

Il politeismo dei valori.

L'uomo *globale* di Benjamin, la presenza che cammina.

ABSTRACT Il problema di Benjamin ancora oggi urgente è la novità non dominata del mondo dei media. La distruzione della sacralità dell'arte classica operata dalla fotografia con la decadenza dell'aura è già una tesi classica, che ha nuovi sviluppi nel cinema¹. Benjamin avverte con prontezza il passaggio di un'era della conoscenza: è la conquista della neo-oralità². Non si può ricomporre la frattura, occorre capirla. I media hanno persino toccato la dimensione del sacro, con la loro lingua d'immagini non verbali, che l'accolgono sin dal tempo dei tori di Lescaux. Esse sono il disegno estemporaneo, ma dettagliato, della speranza e della credenza, oltre che il sogno dell'arte. L'immagine i media trasformano in potere demiurgico; vene di follia traversano il mondo dei valori e propongono a fianco della tradizione uno storico politeismo di valori. Sembra di poter scegliere la propria ottica nella storia spaziando dalla morale di branco all'assassinio seriale, ovvero a morali tradizionali o religiose. Benjamin oppose due direzioni alla contaminazione estetica del mondo traversato dai media come un vento di tempesta: l'estetizzazione della politica (totalitarismo) o la politicizzazione dell'arte (la sua visione) – vale a dire la conquista dei nuovi media cinema e radio per esprimere la riappropriazione operaia del mondo della cultura. Di queste proposte, nel mondo post ideologico, resta l'acquisto teorico: la definizione dei caratteri della nuova arte in una rinnovata visione architettonica - il cinema è l'arte ove il committente è la folla in cammino, che plasma il mondo a suo disegno. Come Baudelaire, il primo sguardo sulla fotografia, Benjamin un secolo dopo vaga nelle strade di Parigi. Sul punto d'essere l'uomo in fuga, s'immerge in un sogno malinconico e si abbandona all'*opsis*, alla visione del capire, che è il pensiero visivo e vedente della percezione e dell'arte.

Il pluralismo dei valori ha nel bello il suo spazio più libero e più congruo, dov'è facile cogliere come l'uno e l'infinito si intrecciano nella singolarità, delimitando un campo di attenzione – il limite che legalizza le osservazioni. I valori del politeismo sono pieni in ogni consistenza, danno luogo ad una scelta personale, ed alla costruzione di nuova storia comune, a seconda della consistenza dei

¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con un saggio di Massimo Cacciari, Torino 2011 (1966; 1936). Questa edizione, con il suo apparato storico di note, l'ampia introduzione, riducendo il testo alle pagine a 38 pagine su 154, la presenta anche graficamente come un classico (i testi di Benjamin citati nel testo sono indicati con la data di edizione seguita dal numero di pagina).

² Walter G. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna 1986 (1982).

singoli valori. Introducendo una nuova scala di valori singoli e comunitari, la fotografia ha cambiato il modo di conoscere: l'oltre-quadro inquadra "l'irripetibile e la durata intimamente intrecciate [con] la fugacità e la ripetibilità"; la fotografia spoglia "l'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie è così cresciuta che riesce a reperire questa eguaglianza anche nell'irripetibile". L'eccezionale nella cultura affiora nella ripetizione non nel genio; lo zoom altera la distanza: allora la fotografia surrealista risucchia l'aura nel "campo in cui tutte le intimità scompaiono a favore del rischiaramento del particolare" (2011:10-11). Cambia il campo dell'arte – dall'incanto si sposta sul nesso, il giudizio dove come disse Kant alle consistenze della ragione pura e pratica subentra il gioco delle facoltà.

Benjamin coglie con prontezza lo sconcerto, ancora presente, sul 'sapere' dei media, espresso nelle loro lingue. Reso acuto dall'esperienza di vita, dalla fuga dal nazismo e dall'estetizzazione della politica nelle parate di Leni von Riefenstahl, più evidente del grammelot futurista - già appesantito dalle parole di Marinetti sulla bellezza della guerra - e di Mussolini in orbace che si staglia sui Fori Imperiali – entrambi già molto *bbrutti*, come scriveva De Ruggiero.

