

LUISS



DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE
CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN SCIENZE POLITICHE

**Arte ed industria culturale: dalla Scuola di
Francoforte ad oggi**

Cattedra di Storia delle Dottrine Politiche

Prof. Sebastiano Maffettone

Relatore

Francesca Peroni

Candidato

Anno Accademico: 2023/2024

“Arte ed industria culturale: dalla Scuola di Francoforte ad oggi”

INDICE

Introduzione	3
Capitolo 1: Horkheimer, Adorno e l’Industria Culturale	
1.1: Horkheimer, Adorno e la Dialettica dell’Illuminismo	5
1.2: Adorno e la Teoria Estetica	11
1.3: Adorno e l’industria musicale	13
Capitolo 2: Walter Benjamin e la riproducibilità tecnica dell’arte	
2.1: “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica”: aura, medium e choc	16
2.2: Benjamin, la fotografia e il cinema	22
2.3: Benjamin e le avanguardie artistiche	25
2.4: Arte, politica e totalitarismi	27
Capitolo 3: L’arte ed industria culturale nel Ventunesimo secolo	
3.1: Benjamin, Horkheimer e Adorno a confronto: cosa insegnano oggi i loro studi sull’arte?	31
3.2: L’industria culturale nell’epoca del digitale: media e schemi di potere	32
3.3: Arte ed intelligenza artificiale	36
Conclusioni	40

INTRODUZIONE

La nozione di prodotto culturale è strettamente legata alla moderna società occidentale: le opere d'arte e le creazioni di stampo culturale non erano infatti mai state considerate come dei veri e propri prodotti sino al momento in cui l'industrializzazione, lo sviluppo della tecnologia e il capitalismo non ne hanno fatto un vero e proprio prodotto per le masse. Si può così riassumere il pensiero degli studiosi dell'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte sulle industrie culturali, campo a cui hanno dedicato gran parte dei loro studi politico-filosofici e della loro produzione letteraria, tentando di analizzare e comprendere quelli che furono i cambiamenti sociali, storici e politici che portarono alla nascita di un così profondo cambiamento nel settore dell'arte.

Il primo ad introdurre al centro del dibattito e degli studi della scuola il tema del mutamento delle produzioni artistiche legato all'introduzione delle nuove tecnologie all'interno di esse fu Walter Benjamin. Egli tenne vari discorsi e scrisse diversi saggi concernenti il tema della crisi dell'arte, generando curiosità e catturando attenzione attorno al tema, il quale fu poi ripreso da innumerevoli studiosi come anche da altri celebri membri della Scuola di Francoforte, quali Horkheimer e Adorno.

Nel primo capitolo vi è inizialmente una breve introduzione alla storia e al vastissimo contributo accademico fornito dalla Scuola di Francoforte, per poi approfondire la nozione di industria culturale secondo la prospettiva di Horkheimer e Adorno, primi a fornire una chiara definizione di tale concetto in *Dialettica dell'Illuminismo*. Ci si focalizza poi sul pensiero di Adorno sui prodotti culturali, parlando prima della sua concezione delle moderne arti visive; successivamente, vengono trattati i suoi studi sull'industria musicale, tema al centro di diverse sue opere, tra cui *Introduzione alla Sociologia della Musica*, *Filosofia della Musica Moderna* e *Il Carattere di Feticcio in Musica e il Regresso dell'Ascolto*.

Nel secondo capitolo si tratta di Walter Benjamin e della sua filosofia della crisi dell'arte, argomento al centro del suo più noto saggio, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. All'interno dell'opera, nel tempo perfezionata e ripubblicata in più edizioni, il filosofo analizza un fenomeno che vede le opere d'arte perdere la loro unicità in un'epoca in cui la meccanizzazione e la tecnica rendono qualunque creazione un potenziale prodotto di massa riproducibile in infinite copie. Dopo una breve introduzione ai concetti

chiave di aura, medium e choc, si tratta della concezione di Benjamin di alcuni settori chiave dell'arte moderna, quale le avanguardie artistiche, la fotografia e il cinema, facendo riferimento anche ad altri agi ed estratti dell'immensa produzione letteraria del filosofo, come *Piccola storia della fotografia*, *Autore come produttore* e *Su alcuni motivi in Baudelaire*. Infine, si parla del rapporto che intercorre tra arte e politica secondo Benjamin, il quale sostiene che il fenomeno dell'estetizzazione della politica tende a facilitare l'emergere di fascismo e totalitarismi.

Nel terzo capitolo, infine, si tratta degli sviluppi dei fenomeni studiati dalla Scuola di Francoforte nel corso degli ultimi decenni. Molte delle teorie sull'industria culturale elaborate dai filosofi sono infatti rimaste attuali nel corso del tempo, e si sono via via accentuate al passo con lo sviluppo della tecnologia e del modo di produzione capitalistico. Ci si concentra inizialmente sul condizionamento delle informazioni e dei messaggi nascosti dietro ai prodotti culturali svolto da parte di chi detiene il potere, il quale plasma ed influenza fortemente l'opinione pubblica sia in oriente che in occidente in un'epoca ormai dominata dal digitale. Successivamente, si parla del radicale cambiamento della concezione di creatività, che, con la nascita dei programmi di intelligenza artificiale, porta ad uno stadio successivo e più avanzato la crisi dell'arte analizzata da Benjamin, Horkheimer e Adorno – autori la cui letteratura rimane per questo motivo ancora oggi estremamente accattivante ed attuale.

1.1 Horkheimer, Adorno e la Dialettica dell'Illuminismo

L'Istituto per le ricerche sociali di Francoforte venne fondato nel 1923, nella Germania della repubblica di Weimar, grazie alla generosa donazione di Felix Weil, figlio di un ricco commerciante. Nei primi anni la scuola fu sotto la direzione del politologo Karl Grünberg, e si focalizzò perlopiù su ricerche di stampo marxista concernenti l'economia capitalistica e la storia del movimento proletario. Nel 1931, il ruolo di direttore venne affidato a Max Horkheimer¹, e, a seguito di tale cambiamento, anche l'approccio e le influenze filosofiche dell'Istituto mutarono, portandolo ad essere quella famosa scuola di filosofia, sociologia, economia, ma anche antropologia e psicoanalisi che fu in grado di fornire incredibili studi e spunti di riflessione sui processi e i cambiamenti storici in atto nella prima metà del XX secolo.

Gli studi della scuola di Francoforte non si limitarono infatti alla filosofia o all'economia, ma piuttosto abbracciarono una metodologia interdisciplinare volta a colmare il divario tra la ricerca empirica e il pensiero filosofico necessario a cogliere la situazione storica e mediare tra le discipline empiriche specializzate. In tal modo, i membri dell'Istituto analizzarono i rapporti sociali che caratterizzavano i sistemi economici capitalistici a loro contemporanei partendo da concetti di stampo marxista². Questo approccio, noto come "teoria critica", ha prodotto influenti critiche alle grandi imprese e ai monopoli, al ruolo dello sviluppo tecnologico, all'industrializzazione della cultura e al declino dell'unicità dell'individuo nella società capitalista a favore dell'ascesa della cultura di massa e dell'omologazione³.

L'avanzare del nazionalsocialismo, l'affermarsi delle leggi razziali e lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale resero l'Europa degli anni '30-'40 un luogo inospitale per molte

¹ Filosofo e sociologo tedesco, nacque a Stoccarda nel 1895 e morì a Norimberga nel 1973. È considerato il padre della "teoria critica", ossia quella corrente di pensiero caratterizzata da un approccio marxista di ispirazione hegeliana che critica radicalmente la società capitalistico-industriale e la sua "razionalità strumentale" utilizzando anche alcuni concetti della psicoanalisi.

² Celikates, Robin, and Jeffrey Flynn. "Critical Theory (Frankfurt School)." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, A CURA DI Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Stanford University, 2023

³ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Frankfurt School." *Encyclopedia Britannica*, April 12, 2024.

persone, costringendole alla fuga oppure rendendole vittime di violente persecuzioni. Una delle istituzioni che risentì maggiormente di questi fenomeni, rimanendo sempre attenta all'elaborazione di percorsi di pensiero capaci di interrogarsi sul contemporaneo, fu senz'altro la Scuola di Francoforte, la quale si spostò prima a Ginevra, poi a Parigi, per stabilirsi infine negli Stati Uniti, destinazione scelta da molti intellettuali e artisti tedeschi per il proprio periodo di esilio⁴.

Fu proprio nel corso del periodo di esilio statunitense che Horkheimer, insieme a Adorno⁵, scrisse a cavallo tra il 1942 e il 1943 *Dialettica dell'Illuminismo*, da molti definita come l'opera maggiormente influente fra quelle appartenenti al filone della Teoria Critica.

Il volume è stato pubblicato inizialmente negli Stati Uniti col titolo *Frammenti Filosofici*, per poi essere successivamente ripubblicato nel 1947 dall'editore Querida di Amsterdam con l'aggiunta del capitolo "Elementi dell'Antisemitismo": in tale edizione, il titolo venne aggiornato a *Dialettica dell'Illuminismo*, mentre il titolo originale venne ridotto a sottotitolo. Nel 1969, infine, è stato ristampato in una versione quasi del tutto invariata presso l'editore Fischer a Francoforte⁶.

Il riferimento all'Illuminismo non va inteso né nella sua accezione storica, ossia come l'età dei lumi che ebbe luogo nel periodo tra fine 1600 e inizio 1800, né in senso kantiano, né come l'uscita dell'uomo dalla sua ignoranza⁷. Si può affermare che il concetto di Illuminismo da cui prendono spunto i due autori nell'opera faccia fede al suo significato weberiano di processo di intellettualizzazione⁸ e di emancipazione del soggetto occidentale, il quale afferma la propria autonoma identità razionale; mentre per "dialettica" si intende la contraddizione derivante da tale processo.

⁴ Nicoletti, Olmo. "Che cos'è la critica dell'Industria Culturale?" philosophie.ch, July 15, 2020.

⁵ Uno dei principali esponenti dell'Istituto per le ricerche sociali di Francoforte, nacque a Francoforte sul Meno nel 1903 e morì a Vallese 1969, di origine ebrea. Filosofo e sociologo, e sue teorie subirono l'influenza di celebri pensatori quali Hegel, Husserl, Freud e Marx- il marxismo dell'autore è tuttavia di un marxismo prevalentemente filosofico, e si distacca dalla corrente più ortodossa.

⁶ Galli, Carlo. "Introduzione" In *Dialettica dell'illuminismo*, di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, p.VII. Torino, Einaudi, 2010.

⁷ Ivi, IX

⁸ Pinello, Francesco Paolo. "Identità scientifica e mito di appartenenza all'isola disciplinare: la dialettica dell'illuminismo, il naturale e l'artificiale razionalizzato." *M@GM@*. Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali 17, no. 1 2019.

Il suddetto procedimento di affermazione di libertà ed autonomia dell'individuo nasce infatti da un'intrinseca contraddizione: la pretesa di separazione del *logos* dalla natura, di raggiungimento di autonomia intellettuale tramite la razionalità e l'illuminismo. L'origine del pensiero non deriva tuttavia dall'uscita dalla natura - piuttosto, l'illuminismo si allontana dall'origine di essa portandosela sempre dentro come inevitabile oscurità.

