931 Benjamin aveva proposto una prima, suggestiva definizione del concetto di aura:

«Che cos'è propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo o l'ora, partecipino della loro apparizione – tutto ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo».¹³

L'aura riguarda un oggetto esteticamente colto in una determinata costituzione di coordinate spazio-temporali, che lasciano un segno indelebile nel fruitore e nella fruitrice. L'esperienza estetica è definita attraverso le coordinate della durata e della spazialità, entro le quali una relazione può instaurarsi. Una relazione tra il soggetto che fruisce e l'opera, la quale non è oggetto passivo ma 'appare' nel tempo (l'attimo o l'ora) e nello spazio, che è gioco di vicinanza e lontananza. È pur vero che Benjamin aggiunge subito la necessità 'politica' di incrinare l'equilibrio di vicinanza e lontananza («Giorno per giorno si fa valere sempre più incontestabil-

¹² C. PERRET, *Walter Benjamin sans destin*, Paris 1992, p. 99 (traduzione nostra).

¹³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 70.

mente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima¹⁴), ma questo nulla toglie al carattere dialettico dell'esperienza estetica, serve anzi a preservare il suo inverarsi. Avvicinare l'oggetto estetico significa qui consentirgli di apparire ora per quello che è, senza rimandi a una qualunque sovrastruttura simbolica (il valore culturale), nella sua immanenza singolare e irripetibile.

Può essere utile illustrare i termini della teoria benjaminiana in riferimento a un esempio concreto in cui l'esperienza di fruizione artistica in uno spazio/tempo definiti è sottoposta essa stessa al vaglio della riproducibilità tecnica e dà vita, proprio in quanto tecnicamente riprodotta, a una nuova espressione artistica. Ci riferiamo al breve film *Lo sguardo di Michelangelo* (2004), di Michelangelo Antonioni, in cui l'anziano regista filma se stesso durante una visita nella basilica romana di S. Pietro in Vincoli, dove si sofferma ad ammirare le sculture michelangeloesche – il Mosé e l'intero complesso monumentale della tomba di Giulio II – appena liberate dai ponteggi di un laborioso restauro che le aveva restituite alla luminosità originaria dei bianchissimi marmi (fig. 1).

Vale la pena ricordare che quel restauro, durato quattro anni, fu pensato da subito come fruibile da tutti e tutte tramite internet, attraverso un sito ad esso dedicato, dove era possibile seguire in diretta lo stato di avanzamento dei lavori grazie ad alcune webcam orientabili a piacimento. In questo modo le sculture, sottratte per molto tempo alla vista dei turisti e delle turiste, godevano contemporaneamente di una massima esposizione virtuale, attraverso un apparato tecnico elettronico in grado di riprodurre non solo l'opera, ma il suo progressivo ripulirsi e rinnovarsi grazie al lavoro dell'*équipe* che si occupava del restauro. Già in questo è possibile cogliere una originale configurazione della dialettica di vicinanza e distanza, che crea nuovi ambiti e modi di fruizione. Il o la turista che si recano ignari a S. Pietro in Vincoli e trovano chiuse le porte della basilica si scoprono molto più lontani dell'internauta che da Tokyo o da Brasilia ammira il Mosé ripulito sullo schermo del suo personal computer. Ma anche il rapporto tra l'originale e le sue innumerevoli riproduzioni viene ad essere modificato, e perfino rovesciato, per il fatto che solo la riproduzione virtuale, diffusa via internet, rende conto del processo di cambiamento di cui l'originale, una volta tornato visibile a conclusione dei lavori, non conserverà più traccia. In tutto ciò appare evidente il continuo alterarsi e mutare di ciò che Benjamin chiamava il valore di esposizione dell'opera d'arte. Ma è altrettanto evidente che tali mutamenti non manifestano affatto, secondo una scala di proporzionalità inversa, lo scomparire dell'aura, ma casomai il suo continuo rinnovarsi e riposizionarsi nelle mutevoli condizioni di produzione e fruizione dell'immagine.

Veniamo però al film. Quando accetta di realizzarlo, Antonioni ha 91 anni, da oltre venti è paralizzato dal lato destro e ormai privo dell'uso della parola. Nonostante tutto non rinuncia a lavorare, per quanto gli è

¹⁴ *Ibidem.*



Fig. 1. Michelangelo BUONARROTI, *Tomba di Giulio II*, San Pietro in Vincoli, Roma.

possibile, come regista e ormai soprattutto come pittore. *Lo sguardo di Michelangelo* è una testimonianza commovente di questa tenace dedizione all'arte, che è anche inesorabilmente una condanna all'arte, per un uomo gravemente limitato in ogni altra modalità di comunicazione.

Il film, totalmente privo di parole e didascalie (che non siano titoli e *credits*) dura poco più di un quarto d'ora. Inizia con dissolvenza in apertura

e ripresa dall'interno dell'ingresso della basilica. A poco a poco la luce, che proviene nell'immagine dall'esterno della chiesa, inonda lo schermo. Un'ombra avanza lentamente, a fatica, fino a che vediamo i piedi, poi le gambe, il busto e infine la figura intera del regista. Egli si ferma appena varcata la soglia, e solleva lo sguardo verso l'ampia volta della basilica. Riprende ad avanzare, inquadrato dall'alto in campo lungo, poi medio, mentre i suoi passi risuonano nell'edificio deserto. La sua camminata è composta ed elegante, resa appena innaturale dalle conseguenze dell'ictus. La luce dalle spalle scontorna l'esile sagoma nera dell'uomo, mentre all'intorno gli imponenti elementi architettonici prendono vita, bagnati da una luminosità tenue che ne mette in risalto il movimento, i volumi, la ritrovata chiarezza. La sequenza iniziale ha così anticipato un tema chiave del film, tutto giocato sull'incontro tra la condizione di fragilità dell'artista e l'irradiante bellezza della pietra scolpita. Un incontro che si realizza in un «singolare intreccio di spazio e di tempo» (ecco l'aura): anzitutto a motivo degli spostamenti, dalle soste, dai gesti di Antonioni spettatore dei monumenti, e poi anche per la costruzione dell'immagine filmica montata da Antonioni regista del film.

Ma non è ancora tutto. L'incontro si dà in una reciprocità. Quando Antonioni si arresta innanzi alla tomba di Giulio II (che resta fuori campo), è ancora una *silhouette* senza volto, inquadrata a figura intera. Lo vediamo immobile davanti alla balaustra del celebre monumento. Segue uno stacco, e l'immagine inquadra il primo piano della statua del 'Papa guerriero'. Nuovo stacco, e inquadratura in dettaglio degli occhi di Giulio II. Solo a questo punto l'immagine inquadra Antonioni in primo piano, mentre il suo volto si solleva piano, ma sempre dall'alto, come se si trattasse di una 'sogettiva' dal punto di vista della statua (fig. 2). Si evidenzia qui un nuovo aspetto dell'esperienza di fruizione artistica che Benjamin include nel suo concetto di aura, e cioè un potere dell'opera di rispondere allo sguardo prestatole. Nel saggio dedicato ad alcuni motivi della poetica di Baudelaire, del 1938-1939, egli scrive: «Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare».¹⁵ Nel 'credersi guardato' il filosofo berlinese identifica evidentemente la dimensione illusoria propria dell'aura, a cui imputa di trascinare il pubblico borghese in un vuoto godimento contemplativo. Ma, ancora una volta, Benjamin intende molto più di questo. Aggiunge infatti subito in nota: «Questa dotazione è una scaturigine della poesia», e prosegue citando queste parole di K. Kraus: «Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più lontano essa guarda».¹⁶ L'illusione di 'credersi guardato' non è dunque circoscrivibile alla pura negatività di una fascinazione alienata. Essa rinvia al più ampio fenomeno del lasciare all'oggetto, all'immagine o alla parola, il tempo di apparire, in una lontananza che è al tempo

¹⁵ W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in W. BENJAMIN, *Opere complete*, VIII: *Scritti 1938-1940*, trad. it., Torino 2006, p. 410.