Già nell'*Opera d'arte* Benjamin ha quindi ben chiaro che il mondo della velocità è la catastrofe della parola, che ha già cambiato l'arte: per i dadaisti "l'opera d'arte diventò un proiettile" (2011:32). Ed è la parola a diventare proiettile, per imitare l'immagine impressa nella celluloide, l'istantanea in moto. Parola e foto perdono di definizione, traslitterano in un effetto Stendhal sul grande pubblico, che vive l'arte e ne partecipa emotivamente col conseguente disordine, vive l'opera come ambiente anche se non è un cultore. È piuttosto un giudice distratto, tende a confondere i codici complessi di ripresa, movimento e suono: talvolta intende, come nella vita, ma non essendo educato al linguaggio, conta solo sull'autodidattismo. Gli choc si susseguono nelle figure e nelle parole proiettile; colpiscono, possono anche uccidere la decodifica corretta. Essa, scriveva Benjamin nel '36 parlando di Nikolaj

Leskov³, si affida meglio alla lentezza della parabola, ch'è come la fiaba un sistema chiuso. Chi parla trasmette a chi ascolta – l'immagine, un tutto chiuso di cui prendere possesso, un quadro finito. Nel riassaporarla la muta, la fa propria perché è conclusa – l'esser finita l'ha sciolta dal dominio dell'autore, la rilascia al lettore (che la sa) ed alla sua libertà di lettura, il silenzio elabora lo spazio di reazione che si perde nella velocità della proiezione.

Perciò Benjamin propone all'Europa di Dilthey e di Husserl il concetto di *Erfahrung* contro quello dilagante di *Erlebnis*. L'esperienza non si fa di choc, costruire la parola che non invade è quel che consente la mediazione critica: l'*Erfahrung* ha al suo interno la meditazione, il silenzio, il timone – edificati dal ragionare con sé e con altri. L'esperienza apre i suoi margini di silenzio ripetendo *by heart*, a memoria; la parabola si gira e si rigira sinché non si compone nella 'mia' cultura: la nuova estetica veloce invece si affida allo stupore, allo choc, la tecnica non influenza ma 'è' il messaggio⁴. Invece, il conoscere estetico è un lento assaporare.

Ecco perché la catastrofe dell'aura genera un cambiamento che per Benjamin conclude all'estetizzazione fascista o alla socialista politicizzazione dell'arte, il servirsi della nuova arte come oppio dei popoli; il creare un'arte nuova. Sono conclusioni ormai fuori gioco, ma sono analisi valide per intendere la forza della dialettica diadica, dialogica, propria dei media, che si dicono oggi sempre e comunque interattivi⁵. La politicizzazione dell'arte, mostra Ejzenstein che già insegnava la forza del montaggio come 'scrittura' di immagini: è la conquista del punto di vista delle masse spettatrici, un 'teatro' che insegna a 'fondersi con il popolo'⁶ in unico sguardo. Il cinema è l'arte che si vede non più culturale, sacra, che capisce la decadenza dell'aura e apre a una diversa cultura che si offre al bisogno vivo delle masse di entrare in scena. Vi portano il gusto della

³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, 1936, in Id, *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi e Fabrizio Desideri, Torino 2008, (1962; 1955), pp.247-274.

⁴ Basta guardare le crisi della scrittura che generano crisi scientifiche, al tempo di Socrate e di Gutenberg, come dice W.G. Ong, *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986 (1982). Non è cosa che riguarda solo i media, sin dal celebre Marshall McLuhan (*Understanding Media*, 1964): era professore di letteratura inglese.

⁵ Platone e Maurice Merleau Ponty (*Il visibile e l'invisibile*, Milano 1969) ne sono i campioni. G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Milano 1984, sostenne che anche il linguaggio televisivo è una conversazione, grazie all'analisi del target.

⁶ Come diceva Aleksandr Herzen, citato da Nikolai Leskov in *Una famiglia decaduta*.

serie chiara nelle fiabe, l'abitudine alla ripetizione orale che cambia le parole nella melodia, che è partecipazione; la serie massificata parla col suo ritmo vitale, che ha la funzione della quantità-qualità nel pensare: ma è una visione. La visione è un'*opsis* più che un *theorein*, i due verbi greci del vedere, è un'ottica più che un guardare – un pensiero incorporato, un'incarnazione vivente. Il nuovo committente, la folla, non ha l'aureola dell'artista vate, non pregia l'eccezione ma il ciclo, l'epopea, la Saga: non Stirner ma Nietzsche.