Dialettica dell'illuminismo riflette dunque sul concetto di ragione, che era già stato trattato dai due autori all'interno delle loro prime opere. In particolare Horkheimer in *Eclisse della Ragione*⁹ aveva delineato la differenza che intercorre tra la ragione oggettiva, la quale è platonico-aristotelica, assoluta e universale, volta a dare un fine ultimo alla comprensione della realtà per poi agire ed orientarsi in essa, e la ragione soggettiva, tipica di Francis Bacon, che come la scienza guarda ai mezzi e poi ai fini, assicurandosi di scegliere i mezzi più adeguati per poter diventare potenza emancipatrice dell'uomo rispetto alla natura. La ragione soggettiva e strumentale sarà poi al centro della rivoluzione prima cartesiana, poi scientifico-positivistica ed infine industriale, e rappresenta il punto di partenza della critica affrontata da Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'Illuminismo*.

L'illuminismo viene percepito come un'illusione, una credenza che si instilla nell'uomo occidentale che si convince di essersi evoluto, emancipato quando in realtà tale pretesa rappresenta il punto di inizio di un processo di standardizzazione del pensiero. Tale percorso lo porterà non solo a non emanciparsi mai realmente da un punto di vista intellettuale, ma lo renderà anche meno autoconsapevole della natura di origine che inevitabilmente lo caratterizza: questa perdita dell'autoconsapevolezza uccide il pensiero critico che si crede di aver raggiunto, e tale processo spiega l'origine della vulnerabilità degli esseri umani dinanzi al diffondersi di ideologie imposte dall'alto come l'antisemitismo e il nazionalsocialismo. La ragione compie dunque un'inversione, rovescia di fatto sé stessa, poiché da progressista ed illuminista si fa assoggettante, limitante e costrittiva dinanzi ad un'ideologia dominante e ad un pensiero unico.

In altre parole, secondo Horkheimer e Adorno, la fonte del disastro di oggi è un modello di dominio cieco, il quale va inteso in un triplice senso: il dominio degli esseri umani sulla

⁹ Horkheimer, Max. *Eclisse della ragione*. Giulio Einaudi Editore, 2015.

natura, il dominio della natura all'interno degli esseri umani e il dominio di alcuni esseri umani su altri.¹⁰

L'opera si compone di capitoli apparentemente non collegati, ma in realtà strettamente uniti dal filo conduttore della tendenza all'autodistruzione e al dominio della ragione che caratterizza le società occidentali in quel determinato periodo storico. Il testo offre una serie di analisi su diversi temi come la separazione della scienza dalla vita pratica, la moralità formale e una struttura comportamentale paranoica, che finisce per esprimersi attraverso un antisemitismo violento, il quale segna i limiti dell'Illuminismo¹¹.

Tra le tematiche affrontate dai due autori all'interno dell'opera, spicca indubbiamente la critica rivolta all'Industria Culturale, tema portante di uno dei capitoli proposti. Il termine *Kulturindustrie* venne coniato proprio da Horkheimer e Adorno: con esso si intende il settore di produzione di prodotti culturali di stampo sia classico – quali opere d'arte, libri e poesie – sia moderno e frutto delle più innovative tecnologie e mezzi di comunicazione – come i film o la radio – che, con l'affermarsi dei modi di produzione capitalistici, è diventato a tutti gli effetti un'industria che produce mere merci di consumo destinate alle masse.

In epoca contemporanea si tende a dare per scontata l'esistenza dell'espressione "prodotto culturale": tuttavia, lo stesso fatto che si intenda spontaneamente la cultura come oggetto di produzione rappresenta esattamente il punto di arrivo del processo di diffusione e normalizzazione della mentalità capitalistica nella sua fase avanzata all'interno della società.¹² L'industria culturale, viene in tale modo percepita come un "organo di inganno di massa", il quale si occupa di intrattenere il pubblico al prezzo di offuscarne le capacità critiche, generando omologazione e compromettendo qualsiasi senso di individualità o autonomia.¹³

I due autori affermano che tutti i vari rami che appartengono al settore dell'industria culturale riprendono il sistema economico capitalistico e il modello di organizzazione

¹⁰ Zuidervart, Lambert. "Theodor W. Adorno." In The Stanford Encyclopedia of Philosophy, a cura di Edward N. Zalta, 2015.

¹¹ Horkheimer, Max, e Theodor W. Adorno. *Dialettica dell'illuminismo*. A cura di Gunzelin Schmid Noeri. Tradotto da Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

¹² Trametta, Gaetano. "La critica di Adorno all'industria 'culturale'." Università di Padova, 6 agosto 2019.

¹³ Ibidem

industriale caratterizzata dalla divisione del lavoro. Le regole e le dinamiche che guidano le industrie culturali sono estremamente affini a quelle del libero mercato, sebbene le modalità tramite le quali avviene il consumo di beni culturali presentino alcune divergenze e caratteristiche a sé stanti. Si tratta infatti di prodotti astratti ma anche concreti, fruibili a livello materiale ma anche e soprattutto a livello intellettuale.¹⁴

Lo scopo principale che Horkheimer e Adorno individuano dietro all'impatto intellettuale dei prodotti culturali è di stampo ideologico, finalizzato al perpetuarsi degli schemi di dominio: *"Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non sono altro che affari serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente. Si autodefiniscono industrie, e rendendo note le cifre dei redditi dei loro direttori generali soffocano ogni dubbio possibile circa la necessità sociale dei loro prodotti."*¹⁵.

In tale quadro, il ruolo ricoperto dagli interessi e dai desideri del consumatore di prodotti culturali è estremamente marginale. Infatti, lo stesso Adorno in una pubblicazione postuma alla *Dialettica dell'Illuminismo* afferma che, nonostante l'industria culturale indubbiamente si interroghi sulle preferenze e le ripercussioni psicologiche che si generano sul pubblico di riferimento, le masse non sono altro che un mero strumento di calcolo¹⁶. Il cliente non è al centro di tale processo come l'industria vorrebbe far credere: invece di ricoprire il ruolo di soggetto, egli è l'oggetto in balia di tale sistema.¹⁷

Inoltre, un'altra colpa che i due studiosi della Scuola di Francoforte attribuiscono all'industria culturale è quella di aver privato gli spettatori dell'immaginazione derivante dall'osservazione di qualsiasi forma d'arte: *"Sono i prodotti stessi, a paralizzare quelle facoltà per la loro stessa costituzione oggettiva. Sono fatti in modo che la loro ricezione adeguata esiga bensì prontezza di intuito, capacità di osservazione e competenza specifica, ma anche da vietare letteralmente l'attività mentale o intellettuale dello spettatore, se questi non vuole*

¹⁴ Stazio, Marialuisa. "L'industria culturale. Le industrie culturali." In *L'industria culturale, le industrie culturali. Brani scelti*, pp. 15-21. lulu. com, 2007.

¹⁵ Horkheimer, Max, e Theodor W. Adorno. *Dialettica dell'illuminismo*, p. 126. Torino: Einaudi, 2010.

¹⁶ Adorno, Theodor W., and Anson G. Rabinbach. "Culture Industry Reconsidered." *New German Critique* 6, 12-19. Duke University Press, 1975

¹⁷ Ibidem

perdere i fatti che gli sgusciano rapidamente davanti.”¹⁸. È la morte del senso di sublime per come lo intendevano i romantici, ossia quello stato di estasi derivante dalla contemplazione di ciò che è al confine tra finito e infinito, dal libero gioco tra intelletto e immaginazione, dall’ammirazione di quel che è bello ma anche ignoto.

L’industria culturale, inoltre, inciampa nell’errore di chiudere le porte al nuovo, all’innovazione, all’originalità, generando una dinamica del sempre uguale. Film, musica, radio ed opere d’arte si spacciano così per autentiche, anticonformiste, quando in realtà i messaggi che portano non fanno altro che riprodurre idee altrui che in passato ebbero già successo, in modo tale da non rischiare, assicurandosi profitto, diffusione e successo. È il fenomeno dell’esclusione del nuovo, tipico della fase della cultura di massa, in cui l’industria scarta le nuove idee considerandole come rischiose, superflue, ispirazioni meno convenienti poiché il successo che potrebbe derivarne è sempre dubbio. Horkheimer e Adorno a tale proposito scrivono: *“I cineasti considerano con sospetto e diffidenza ogni manoscritto che non abbia già dietro di sé, come sua fonte, un rassicurante best-seller. Proprio per questo si parla continuamente di idea, novelty e surprise, di ciò che dovrebbe essere insieme arcinoto e mai esistito.”*¹⁹

D’altra parte, un’arte che lascia allo spettatore sempre i medesimi messaggi bloccando l’innovazione e il diffondersi di nuove idee è esattamente il procedimento necessario in funzione dell’obiettivo voluto dai capitalisti, ossia da coloro che senza mai uscire troppo allo scoperto sono al vertice di tali industrie. Infatti, l’operare di essi mira costantemente a perseguire un obiettivo ben specifico: quello di normalizzare e far legittimare ancora e ancora gli schemi di dominio ed un’ideologia imperante che permette loro di rimanere nelle posizioni privilegiate che ricoprono.

Esiste allora un modo per interrompere il perpetuarsi di tale pensiero unico? In *Eclisse della Ragione*, Horkheimer mostra un atteggiamento tutt’altro che vittimistico e rassegnato dinanzi al processo di cui è vittima la ragione dell’uomo occidentale - processo che si manifesta nei vari aspetti della società che vengono analizzati dai due studiosi nella *Dialettica dell’Illuminismo*, come in primis le logiche di mercato che si celano dietro l’industria culturale.

¹⁸ Ivi, p.133

¹⁹ Ivi, p.142

Horkheimer, dinanzi a tale catastrofe, rivendica infatti l'importanza del ruolo del filosofo in quel determinato periodo storico.

Per smascherare la ragione, la quale ha perso la propria razionalità nel tentativo di dominare la natura, chi pratica il pensiero filosofico deve attingere alla capacità critica che ancora lo smuove²⁰. Il filosofo è così chiamato a dimostrare l'inadeguatezza di tale atteggiamento, in modo tale che gli esseri umani possano tornare a pensare criticamente e acquisire nuovamente consapevolezza di sé, degli altri e del mondo²¹.

1.2 Adorno e la Teoria Estetica

Adorno approfondisce il tema del ruolo dell'arte e delle industrie culturali nella società del Novecento anche in altre sue note opere. Tra queste, spicca indubbiamente la *Teoria Estetica*, opera pubblicata nel 1970, posteriormente alla morte del filosofo tedesco, sulla quale egli probabilmente non ebbe mai modo di terminare il suo lavoro di rilettura e riorganizzazione²². La struttura attraverso la quale questa si articola è infatti paratattica, a spirale, poiché torna più volte sulle medesime questioni senza mai proporre una vera e propria sintesi risolutiva²³.

Teoria Estetica è un'opera che inizia e finisce con riflessioni sul carattere sociale dell'arte in epoca moderna. L'autore all'interno di essa si interroga principalmente sulle possibilità di sopravvivenza dell'arte in un mondo tardo capitalista, riflettendo sulle potenziali capacità di essa nel trasformare tali schemi sociali²⁴.

Adorno, a seguito del secondo conflitto mondiale, in un saggio intitolato *Critica della cultura e della società*, riguardo alla produzione artistica nel momento storico in cui si trovava affermò che “*scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie*”²⁵. Lo scopo di tale massima, divenuta negli anni un celebre aforisma, non è quello di condannare la realizzazione

²⁰ Fava, Giovanni. "Max Horkheimer e l'eclisse della ragione." Frammenti Rivista, 5 novembre 2017.

²¹ Ibidem

²² Alfieri, Alessandro. "I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno." *Dialegesthai - rivista di filosofia* 10 (2008).

²³ Ibidem

²⁴ Op. cit. Zuidervaart, Lambert. "Theodor W. Adorno."