¹⁶ *Ibidem*; la citazione è tratta da K. KRAUS, *Pro domo et mundo*, München 1912.



Fig. 2. Michelangelo ANTONIONI, *Lo sguardo di Michelangelo* (2004).

stesso prossimità, cioè di apparire nello spazio messo a disposizione dalla soggettività di chi osserva, dalla sua attitudine a immaginare, ad associare altre immagini, ad avvicinarle poeticamente. Chi di fronte a una statua alza gli occhi perché si crede guardato/a, come Antonioni nella sequenza appena descritta, non è in preda all'allucinazione ma si dispone a vivere l'incontro con l'oggetto estetico come un vero incontro, e dunque se ne lascia coinvolgere in maniera immaginativa e personale. Così scrive in proposito Georges Didi-Huberman, commendando Benjamin:

«Nel momento in cui il lavoro del simbolico giunge a tessere questo intreccio improvvisamente 'singolare' a partire da un oggetto visibile, da una parte lo fa letteralmente 'apparire' come un evento visivo unico, dall'altra lo trasforma letteralmente: perché inquieta la stabilità del suo aspetto, nella misura in cui si mostra capace di evocare un lontano in una forma vicina o che si presume afferrabile». ¹⁷

Ciò che Didi-Huberman puntualizza qui con grande precisione, Antonioni sembra averlo sperimentato in prima persona davanti alle sculture di Michelangelo, per poi ritrasmettercene l'evidenza in forma di film. Ecco allora che il titolo scelto per quest'ultimo, *Lo sguardo di Michelangelo*, sfrutta l'omonimia del regista e dello scultore per coinvolgere anche lo spettatore del film nella dimensione auratica dell'incontro. A chi appartiene lo sguardo del titolo? Antonioni o Buonarroti – attraverso gli occhi delle sue sculture? Non è possibile sciogliere il dilemma, anzitutto perché i due sguardi appaiono inestricabilmente combinati tramite il montaggio, e poi perché, nel momento in cui pongo la domanda, un terzo sguardo, il mio, si è già inserito nel gioco della fruizione, che si prolunga indefinitamente

¹⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (1992), trad. it., Roma 2008, p. 102.

nello spazio di una riproducibilità la quale, nel modo più evidente, non fa scomparire l'aura ma piuttosto la libera, la rimette in circolo in modo sempre nuovo.

Si noti il carattere artefatto della combinazione degli sguardi dei due Michelangelo che il film offre al suo pubblico. In nessun momento esso si limita a riprodurre, filmandola, l'esperienza estetica di Antonioni davanti alle sculture di Buonarroti. A differenza di quanto fa con la statua di Giulio II, il regista Antonioni evita scrupolosamente la soggettiva dell'Antonioni osservatore,¹⁸ non solo e non tanto perché essa risulterebbe pletorica, ma perché farebbe coincidere il ruolo del dispositivo di registrazione dell'immagine con la pura fissazione di un punto di vista, e dunque del primato del soggetto. Ciò che il film esprime è invece quel «singolare intreccio di spazio e di tempo» in cui si realizza un rapporto quasi intersoggettivo dell'io con l'opera. Riproducibile è l'opera d'arte, non la sua fruizione, la quale però può essere 'messa in scena', integrandola nello spazio e nel tempo propri del cinema.¹⁹ Riproducibile è l'opera d'arte, non la sua aura, la quale però, non essendo un possesso esclusivo dell'opera stessa, può ripresentarsi in forma nuova anche laddove si sia eclissata l'autenticità dell'opera («l'*hic* e il *nunc* dell'originale»²⁰), a condizione che sia salvaguardato l'ambito del (quasi) intersoggettivo, in cui ci si incontra comunicando. È evidente che il film di Antonioni non ambisce a rendere partecipabile al suo pubblico l'emozione di chi entra nella basilica romana e si arresta di fronte ai marmi di Michelangelo. Attesta però che quell'emozione ha avuto luogo, per Antonioni stesso, in un tempo e uno spazio singolari e pertanto non riproducibili. La 'messa in scena' di questa singolarità non ne ripristina automaticamente la densità auratica, ma crea un nuovo oggetto estetico, a sua volta fruibile da molte e molti, a sua volta occasione di emozione e di incontro, a sua volta idoneo all'apparizione di un'aura.

Vale qui la pena anche ricordare quanto la filmografia di Antonioni sia attraversata da una interrogazione persistente sul tema della visione, e in particolare quanto in essa «*lo sguardo che fa il film* giunga a mettere in causa direttamente se stesso attraverso l'esercizio di se stesso e la sua dinamica».²¹ Il distanziamento dello sguardo di Antonioni regista dallo sguardo di Antonioni osservatore, che, come detto, lascia posto nel film allo sguardo di un 'altro' Michelangelo, è proprio anche la garanzia che il nostro sguardo potrà muoversi liberamente in questa rete, accedendo a un'esperienza che non è l'imitazione o la ripetizione di nulla, ma uno

¹⁸ In particolare il ricorso frequente al carrello verticale, all'inquadratura in dettaglio e a lunghe dissolvenze a nero nel filmare le sculture contribuiscono a creare un forte senso di distanziamento rispetto alle modalità di visione soggettive di Antonioni. Il regista si concede diverse inquadrature in semi-soggettiva, in cui però le sculture restano significativamente fuori fuoco.

¹⁹ Si noti che è irrilevante, a questo riguardo, il fatto che si voglia o meno considerare il film come un documentario.

²⁰ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 22.

²¹ L. CUCCU, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da «Blow Up» a «Identificazione di una donna»*, Pisa 1990, p. 7 (corsivo nell'originale).

spazio di novità in cui siamo al tempo stesso messi in questione e promessi a una nuova conoscenza, a un compimento, in termini benjaminiani a un orizzonte finito di felicità.

3. *L'aura secolarizzata e le sue 'teologie'*

La riproducibilità tecnica dunque, e più ancora quella elettronica e digitale, non moltiplicano l'aura dell'originale, moltiplicano e diversificano le condizioni di produzione e di fruizione dell'oggetto estetico, dunque le occasioni per lo sprigionarsi dell'aura. Evidentemente una tale moltiplicazione di stimoli e di potenziali accessi all'aura non accresce in modo automatico il numero né la qualità delle esperienze estetiche, anzi, se congiunta a una mancanza di educazione all'estetico finisce per assecondare quella sorta di atrofia del sentire, che oggi spesso viene avvertita e deplorata. Ma la soluzione a un tale scadimento del gusto e delle sensibilità, se c'è, non è nel ritorno a un atteggiamento di purezza contemplativa che sacralizza l'opera per preservarla. Il passaggio, indicato da Benjamin, dal valore culturale al valore culturale dell'opera d'arte si è compiuto in modo definitivo e intransitivo. Egli però, come detto, ha anche indicato dialetticamente, attraverso la teoria dell'aura, ciò che nel transito non va perduto, ciò che almeno può non andar perduto, e che resta come una promessa di felicità. Una tale figura del compimento possibile risiede nel carattere performativo comunque assegnato alla presenza dell'opera, che in virtù delle sue qualità estetiche dispone lo spazio per un incontro con il suo pubblico. Nella misura in cui risponde all'invito, questi si 'crederà guardato' e alzerà gli occhi, colorando l'esperienza estetica di un tono intimo e coinvolgente.