La proposta di Benjamin è analitica: intende di non dover elaborare l'aut aut in una poetica o politica; l'intellettuale deve comprendere il tema della nuova 'lingua' ⁷. Il fare arte si affida al dominio di una tecnica; l'artista la domina quando si spersonalizza, sa vedere con l'occhio della folla, sa recitare senza interpretare, a brani. Cambia l'attore, lo scrittore, il regista, lo *stage* intero: la bellezza della macchina celebrata dal futurismo rende consapevoli del tempo della tecnica, dove il committente è facile da conquistare con pochi trucchi, lo insegna Meliès. Sono le novità che fecero apparire ottocentesca l'estetica di Croce, nonostante che la sua identità intuizione espressione ponesse già in atto, come qui, il *linguistic turn* divenuto definizione solo negli anni '60.

La ricchezza del nuovo dire sta nel proporre a chi guarda le due facce della medaglia, espressione e silenzio; come la storia, l'arte e la vita s'intendono meglio in una dialettica diadica che articoli il gioco dei rimandi: donde la forza di Benjamin, che analizza e non conclude. Così le epoche si alternano superandosi e riprendendosi. L'identità si recupera nel momento di silenzio richiesto dall'*Erfahrung*, distinta dall'*Erlebnis* che s'immerge nel continuo choc della vita – ma anche il silenzio va immerso nel divenire – lo sa l'arte, che inizia ogni giorno una visione nuova. Così l'uomo disorientato deve rispondere con sempre nuovi panorami di futuro: l'ipotesi. Nella fotografia, ciò diventa 'inquadratura', veloce e intuitiva. Il silenzio solo può renderla cosciente, perché troppo rapidamente essa chiude il quadro e lo passa al lettore.

Il gusto anonimo delle folle tanto Brecht che Benjamin guardano con l'ottimismo dell'arte, con l'ironia una delle componenti essenziali del sapere percettivo. Diversamente dagli altri della Scuola di Francoforte – profetici ma

⁷ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, 1934, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino 2012, pp.147-162.

meno capaci di analisi - il mondo nuovo gli pare accompagnarli al rischio di involgarimento del gusto nuove ricchezze. A patto di evitare il danno del superomismo fascista, una conclusione indebita dell'entusiasmo di Nietzsche. Le masse possono negarlo ed evitare di affastellare il pluralismo dei valori come fossero merce in un negozio. Ciò accade quando si perde il valore della parabola, del suo nesso, e si conclude al grammelot, ognuno dica la sua. Il nesso è la figurazione del valore, che si ottiene inquadrando da un punto fermo, sa chi fotografa. Costruire l'*opsis* dell'uomo, il suo panorama, è un invito a tenere fermo il quadro per il tempo necessario all'azione filmica, anche nel muoversi della macchina; lo si cambia dopo aver potuto afferrare l'*Opsis*, il punto di vista in anima e corpo, cui partecipare anche con verità ed opinioni. Ripensare il ruolo della tecnica nel mondo delle immagini è indispensabile per capire l'*opsis*. Non basta più la retorica classica perché all'attenzione alla metafora deve aggiungersi quella al simbolo, la metamorfosi dell'immagine, ma l'arte s'è sempre liberata dal *trompe l'oeuil* con la magia alchemica; dalle pietre alle chimiche dei nitrati d'argento è nato il virtuale contemporaneo. Diverso dal passato, da quello di Don Quijote ad esempio, per via delle masse, delle folle che vi s'immergono... ma il carattere collettivo delle nuove arti fa anche emergere la comune radice fonica di arte, artigianato ed artefatti: Arts&Crafts, Design e Bauhaus hanno mostrato come l'architettura del vivere nell'era dei media tenda sempre a disegnarsi nella semplicità, la *concinnitas* di Leon Battista Alberti. Poi però il cinema l'ha disegnata nel barocco, come ben disse Omar Calabrese - la libertà dell'arabesco come stile di vita è un rischio che bene intese Benjamin, che chiede nuove risposte⁸. Alberti inventò la camera ottica che tanti inventori perfezionarono sino a trovare i metodi di fissazione chimica dell'immagine (Daguerre e Niépce, le scoperte dei media sono sempre collettive): ma passare dal *theorein* all'*opsis* richiede uno sviluppo della sua teoria, non dimenticare l'essenziale, la semplicità, la *concinnitas*.

“La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo,

⁸ Howard Gardner, *Verità, bellezza, bontà. Educare alle virtù nel ventunesimo secolo*, Milano 2011.

che al posto dello spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo" (2012:230).