²⁵ T. W. Adorno, *Critica della cultura e della società* in Prismi, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

di poesie, arte o qualsiasi forma di creazione culturale a seguito della strage dell'Olocausto. Piuttosto, l'autore mira a sottolineare la necessità di produrre un'arte consapevole, che attinga al dovere etico di testimoniare quanto accaduto alle vittime²⁶. In altre parole, dopo gli eventi di Auschwitz, non è più possibile scrivere poesie come prima. Tale "rottura di civiltà" ha infatti modificato il senso delle parole e la stessa natura della poesia, costringendo a ripensare il mondo contemporaneo conseguentemente agli eventi che lo hanno distrutto²⁷.

Non a caso, vi è un forte distacco tra l'arte tradizionale e l'arte moderna. In *Teoria Estetica* Adorno fa rientrare nella definizione di "capolavoro" tutti quei pezzi d'arte unici ed elitari che portano un messaggio storico, ma che al tempo stesso non si limitano ad esso, poiché negli anni la loro bellezza, il loro realismo possono caricarsi di ulteriori spunti di riflessione, assumendo continuamente nuovi significati. L'arte moderna prodotta nel dopoguerra il più delle volte si dimostra incapace di portare tali qualità, e viene vista dall'autore come limitata alla realtà storica nella quale viene creata e alla quale vuole lanciare un messaggio: "*In macroscopico contrasto con l'arte tradizionale, quella nuova mostra da sé all'esterno il momento, in altri tempi nascosto, del fare, del produrre.*"²⁸

L'estetica moderna rinuncia alla sua forma, al suo realismo, presentando il più delle volte dei tratti minimali, essenziali, i quali ambiscono a passare alla storia come carichi di significato. Tuttavia, il rischio che corrono tali creazioni è quello di limitarsi a riprodurre un mondo frammentario e disgregato, incapaci di trascendere da esso riconciliandolo nel bello, rimanendo pur sempre fedeli all'atrocità di quanto viene raffigurato²⁹. L'opera d'arte non si propone più come unica e preziosa rappresentazione, ma solo come testimonianza: essa è cosciente dei propri limiti, ma nonostante ciò rimane disinteressata al recuperare l'autenticità ed il naturalismo che caratterizzava l'arte tradizionale, la quale era in grado di oltrepassare un qui ed ora storico³⁰. L'arte moderna è vittima di un'industria che la spoglia della sua magia secolare e dei messaggi che sarebbe in grado di portare, fenomeno che pone le sue radici in delle vicende storiche tragiche ed irreversibili.

²⁶ Op. cit. Alfieri, Alessandro. "*I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno.*"

²⁷ Campagna, Eirene. "Dopo Auschwitz." *Pagine Ebraiche*, 8 maggio 2019.

²⁸ ADORNO, Theodor Wiesengrund. "Teoria estetica", tradotto da di E. de Angelis, p. 39 *Einaudi, Torino* (1975).

²⁹ Di Giacomo, Giuseppe. "La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno." *Rivista di estetica* 52, pp. 235-256, 2013

³⁰ *Ibidem*

1.3 Adorno e l'industria musicale

Un settore dell'industria culturale su cui Adorno ha indubbiamente approfondito i suoi studi scrivendo diverse opere e saggi a riguardo è indubbiamente quello dell'industria musicale. *Introduzione alla Sociologia della Musica, Filosofia della Musica Moderna e Il Carattere di Feticcio in Musica e il Regresso dell'Ascolto* sono solo alcuni dei titoli delle opere in cui Adorno analizza le caratteristiche e le funzioni della musica contemporanea, a suo avviso sempre più standardizzata e volta a seguire schemi di mercato. Adorno individua il prodotto tipico di tale processo nella musica "leggera", la quale si distingue dalla cosiddetta musica "seria" o "classica" in quanto a prevalere in essa non è più l'interazione diretta tra la composizione e l'ascolto dell'opera, ma bensì la massimizzazione del numero di vendite e la necessità di seguire le esigenze del mercato³¹.

La canzone contemporanea riprende soluzioni musicali e testuali pre-impostate, in modo tale da proporre degli schemi familiari e non impegnativi intellettualmente, che mettono l'ascoltatore in una condizione psicologica di apertura all'ascolto³². "*Condizionato dallo schema, l'ascoltatore risolve immediatamente la digressione nella familiarità delle sue reazioni già condizionate*"³³: in questa maniera, l'industria abitua il fruitore di contenuti musicali alle stesse formule generiche, illudendolo che lo rispecchino e sembrino fatte apposta per lui, in grado di comprenderlo - quando in realtà egli per l'industria non è altro che un misero consumatore, l'ennesima pedina in balia di un sistema più grande di lui, condizione della quale egli non è assolutamente consapevole.

Così come la musica leggera, anche il Jazz è per l'autore un valido esempio di standardizzazione musicale e decadimento della composizione autentica. Adorno sostiene infatti che la struttura musicale del Jazz riflette le contraddizioni della cultura di massa, e che il suo fondarsi sulla libera improvvisazione, consentendo l'intercambiabilità dei suoni e delle

³¹ Corchia, Luca. "La critica di Adorno alla popular music." *The Lab's Quarterly* 2017, no. 4 (ottobre-dicembre), p.36

³² Raganato, Emanuele. "Alle origini della sociologia della musica: dal concetto di razionalizzazione a quello di standardizzazione." *Orbis Idearum* 6, no. 2, p.89, 2018

³³ T.W. Adorno, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, p. 36, Einaudi, Torino 2002

composizioni, rappresenta uno strumento funzionale alla riproduzione acritica degli schemi sociali.³⁴

La musica, trasformandosi in un prodotto di vasta distribuzione, diviene sempre più accessibile anche ai ceti sociali di rango più inferiore: di conseguenza, nascono nuove tipologie di ascoltatori, che sono nuovi alla musica e fruiscono di tale prodotto culturale in maniera diversa rispetto a coloro che vi erano già a contatto. Le persone con un elevato livello culturale tendono ad ascoltare musica classica, un genere elitario e ancora distante dal fenomeno dell'industrializzazione della cultura³⁵. Adorno afferma che man mano che il reddito diminuisce, si nota un calo nella qualità delle preferenze musicali e nella frequenza dell'ascolto: vi sono ascoltatori che vedono nella musica un'occasione per aumentare il loro prestigio sociale, altri che ne fanno uso come valvola di sfogo per istinti emotivi e altri ancora che vedono in essa un passatempo come altri, mettendola come sottofondo mentre svolgono altre attività, senza però né prestarvi particolare attenzione né sviluppare alcun senso critico a riguardo³⁶.

Tanto più un ascoltatore non è istruito, quanto più l'industria musicale ha il controllo sulle reazioni che può generare in lui: essa detiene dunque la possibilità di manipolare il suo spettatore, lasciandogli un messaggio a suo piacimento, che può essere di stampo ricreativo, sociale come anche politico. Ciò vale anche per gli altri rami dell'industria culturale: se, come sostengono Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'Illuminismo*, la missione che tale industria porta avanti è quella di legittimare il sistema capitalista e gli schemi di dominio ad esso conseguenti, l'inesperienza dei suoi spettatori nei confronti dei prodotti proposti e una scarsa preparazione culturale facilitano indubbiamente il perseguimento dei suoi obiettivi.

A Horkheimer e Adorno va riconosciuto il merito di aver introdotto per la prima volta la formula "industria culturale" e di aver studiato e approfondito tutti i fenomeni sociali che ruotano intorno ad essa. Oltre alla *Dialettica dell'Illuminismo*, i vari scritti prodotti da entrambi gli studiosi consentono di comprendere in profondità il fenomeno, sviluppando un senso critico a riguardo e permettendo di riconoscere quando nei contenuti culturali possono celarsi scopi manipolatori e la difesa velata di un'ideologia dominante. Tuttavia, è importante sottolineare

³⁴ Op. cit., Corchia, Luca. "La critica di Adorno alla popular music." p.38

³⁵ Porzia, Adele. "Introduzione alla sociologia della musica di Theodor W. Adorno." *Classicult*, 9 maggio 2021.

³⁶ *Ibidem*

che il tema della crisi dell'arte e della cultura in epoca moderna e con il diffondersi del capitalismo era già stato affrontato nei decenni precedenti da diversi pensatori, scrittori e filosofi, sia esterni che interni alla Scuola di Francoforte: primo fra questi, Walter Benjamin, da cui Horkheimer e Adorno presero i loro fondamenti teorici e di cui parleremo nel prossimo capitolo.

2.1 “L’Opera d’Arte Nell’Epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica”: Aura, Medium e Choc

“In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto ha sempre potuto essere rifatto dagli uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per la diffusione delle opere, infine da terzi, avidi di guadagni. Rispetto a ciò, la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate lontane l'una dall'altra, ma con un'intensità crescente.”³⁷

Walter Benjamin fu uno straordinario filosofo, scrittore e critico letterario tedesco di famiglia ebraica. Nel corso della sua vita e della sua carriera filosofica, egli concentrò gran parte dei suoi studi sulla formulazione di una teoria materialista dell'arte, con l'obiettivo di analizzare, comprendere e far comprendere al pubblico cosa si celasse dietro i drastici cambiamenti che nel XX secolo stavano subendo i prodotti artistici e le tecniche tramite le quali essi venivano prodotti.

Benjamin nacque a Berlino il 15 luglio 1892, ed ebbe l'occasione di studiare ed arricchire il suo bagaglio culturale in diverse celebri università, come quella di Friburgo, di Berlino, di Monaco e di Berna. Fu proprio a Berna che egli si laureò *cum laude* in filosofia nel 1919, con una tesi sul concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco: si trattò del suo primo avvicinamento al tema di un approccio critico all'arte, tema che rimarrà centrale nel corso della sua intera produzione letteraria e filosofica.

All'interno della sua tesi di dottorato, Benjamin sostiene che la relazione che intercorre fra l'idea dell'arte e le opere postulate nell'estetica romantica si ricollega alla teoria della riflessione di Fichte³⁸. Per Fichte la riflessione corrisponde alla libera attività della coscienza di derivare dalla contemplazione critica di un'entità esterna un proprio oggetto di pensiero.

³⁷ Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. A cura di Francesco Valagussa. Tradotto da Enrico Filippini, pag.4-5, Einaudi, Torino, 2014.

³⁸ Osborne, Pietro, e Matteo Carlo. "Walter Benjamin." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2021

Secondo i romantici, la critica rappresenta la continuazione e il completamento dell'opera attraverso la connessione mentale con altre opere d'arte, immagini o scenari già conosciuti.³⁹ Benjamin conclude l'elaborato identificando la teoria romantica della critica d'arte con la fruizione dell'opera, la quale fornisce all'individuo gli strumenti per la riflessione critica, esperienza che completa l'opera elevandola in un'esistenza superiore e a sé stante.⁴⁰

Il tipo di riflessione critica a cui Benjamin fa riferimento nel discorso concernente il romanticismo tedesco è strettamente legato alla nozione di *aura*, concetto che il filosofo tedesco approfondirà nel corso degli anni e sarà al centro della sua teoria materialistica dell'arte.

L'idea di "aura" rimanda ad una serie di tradizioni diverse tra loro, quali il misticismo ebraico, le correnti spiritualiste, occultiste e medianiche, la filosofia irrazionalista di Klages e dei cosmisti di Monaco, l'estetica di Goethe e i capolavori di autori francesi come Baudelaire, Proust e Léon Daudet⁴¹. Benjamin, per descrivere il significato che egli attribuisce ad un concetto così complesso e carico di significato, fa più volte riferimento alle parole di Kraus: "*Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo*"⁴². Con *aura* si intende dunque quella caratteristica che è parte intrinseca delle opere d'arte più pure, uniche, in grado di trascendere dall'hic et nunc in cui lo spettatore si ritrova nel momento in cui entra a contatto con esse, indipendentemente da che si tratti di una creazione pittorica, letteraria o poetica.