Secondo Rainer Rochlitz²² ciò che Benjamin definisce una perdita dell'aura potrebbe essere inteso più precisamente come un cambiamento della sua destinazione. Se nell'arte tradizionale l'aura di un oggetto è ciò che in esso si comunica a Dio, nell'arte delle avanguardie, nella fotografia o nel cinema il destinatario è il pubblico profano di coloro che sono suscettibili di cambiare il mondo. Egli ricorda giustamente che la teoria dell'arte di Benjamin si sviluppa a partire dalla sua concezione del linguaggio come potere di nominare, come espressione assoluta senz'altro destinatario che Dio stesso. Il valore culturale dell'arte è in fondo conseguenza di questa sua originaria destinazione, dunque ogni successivo tentativo di abrogarlo da parte del filosofo berlinese manterrà sempre una sorta di remora teologica. La volontà sincera di mettere l'arte al servizio dell'azione politica non si spingerà mai fino a rinnegare la radice teologica del suo pensiero sull'arte. In essa Benjamin, nel mentre denuncia la fallacia dell'arte per l'arte, nel mentre reclama la necessità di calare l'opera d'arte laddove si

²² R. ROCHLITZ, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris 1992.

gioca il destino dei singoli e delle masse, continua a vedere l'occasione di una felicità e di una pienezza colorate di riflessi messianici.

È dunque comprensibile che, sebbene lo scopo di Benjamin nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* fosse giustamente quello di delegittimare ogni «teologia dell'arte»²³ intesa come meccanismo di difesa del valore culturale e dell'inaccessibilità dell'oggetto autentico a fronte all'avvento rivoluzionario della fotografia, il suo discorso non abbia potuto in alcun modo ostracizzare le molte 'teologie dell'aura' che in diversi modi si sono ispirate alla sua teoria. Esse sono legittime e perfino conseguenti, naturalmente nella misura in cui evitano di forzare i termini del discorso individuando una originale destinazione religiosa o un implicito contenuto sacrale in ogni oggetto estetico, e invece colgono la natura di evento esistenzialmente rilevante, di spazio aperto per un dialogo e un incontro quasi intersoggettivo che l'esperienza estetica può occasionare. Ci pare tipica, in questo senso, l'interpretazione di Didi-Huberman:

«Può sembrare ormai impossibile – filologicamente, storicamente parlando – evocare un 'valore di culto' legato all'aura di un oggetto visivo, senza fare esplicito riferimento al mondo della fede e delle sue ragioni costitutive. E tuttavia, sembra necessario *secolarizzare*, risecolarizzare questa nozione di aura – come Benjamin poteva dire che il 'ricordo' è la 'reliquia secolarizzata' nel campo poetico – al fine di comprendere qualcosa della 'strana' (*sonderbar*) e 'singolare' (*einmalig*) efficacia di tante opere moderne che, inventando nuove forme, hanno avuto precisamente l'effetto di 'decostruire' o di decostruire le credenze, i valori culturali, le 'culture' già formate».²⁴

L'ambito religioso offre il paradigma storico e la forma esemplare dell'aura; secolarizzare un tale paradigma e una tale forma tuttavia non implica di disconoscere l'implicazione del soggetto che ne fa esperienza in una dimensione spirituale in cui si rende disponibile una qualche figura del senso e del compimento. E se l'analisi di questo processo non è appannaggio della teologia, può tuttavia beneficiare delle sue competenze.

Il film *Lo sguardo di Michelangelo* offre un ottimo esempio anche a questo livello. Vi vediamo Antonioni entrare e muoversi nello spazio sacro della basilica esattamente come se fosse in un museo. Coerentemente con il profilo biografico e le convinzioni espresse dal regista, non cogliamo in lui alcun gesto o attitudine di tipo religioso, ma 'solo', dall'inizio alla fine, un rispetto carico di attenzione, una ricettività a ciò che appare dinnanzi a lui, una compostezza abitata dalla percezione che qualcosa di importante si sta producendo. Il 'valore di culto' qui si è spostato, come auspicato da Didi-Huberman, dal livello dei contenuti e delle forme simboliche a quello dell'esperienza estetica stessa. E sebbene sappiamo che nel film tale esperienza, in sé irriproducibile, è soltanto 'messa in scena', non abbiamo motivo di dubitare che il procedimento di costruzione filmica non sia

²³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 26.

²⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze*, pp. 106-107. I termini tedeschi *sonderbar* e *einmalig* rimandano alle definizioni di aura date da Benjamin nel 1931 (*Piccola storia della fotografia*) e nel 1936 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), entrambe citate più sopra.

omogeneo all'esperienza originaria che evoca. O meglio: non abbiamo altri dubbi se non quelli instillati dal film stesso. Tranne forse che per l'uso della musica di commento nelle ultime sequenze del film (il *Magnificat quarti toni* di G.P. Palestrina), la 'messa in scena' evita ogni suggestione religiosa che salvaguardi la distanza dell'opera d'arte fissandola entro un orizzonte trascendente. Al contrario, sia i gesti e gli atteggiamenti con cui Antonioni accompagna la sua visita, sia la regia cinematografica, sono tesi ad annullare questa distanza, immergendola nel «singolare intreccio di spazio e di tempo» della fruizione. Al primo dei due livelli segnalati l'annullamento della distanza – e dunque dell'atteggiamento tipico di venerazione – è dato dal fatto che Antonioni approfitta del suo *status* di visitatore indubbiamente privilegiato per fare ciò che non è consentito al turista ordinario: supera la balaustra e si avvicina al Mosé fino a toccarlo, accarezzando a lungo le linee perfette della pietra. Al secondo livello, quello della regia cinematografica, il superamento della distanza è dato da una serie di inquadrature in dettaglio sulle statue in cui l'immagine è troppo stretta per permettere di ricostruire le figure. Vediamo la luminosità e le venature del marmo, le tracce dallo scalpello, l'accurata lavorazione, ma soprattutto ci accorgiamo che non c'è 'altro' da vedere, perché i contorni della figura di Mosé, soggetto dell'opera sacra, non sono ravvisabili.

Questa doppia soppressione della distanza secolarizza la fruizione lasciando emergere contenuti nuovi di esperienza. Pensiamo ad esempio alla dimensione tattile dell'aura implicata e 'messa in scena' nella sequenza in cui Antonioni mette la mano sull'opera d'arte, mettendo così in crisi l'idea (implicita per chiunque visiti un museo o guardi/ascolti un film) che solo i sensi della distanza siano una fonte affidabile di conoscenza. Pensiamo al contrasto, esaltato dal mezzo cinematografico, tra la mano gracile e insicura di Antonioni e le forme piene e vigorose del corpo di Mosé. Non sembra forse di cogliere, nello sguardo che il regista porta sulla scultura, oltre la competenza dell'artista, oltre l'incanto, oltre l'ammirazione, una sorta di invidia per quel corpo levigato che non teme di invecchiare?