L'inconscio ottico

Come nella psicanalisi l'inconscio passa dalla psicologia di Herbart al 'materialismo' che crea 'fatti' nell'io, mal intendendo l'opacità kantiana, così Benjamin ribalta il tema parlando di inconscio ottico – che torna ad essere il noi, l'universale, quel che non posso sapere ma posso capire. Il mistero – il sacro dell'immagine - così permane nella nuova aura: s'è dissipata l'antica, che s'era creata nella cultura della parola evocante con una forte pretesa di onniscienza (pensiero moderno, illuminismo, poi positivismo). Ora il mistero vive nella serie, come ben colse Warhol, la Polaroid istantanea si autoriproduce, come il fotogramma del film – e si muove, diviene. L'arte delinea il silenzio metodico nel saper tornare alla *mela-che-non-è-una-mela* di Magritte, la riproduzione dell'eguale è l'evocazione che ammaestra, che insegna a ripetere rammemorando. Come il mito, s'impara e s'inventa ripetendo; per ognuno, la Nastasha di Tolstoj ride a modo proprio... con quel riso speciale che rimase impresso... ; l'aura basata sul valore 'cultuale' non è quella d'oggi, che fonda nell' 'esposizione' : ma sempre riporta all'inconscio ottico – lo si può intendere con Freud come subliminale, con Benjamin come quel che resta da approfondire.

La visione panoramica è così un suggerimento; il punto di partenza di ricerche e analisi. Giova riprendere una didattica medievale, l'ecfrastica: che rende metodo una normale funzione della mente, il commento in parole delle immagini percepite. Vi si costruisce il mondo culturale nell'*opsis*, nell'*ottica* oltre la *teoria* : il *capire* oltre il *sapere*, il conoscere in divenire oltre la scienza già costruita. Il futuro, il vivente. Benjamin l'intende quando vede il cinema

come un quadro interpretato – così com'è nel nome di *Prospettiva Nevsky*, cioè il Lungo Neva di Mosca – bisogna seguire un binario. Parigi lo diventa per lui, fu il campo di Baudelaire, il labirinto dov'è il sublime: Pirandello ne fece l'esempio ne *L'uomo dal fiore in bocca*, quando appariva nel gesto lezioso d'una commessa che impacchetta un dono. Si entra in una costellazione di senso impreciso, camminando per Parigi, tanti e troppi choc; si salva il collezionista Fuchs: l'inutilità degli oggetti raccolti dimostra il filo d'Arianna che fa dell'uomo della folla un soggetto giudicante (2008:89-162)⁹.

L'aura fondava nella lontananza; l'auraticità fonda nell'immersione, nell'esposizione alla vita "il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con ripugnanza" (2011:26-7). La pittura diventa esperienza 'tattile', dice Benjamin, come si dice dei testi visivi – ma piuttosto meglio dire che si passa dal *theorein* all'*opsis*, non escludendo così la soggettività visiva ch'è anche dell'inconscio ottico. Nel panorama, l'uomo che cammina è un corpo che guarda; si è squilibrato nel vedere sempre da lontano – ma si squilibrerà ancora, se invece di trasformare il suo vedere passerà ad un'ottica chirurgica, guardando solo la tecnica. Vivo è il corpo della speranza, che si proietta complesso nella sua ombra.

In questo mondo della ripetizione, l'altra conoscenza dell'estetica – la memoria, presenta la sua logica costruita come una cattedrale medievale. Se si guardano gli schizzi ad esempio di Giordano Bruno, le sue ruote e i suoi simboli, e le sue poesie, la complessità regna sovrana, ma l'uomo disegna il modo di domarla. L'uomo che cammina di Benjamin cerca nella merce il magico che la tecnica ha messo in fuga identificando la qualità nel costo. La fenomenologia della memoria involontaria segue al via della memoria e soprattutto quella che Proust definiva *la memoria delle membra*, il ricordo di carezze lontane. Nella foto appare l'immagine completa che l'ingenuo scambia con una sensazione prekantiana: *Blowing up*, come disse Antonioni, ingrandendo la foto, compare il nascosto, ogni vero. Il tuffo nell'immagine reale ridiventa meccanico anche nel virtuale: non è più la fantastica presenza del teschio nel dipinto *Gli Ambasciatori* di Hans Holbein il giovane. La dialettica dei simboli, rimandi nel