La nozione di *aura* è alla base di quello che è stato da molti definito il più celebre saggio di Walter Benjamin: *L'Opera D'Arte Nell'Epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica*. L'opera venne scritta nel corso degli anni '30, ossia nel periodo in cui Benjamin venne esiliato dalla sua base nell'Università di Francoforte e si avvicinò all'Istituto di ricerca sociale, ai tempi sotto la direzione di Horkheimer che fornì a Benjamin importanti opportunità di pubblicazione e una borsa di studio⁴³. Anche quella di Theodor W. Adorno fu una figura determinante per

³⁹ Ibidem

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. "Introduzione." In *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, pag. XX. Torino, Einaudi, 2012.

⁴² Kraus, Karl. *Pro domo et mundo*, p. 164, München, 1912.

⁴³ Op. cit. Osborne, Pietro, e Matteo Carlo. "*Walter Benjamin*."

assicurarsi sostegno: non a caso, Benjamin fu per questo motivo costretto più volte a sottoporre i saggi scritti in tale periodo a revisioni editoriali sotto la guida di Adorno - *L'Opera D'Arte Nell'Epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica* primo tra questi.⁴⁴

La tesi centrale che l'autore afferma all'interno dell'opera è che egli sta vivendo in un'epoca di decadenza dell'arte, la quale sta perdendo la sua aura in quanto ormai riproducibile. La creazione artistica nel XX secolo perde così la sua magia, la sua ineguagliabilità, diventando arte di larga distribuzione, arte per le masse. All'inizio dell'opera Benjamin ripercorre le fasi dell'avanzamento e del perfezionamento della tecnologia che, a poco a poco, hanno portato alla possibilità della perfetta riproduzione di un qualsiasi pezzo d'arte.

L'autore identifica l'inizio di tale processo di riproducibilità tecnica dell'arte con l'introduzione della silografia, che per la prima volta rese concepibile la riproduzione tecnica della grafica. Benjamin osserva poi che con la litografia, tale tecnica raggiunse un livello nuovo, permettendo alla grafica e alle illustrazioni di accompagnare la vita quotidiana. Successivamente, con l'invenzione della fotografia, la mano venne esclusa dalle più importanti funzioni artistiche. Infine, l'ultimo passo importante di tale processo identificato da Benjamin avvenne verso la fine del XIX secolo, quando fu introdotta la riproduzione tecnica del suono. Tuttavia, per quanto apparentemente perfette, le opere d'arte prodotte e riprodotte tramite tali tecnologie mancano di una caratteristica fondamentale: "*l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza irripetibile nel luogo in cui si trova*".⁴⁵

⁴⁴ Il percorso di stesura dell'opera fu caratterizzato da 4 principali edizioni. Inizialmente, una prima versione manoscritta venne stesa fra il settembre e l'ottobre del 1935. Nell'ottobre del 1935 Benjamin scrisse una lettera a Max Horkheimer presentandogli per la prima volta il saggio nel seguente modo: "Per noi l'ora del destino dell'arte è scoccata e io ho fissato la sua cifra in una serie di riflessioni provvisorie che recano il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*". Venne poi composto il primo dattiloscritto, risalente a inizio 1936, che teneva conto dei commenti e dei suggerimenti di Horkheimer. Venne poi pubblicata nel maggio 1936 un'edizione francese tradotta da Pierre Klossowski con il titolo "*L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*" sulla rivista *Zeitschrift für Sozialforschung*: quella francese fu l'unica versione dell'opera pubblicata mentre Benjamin era ancora in vita. Infine, posteriormente alla tragica morte suicida di Benjamin, venne pubblicata la versione finale, ossia quella conosciuta dal grande pubblico. Nonostante ciò, neanche quest'ultima versione dell'opera può essere ritenuta come definitiva a tutti gli effetti: infatti, la tragica e prematura morte dell'autore gli impedì di perfezionarne la forma conclusiva. Ciò è testimoniato dal fatto che, tra gennaio e febbraio del 1940, ovvero qualche mese prima di togliersi la vita tra il 26 e il 27 settembre, Benjamin ancora raccoglieva citazioni e note su "*L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*".

⁴⁵ Op. cit. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p.7

In *Hashish ai primi di marzo 1930*, Benjamin illustra nel seguente modo il percorso di lenta sparizione dell'aura dall'arte a lui contemporanea: *"In primo luogo la vera aura si manifesta in tutte le cose [...]. In secondo luogo l'aura muta, e muta radicalmente, con ogni movimento della cosa di cui è l'aura. In terzo luogo [...] il momento distintivo della vera aura è piuttosto [...] un' incorniciatura ornamentale nella quale la cosa o l'essenza è calata come in un fodero"*⁴⁶. Come si evince da tali parole, l'aura, più che essere racchiusa nell'opera d'arte in sé, deriva dall'incontro dell'arte con un determinato contesto: un contesto che ispira il suo artista, che condiziona la percezione che si genera nello spettatore e che svolge il ruolo di cornice, di involucro dell'opera, fornendole un significato unico.

Nel passaggio sovracitato, il "fodero" a cui Benjamin fa riferimento rappresenta l'insieme delle circostanze spaziotemporali che accompagnano l'esperienza contemplativa di un osservatore nei confronti di un'opera, concetto che l'autore associa al termine *medium*. Il medium rappresenta l'insieme delle condizioni naturali ed artificiali storicamente variabili, in grado di "filtrare la luce" ed influenzare la visione e la percezione sensibile: la sua evoluzione nel corso del tempo comporta un inevitabile cambiamento nella percezione di ciascuna opera. La funzione del medium è dunque assimilabile a quella di una lente, attraverso la quale si contempla ciò che si ha davanti generando riflessioni critiche e messaggi autentici ed irripetibili.

Secondo Benjamin l'aura si manifesta nell'unicità e nella lontananza, nella dicotomia vicino-lontano dell'arte rispetto all'uomo: è legata all'*hic et nunc*, al medium attraverso il quale la si osserva, e ciò rende l'opera paragonabile da un'immagine viva che muta nel corso del tempo.⁴⁷ Non a caso, per far comprendere il significato di aura ai suoi lettori, Benjamin fa riferimento ad un'immagine naturale, ossia a quella di *"Seguire, in un tranquillo pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo"*⁴⁸.

⁴⁶ Op. cit Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. "Introduzione." In *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, pag. XX

⁴⁷ Cristallini, Elisabetta. "Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea." *Rivista di estetica* 52 p. 27-31, 2013

⁴⁸ Op. cit. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p.10

Con l'avvento della tecnologia, la natura viene meno in ogni sfera del quotidiano, arte inclusa, generando un fenomeno di *choc* all'interno dell'individuo. Tale choc collettivo altro non è che parte di un'eredità proveniente da un evento storico determinante ed irreversibile come quello della Grande Guerra. A seguito di essa, l'esistenza degli esseri diviene sempre più automatizzata, standardizzata, e la vita quotidiana degli uomini nella metropoli moderna tende a configurarsi progressivamente sempre più come una successione ininterrotta di urti, collisioni e gesti meccanici.⁴⁹

Benjamin, nel descrivere la quotidianità dell'individuo moderno, assume posizioni sulla stessa scia di quelle prese da George Simmel nella sua opera *Le metropoli e la vita dello spirito*, all'interno della quale l'autore descriveva l'esperienza del soggetto moderno nelle città come caratterizzata da iperstimolazione visiva e intensificazione della vita nervosa⁵⁰. Analogamente, Benjamin sottolinea come la vita urbana dell'individuo moderno sia composta da una continua sequenza di sensazioni visive forti e fugaci una dopo l'altra⁵¹.

Per descrivere i ritmi meccanizzati di una società ormai colpita dallo choc, Benjamin prende ad esempio la cornice urbana di Parigi⁵², scrivendo nel breve saggio "*Su alcuni motivi in Baudelaire*" che "*muoversi in questa massa era, per il parigino, qualcosa di naturale. Per quanto grande potesse essere la distanza che egli, per proprio conto, pretendeva di assumere di fronte a essa, restava intinto da essa, e non poteva considerarla dall'esterno.*"⁵³

Conseguentemente a tale drastico cambiamento nei ritmi della vita quotidiana, lo choc si riflette specularmente sui prodotti culturali e artistici del tempo: la lirica con Baudelaire si trasforma in "trauma", le opere con Dada diventano "proiettili" e il teatro con Brecht muta in

⁴⁹ Jedlowski, Paolo. "Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza." In Benjamin, il cinema e i media, p.27 ,Pellegrini Editore, Cosenza, 2007.

⁵⁰ Pravadelli, V. ,*Benjamin, donne moderne e cinema hollywoodiano*. p. 77, Roma , RomaTre Press, 2016

⁵¹ Ibidem

⁵²Contesto studiato a lungo ed approfonditamente dal filosofo tedesco: gran parte dei suoi scritti dall'autunno del 1927 fino alla sua morte nel 1940 si riferiscono infatti al suo grande studio incompiuto "*Parigi - Capitale del XIX secolo*", un'enorme indagine antropologica e sociologica sull'origine della modernità nella società urbana.

⁵³ Benjamin, Walter. "*Su alcuni motivi in Baudelaire*" In *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, pag. 175. Torino, Einaudi, 2012.

“interruzione”⁵⁴. Benjamin vede nei promotori delle avanguardie artistiche, i quali fanno uso delle nuove tecnologie per creare prodotti artistici moderni, un'alleanza di forze impegnate a riadattare l'organizzazione della percezione della realtà⁵⁵.

Benjamin pone così sullo stesso piano la poetica dadaista, il teatro epico di Brecht, il Surrealismo, la fotografia e il cinema⁵⁶: si tratta di prodotti artistici moderni, condizionati dai cambiamenti sociali in atto, i quali, ciascuno in modalità diverse, stimolano la scomparsa dell'arte auratica. L'arte la cui fruizione è contrassegnata dal rapimento e dalla contemplazione sembra dunque destinata all'estinzione, per lasciare invece il posto alle nuove forme d'arte riproducibili e di massa, figlie dell'industrializzazione e della tecnologia.

2.2 Benjamin, la fotografia e il cinema

Per Benjamin, l'avvento di forme d'arte come la fotografia e il cinema, prodotte da tecnologie in grado di riprodurre fedelmente la realtà al posto della mano umana, segna un evento irreversibile ed in grado di condizionare il valore di qualunque altra forma d'arte. Qualunque opera diventa infatti riproducibile e potenziale oggetto di distribuzione di massa: e se ancora essa conserva delle caratteristiche auratiche di unicità che nessun'altra creazione possiede, potrebbe perderle da un momento all'altro venendo duplicata alla perfezione da una macchina.

Il processo di trasformazione delle modalità di riproduzione delle immagini, che siano esse paesaggi o scorci di vita quotidiana, inizia indubbiamente con l'introduzione della fotografia. C'è chi vede in questa innovazione una straordinaria opportunità: il pittore e fotografo ungherese Laszlo Moholy-Nagy, a tale proposito, sostiene infatti che l'apparecchio fotografico è in grado di rendere visibili fenomeni che normalmente sfuggono alla percezione dell'occhio, riproducendo il mondo in maniera del tutto immune alle interferenze mentali e psicologiche da cui viene invece fortemente influenzata la visione umana⁵⁷.