Ma nel contrasto si rivela anche una più grande intimità tra l'opera e il suo singolare fruitore, suggellata proprio dal gesto di toccare. In tutte le tradizioni esiste il divieto di toccare ciò che è sacro. Il contatto rende inservibile la distinzione tra sacro e profano ma apre nuovi livelli di interazione con l'oggetto estetico. Toccando il Mosé, Antonioni solidarizza con lui, lo sente prossimo, si riconosce, forse, nella sua impossibilità di parola. E così il «perché non parli?», che l'aneddotica attribuisce a Buonarroti a fronte del capolavoro appena ultimato, diventa un silenzioso «perché non parliamo?», che Antonioni rivolge alla scultura, o che forse, essi si scambiano l'un l'altro con lo sguardo.

Questo scambio di sguardi, e il suo contenuto di esperienza, noi possiamo solo immaginarlo davanti all'immagine filmica. Eppure l'esercizio di immaginazione così posto è già a sua volta disponibile per una riattivazione dell'aura, in un gioco di rimandi e slittamenti potenzialmente senza fine che è la vera risorsa dell'esperienza estetica.

4. *L'aura nell'epoca dei media digitali*

La domanda sulla perdita dell'aura si pone nuovamente, e in modo diverso, nell'epoca delle tecnologie digitali, giunte ormai a un tale livello di perfezionamento da rendere impossibile, ma anche inutile, la distinzione tra l'originale e la copia. L'autenticità, che per Benjamin conferisce l'aura a un'opera, non è più legata all'originale. Come spiegano Bruno Latour e Adam Lowe, un'eccellente copia di un'opera d'arte può essere più autentica dell'originale. La questione non è più (né mai è stata, per le arti performative) di distinguere originale da copia, ma piuttosto di valutare la qualità della copia, la sua persuasività, dal momento che può accadere, ad esempio, che «l'aura dell'originale [delle *Nozze di Cana* del Veronese] sia *migrata* dal Louvre a San Giorgio»,²⁵ dove viene esibito il suo facsimile. Allo stesso modo anche Jay D. Bolter sostiene, insieme ad altri coautori di un incisivo saggio, che l'aura non sia tanto perduta quanto piuttosto che attraversarsi «una crisi in atto, nella quale l'esperienza dell'aura è alternativamente messa in questione e riaffermata».²⁶

I media digitali permettono non solo una riproduzione sempre più perfetta e 'originale', ma anche un accesso illimitato all'opera al punto che il pubblico può seguire lavori di restauro, come nel caso di San Pietro in Vincoli, oppure entrare negli edifici più famosi del mondo con l'aiuto di tecnologie di *virtual reality*²⁷ o ancora collaborare a un'opera d'arte online, come nel caso dell'opera *The World's First Collaborative Sentence* ideata da Douglas Davis.²⁸ La riproducibilità che guida i processi tecnologici di produzione si dilata in modo pervasivo sia sul versante della ricezione che su quello della produzione, rendendo fluida la loro distinzione. Così non solo il consumo, ma anche il coinvolgimento creativo diventa una pratica di massa. A fronte di ciò, l'individuazione di un'opera singolare e autentica perde di rilevanza per la fruizione estetica, mentre acquista maggior rilievo l'esperienza della persona che si trova di fronte all'opera, o meglio coinvolta nelle mille forme possibili della sua presentazione. La copresenza spaziale e temporale con l'opera (*hic et nunc* di Benjamin) si differenzia in questo contesto: la dimensione temporale viene mantenuta mentre quella spaziale si trova riconfigurata: attraverso l'interazione mediale, *hic* e *illic* coincidono nella *virtual reality*.

L'aura in queste configurazioni non è più qualcosa che appartiene all'oggetto (sia esso originale o copia, con tutte le possibili 'migrazioni' dall'uno all'altra, secondo quanto sostenuto da Latour e Lowe), ma emerge

²⁵ B. LATOUR - A. LOWE, *The Migration of the Aura or How to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in T. BARTSCHERER (ed), *Switching Codes*, Chicago (IL) 2010 (corsivo nell'originale; traduzione nostra).

²⁶ J.D. BOLTER - B. MACINTYRE - M. GANDY - P. SCHWEITZER, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, in «Convergences», 12 (2006), p. 22 (traduzione nostra).

²⁷ Cfr. *ibidem*, p. 30.

²⁸ Cfr. D. DAVIS, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)*, in «Leonardo», 28 (1995), 5, p. 382.

nell'esperienza di incontro e comunicazione con l'opera. Questa dinamica comunicativa auratica si può ripetere senza limiti, data l'accessibilità via internet o le riproduzioni digitali, ma il momento stesso dell'incontro è, ogni volta e per ogni individuo, irripetibile e sempre diverso perché non dipende esclusivamente da un'opera statica, ma anche da un soggetto individuale e storico: l'esperienza può cambiare a seconda del contesto, dell'umore, dell'evolvere della storia dell'opera e dell'individuo che la incontra.

Certo non è scontato riconoscere in queste esperienze una permanenza della dimensione auratica. In esse esiste sempre almeno il rischio, ben avvertito da Benjamin, di una banalizzazione dell'esperienza, e quello di una disattenzione incoraggiata dalla natura opaca del *medium* digitale. A fronte di tale rischio, c'è chi riconosce almeno uno spazio residuo di sopravvivenza dell'aura nell'epoca digitale nelle arti performative, che considerano il corpo e i suoi movimenti come opera d'arte. Bryan Turner sostiene che queste forme d'arte, in particolare la danza, resistono alla riproducibilità e perciò mantengono un'aura anche nella modernità secolare,²⁹ esprimendo attraverso il loro particolare linguaggio corporeo la dimensione sessuale, politica e religiosa della società.³⁰ Il corpo diventerebbe quindi il luogo in cui l'aura può ancora esprimersi nonostante la sua presunta decadenza – un'idea che recupera peraltro certi aspetti dalla teoria benjaminiana dell'aura, dal momento che Benjamin, sulla scorta della tradizione mistica ebraica, riconosce che l'aura è attribuibile non solo all'opera d'arte ma anche alla natura o a una persona.³¹

I tentativi appena delineati di ritrovare l'aura nella nostra epoca (la migrazione dall'originale alla copia, la sua emergenza nell'incontro virtuale, la sua presenza residuale nel corpo) sono strettamente connessi tra loro, com'è possibile osservare in particolar modo nel caso della performance.

5. *Ritrovare l'aura nella performance*

L'epoca decisiva per lo sviluppo della performance è stata quella tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, periodo che ha visto produrre performance radicali e originali come quelle di Hermann Nitsch, Piero Manzoni o Carolee Schneemann, centrate sulla riformulazione del rituale e l'esperienza del limite a partire dal corpo come prima materia artistica. Ma anche prima e dopo quel periodo, la performance è stata importante come modalità di fare arte contestando la staticità e il valore mercantile dell'opera d'arte tradizionale, e insieme introducendo nuovi temi e nuove

²⁹ Cfr. B.S. TURNER, *Introduction – Bodily Performance: On Aura and Reproducibility*, in «Body & Society», 11 (2005), 4, p. 2.