⁹W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino 1986.

silenzio, racchiude il sentimento di chi parla e di chi ascolta – la foto ferma il nesso, il suggerimento di lettura diventa dogma, ed ecco la *volgarità*. Detta filosoficamente, è il ritorno ad un'idea della percezione antica, che non sa di complessità fenomenologica. La *memoria delle membra* sente, non solo vede; come *l'opsis* – rivendica il ruolo soggettivo del magico nell'aureola/aura che circonfonde le cose, smarginandole. Proust la descrive nel moribondo Bergotte davanti alla *Veduta di Delft* di Vermeer, nell'incantevole musica mediocre della melodia di Vinteuil, la *petite phrase* che profuma il presente. Una totalità di percezione, non un'esposizione che fa del soggetto una merce. *L'opsis* intende la poesia perché dotata di *senso ottuso*, che vede oltre il denotato e il connotato e coglie ciò che s'impone senza un perché¹⁰. L'immagine si dimostra così *memoria primaria*, un Sigillo che sta per molti, come diceva Bruno, quel che la conoscenza estetica teorizzò il Settecento. Ma la forza propria dell'immagine sapeva già Aristotele quando distingueva *l'enargheia* dall'*energheia* – la forza che si sprigiona da sé e quella che l'uomo sa imprimere. Lo storicismo direbbe – la differenza tra accadimento e azione pratica.

Il potere dell'immagine non è quindi in quel che si vuole dire – l'esser committente – qui sbagliano sia la politicizzazione dell'arte che l'estetizzazione della politica; sono entrambe fuori dell'estetica, sono lingue storiche e politiche. Quel che conta è quel che Benjamin definisce *lingua muta* (2008:64) quella che parla alla comunità, la bellezza che sa l'incomparabile valore d'uno sguardo speciale ed esercitato che sa vedere. Il gusto non sceglie per soldi, capisce fascino, sublime, magie, l'oltre: sceglie l'artista che lo vide e lo seppe dire nella lingua storica del bello.

Nella fotografia invece conta la didascalia; ed è la fine dell'autonomia dell'arte, è lo Hegel rinverdito da Arthur Danto¹¹. La fotografia dislocando l'arte dal sacro lo sostituisce con parole 'didascaliche', vale a dire improprie. Afferma il non-evento dell'arte e riporta l'uomo al suo labirinto di percezioni singolari, da cui il

¹⁰ Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso III*, Torino 1985.

¹¹ Clementina Gily, *La didattica della bellezza*, vol. I, il primo capitolo discute a fondo questa idea, opponendole la distinzione di bello e sublime recuperata dalla visione kantiana da Vincenzo Gioberti.

quadro, la veduta, lo tolse. La palese perdita generò i *ritorni all'ordine*¹², oggi ad esempio il ritorno al campo visivo di *Sight Size* di John Singer Sargent e Charles Cecil, che, negando la foto, mostrarono l'importanza del silenzio nell'*opsis*. La foto sa a posteriori il suo senso, perciò inventò il motore, come il cinema il montaggio: si deve giudicare dal risultato. L'autore che sceglie e guida lo spettatore è come un occhio centrale, un sentire, che non piace alle folle ma che si ascolta con piacere da soli. Se nei media l'autore si fa spettatore e nell'arte lo spettatore autore... si crea una confusione che porta l'abbandono dell'incanto del sublime e della lingua ordinata del bello. Emergono nuovi valori insieme ad altri meno considerati, come ironia e armonia, gusto del paradosso, esposizione – ma non possono sostituire il bello e il sublime. L'analisi tarda, velocità e ripetizione impediscono di oltrepassare l'etichetta di post-moderno - una negazione, non meno di nichilismo.

Il bello che lega memoria e presenza sa ricomporre lo choc (il sublime) nel linguaggio storico. L'Erlebnis era ancora piena fiducia nella spontaneità, ma solo l'Erfahrung di Benjamin consente col suo silenzio cantatore di riappropriarsi dell'indagine ponendo ordine nelle costellazioni di senso aperte dallo choc. Tenerle tutte, diceva Valery, è la norma della lirica, non della filosofia né dell'estetica. Camminando all'ombra della catastrofe del senso, il silenzio apre la memoria alla ripetizione, conquista senso e metodo. È l'opportunità di capire l'evento, nel riapparire dell'irripetibile: e allora, il capire non è più solo conoscere¹³.