⁵⁴ Op. cit. Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. "Introduzione." In *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, pag. XXII.

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Ivi, p.8

⁵⁷ Di Napoli, Giuseppe. "Sviste e lapsus / Walter Benjamin e l'arte dell'errore fotografico." Doppiozero, 24 febbraio 2021.

Anche secondo Benjamin la fotografia consente di fare esperienza di un altro livello di visibilità, di un mondo che è nuovo all'occhio umano. In *Piccola storia della fotografia* scrive infatti che “*la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio.*”⁵⁸ Conseguentemente a ciò, il filosofo tedesco afferma che le immagini immortalate da un obiettivo fotografico consentano di portare alla luce dettagli nascosti nell'inconscio ottico così come la psicanalisi fa con l'inconscio pulsionale⁵⁹.

Laszlo Moholy-Nagy nel 1927 prevede per il futuro della fotografia un ruolo culturale sempre più importante e centrale per comprendere la contemporaneità di un mondo segnato sempre più dall'utilizzo della tecnologia. A tal riguardo, afferma che “*I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia*”⁶⁰.

Benjamin riprende le parole di Moholy-Nagy, derivandone però alcune riflessioni sull'impatto che avrà nel tempo l'invenzione dello strumento fotografico in chiave più pessimistica. Conclude infatti il suo saggio *Piccola storia della fotografia* interrogandosi nel seguente modo: “*Un fotografo che non sa leggere le proprie immagini non è forse meno di un analfabeta? La didascalia non diventerà per caso uno degli elementi essenziali dell'immagine fotografica? Sono queste le domande attraverso cui lo scarto di novant'anni, che separa i fotografi attuali dalla dagherrotipia, si scarica delle sue tensioni storiche.*” Benjamin con queste parole lascia intendere la differenza abissale che egli rileva tra una prima e una seconda fase della fotografia – un passaggio nel quale questa forma d'arte smarrisce l'aura che la circondava, perdendo di valore e di significato.

La prima fase della storia della fotografia è dominata dalla presenza dell'aura, la quale avvolge quei ritratti che testimoniano l'aspetto della cultura materiale borghese ottocentesca. Sono proprio i volti umani a mantenere viva l'aura delle creazioni fotografiche prodotte in questa fase: “*Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Il valore culturale del*

⁵⁸ Benjamin, Walter. *Piccola storia della fotografia*. Ediz. illustrata. Milano, Abscondita, 2018.

⁵⁹ Op. cit. Di Napoli, Giuseppe. "Sviste e lapsus / Walter Benjamin e l'arte dell'errore fotografico."

⁶⁰ Moholy-Nagy, László. “Pittura, fotografia, film.” Tradotto da Rondolino. pp.127-34 Torino: Martano, 1973

*quadro trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale*⁶¹.

Con l'inizio XX secolo, la fotografia comincia a ricoprire un ruolo differente, e le immagini fotografiche, invece di conservare l'aura del soggetto immortalato e del momento storico che lo circonda, la risucchiano⁶². Tutto ciò da vita al suo declino, che giunge al culmine nel corso degli anni Venti, con il diffondersi delle macchine fotografiche e l'estendersi della possibilità di essere fotografati a tutti i ceti sociali.

Se le caratteristiche della fotografia del Novecento testimoniano il fenomeno della scomparsa dell'aura dalle opere moderne, l'industria cinematografica incarna uno stadio ancor più avanzato di tale processo, lasciando sempre meno spazio alla riflessione critica dei suoi spettatori e destinando i film ad un pubblico di massa. Benjamin scrive che *“Se già in precedenza era stato impiegato molto acume sprecato per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte (...) i teorici del cinema ripresero ben presto la corrispondente formulazione avventata della domanda. Le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale, erano però un gioco per bambini in confronto a quelle con cui il cinema l'attendeva.*^{63”}

Il cinema rappresenta così la forma d'arte la cui fruizione è la più passiva in assoluto, poiché non lascia spazio all'immaginazione dello spettatore, che viene rapito ed ammaliato dai suoni che lo circondano e dalle immagini che gli scorrono rapidamente davanti agli occhi. Chi si reca al cinema si illude di star fuggendo dal frenetico choc cittadino rifugiandosi in un'attività di stimolo intellettuale, quando in realtà niente è più influenzato dalla tecnologia, dai ritmi meccanici e dagli schemi di potere della società moderna quanto le pellicole proiettate nelle sale.

⁶¹ Op. cit. Benjamin, Walter. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, in *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, p. 27

⁶² Op. cit, Pinotti, Somaini. *“Introduzione Sezione V”* In *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media* p.211

⁶³ Op. cit. Benjamin, Walter. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. p.16

I film non hanno nulla a che vedere con gli spettacoli che venivano presentati in passato nei teatri, dove gli attori recitavano dinanzi al loro pubblico anziché di fronte ad una videocamera. Come afferma Benjamin, *“una ripresa cinematografica e in modo particolare una sonora offre uno spettacolo che in passato non sarebbe stato mai e in nessun modo immaginabile”*: questo perché la recitazione nei film non è originale e spontanea, ma frutto di innumerevoli tentativi. Le scene che vengono girate per i film sono infatti ripetibili e correggibili fino al raggiungimento di un vero e proprio record della prestazione, il quale verrà selezionato e sarà l’unica versione mostrata al pubblico.

Benjamin sottolinea come la migliorabilità, margine estremamente determinante per la creazione delle opere d’arte cinematografiche, fosse invece del tutto marginale nell’arte classica per come concepita dagli antichi Greci: *“Il film finito è tutto meno che una creazione uscita di getto; è montato a partire da moltissime immagini e sequenze di immagini tra cui il montatore può scegliere (...); per i Greci, la cui arte dipendeva dalla produzione di valori eterni, la prima fra tutte le arti era l’arte meno migliorabile, vale a dire la scultura, le cui creazioni sono letteralmente di un pezzo. Inevitabile il declino della scultura nell’epoca dell’opera d’arte montabile.”*⁶⁴

Per far comprendere la differenza che intercorre tra l’effetto scaturito sul pubblico dall’arte tradizionale e dall’arte cinematografica, Benjamin offre un’efficace immagine metaforica. Il filosofo paragona l’interazione tra il pittore e l’osservatore della sua creazione a quella di un mago che guarisce un ammalato: il mago guarisce l’ammalato con il solo uso delle sue mani, mantenendo però sempre una naturale distanza tra sé e il paziente. Opposta è invece l’immagine a cui l’operatore cinematografico viene accostato dall’autore, ossia quella di un chirurgo: egli si avvicina di molto al suo paziente, lo apre e per guarirlo penetra nei suoi organi – tuttavia, muove le sue mani con strategia ed estrema cautela nello svolgere tale operazione. Ciò che vi è di diverso tra il pittore e l’operatore cinematografico è che mentre il primo svolge il suo ruolo mantenendo una distanza naturale da ciò che gli è dato, l’operatore penetra profondamente nel tessuto della situazione, in una maniera che, grazie all’utilizzo della tecnologia, risulta più intensa e significativa agli occhi dell’uomo moderno.

⁶⁴ Op. cit. Benjamin, Walter. L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica, in *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, p. 28

Un'altra differenza che separa i film e il cinema dai quadri e dai pezzi d'arte tradizionali è il pubblico per il quale essi vengono concepiti. Un quadro o una scultura sono infatti delle entità che per loro natura non possono essere contemplate da oltre un certo numero di spettatori nello stesso momento. Alcune opere vengono vendute e portate nelle abitazioni, dove sono osservate dalla limitata cerchia di chi vi abita o viene a farvi visita; altre vengono rinchiusi nelle stanze delle mostre o dei musei, accessibili solo a un numero limitato di visitatori giornalieri. Sebbene con lo sviluppo della tecnologia anche queste opere rischiano di perdere la loro unicità, venendo riprodotte e moltiplicate in più copie sparse per il mondo, il pubblico per cui esse sono state originariamente concepite rimane limitato all'esperienza di chi è in grado di contemplarle fisicamente.

Al contrario, i film e le creazioni cinematografiche nascono per essere riprodotte e osservate nella loro versione non originale. Nessuno, se non gli operatori cinematografici, assiste alla recitazione degli attori dal vivo: dal momento della loro pubblicazione, i film vengono proiettati in più e più sale, riproducendo scene che sono già avvenute, che non esistono più o che non sono mai esistite, poiché frutto di un montaggio artificiale e ben studiato. Il film è e nasce come un prodotto di massa, riproducibile, figlio della tecnologia senza la quale non sarebbe mai potuto esistere.

2.3 Benjamin e le avanguardie artistiche

Secondo Benjamin, il processo di distruzione dell'aura nelle arti moderne è stato fortemente influenzato da alcune avanguardie artistiche popolari all'inizio del Novecento. Nel corso dei periodi che il filosofo definisce come decadenti, l'arte diventa un terreno fertile per l'eccentricità, e, mascherandosi dietro il pretesto dell'innovazione e dell'avanguardia, concede agli artisti di esprimere i loro istinti più impulsivi. Modificando la concezione di pittura, scultura e letteratura, ed introducendo nel processo di creazione delle loro opere nuovi materiali e significati culturali controcorrente, gli artisti appartenenti a tali correnti posero così le basi per la nascita e la diffusione di forme d'arte completamente moderne come il cinema e la fotografia.

In particolare, il filosofo tedesco individua nel Dadaismo la ricerca degli stessi effetti che anche il cinema, successivamente, cerca di generare nei suoi spettatori: “*Con i dadaisti (...)*

l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne sparata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza del cinema, il cui elemento distraente è appunto in primo luogo tattile, si fonda infatti sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori di colpo. (...) In virtù della sua struttura tecnica, il cinema riesce a liberare l'effetto di choc fisico, che il Dadaismo manteneva ancora impacchettato, per così dire, nell'effetto di choc morale, da questo imballaggio⁶⁵".

Benjamin assume una posizione fortemente critica nei confronti dell'arte dadaista, che nasce più per dissidio politico verso la società che per genuino amore per il bello, mirando così a suscitare la pubblica indignazione⁶⁶. L'utilizzo che i dadaisti fanno del materiale linguistico e pittorico porta al complessivo tramonto dei valori del mercato artistico: *«le loro poesie sono insalate di parole, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari»⁶⁷.*

Benjamin parla dell'approccio dei dadaisti all'arte anche nel saggio *Autore come produttore*, un discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo il 27 aprile del 1934. Gli esponenti di tale corrente artistica credevano che l'inserimento di infimi oggetti di vita quotidiana all'interno delle loro opere potesse creare nuovi livelli di significato, di gran lunga superiori ai messaggi lasciati da una pittura realista e tradizionale. A tale proposito, il filosofo si esprime nel seguente modo: *“La forza rivoluzionaria del Dadaismo consistette nel mettere alla prova l'autenticità dell'arte. Si componevano nature morte con biglietti, rotoli di filo, mozziconi di sigarette, che erano uniti a elementi pittorici. Si metteva il tutto in una cornice. E poi lo si mostrava al pubblico: Vedete, la cornice dei vostri quadri interrompe il tempo; il più piccolo frammento autentico di vita quotidiana dice di più della pittura.”⁶⁸*

Il dadaismo secondo la prospettiva di Benjamin è dunque decadenza, una corrente che pretende di lasciare un messaggio tramite la sorpresa e lo scandalo dei suoi spettatori, quando

⁶⁵ Op. cit. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 32-33

⁶⁶ Tami, Liliane Jessica. "L'arte in Walter Benjamin: tra l'aura e lo choc." Das Andere Associazione Culturale, 28 ottobre 2016.