³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 5.

³¹ Si veda la sua illustrazione di ciò che è l'aura nell'esperienza della natura (W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 25) e nel volto umano fotografato (p. 28), e la sua idea per cui nel cinema, contrariamente al teatro, «l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*» (pp. 32-33).

forme nel momento in cui quelle precedenti si dimostravano prive di efficacia comunicativa.³² In questo senso la performance ha un forte senso politico, di impegno critico nei confronti delle istituzioni della società e dell'arte, che si esprime nella sua radicalità di forme di espressione e di mezzi usati (sangue, intestini di animali, azioni masochistiche ecc.) che spesso vanno oltre il limite sopportabile, sia per il pubblico che per l'artista.

Caratteristica della performance è la sua singolarità: normalmente non ne esiste una sceneggiatura (al massimo qualche appunto, minime indicazioni relative alla posizione nello spazio), non ci sono prove o ruoli da recitare. L'artista è di solito presente e svolge in persona la performance, ma non sempre è così. La performance esiste comunque solo nel momento della sua esecuzione, nella singolarità dello spazio che occupa e per quel pubblico contestualmente presente. La documentazione di una performance (foto, video, residui materiali, racconti) non può far altro che ricordare ciò che è successo, e trasmetterlo senza ambire a replicare l'evento. Amelia Jones³³ ricorda però utilmente che nessuna esperienza di fruizione di un prodotto culturale è del tutto im-mediata; essa è sempre inserita in un contesto determinante per la comprensione. Non si dovrebbe quindi attribuire un valore riduttivo alla documentazione di una performance solo a causa del suo carattere mediato, ma riconoscere che essa è altro rispetto alla performance stessa, e che può rivelarsi ugualmente utile alla comprensione dell'evento: così ad esempio una fotografia può risvegliare nuove e particolari reazioni rispetto a quanto colto 'in diretta' nel corso della performance.

Anche se non è detto o necessario che nell'esperienza di una performance (partecipata in diretta o in vario modo documentata) si sperimenti un'aura, ci sono alcuni elementi tipici della performance che sembrano favorire una tale esperienza. Il primo elemento è quello di presenza: l'artista, o le persone protagoniste della performance, come anche il pubblico, sono co-presenti e creano l'opera con il loro esserci. Ricordiamo che, per Benjamin, il potere auratico dell'opera d'arte consiste nel rendere in qualche modo presente la sua origine. L'aura annulla l'intervallo spazio-temporale tra l'atto produttivo dell'artista e quello fruitivo che si compie nell'osservazione, e dunque, in qualche modo, ciò che io vedo ora nell'opera (in quanto so che è 'originale') è la mano dell'artista che dipinge o scolpisce. Ora, nella performance non c'è alcun bisogno di un'aura così intesa: non c'è infatti intervallo da saturare né passato istanziativo da ridestare; nessuna 'co-presenza' deve essere evocata, perché essa si dà per definizione. Essa inoltre funziona nella piena reciprocità: Marina Abramović spiega ad esempio che la presenza del pubblico le è indispensabile per entrare nello stato d'animo (e di corpo) della performance, nel quale sia possibile

³² Per la storia della performance si veda R. GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 2001.

³³ A. JONES, 'Presence' in *Absentia: Experiencing Performance and Documentation*, in «Art Journal», 56 (1997), 4, p. 12 (traduzione nostra).

compiere le azioni anche estreme previste.³⁴ L'artista precisa che tale presenza non sempre favorisce un vero incontro: può anche rappresentare un atto voyeuristico, una consumazione di ciò che la performance presenta, senza vero coinvolgimento.³⁵ L'esperienza che fa l'artista durante una performance non corrisponde sempre a un'esperienza e a una assimilazione ugualmente forti da parte del pubblico. La dissoluzione del confine tra 'l'opera'³⁶ e il suo pubblico – preconditione per un vero incontro e quindi per l'esperienza dell'aura – non è dunque sempre giustificata: la performance sicuramente offre delle condizioni favorevoli, ma il fatto che queste vengano o no sfruttate dipende dalla disponibilità del pubblico a lasciarsi ogni volta attrarre e mettersi in gioco nell'evento.

Il senso dell'*hic et nunc* è molto forte nella performance: essa si produce nell'istante e poi si dissolve, lasciando solo tracce di sé. Al contrario di un'opera d'arte tradizionale, un oggetto che si può toccare, comprare, esporre, che ha un passato e un futuro di fruizioni successive, la performance esiste solo nel presente. La sua presenza viene resa ancora più evidente dal fatto che il corpo dell'artista è spesso il nucleo e la materia prima della performance, un corpo vivente che cambia nel tempo. Abramović afferma che il corpo rappresenta l'idea principale che ella vuole elaborare mediante l'attività artistica. Non stupisce in questo senso che l'artista abbia scelto la performance come forma di espressione principale, proprio per la possibilità di lavorare anzitutto con la materia che il corpo offre:

«puoi avere una buona idea, anche due se sei un genio. Ma occorre fare molta attenzione su questo. Tutto il resto è interpretazione della stessa idea, e per me, la sola idea che ho sempre avuto è il corpo umano. È la sola cosa a cui sono sempre stata interessata. È un'ampio settore da esplorare, e sento ancora di essere solo all'inizio».³⁷

Attraverso il suo corpo e le esperienze a cui viene esposto, in una performance riuscita l'artista crea un momento di presenza intensificata, producendo una tensione che non sarebbe possibile mantenere fuori dall'ambito della performance.

Data l'importanza della presenza dell'artista per la creazione di uno spazio di comunicazione tra opera e pubblico, si parla spesso di un carisma dell'artista in grado di rendere una particolare atmosfera e forza a un'azione che in altre circostanze apparirebbe ordinaria. Pur senza far coincidere carisma e aura, i due concetti sono comunque correlati, nel senso che il carisma appare come una 'qualità' dell'artista che contribuisce con la sua performance a produrre l'aura dell'incontro estetico. Anche se le performance cercano di dissolvere il confine tra vita e arte (esse

³⁴ Cfr. J.A. KAPLAN, *Deeper and Deeper. Interview with Marina Abramović*, in «Art Journal», 58 (1999), 2, p. 10.

³⁵ Cfr. *ibidem*, p. 8.

³⁶ Ovviamente il termine non può coprire le dinamiche complesse di una performance, tra l'azione artistica, il coinvolgimento del pubblico, la sua estensione spazio-temporale. Essa è opera e al tempo stesso operazione, evento.

³⁷ J.A. KAPLAN, *Deeper and Deeper*, p. 19.

si svolgono spesso in spazi anonimi, fuori dalle gallerie e dai musei, e replicano esperienze o azioni quotidiane servendosi di materiali della vita comune), rimane comunque una forte distinzione tra i due ambiti per via della intensa concentrazione dell'artista che differenzia la performance, come azione voluta e cosciente, dalla vita ordinaria, mettendo in luce processi che solitamente rimangono incoscienti o sono compiuti in modo automatico.