L'uomo cambia il teatro del mondo

Benjamin cita il Pirandello dei *Sei personaggi*, per mostrare la diversità del palcoscenico del cinema, così privo di evento e privo di rito: ma l'ordine è ricomparso, dice, con Chaplin che cammina (2008:266), ripete passo dopo passo il suo andare nel mondo diverso – come nelle vie di Parigi - come il Geppy Gambardella de *La Grande Bellezza*. L'uomo cambia l'antico teatro del mondo camminando, non solo mimando l'evento come a teatro. Il palcoscenico

¹² Si chiamò così quello di Alberto Savinio, fine e condanna delle avanguardie. Contemporaneo a loro, John Singer Sargent aveva proposto il metodo *Sight Size*, il campo visivo da recuperare senza foto e con attenzione alla distanza (Velasquez), che prosegue tutt'oggi dal 1991 nella direzione della scuola "Atelier Tradition" di Charles H. Cecil.

¹³ Luigi Scaravelli, *Critica del capire*, Firenze 1968 (1942).

è scena, quadro, espressione; nel cinema ci s'incammina all'infinito, come Charlot con la sua bella al braccio, dopo le gag col suo bastoncino magico.

Si rende così palese che capire è un pellegrinaggio, ha stazioni di fermo ma è una filosofia del divenire, che dopo Kant impone di non fermarsi alle meccaniche di idee ed empirie. La filosofia si ripropone una nel pensiero che diviene e rinasce perenne nel flusso delle stagioni; vita, vita vera, fenomenologia. Quanto basta: la misura ne è il senso ineffabile, una misura aurea non meno solida dell'aritmetica, una musica evidente.

Il cinema, che nasce e vive di ripetizione e recita senza interpreti, come le maschere dell'antico, e peggio col montaggio che ammette e toglie, che riassembla e cambia... ha al massimo la meccanica dei frattali. L'immagine come inconscio ottico è dominata dal dominio, estranea il sé al sé, il divo merce è comparsa invadente, la scena è il vuoto di un mondo senza altri uomini, tutti presi nella babele di un linguaggio esoterico in cui a stento si capisce l'autore... figurarsi il pubblico, ricacciato sugli spalti del Colosseo, vede gli effetti speciali – poi lascia lo schermo e si abbandona ad occupazioni sempre più elementari. Letta per quel che è, l'arte dei media, prima industria al mondo, finanziata dai politici: sia come estetizzazione dell'arte che come politicizzazione della cultura ha emarginato il bello. Ma giustamente diceva René Clair che il cinema diventerà arte quando girare un film sarà costoso come fare un disegno - il che è il nostro presente. Inizia un'era in cui l'interattività può diventare non solo ascolto, ma anche scrittura d'arte, di scienza, di ortotesti. Una vera interattività, come è oggi del mondo della scrittura.

È perciò il tempo di riflettere sull'analisi degli testi virtuali, corretti nella grammatica e sintassi, ora che le tecnologie consentono al cinema di diventare una scrittura come le altre: di cui si deve imparare – ed insegnare – l'ortolettura e l'ortoscrittura, oltre che la tecnica. Le regolarità della nuova lingua già esistono, ben incorporate nelle tecniche dei vari media; da cui vanno apprese per procedere all'ermeneutica – coadiuvata dall'ecfrastica. Non è questo il cammino della cultura d'oggi, la critica addensata intorno ai premi per contare numericamente, il pubblico collocato in reti di appartenenza di serie,

dove c'è fedeltà più che partecipazione critica: si è così riabilitato il valore culturale, la comunione – in spazi dove rischia d'essere idolatria di fan.

Il detto di Benjamin è un'analisi precoce e lucida che fornisce chiavi per capire le categorie del nuovo mondo, le funzioni, disse Cassirer, con cui ci si rende ragione del mondo. Il negativo della perdita della sacralità dell'arte, affiancata a quella dell'arte di vivere, ha perso la distanza che dà senso all'effimero ed all'eterno. Per vincere la tendenza del pensare a veder chiaro, fermo, definito, si rischia di riaffidarsi ad una conoscenza percettiva immediata che deve ancora avere coscienza di sé; il percepito è movimento ma non equilibrio del divenire, senza la consapevolezza delle categorie e dei valori che ne sono la concretezza trascendentale. Solo la coscienza rende consapevoli che una singola scelta, un singolo quadro, diverso nel presente, passato e futuro, va approfondito per consentire affermazioni ed azioni; non basta aumentarne il numero correndo nel mondo della velocità. Il 'quotidiano' è giusta scelta del campo della storia, ma rischia di diventare una prigione: Kant insegnò il limite che rinforza e legittima, che consente la proposta del valore all'attenzione di una filosofia dell'azione. Così non si costruisce nello *story telling*, una *historia rerum gestarum* falsificazionista, costume della politica, ma piuttosto *res gestae* adeguate al futuro, mettendo a frutto la serietà dell'analisi.