⁶⁷ Op. cit. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p.32

⁶⁸ Benjamin, Walter. *Autore come produttore*, in *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media* a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, pag. 155. Torino, Einaudi, 2012.

in realtà altro non è che il riflesso speculare dello choc che la moderna vita urbana genera in ogni cittadino. Si tratta dunque di un filone artistico che, anziché essere all'avanguardia, genera dei prodotti che mancano di unicità, di originalità, di aura, e sono il riflesso di una quotidianità meccanizzata e che non lascia spazio alla riflessione critica.

Un'altra avanguardia artistica a cui Benjamin riconosce la capacità di aver introdotto ed esaltato, ancor prima del Dadaismo, i valori di esposizione, desacralizzazione dell'arte e combinazione tra i generi è il Futurismo. In questo filone avanguardista, ad essere controcorrente non è solo l'aspetto visivo delle opere e l'esperienza sensoriale e contemplativa che ne deriva, ma anche il messaggio che tali opere portano con sé. Infatti, come affermato da Marinetti nel manifesto per la guerra coloniale d'Etiopia, i futuristi si oppongono alla visione comune della guerra come antiestetica, mirando a convincere il loro pubblico che essa sia invece bella e in grado di produrre arte e immagini sublimi, affascinanti e spaventose al tempo stesso. Marinetti scrive: *“La guerra è bella, perché, grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme ed ai piccoli carri armati, fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. (...) La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo che si elevano da villaggi bruciati e produce molto altro ancora... Poeti e artisti del futurismo... ricordatevi di questi principi di un'estetica della guerra, affinché la vostra lotta per una nuova poesia e una nuova plastica... venga illuminata da essi!”*⁶⁹.

In tale quadro, la cultura di massa ha indubbiamente contribuito all'estetizzazione della violenza, normalizzando le immagini di crimini efferati o enfatizzando il fascino delle azioni di guerra tramite i media. In questo modo, movimenti artistici come quello futurista, insieme ai giornali e alla radio posero le basi per una perdita comune del senso critico, creando un terreno fertile per un pensiero unico ed un'ideologia totalitaria e fascista.

2.4 Arte, politica e totalitarismi

L'*Opera d'arte nell'epoca nella sua riproducibilità tecnica* è un'opera che persegue la missione di far notare ai popoli gli effetti che i prodotti culturali hanno sulla loro mentalità. Si tratta del risultato di una evoluzione avvenuta in modo lento e graduale, in modo tale da

⁶⁹ Op. cit. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p.37

non permettere a nessuno di realizzare l'entità del cambiamento in atto. Ai tempi di Benjamin, il capitalismo ha raggiunto in tale maniera uno stato molto più avanzato rispetto a quando esso venne analizzato da Marx, permeando in sempre più sfere ed ambiti della vita quotidiana, compreso il settore artistico-culturale. All'inizio dell'opera, Benjamin afferma infatti che *“Quando Marx intraprese l'analisi del modo capitalistico di produzione, questo modo di produzione era ai suoi Inizi. (...) Il sovvertimento della sovrastruttura (...) ha impiegato più di mezzo secolo per porre in risalto in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione.”*⁷⁰.

Nell'epoca in cui scrive il filosofo tedesco, la cultura è ormai serva del capitalismo. Tutte le forme d'arte moderna, sia quelle che introducono messaggi controcorrente e rivoluzionari come il futurismo e le altre avanguardie, sia quelle nate grazie all'utilizzo della tecnologia come la fotografia e il cinema, rappresentano uno strumento fondamentale per l'asservimento della mentalità dei popoli a degli schemi di potere ben definiti.

Il fascismo sfrutta un simile quadro culturale per ampliare il suo seguito e la sua approvazione, estetizzando la sua propaganda e facendo in modo che il suo messaggio politico pervada la mentalità di massa: *“Le masse hanno un diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione degli stessi. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. (...) Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra.”*⁷¹.

Il futurismo è un valido esempio di movimento artistico che tramite le sue creazioni estetizza la guerra, permeando nel pensiero e nell'animo del suo spettatore. Colui che viene affascinato da un'opera di questo genere crede di esser stato rapito da un'immagine, da delle forme stravaganti ed originali, quando in realtà tale esperienza contemplativa lo sta portando ben più lontano: secondo la prospettiva di Benjamin, senza esserne consapevole, l'osservatore si lascia infatti sottomettere da schemi di dominio, da messaggi politici che diventano parte di lui senza che questo sia neanche in grado di accorgersene.

⁷⁰ Ivi, pp.3-4

⁷¹ Ivi, p.36

L'individuo finisce così per alienarsi da sé stesso, lasciando che non sia più lui a scegliere coscientemente l'ideologia politica che lo definisce e venerando il fenomeno che più di tutti porta all'autodistruzione della sua specie: la guerra. *"Fiat ars, pereat mundus"*⁷² dice il fascismo, ovvero "sia fatta l'arte, perisca tutto il mondo": infatti, l'arte di cui si parla non è più un mezzo di espressione creativo, ma bensì uno strumento riproducibile e privo di originalità, funzionale al perpetuarsi di un pensiero ideologico dannoso per l'umanità. Tutto ciò porta Benjamin ad affermare che la perdita di coscienza della specie umana *"ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come uno spettacolo estetico di primo ordine"*⁷³.

Tuttavia, il messaggio che il filosofo lascia nella conclusione del saggio è tutt'altro che rassegnato ad un simile destino per l'arte e per l'essere umano. Benjamin incoraggia infatti una riappropriazione dell'oggetto estetico, una politicizzazione dell'arte, una riconquista di essa da parte dei popoli⁷⁴: *"Così stanno le cose riguardo all'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte"*⁷⁵.

Se l'arte moderna da un lato perde la sua aura, diventando riproducibile e dunque alla portata di tutti, dall'altro è infatti proprio grazie a questa sua dimensione di massa che essa può essere utilizzata e strumentalizzata per diffondere un messaggio di coscienza di classe. L'arte riproducibile tramite la tecnica è infatti più democratica, e per questo in grado di educare le masse all'arte, permettendo loro di sviluppare un gusto artistico.

L'enorme diffusione dell'arte di massa, sino al momento in cui Benjamin scrive, è sempre stata strumentalizzata per raggiungere degli scopi negativi e pericolosi per la specie umana, quali la rivendicazione della bellezza della guerra e l'asservimento dei popoli ad un'ideologia fascista. Tuttavia, la proposta dell'autore è quella di sfruttare le opportunità offerte dall'arte di massa per il perseguimento di un fine che, secondo una prospettiva marxista, è estremamente positivo, ossia la diffusione della coscienza di classe tra il proletariato. Tale coscienza rappresenta il primo passo verso una rivoluzione operaia, la quale

⁷² Ivi, p.38

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Caputo, Renato. "L'estetizzazione della guerra." La Città Futura, 15 luglio 2022.

verrà organizzata dai proletari che da classe in sé diverranno una classe per sé, finalmente consapevole degli scemi di dominio a cui sino ad allora sono stati sottoposti.

Nel saggio *Autore Come Produttore*, Benjamin afferma che “*l'intellettuale rivoluzionario appare dapprima e soprattutto come un traditore della sua classe d'origine. Nel caso dello scrittore questo tradimento consiste in un comportamento per cui anziché rifornire l'apparato di produzione egli diventa un ingegnere che considera come proprio compito quello di adattare questo apparato agli scopi della rivoluzione proletaria.*” La missione dell'artista rivoluzionario parte dunque da un tradimento, poiché egli dovrà tradire la disciplina a cui è dedito, strumentalizzando le sue creazioni alla diffusione di massa di un messaggio. Tuttavia, in questo caso, la riproduzione e la conseguente perdita d'aura delle opere d'arte, anziché sottoporre i popoli a ideologie totalitarie, secondo la prospettiva dell'autore li libererà dallo stato di alienazione e sottomissione al potere a cui questi sono stati costretti.

3.1 Benjamin, Horkheimer e Adorno a confronto: cosa ci insegnano oggi i loro studi sull'arte?

Nel corso della prima metà del Novecento, gli studiosi di Francoforte fornirono al pubblico un eccelso studio su un processo in atto dinanzi ai loro occhi: la mercificazione dell'arte e della cultura. L'insieme dei loro contributi su tale argomento, oltre ad aver concesso a molti di prendere coscienza di un fenomeno di massa che stava prendendo sempre più piede nelle vite di ciascuno, fu in grado di prevedere ed individuare molti fenomeni che col tempo, anziché perdere di attualità, si sono accentuati ed intensificati.

Le opere e i saggi scritti dai filosofi dell'Istituto per la Ricerca Sociale nel corso di quei decenni si completano a vicenda, seguendo un comune atteggiamento critico nei confronti della mercificazione dei prodotti culturali, ma al tempo stesso offrendo prospettive diverse sul futuro e le potenziali opportunità che un simile quadro può offrire.

Se infatti da un lato Adorno e Horkheimer assumono una visione più negativa dell'industrializzazione della cultura, sottolineando che un'arte diventata prodotto miri solamente alla massimizzazione del profitto secondo gli schemi capitalisti, dall'altro Benjamin, sebbene assuma anche lui delle posizioni fortemente critiche sul processo di massificazione dell'arte, riesce comunque a vedere in esso un'occasione per raggiungere e lanciare un messaggio rivoluzionario alla classe operaia.

Le dinamiche che Adorno, Horkheimer e Benjamin avevano individuato nella diffusione di quelle che ai tempi erano le tecnologie mediatiche più potenti presentano diverse analogie con le sfide che nascono con l'introduzione delle ultime tecnologie di oggi, quali il World Wide Web e l'intelligenza artificiale.

Se infatti ieri a colpire gli autori era la mercificazione a cui le opere d'arte venivano sottoposte venendo riprodotte in più copie, oggi più che mai questo fenomeno si presenta ancora più intensamente: quella attuale è infatti un'epoca in cui chiunque può avere accesso ad una mole infinita di informazioni, testi e contenuti culturali tramite pochi clic.

3.2 L'industria culturale nell'epoca del digitale: media e schemi di potere

Con la digitalizzazione gli artisti sono diventati utenti, ciascuno con la possibilità di pubblicare e condividere idee, pensieri, scatti e creazioni artistiche con il mondo intero. Il web amplia le opportunità di interazione con gli altri, che non sono più limitate dal tempo o dallo spazio, permettendo di sviluppare e sperimentare forme di comunicazione non realizzabili nel mondo reale. Come teorizzato da Benjamin, lo sviluppo della tecnica porta ad una più ampia e democratica diffusione delle informazioni e della cultura: non a caso, con lo sviluppo dei blog e delle piattaforme, le tecnologie più avanzate sembrano rendere possibile una totale democratizzazione dell'arte.

Christian Fuchs, sociologo e scrittore americano, descrive infatti nel seguente modo le opportunità offerte da uno dei più grandi imperi di internet, ossia Google: *“A livello di forze produttive tecnologiche, vediamo che Google fa progredire la socializzazione, il carattere cooperativo e comune della produzione online. Gli strumenti di Google sono disponibili gratuitamente, Google Documenti permette la creazione collaborativa di documenti; Gmail, Blogger e Buzz consentono la creazione di reti sociali e la comunicazione, YouTube supporta la condivisione di video, Google Scholar e Google Books aiutano a migliorare l'accesso alla conoscenza accademica mondiale. Queste sono tutte applicazioni che possono dare grandi benefici all'uomo”*⁷⁶.