Per Benjamin, l'aura di un'opera d'arte è legata fortemente alla sua origine culturale/rituale e all'atteggiamento contemplativo del pubblico. L'origine culturale rimane evidente nelle performance anche in epoca secolare: Nitsch, nelle sue *Orgien Mysterien Theater* degli anni Sessanta, intendeva riprendere esattamente questa dimensione, che egli considerava perduta nella società alienata dei consumi, e ricondurla attraverso i suoi riti orgiastici e sacrificali a una realtà vera e una coscienza primordiale. Anche le performance di Abramović hanno un aspetto rituale, per il modo in cui l'artista si prepara all'evento (normalmente ella non mangia e non parla per purificare corpo e mente ed entrare nello stato necessario per la performance), per i gesti spesso ripetitivi, per il tentativo di trasmettere qualcosa al pubblico, un'energia, un cambiamento e quindi per la pretesa di cambiare la realtà – almeno in piccola parte e per un breve momento. Pensiamo ad esempio alla performance *Balkan Baroque* del 1997 (Leone della Biennale di Venezia), un rituale di lutto e di riconoscimento di dolore in cui l'artista è seduta su un mucchio di ossa di vacca e le pulisce mentre alle sue spalle sono proiettate su schermi immagini dei suoi genitori e di lei nell'atto di danzare e raccontare una leggenda balcanica.

La performance rispecchia per molti aspetti ciò che Benjamin ritiene caratterizzante per un'opera d'arte auratica: l'originalità e l'autenticità, l'enfasi sull'*hic et nunc*, la presenza, il legame a un contesto rituale. È questo dunque il luogo eletto dove, nell'epoca della riproducibilità digitale, ci riappropriamo dell'aura perduta? Prima di rispondere e così tracciare un bilancio definitivo, ci soffermeremo ancora un poco sui lavori di Abramović.

6. Marina Abramović: l'artista è 'presente'

Dapprima scultrice e pittrice, l'artista serba ha iniziato a realizzare performance all'inizio degli anni Settanta, diventando presto una delle rappresentanti più significative di questa forma d'arte. Negli anni delle sue prime *solo performances* ella opera soprattutto attraverso il proprio corpo come mezzo di espressione e luogo di dolore e di piacere, esplorando i limiti del supportabile, le relazioni tra il corpo e la mente, il corpo e l'io, il corpo come luogo di potere politico, il corpo e il tempo, come ad esempio nella performance *Rhythm 10* (1973), in cui riprende un gioco russo di abilità con il coltello, passando la lama di un coltello a velocità crescente tra le dita della mano aperta. L'artista cambia il coltello (ne ha

a disposizione una serie) ogni volta che si ferisce un dito, registrando i suoni dell'azione. Poi ascolta la registrazione e cerca di ripetere ogni movimento, ogni ferita inferta, immedesimando il passato e il presente nel suo corpo.³⁸ La radicalità delle sue performance richiede un impegno anche da parte del pubblico, che reagisce in modo diversi, con fascino o ripulsa, e in alcuni casi deve intervenire a tutelare la salute dell'artista. In ogni caso non è ammesso qui un atteggiamento di estetico distacco; si impone di farsi carico dell'aspetto etico dell'esperienza: l'incontro con un'opera d'arte diventa impegno e responsabilità.³⁹

Abramović mette alla prova il coinvolgimento del pubblico in una performance realizzata a Napoli nel 1974, dal titolo *Rhythm 0*. Capovolgendo i ruoli, per sei ore l'artista si propone al pubblico come materia prima della creazione e mette a sua disposizione una tavola con 72 oggetti con cui intervenire sul suo corpo, tra cui una rosa, una sciarpa, un rossetto, un coltello, un po' di rosmarino, e perfino una pistola con pallottola. Ella ha raccontato in seguito che gli interventi tendevano a diventare sempre più estremi e violenti, come se il pubblico perdesse poco a poco l'iniziale inibizione.⁴⁰ Senza però smarrire del tutto un senso di responsabilità: quando qualcuno giunge a puntare la pistola alla testa dell'artista, un'altra persona gliela toglie dalla mano. Nella fruizione/interazione con un'opera d'arte la libertà e responsabilità umane si attivano e vengono sempre sollecitate, anche se questo appare meno evidente nel caso di un'oggetto statico.⁴¹

Nella collaborazione (e relazione) di M. Abramović con l'artista tedesco Ulay, il tema centrale delle performance diventa l'esplorazione del rapporto interpersonale, l'essere uno in due nello spazio e nel tempo, la fiducia e la responsabilità, la tensione e l'equilibrio in una relazione. Ad esempio nella performance *Rest Energy* (1980) Abramović impugna un arco al rovescio, con una freccia avvelenata puntata verso il suo petto, mentre Ulay, standole di fronte, tende la corda dell'arco, in modo che solo mantenendo la tensione tra loro, ella resta incolume. Contemporaneamente acquista maggior importanza anche il tema della sospensione, della resistenza, in lunghe performance dove i due rimangono immobili e in silenzio per lasciare che le loro energie e quelle del luogo confluiscono e si scambino.

Dopo la loro separazione, Abramović continua la sua carriera esplorando, negli 'oggetti transitori', nuove forme di relazione con il pubbli-

³⁸ Cfr. C. DEMARIA, *The Performative Body of Marina Abramović. Rerelating (in) Time and Space*, in «European Journal of Women's Studies», 11 (2004), 3, p. 297.

³⁹ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

⁴¹ Basterebbe la famosa reazione di R.M. Rilke al torso di Achille del Louvre, la sua sensazione di essere invitato dalla scultura a un ravvedimento («denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern», cfr. *Archaischer Torso Apollos*, in R.M. RILKE, *Das lyrische Schaffen*, Hollfeld 2009, p. 118), per mostrare come questo possa accadere anche nel confronto con un oggetto inanimato. C'è anzi da chiedersi se il bisogno di essere provocati alla responsabilità in modo brusco ed esplicito, secondo le modalità della performance, non sia conseguenza di un inaridimento della sensibilità estetica.

co.⁴² In *Black Dragon* (a partire dal 1990) ad esempio, l'artista installa pezzi di minerale a una parete in vari musei. I visitatori e le visitatrici sono sollecitati/e a fare pressione con il proprio corpo sulle pietre per assorbire la loro energia. Gli oggetti esposti sono privi di funzione artistica fintanto che il pubblico non interagisce con essi. L'incontro è pensato come un'occasione di cambiamento sui due versanti: i corpi che fanno pressione contro i minerali con il tempo lasciano una traccia, possono scheggiare o sgretolare l'oggetto, mentre si suppone che anche il minerale, con la sua energia, modifichi qualcosa nella persona che vi entra in contatto.

Con questo tipo di proposta, che forza l'interazione con il pubblico, l'artista serba supera una sua personale insoddisfazione nei confronti del *medium* della performance, per il fatto che in essa è ancora consentita una consumazione passiva. La persona dell'artista in compenso diventa meno decisiva nelle installazioni dei *transitory objects*: anche se spesso presente durante le mostre, Abramović non è parte dell'opera, la quale è materialmente composta da oggetti che rimangono neutri e impersonali⁴³ fino a che qualcuno tra il pubblico non li rende significanti. Se c'è aura, qui, non deriva né dall'oggetto in quanto creazione (Abramović ne incoraggia piuttosto una produzione di tipo seriale) né dallo spazio dell'esibizione (in Giappone alcuni *transitory objects* sono stati installati davanti a un supermercato), ma dall'incontro con una persona individuale, che riaccade ogni volta diversamente.

Con il tempo Abramović è giunta a interrogarsi anche sulla possibilità di conservazione o di riproduzione di una performance. Un tentativo interessante è stato realizzato quest'anno per una mostra del Museum of Modern Art di New York: *Marina Abramović, The Artist is Present*. La mostra propone una retrospettiva sul lavoro dell'artista sia in forma tradizionale, con l'esposizione di video e fotografie delle sue performance, sia mediante una serie di riproposizioni di performance messe in scena da giovani artisti e artiste precedentemente preparati durante un workshop con Abramović stessa. A fianco di queste forme di riproduzione l'artista stessa offre una nuova performance per tutta la durata della mostra. Ma anche detta performance, dal titolo *The Artist is Present*, prende spunto da una serie di performance precedentemente realizzate da Abramović con Ulay, *Nightsea Crossing* (1981-1987), in cui essi sedevano a un tavolo l'una di fronte all'altro, senza muoversi e parlare, offrendosi come in una sorta di *tableau vivant*. Ora in modo simile Abramović è seduta immobile nell'atrio del MoMa e invita le persone che passano a sedersi una ad una di fronte a lei per un periodo di tempo e partecipare così in prima persona alla performance.

Anche se non 'succede' niente durante la performance, in particolare rispetto alle performance violente ed eclatanti dei primi anni della car-

⁴² Cfr. G. CELANT - M. ABRAMOVIĆ, *Towards a Pure Energy*, in G. CELANT, *Marina Abramović: Public Body. Installations and Objects 1965-2001*, Milano 2001, p. 11.

⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 10.

riera dell'artista, l'impatto dello stare di fronte all'artista sottoposti al suo sguardo fisso e intenso sembra forte. Nell'incontro silenzioso e immobile si stabilisce un rapporto in cui l'artista cerca di adattarsi alla persona di fronte a lei, nel ritmo della respirazione e nell'atteggiamento. Senza la possibilità di utilizzare parole o avere un diretto contatto fisico,⁴⁴ la relazione si stabilisce nell'essere presenti insieme, nel respirare insieme, nel lasciar passare il tempo insieme, senza contarlo, creando il senso di una presenza quasi senza tempo, letteralmente sconfinata, per il fatto che l'artista comincia la performance poco prima dell'apertura e la continua fino a poco oltre la chiusura del museo, e così sembra dilatare le barriere temporali. L'immobilità e il silenzio aguzzano l'attenzione anche per il minimo movimento, un cambio di respiro, un gemito soppresso. Si realizza così una modalità di incontro con l'altra persona completamente opposto a quello abituale, in cui acquista importanza ciò che è invisibile o quasi invisibile, i più piccoli segnali che passano tra due sconosciuti che condividono un tempo di grande prossimità. La performance si concentra quindi sul puro momento dell'incontro, senza nessun motivo oltre l'esperienza della presenza dell'altra persona, senza altro 'messaggio' che l'esserci dei due 'co-protagonisti'. L'aura qui può scaturire solo da quel particolare incontro e necessita della collaborazione della persona che si siede di fronte all'artista come anche del pubblico all'intorno che osserva.

Fin dal titolo dunque, e in maniera programmatica, la mostra del MoMa pone in questione il tema della presenza proponendosi come un interessante 'circuito di presenze': presenza dell'artista nelle sue opere secondo le modalità della loro presentazione, che esigono in ritorno diverse forme di presenza da parte di un pubblico che sperimenta così vari livelli di fruizione. Le prime recensioni della mostra sono state piuttosto negative quanto al tentativo di far ripresentare da terzi le performance di Abramović, forse per la difficoltà di reggere il confronto con la presenza attiva dell'artista. Mentre la documentazione in foto o video è pur sempre in grado di comunicare qualcosa al pubblico, le performance rimesse in scena ma prive la presenza carismatica di Abramović sono state giudicate piatte e vuote.⁴⁵ In precedenza Abramović stessa aveva sperimentato la possibilità di ricreare performance altrui con *Seven Easy Pieces*, serie di performance realizzate nel 2005 al Guggenheim Museum di New York. Quelle *ri-performances* erano però state presentate come originali, o almeno come interpretazioni nuove e autonome nella loro elaborazione, mentre le performance del MoMa sono concepite ed esplicitamente offerte come

⁴⁴ Da notare che Abramović ha disatteso questa condizione nel corso della serata inaugurale della mostra, quando davanti a lei sedeva il suo ex-compagno e collaboratore, Ulay. L'esempio permette di misurare il forte elemento spettacolare che circonda l'artista nonostante la seriosità dei suoi lavori: ella è cosciente del suo carisma e decide dei modi e della misura in cui sfruttarlo nella messa in scena di se stessa.

⁴⁵ Cfr. J. WESTCOTT, *Artist Marina Abramović: «I have to be like a mountain»*, in «The Guardian», 19 marzo 2010, accesso online: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/mar/19/art-marina-abramovic-moma>.

‘riproduzioni’, sebbene non realizzate attraverso una forma di registrazione. In queste condizioni, per quanto sia ipotizzabile che almeno una parte del pubblico abbia vissuto un incontro emozionante e coinvolgente, e dunque almeno un riflesso di aura, è prevalso un atteggiamento di diffidenza, come se la coscienza di trovarsi di fronte a una replica abbia bloccato il pieno coinvolgimento. Non è forse ciò che accade quando osserviamo l’ottima riproduzione di un dipinto famoso sapendo che si tratta di una riproduzione? Il nostro apprezzamento è limitato non da qualche dettaglio della percezione, ma dalla coscienza che non siamo davvero ‘in presenza’ dell’opera. A maggior ragione questa coscienza rappresenta un blocco nei confronti della performance, la quale enfatizza la dimensione anche temporale di una ‘presenza al presente’.

L’iniziativa del MoMa offre anche nuovi modi di partecipare all’esposizione: è possibile infatti, durante gli orari di apertura, seguire la performance di Abramović in diretta via internet, grazie a una webcam puntata sull’artista e sulla persona seduta di fronte a lei, mentre sullo sfondo si intravedono le gambe delle persone di passaggio nell’atrio, o quelle che si soffermano, magari sedendosi sul pavimento, a seconda delle diverse interazioni con la performance (fig. 3). Una galleria di ritratti fotografici delle persone che hanno preso parte alla performance è pure accessibile online e fa intuire, attraverso la gamma di espressioni, la molteplicità di esperienze fatte, che vanno dal sorriso trattenuto fino al turbamento e alle lacrime. La registrazione della performance in questo caso non si limita a documentarla, ma la rende accessibile a un pubblico più vasto e secondo modalità differenti, rilanciando nuovamente la questione della ‘presenza’ e dei modi di fruirne. Si noti che dopo alcuni minuti il *live stream* del video si interrompe e l’utente deve effettuare una nuova connessione se vuole continuare a seguire la performance. In questo modo rimane sempre chiaro che la forma di partecipazione all’evento è mediata; non si vuol offrire a chi si collega ad internet l’impressione di essere al museo, e d’altra parte nemmeno l’impressione di guardare un film. Non c’è effetto di straniamento dalla realtà, ma una diversa presenza di realtà, dunque un altro modo di visitare la mostra.

7. *Considerazioni conclusive*

La forma artistica della performance, con il suo contenuto di azione, la sua presenza immediata, l’apertura allo sguardo e l’invito pressante al coinvolgimento personale da parte del pubblico, rende evidente la persistenza dell’aura nell’epoca dei media digitali. Ma invece di essere un involucro a protezione dell’opera, l’aura è il riflesso della sua apertura a spazi di incontro sempre nuovi con il pubblico. Nel processo di fruizione dall’evento-performance e delle sue tracce molteplici (anche riprodotte tecnicamente), l’aura emerge come il presente dell’esperienza estetica, non rinviabile a un evento passato e non assimilabile alla staticità di un oggetto.

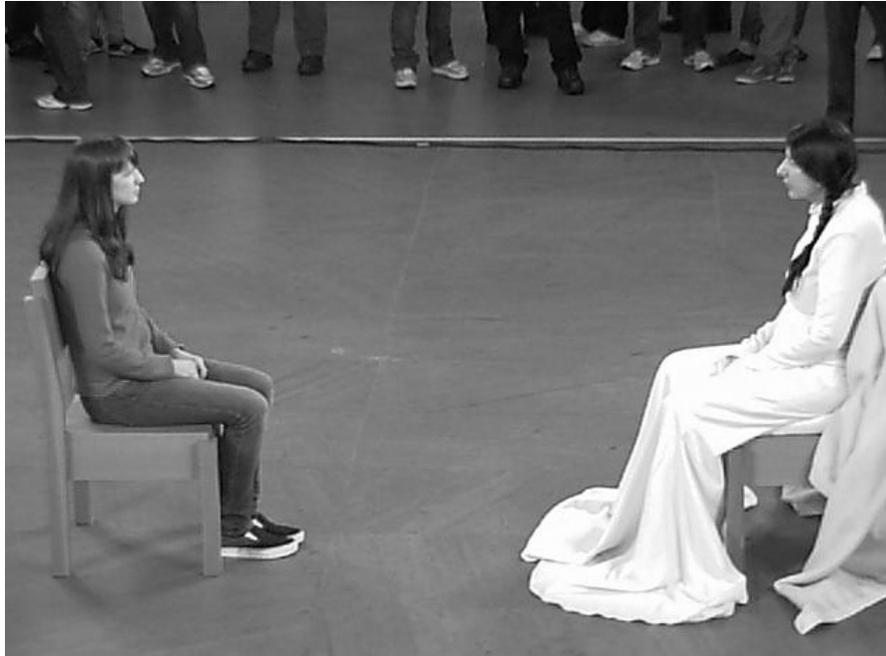


Fig. 3. M. ABRAMOVIĆ, *The Artist is present* (New York 2010).

Non solo dunque l'aura non è venuta meno né ha declinato con il variare dei modi di esistenza e di riproduzione dell'opera d'arte, ma ci appare chiaro ora che essa non è stata mai sedentaria e sempre disponibile a inedite migrazioni e configurazioni, sempre sul punto di rovesciarsi in nuove possibilità. Se l'aura indica una qualità, questa attiene inseparabilmente all'oggetto estetico e all'esperienza estetica di cui quello è l'occasione. Solo dalla loro congiunzione si dischiude ciò che legittimamente possiamo definire come aura. Se con questa si pretende individuare una proprietà intrinseca dell'opera d'arte, infatti, difficilmente si può obiettare a chi intende tale attribuzione di proprietà come un fenomeno storicamente e socialmente costruito.⁴⁶ D'altra parte, se l'aura fosse esclusivamente un contenuto dell'esperienza individuale, come parlarne ancora, come esprimere al suo riguardo un giudizio valutativo, come riconoscerla e comunicarla? Essa è invece proprio e precisamente lo spazio dell'incontro – talvolta dello sfiorarsi appena, talaltra del faccia a faccia ostinato, perfino combattuto – a cui l'opera performativamente si dispone e in cui il fruitore e la fruitrice si inoltrano con l'opportuna attenzione estetica.

⁴⁶ Si veda ad esempio A. DAL LAGO - S. GIORDANO, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna 2006, per i quali «l'aura di un'opera d'arte è semplicemente l'effetto che produce» (p. 141), il quale però a sua volta dipende dall'«insieme di cornici sociali e cognitive che fanno dell'arte quello che è» (p. 10).

Se lo spazio in cui l'aura si dischiude è quello dell'incontro tra l'opera e il suo pubblico, diventa più semplice comprenderne la natura transitoria, comprendere perfino che essa sembri scomparire a momenti. In realtà è perchè la si cerca dove essa non è, dove forse è stata e non è più, come è accaduto a Benjamin. Oppure perchè la si cerca nel momento del suo momentaneo scomparire per dislocarsi. O semplicemente perchè non si può mai essere certi con precisione del suo riaffiorare, dato che l'esperienza che ne abbiamo, come ha scritto Andrew Benjamin, «è l'esperienza di una attesa o di una possibilità».⁴⁷ Possiamo dunque fissare un appuntamento con l'arte e le sue opere, ma non certo con l'aura: intermittente e senza fissa dimora, ci sarà sempre il rischio che essa non si presenti.

Il luogo proprio dell'aura è una soglia; essa vive dunque di passaggi, degli scambi continui e produttivi instaurati nell'atto della fruizione. L'immagine benjaminiana dei *passages* parigini si offre qui come utile paradigma. L'aura non rivela se stessa se non laddove c'è una disponibilità a sostare, a trattenersi per lasciar accadere qualcosa. La sua apparizione, sempre balenante, richiede questo spazio di possibilità. A seconda delle condizioni storiche e sociali e delle preoccupazioni estetiche dominanti, si tenderà a proiettare l'aura in misura più o meno accentuata, più o meno esclusiva, sull'oggetto estetico, ma essa vive nella sospensione, nel passaggio. Si può dire anche che essa sia il prodotto di una tensione, e in questo senso cogliamo anche la natura dialettica che molte interpretazioni riconoscono all'aura benjaminiana. C'è una tensione dialettica tra l'apparenza estetica di una presenza («l'apparizione unica di una lontananza») e la sua frantumazione riflessiva, immaginativa, nell'esperienza della fruizione. Ed è precisamente questa tensione a generare il nomadismo dell'aura.

L'aura non si attiva se non in un incontro di sguardi, se non nel 'sentirsi guardati' dall'opera, che può giungere a prendere la forma, esplicita fino al disturbante, dello sguardo fisso e insistente di Marina Abramović sugli spettatori e le spettatrici del MoMa che accettano di sedersi in silenzio di fronte a lei. Con questa nuova comprensione dell'aura non ci pare di forzare l'idea fondamentale di Benjamin: l'originalità e l'autenticità, *l'hic et nunc*, rimangono fondamentali, ma invece di essere attributi dell'oggetto, di cui decretano la lontananza, sono condizioni della irripetibilità dell'incontro quasi intersoggettivo che qualifica una fruizione esteticamente rilevante. Nonostante le difficoltà associate al testo di Benjamin e la vaghezza delle sue definizioni di aura, il termine si è imposto nel vocabolario estetico perchè indica, con il suo potenziale evocativo ed esoterico mai pienamente disinnescato, l'occasione di esperienza che ci è offerta in ogni incontro con l'arte e il fatto che questo richieda impegno e responsabilità per offrire in cambio, nella forma del piacere estetico, la figura di un possibile compimento.

⁴⁷ A. BENJAMIN, *The Decline of Art: Benjamin's Aura*, in «The Oxford Art Journal», 9 (1986), 2, pp. 30-35, qui p. 33 (traduzione nostra).