Conclusione. La conoscenza estetica

Capire è il conoscere estetico che intreccia due vie in una. Giano Bifronte di una dialettica duale che rimbalza tra opposti realizzando mediazioni *in progress*. Si contenta di capire, non pretende sintesi ultime; vichianamente sta nella storia e si connette all'agire senza confondersi e torna a meditare. Come l'arte, sa la distanza che separa l'intuizione dall'Opera, conosce l'importanza della tecnica e del caso in quel che accade. Ma ancora di più sa che la distanza dall'intuizione alla trama va meditata, spesso richiede trucco e messa in scena, esige il dominio della finzione e della fiction: criticare il valore culturale dell'arte, aprire all'esposizione, obbedisce alla tendenza ideologica, che dimentica il peso dell'umano nell'azione quotidiana. Il cinema trae dalla difficoltà della tecnica il

modo per gestire le distanze e gli avvicinamenti, con il protagonismo del camminare, esaminato da Baudelaire e Benjamin nel peregrinare per Parigi.

I valori di culto in realtà nell'arte e nella vita vi si dimostrano ineliminabili, come la volontà di capire; compaiono nel simbolo come nel sacro come graduatoria di valori primi, secondi ed ultimi. Comporta lo sforzo di analisi e partecipazione che l'immagine dei media tenta di sottrarre agli spettatori affascinandoli attraverso schermi che creano percetti artefatti. In ciò si rinforzano le intelligenze della lontananza, che così rischiano di nuovo di confondersi, lo sguardo torna ad essere il *theorein* che vedeva rotonda la torre quadrata. Basta camminare, avvicinarsi, sostituire al valore espositivo la presa in carico dell'analisi e quindi la cura della risposta, per riportare i saperi e le azioni ad un giusto punto di vista, critico e responsabile.

Mentre se ci si avvicina con lo zoom, come il chirurgo estraneo al paziente, anche se si è vicini non si giudica bene – chi è dentro la torre, stenta a dirla tonda o quadrata – una cosa è l'architettura, un altro l'abitare. L'uomo ha inventato il mondo della idee e della cultura per fornirsi di opportuni metodi costanti di analisi; non solo il DNA, ma anche lo RNA è lento, per gestire il divenire dei saperi e della storia dell'uomo. La cultura e la coscienza critica gestiscono i saperi, andando oltre l'apparenza solo per quanto basta a capire la superficie, andando al profondo dov'è possibile. Il conoscere estetico è la punta di diamante della potenza del capire.

Invece, si continua ad insistere sull'analogia, già molto ben teorizzata da Kant: il cinema *l'espone*¹⁴ nel "fenomeno di quotidianizzazione",¹⁵ con "una nuova attenzione percettiva" che muove non tra concetti ma tra costellazioni di contrari che danno forma al "pensare per accostamenti"¹⁶. Prendere coscienza dell'attualità di Benjamin significa anche capire come dal 1940 ad oggi non si sia troppo guadagnato, mentre occorre allargare il campo dall'analogia e dalla velocità agli altri aspetti cognitivi dei nuovi linguaggi.

¹⁴ "il metodo di Benjamin è fisiognomico. Procedo per somiglianze" p. 36 Paolo Jedloski, *W.B. e l'atrofia dell'esperienza*, in Adorno, Jedlowski, Cuomo, Bruno, Dottorini, Liandrat-Guiges, Roberti, Dall'Asta, De Gaetano, *Benjamin, Il cinema e i media*, Cosenza 2007.

¹⁵ Ivi, p. 43. V.a. Roger Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, Bologna 2000.

¹⁶ Suzanne Liandrat Guiges, *Il gesto della flânerie: un'altra partizione del sensibile*, in *Benjamin, Il cinema e i media*, pp. 112.115..