Tuttavia, a livello di rapporti di produzione, Google rimane una macchina orientata al profitto e finanziata dalla pubblicità, che trasforma gli utenti e i loro dati in una merce⁷⁷. Il risultato è una sorveglianza su larga scala e l'indebolimento del valore intrinseco della privacy della democrazia liberale⁷⁸. Ancora una volta, dunque, come già rilevato da Horkheimer e Adorno, la mercificazione dei prodotti culturali cela in sé un fine ultimo di rafforzamento degli schemi di potere capitalistici, manipolando ed indirizzando l'opinione pubblica nel perseguimento dei propri interessi.

⁷⁶ Fuchs, Christian. "A Contribution to the Critique of the Political Economy of Google." *Fast Capitalism* 8, no. 1, Trad. mia, 2011.

⁷⁷ Moore, Ryan. "Digital Reproducibility and the Culture Industry: Popular Music and the Adorno-Benjamin Debate." In *Fast Capitalism* 9, no. 1, p.76, 2012

⁷⁸ *Ibidem*

Dunque, se da un lato le forze produttive dei media digitali creano possibilità di socializzazione e democratizzazione, le relazioni sociali vengono indirizzate dalle grandi multinazionali verso un'ulteriore privatizzazione e centralizzazione dei mezzi di informazione.

In stati dominati dall'estremo liberismo come gli USA, le grandi corporazioni detengono un fortissimo potere mediatico, che permette loro di influenzare a loro piacimento i messaggi lanciati dai prodotti culturali così come anche le notizie di stampo politico. D'altra parte, l'apertura di Internet è, in senso giuridico, un'illusione: come sostiene Molly Sauter, dottoranda della McGill University e ricercatrice presso il Berkman Center for Internet and Society dell'Università di Harvard, "*l'intera rete è una proprietà privata*" e non esistono leggi specifiche che tutelino la libertà di espressione politica⁷⁹.

In regimi di stampo socialista come quello della Repubblica Popolare Cinese, invece, a gestire ed influenzare i media come lo sviluppo dell'industria culturale vi è invece il governo cinese, vale a dire la maggiore forma di potere vigente su base nazionale. Fang Gao, docente e ricercatrice presso l'Università di Shanghai, ha a tale proposito condotto uno studio di ricerca in cui applica la teoria critica di Adorno allo studio dell'industria culturale cinese contemporanea⁸⁰. La studiosa getta luce sulla grande importanza che il governo cinese attribuisce allo sviluppo dell'industria culturale, adottandola come una politica nazionale da attuare e ponendola al centro delle strategie di crescita del Paese.

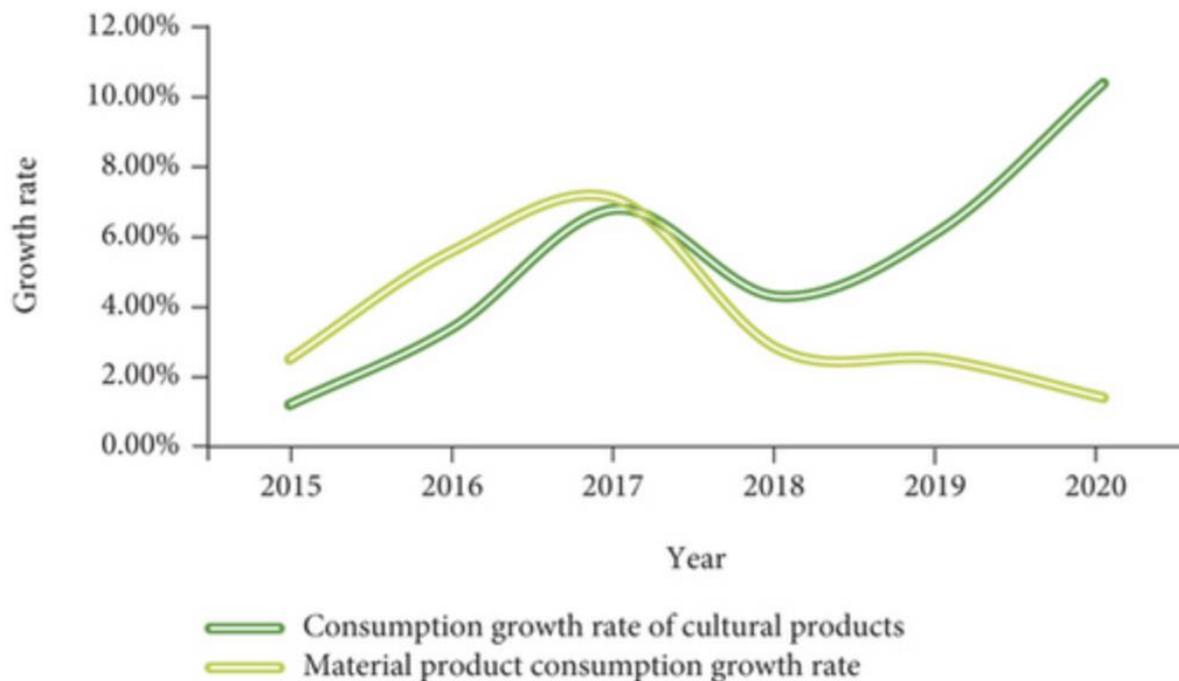
Lo sviluppo delle industrie culturali è in Cina è infatti in tendenza inarrestabile: l'economia cinese ha raggiunto uno sviluppo senza precedenti e l'industria culturale è aumentata rapidamente nel corso dello sviluppo economico. Ciò viene chiaramente mostrato nel grafico⁸¹ qui sotto riportato, il quale illustra il tasso di crescita del consumo di prodotti spirituali e culturali rispetto al tasso di crescita del consumo di prodotti materiali in Cina⁸²:

⁷⁹ Baraniuk, Chris. "Legalise Online Protests to Safeguard Democracy." *New Scientist*, 25 ottobre 2014

⁸⁰ Gao, Fang. "Adorno's Cultural Industry Theory in the Environment of Internet Development." In *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2 marzo 2022

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Il grafico è stato realizzato sulla base di dati raccolti tramite il sistema *Questionnaire Star*, utilizzato per distribuire questionari online. Sono stati distribuiti e compilati in totale 255 questionari.



I dati mostrano che, nel 2020, il tasso di crescita del consumo di prodotti spirituali e culturali da parte dei residenti è superiore del 9% rispetto alla crescita del consumo di prodotti materiali: da essi si evince dunque che l'industria culturale, al giorno d'oggi, rappresenti senza dubbio un importante ramo della crescita economica della Cina. È importante sottolineare che tale studio sulla produzione di creazioni culturali in Cina rispecchi perfettamente lo scenario descritto da Horkheimer e Adorno in *Dialettica dell'Illuminismo*: le creazioni artistiche vengono infatti viste come merci, e il consumo prodotti culturali viene misurato con gli stessi parametri ed equiparato a quello dei prodotti materiali.

La mercificazione dei prodotti culturali e la loro distribuzione di massa rappresentano sicuramente un'opportunità per educare le masse all'arte e alla cultura, come suggeriscono le teorie di Benjamin. Tuttavia, il fatto che questa diffusione sia sempre guidata dai poteri più influenti nel contesto nazionale in questione, siano essi le grandi corporazioni statunitensi o il governo cinese, rischia di trasformare questo processo in un'enorme e incontrollabile operazione di velata propaganda.

Un'altra interessante realtà che si ricollega all'attualità degli studi della Scuola di Francoforte sull'industria culturale nell'epoca di internet e del digitale è la nascita dei *Non*

Fungible Tokens (più comunemente chiamati NFT). Gli NFT sono dei certificati ufficiali volti a identificare in modo non replicabile la proprietà di un bene digitale come un'opera d'arte, un video o un'altra tipologia di media. Essi possono essere negoziati e scambiati con denaro, criptovalute o altri NFT in base al valore che il mercato e i proprietari attribuiscono loro⁸³.

In qualche modo, gli NFT permettono alle riflessioni di Walter Benjamin di riemergere, attualizzandole al mondo della creatività artistica dei contenuti digitali⁸⁴. Benjamin contrapponeva infatti all'arte unica ed auratica le opere create e riprodotte tramite l'utilizzo della tecnica, prendendo una posizione estremamente critica su come la società del consumo stesse distruggendo il valore culturale del genio creativo artistico⁸⁵. In epoca contemporanea, gli NFT consentono di certificare la proprietà dell'oggetto digitale a chi lo crea, quindi all'artista, oppure a chi lo acquista, distinguendo in maniera netta l'opera d'arte, unica ed originale, dalle potenziali copie che potrebbero essere create.

Tuttavia, laddove le opere di Duchamp o di Dada, criticate aspramente da Benjamin in quanto prive di aura, nascono comunque con l'obiettivo dei loro autori di lanciare un messaggio di rifiuto verso i principi e i mercati capitalistici, gli NFT sono del tutto inseparabili dai loro cripto-mercati, massima espressione del capitalismo e della cultura della massimizzazione del guadagno⁸⁶. Dunque, osservando tale fenomeno dalla prospettiva teorica offerta dalla Scuola di Francoforte sull'industria culturale, se da un lato tali creazioni recuperano la loro aura ed unicità, dall'altro non rinunciano alla loro mercificazione: in tale modo, si dimostra ancora una volta l'impossibilità di ripristinare la bellezza e la magia dell'arte che nasce come espressione spontanea e fine a sé stessa dei sentimenti e dei pensieri di un'artista.

⁸³ Sharma, Rakesh. "Non-Fungible Token (NFT): What It Means and How It Works." In Investopedia, 12 giugno 2024.

⁸⁴ Storchi, Samantha. "Walter Benjamin e gli NFT: Un viaggio alla ricerca dell'aura perduta delle opere d'arte digitali." Humankey, 2022.

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Sigda, Lauren. "The Work of Art in the Age of Reproduction: In the Age of NFTs." In The Macksey Journal, Volume 3, Articolo 81, 2022

3.3 Arte ed intelligenza artificiale

In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin racconta dei cambiamenti che l'intero mondo dell'arte subisce in un'epoca in cui qualsiasi opera che è stata pensata e progettata dall'essere umano può essere riprodotta alla perfezione. Le creazioni originali, frutto di idee uniche ed autentiche, perdono così il loro valore venendo riprodotte in infinite copie identiche tramite l'utilizzo di una macchina.

Nell'epoca contemporanea, con la nascita e la diffusione dei programmi di intelligenza artificiale, il processo di esclusione dell'individuo dalla creazione artistica ha raggiunto uno stadio successivo. Infatti, se nel secolo scorso Benjamin lamentava l'appropriazione della tecnologia del compito di riprodurre le creazioni ideate dall'essere umano, oggi il ruolo di formulazione di idee creative viene affidato sempre più frequentemente ai più moderni e sofisticati sistemi digitali.

Come avviene nella fotografia o nel cinema, forme d'arte al centro della critica di Benjamin, anche l'arte generata dall'IA si materializza fissando un'istantanea su un mezzo analogico o digitale. Tuttavia, mentre la foto e film si limitano ad immortalare ciò che viene presentato sul momento davanti a un dispositivo, i programmi di intelligenza artificiale prendono spunto da immensi modelli di dati utilizzati durante la loro fase di addestramento.

Anche l'ispirazione che si cela dietro l'arte creata dall'essere umano nasce dall'insieme di circostanze, conoscenze e realtà con cui l'artista entra in contatto nel suo percorso di vita sino al momento della creazione dell'opera. Tuttavia, a differenza degli artisti umani, i generatori di intelligenza artificiale acquisiscono la loro conoscenza del mondo tramite insiemi di dati, e la loro inventiva si limita a identificare meccanicamente nuovi modi di combinarli estrapolandone formule sempre nuove.

Come affermato da Martin Zeilinger, docente di arti computazionali e tecnologia presso la Abertay University di Dundee, l'intelligenza artificiale *“ha il potenziale per rimodellare le valenze estetiche, culturali e socio-economiche del concetto di creatività⁸⁷”*, destabilizzando il ruolo della stessa figura dell'autore. Tradizionalmente, la paternità di una

⁸⁷ Zeilinger Martin. "Copiatrici contraddittive generative". *Macchina per la cultura* 20: 1–23, 2021

creazione artistica è infatti sempre stata legata all'idea di una persona umana dietro l'opera: tuttavia, lo sviluppo delle ultime tecnologie apre nuovi orizzonti verso un cambiamento radicale di tale prospettiva.

Tale cambiamento non si limita al campo delle arti visive: Equity ha infatti svolto un sondaggio i cui risultati provano che il 65% degli attori e dei lavoratori delle arti dello spettacolo è preoccupato che l'IA tolga loro opportunità di lavoro⁸⁸. Inoltre, musicisti e cantanti condividono la preoccupazione che pezzi di loro brani possano essere registrati e poi riutilizzati per produzioni future senza che ne siano al corrente.

Ad oggi esiste un'amplessima varietà di sistemi IA in grado di produrre testi, poesie come anche quadri e immagini digitali. Harold Cohen⁸⁹, primo artista ad introdurre un uso artistico dell'intelligenza artificiale tramite il suo software AARON, affermò che: *“La creatività non risiede né nel programmatore né nel programma, ma nel dialogo tra programma e programmatore”*⁹⁰.

Tale concezione di collaborazione con le macchine sarebbe stata tuttavia presto messa in ombra, venendo superata da una retorica sempre più diffusa di sostituzione della creatività dell'essere umano⁹¹. Nei decenni a seguire, infatti, con l'aumento dell'efficacia della tecnologia e delle possibilità offerte dai mezzi informatici, le macchine verranno percepite dagli artisti sempre più frequentemente come loro rivali nella creazione di opere famose e di successo.

La prima mostra pubblica di tech art fu *Computergrafik* di George Nees, la quale ebbe luogo nel 1965 e diede il via ad una serie di numerose esperienze ad essa simili: un esempio ne è stata la mostra *Cybernetic Serendipity*, a cura di Jasia Reichardt presso l'Institute of Contemporary Art (ICA) di Londra nel 1968. Successivamente, a fine degli anni '70, Herbert

⁸⁸ Equity. "Stop AI Stealing the Show." Equity, 8 giugno 2022

⁸⁹ Harold Cohen fu il primo artista ad introdurre un uso artistico dell'intelligenza artificiale. Nato a Londra nel 1928, Cohen si afferma come pittore nel corso degli anni Sessanta per poi trasferirsi negli Stati Uniti, dove insegna presso la University of California di San Diego e collabora con la Stanford University per lo sviluppo del suo progetto più conosciuto: AARON, il primo programma di IA per la creazione artistica.

⁹⁰ Cocciolillo, Laura. "Chi è Harold Cohen, il pioniere dell'AI Art." Artribune, 29 febbraio 2024

⁹¹ Ibidem

W. Franke espose a Vienna *Ars Ex Machina* al Künstlerhaus , esposizione che pose le basi per la nascita di *Ars Electronica* nel 1979, il festival annuale incentrato proprio sull'arte multimediale con sede a Linz, in Austria. A partire da fine '900, si sono svolte sempre più frequentemente conferenze, esposizioni ed eventi culturali incentrati sulle creazioni degli artisti generativi.

Le opere d'arte generate dall'IA si sono diffuse in maniera rapida e quasi spontanea, venendo capitalizzate e ottenendo presto un valore di mercato paragonabile a quello di storiche e celebri creazioni di secoli e secoli fa. *Edmond de Belamy* è stato il primo ritratto generato dall'intelligenza artificiale venduto all'asta d'arte di Christie's per 432.500 dollari nel 2018⁹². Tale opera è stata realizzata dal collettivo francese Obvious, composto da Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel e Gauthier Vernier tramite la tecnologia GAN acronimo di Generative Adversarial Network, pensata nel 2014 da Ian Goodfellow⁹³.

Il progetto Obvious è iniziato nel 2017, ed è stato descritto dai suoi creatori nel seguente modo: *“Il nostro approccio invita tutti gli amanti dell’arte a considerare e valutare le somiglianze e le distinzioni tra la meccanica ancora da comprendere all’interno del cervello umano, come il processo creativo non replicabile, e quelli di un algoritmo. Ora, con il nostro processo l’artista fa un passo indietro e l’opera d’arte sarà interamente realizzata da un’intelligenza artificiale. E voi sapreste capire la differenza?”*⁹⁴.

In epoca contemporanea sono diventati disponibili sempre più sistemi che consentono di produrre immagini ed arti visive senza che l'uomo si sforzi neanche di produrre l'idea dietro ad una creazione che viene poi realizzata e riprodotta da una macchina. Tra i programmi più utilizzati vi è sicuramente DALL-E3, appartenente al colosso Open AI, in grado di trasformare le descrizioni di testo in immagini iperrealistiche. Esiste poi un'ampia varietà di programmi di arte generativa adatti ai più disparati tipi di esigenze: alcuni esempi sono Jasper Art, da molti reputato il programma migliore per la generazione di immagini di

⁹² Fernández-Castrillo, Carolina. "The AI Work of Art in the Age of Its Co-Creation." *Magazen* 4, no. 2, dicembre 2023

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Artribune, “Christie’s, in asta il primo ritratto realizzato da un’intelligenza artificiale,” Artribune, 30 agosto 2018

marketing, Starryai, ideale per la diversità dello stile artistico, o Photoshop AI, perfetto per il fotoritocco e la manipolazione avanzata di immagini e fotografie.

Si può dunque affermare che la crescente diffusione dei programmi IA nel mondo dell'arte rappresenti lo sviluppo tecnologico più recente ed in corso di evoluzione della crisi già iniziata nel secolo scorso ed individuata da Benjamin. L'inarrestabile innovazione e lo sviluppo di programmi sempre più moderni mettono in dubbio gli orizzonti dell'arte, che secondo molti potrebbe essere giunta al suo capolinea o aver perso il significato che portava in origine per portarne in sé uno nuovo. Tale messaggio non è più culturale, spontaneo, sincero e figlio della creatività umana, ma è bensì di testimonianza, poiché racconta il rapporto dell'uomo con la macchina ed il grado di sviluppo della tecnologia raggiunto al momento della realizzazione dell'opera.

CONCLUSIONI

La riflessione sull'industria culturale introdotta dalla Scuola di Francoforte ha fornito delle consapevolezze divenute indelebili nel pensiero comune, cambiando per sempre la prospettiva di chi ne è venuto a conoscenza sull'arte e i suoi sviluppi più moderni. L'insieme di tali studi, i quali abbracciano ed analizzano tutti i principali rami dell'industria culturale, piuttosto che giungere a delle conclusioni fornisce degli spunti di riflessione e dibattito che al giorno d'oggi risultano come ancora estremamente attuali.

La rilettura in epoca contemporanea di opere come *Dialettica dell'illuminismo*, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* o *Teoria Estetica*, piuttosto che condurre a delle conclusioni su come situazioni storico-culturali passate si siano concluse nel corso dei decenni, riaccende nel lettore dilemmi che rimangono ancora vivi e privi di risposta: le creazioni degli artisti in un'epoca in cui tutto è riproducibile possono essere ancora considerate come autentiche? L'industria culturale rappresenta un'opportunità di democratizzazione dell'arte o è solo uno strumento di legittimazione degli schemi di dominio? E se la democratizzazione dell'arte è davvero un'occasione per contrastare la strumentalizzazione dei mezzi culturali, in che direzione si devono muovere i popoli per cogliere tale opportunità?

Il dominio del digitale, la nascita del World Wide Web e la diffusione dei sistemi di intelligenza artificiale sono tutti fenomeni che, oltre ad accentuare i suddetti dubbi, hanno portato anche alla nascita di nuove questioni: Internet può essere definito come uno spazio libero e democratico viste le infinite possibilità di accesso ai prodotti culturali che offre, o è solo una piattaforma sotto il controllo dei poteri forti? Come si può definire il valore di un'opera se vi è la possibilità che ad idearla sia stato un computer tramite l'intelligenza artificiale anziché una mente umana?

Se da un lato l'attualità di queste domande testimonia la lungimiranza e la validità delle teorie elaborate dalla Scuola di Francoforte, dall'altro l'incapacità di proporre una soluzione alla crisi della cultura rappresenta una lacuna che la loro letteratura non è in grado di colmare.

Ciò che è importante sottolineare è però che, sebbene la chiave di lettura della realtà fornita dagli accademici dell'Istituto per la Ricerca Sociale non sia in grado di porre fine al declino della creazione artistica, al contempo essa permette comunque ai popoli di prendere consapevolezza dell'essenza delle opere con cui si rapportano: si tratta di un'arte non più unica e spontanea, ma che comunque testimonia gli sviluppi ed i gusti di un'era sempre più dominata dalla tecnologia.

Nonostante l'arte moderna abbia ormai perso la sua aura venendo concepita come prodotto dell'industria culturale e disegnata in funzione delle esigenze del mercato, essa rappresenta comunque una testimonianza storica coerente con le tendenze ed i cambiamenti più caratterizzanti di un'epoca. Come afferma Seneca in *La Brevità della Vita*, “*vitam brevem esse, longam artem*”, ossia “*la vita è breve, l'arte lunga*”⁹⁵: indipendentemente dai radicali mutamenti che l'arte può subire tenendosi al passo con i tempi, essa rappresenta comunque sin da tempi antichissimi la più viva ed eterna fonte di dialogo con le popolazioni del passato, consentendo alle generazioni successive di comprendere le dinamiche storiche, politiche e sociali dominanti in ciascun periodo.

⁹⁵ Seneca, Lucio Anneo. *La brevità della vita*, testo latino a fronte. p. 47, Milano, Feltrinelli, 2023

BIBLIOGRAFIA

Celikates, Robin, and Jeffrey Flynn. "Critical Theory (Frankfurt School)." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, A CURA DI Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Stanford University, 2023.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Frankfurt School." *Encyclopedia Britannica*, April 12, 2024.

Nicoletti, Olmo. "Che cos'è la critica dell'Industria Culturale?" *philosophie.ch*, July 15, 2020

Horkheimer, Max, e Theodor W. Adorno. *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi, 2010.

Pinello, Francesco Paolo. "Identità scientifica e mito di appartenenza all'isola disciplinare: la dialettica dell'illuminismo, il naturale e l'artificiale razionalizzato." *M@GM@. Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali* 17, no. 1, 2019.

Horkheimer, Max. *Eclisse della ragione*. Giulio Einaudi Editore, 2015.

Zuidervaart, Lambert. "Theodor W. Adorno." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta, 2015.

Trametta, Gaetano. "*La critica di Adorno all'industria 'culturale'*." Università di Padova, 6 agosto 2019.

Horkheimer, Max, e Theodor W. Adorno. *Dialettica dell'illuminismo*. A cura di Gunzelin Schmid Noeri. Tradotto da Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

Adorno, Theodor W., and Anson G. Rabinbach. "Culture Industry Reconsidered." *New German Critique* 6, 12-19. Duke University Press, 1975

Fava, Giovanni. "*Max Horkheimer e l'eclisse della ragione*." *Frammenti Rivista*, 5 novembre 2017.

Alfieri, Alessandro. "I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno." *Dialegethai - rivista di filosofia* 10, 2008.

Adorno, