

L'ORDINE DEI DISCORSI

L'aura del cinema

Dossier Benjamin di Fredric Jameson.

di *Marcello Walter Bruno* – 11 Luglio 2022



Fu nel 1989 che la Garzanti pubblicò del «più grande critico americano vivente» Fredric Jameson – dopo un decennio di uscite di opere più “tradizionali” (si fa per dire) come *Marxismo e forma* (1975), *Le narrazioni magiche* (1978), *La prigione del linguaggio* (1982) – l’agile libretto *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, il quale, facendo seguito a *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard (1981) assieme a *La crisi della modernità* (1989) di David Harvey (che discuteva in diretta *Blade Runner* e *Il cielo sopra Berlino*), aprì il dibattito su quella che Fernaldo Di Giammatteo chiamava ancora prudentemente *La terza età del cinema* (1985).

In seguito, l’interesse di Jameson per il cinema anche italiano si precisò e fu occultato: *Firme del visibile* (2003), che presentava oltre a Hitchcock e Antonioni anche una lettura postmoderna di *Shining* di Kubrick, vinse il premio Filmcritica/Umberto Barbaro 2003; in compenso Marco Gatto, che nel 2008 aveva dedicato al «più importante neo-marxista al mondo» la monografia *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, non riusciva a far pubblicare in italiano i saggi del 1992 *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*.

Oggi Fredric Jameson ha 88 anni, a quanto pare ricopre la cattedra di Letterature e lingue romanze presso la Duke University (North Carolina) e continua a dedicarsi agli eroi della sua generazione: *Raymond Chandler* (2018), scrittore ma anche sceneggiatore (*Il grande sonno*); e l'immenso [Walter Benjamin](#), «**il più grande critico letterario tedesco**», **quello di cui si può dire che «è spesso sin troppo facile da leggere (o leggibile, avrebbe detto Roland Barthes) perché ci si accorga che è invece incomprensibile o, in altre parole, scrivibile»** (Jameson 2022, p. 33). «Benjamin il pensatore non fa che intromettersi nel lavoro dello scrittore e viceversa, in un fluttuare instabile tra le parole e i concetti che il lettore deve attraversare come se camminasse su una fune» (*ivi*, p. 34). Ecco allora che il percorso iniziato con l'unico vero libro di Benjamin, *Strada a senso unico* (1928), si trasforma ben presto nella confusione di impressioni personali e osservazioni pubbliche:

A essere perduta nell'ufficio degli oggetti smarriti è la primissima visione di un paesaggio sconosciuto, l'abitudine può essere persa come un portafoglio dimenticato chissà dove. Il cielo azzurro, tuttavia, così brillante e nuovo, si rivela essere la lontananza dipinta delle quinte teatrali, restituita con un certo disprezzo a te che ti sei preso il disturbo di andare a cercare un oggetto così inutile e dozzinale ("Marnie"? Il simulacro? E qui, senza dubbio, a parlare è il portavoce ufficiale dell'aura) (Jameson 2022, pp. 61-62).

Ed eccoci a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, saggio di cui esistono cinque differenti versioni elaborate da Benjamin: la prima scritta nel settembre/ottobre 1935; la seconda tra fine '35 e febbraio '36; la terza (gennaio/aprile '36), traduzione francese curata da Pierre Klossowski, pubblicata a Parigi nel 1936 nella *Zeitschrift für Sozialforschung* (la rivista della Scuola di Francoforte) ma con una serie di tagli tale da far insorgere Benjamin contro il direttore Max Horkheimer; la quarta stesura, conclusa nel 1939, apparve postuma solo nel 1955, e in traduzione italiana nel '66, predestinata al sessantotto.

Ebbene, dice Jameson: non c'è un consenso generale su quale sia l'argomento principale di questo saggio. «Parla di cinema? No: nessun film è espressamente citato, compaiono solo Chaplin e Mickey Mouse, e su Ejzenštejn nemmeno una parola. Il cinema, però, è di certo incluso all'interno di un tema più ampio, quello dei media, un concetto che all'epoca non esisteva» (*Ivi*, p. 275). «Nonostante la sua reputazione, questo non è affatto un saggio sul cinema – gli unici registi citati sono Chaplin e Disney,

ma non si fa menzione di alcun film in particolare. Il cinema, in questo scritto, è giusto una boa portata qui dalle correnti sempre in movimento del pensiero di Benjamin sulla storia, e in particolare sul cambiamento storico e la transizione» (ivi, p. 277).