Andare oltre Benjamin è anche uscire dall'ideologia, superare il legame del bello e della storia come solamente una storia di potere e di identificazione del soggetto dominatore: al marxista Benjamin manca una filosofia dell'azione individuale, come a tanti altri filosofi marxisti, più contemplativi ad esempio dei filosofi dell'azione, dei fenomenologi, dei pragmatisti. La lucida visione della nuova era conclude necessariamente al *tutto va bene*, senza sacralizzare l'azione individuale e perdere l'eroe nella massa, dove l'eroe è chi sceglie, chi non è in una classe o in un gruppo per nascita: dimenticando la prima virtù dell'uomo e dell'arte, la scelta del pericolo per salvare ciò che è 'sacro'. La voce che parla nel rovo al pastore ne fa un profeta, gli insegna che il mondo si cambia. Non solo il mondo si contempla, bello e sublime, teoretica; ma lo si soffre, ed allora è il tempo dell'ironia, scherzo e riso: tutti fenomeni ottici perché guardano il mondo dall'altra parte, e affermano di aspettarsi altro da Dio. Superare la centralità del bello/sublime è far spazio all'ironia come chiave per intendere il pensare, e poi l'agire, nato dal paradosso che diventa prospettiva e progetto.

L'ironia insegna anche il *trompe-l'oeuil*, comico e tragico argomentano le due anime dell'arte, una questione di prospettiva. L'uomo che cammina, rischia, vede; l'*opsis* vede col corpo, può finire in un incidente mortale. È diversa l'ironia di Giobbe e Campanella, Hieronimus Bosh e Leonardo: come è diversa quella di ogni uomo che progetta un cambiamento. Per vivere nel mondo dei valori politeisti è certo necessario capire come va il mondo, analizzare un po' più veloci che nel passato la nuova era, senza cavarsela col nichilismo. Il rischio della civiltà è grande quando l'uomo confonde reale e virtuale come impone il largo uso dei media, un cambiamento del linguaggio paragonabile alle grandi rivoluzioni dell'oralità-scrittura. L'in-lusio, l'entrata nel gioco mortale, come al Colosseo, rischia di confondersi con l'illusione dello spettatore. Occorre insomma argomentare l'interattività per quel che è, capire e progettare criticamente l'azione.

Benjamin con la sua spettacolare intelligenza è un esempio di come sia facile sbagliare. Confonde il destino con l'accettazione di una vita non davvero umana, di portamento vegetativo, che medita la fuga e si attarda - l'uomo

quotidiano combatte per il futuro, si ribella, spara. L'esempio è sublime perché è eccezionale: se diventasse popolare, sarebbe il suicidio di una civiltà. La sfida del potere dei media è più pericolosa oggi che mai, la schiavitù del divertimento continuo paventata da Neil Postman¹⁷ è la moda diventata racconto falso e politica dello *story telling*, che si sostituisce al giudizio e accompagna dolcemente all'eutanasia il cittadino di diritto.

La conoscenza estetica, nata dal paradosso di una pagina bianca, dalla venatura di un marmo, da una domanda senza risposta ... è l'invenzione di uno sguardo sul mondo. La salvezza è il pensiero visivo dell'arte di cui rendono coscienti ad esempio John Ruskin e Rudolf Arnheim¹⁸ - non il divenire dell'arte dovuto ai potenti committenti. L'illusione di Benjamin individua l'individuo cosmico storico nella classe operaia - e prosegue l'equivoco. Ma non è un'illusione invece la lucida analisi sua della nuova era del conoscere estetico analogico, tipico dell'uomo che cammina, cosciente del divenire come nuova metafisica storica, che ha avuto nel 900 tante diverse affermazioni: una metafisica della non conclusione, della non definitività, che non manda però perduto il rigore dell'argomentazione, del metodo euristico. Il pensare critico vive il silenzio come rivelazione dell'inconscio ottico, che si rilascia nel tempo e delinea le vie del pellegrinaggio di ogni uomo e di ogni generazione che riassetta a suo modo il labirinto dei valori: *Nessun dorma*. Il domani è la sfida dell'oggi.

¹⁷ Neil Postman, *Divertirsi da morire*, Marsilio, Padova 2002 (1985)

¹⁸ Robin George Collingwood, *Lo svanire della ragione (La filosofia di Ruskin)*, M. Iiritano ed., Acireale Roma 2014; Rudolph Arnheim, *Il pensiero visivo*, Torino 1984 (1982)