Certo *L'opera d'arte* va letto come il seguito di *Breve storia della fotografia* (1931), saggio in cui la macchina supera il corpo e le sue percezioni, nel duplice senso della personalissima nozione benjaminiana della mimesi o della somiglianza: «È un superamento che ci porta potenzialmente molto oltre l'ipotizzato futuro del cinema, e anzi pare proiettarsi in quel futuro dominato dai computer che porterà alle teorie del post-umanesimo» (ivi, p. 282). Qui è anche la prima definizione di aura come «apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina essa possa essere» (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*), il che rende **l'aura una parola che non ha un suo opposto**: «Il non-auratico non può essere considerato come stante in un'opposizione dialettica dell'aura, esso rappresenta solo la dimensione della sua assenza – da qui la difficoltà di attribuire a Benjamin qualcosa che si avvicini a un'estetica del film (figuriamoci dei media o dei *new media*)» (ivi, p. 288).

«Ma di certo, se guardiamo indietro ai grandi film citati da Benjamin nel saggio sulla riproducibilità (a quelli di Chaplin o Ejzenštejn), ma anche se pensiamo ai classici dell'età d'oro di Hollywood, alla *Nouvelle Vague* francese, la fotografia antiquata e il bianco e nero esprimono un tempo che è molto più che meramente storico. L'antiquato è diventato esso stesso aura» (ivi, p. 295). **D'altro canto anche l'invenzione o la scoperta del primo piano trasforma il volto in una merce che può essere comprata e venduta – e su cui è fondato anche l'odierno concetto di celebrità**: «Non è necessario estendere questa meditazione fino a includere anche le attuali tecnologie basate sul riconoscimento facciale per fare esperienza dell'inesorabile dualità da cui ha origine l'ambivalenza di Benjamin mentre si cimenta nell'impossibile tentativo di fare dell'aura un concetto astratto coerente» (*ibidem*).

Il primo piano (il *close-up*) era solo uno degli aspetti costitutivi di una più generale alienazione dell'attore.

L'aura si rivela così essere stata il complemento dell'identità personale e dell'unità corporea. Il film li distrugge entrambi, come dimostrato in maniera trionfale da un magnifico passaggio del romanzo di Pirandello sul cinema, "*Si gira...*" [1916, poi ripubblicato nel '25 come "*Quaderni di Serafino*"]

Gubbio operatore"]](e non è un caso che si tratti proprio di colui che ha scritto "Sei personaggi in cerca d'autore")(ivi,, p. 300).

Insomma: «**Non esiste realismo che possa dirsi innocente**» (ivi, p. 307); «il pittore è il creatore singolo di un'opera nella sua totalità, mentre il lavoro di editing o di montaggio di un film coinvolge una pluralità di operatori – un contrasto che vediamo oggi riprodotto in quello tra analogico e digitale» (ivi, p. 308). Conclusione: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* «non è una presa di posizione nei riguardi della tecnologia, né una teoria del cinema (entrambe totalmente obsolete oggi, quasi un secolo dopo)» (ivi, p. 315).

Cosa c'è dopo? Altri scritti di Walter Benjamin – ad esempio *L'autore come produttore* – in cui trovare i segni di una nuova concezione dell'aura per l'era post-tecnologica. Col delitto Kennedy «la natura collettiva della televisione si rivela come una nuova forma di aura, le cui implicazioni politiche (per esempio i *flash-mob*) sono state ancora a malapena esplorate e tantomeno esaurite» (ivi, p. 332). **Le nuove forme televisive appaiono a Fredric Jameson dotate di una sorta di esotismo internazionalista nel quale l'*hic-et-nunc* del contatto di massa deve di sicuro possedere una sua particolare quota auratica.**

E in quel caso, momenti come quelli dei festival del cinema, che recuperano le molteplicità del cinema internazionale e mettono in mostra i prodotti di industrie cinematografiche minori, di nazioni e aree linguistiche più piccole, collettività più esotiche – questi esemplari unici in mezzo all'immensa molteplicità standardizzata che è la produzione filmica di oggi –, potrebbero senz'altro essere i luoghi dove esiste un'aura di tipo nuovo (Jameson 2022, p. 333).

Fredric Jameson, *Dossier Benjamin*, Treccani, Roma 2022.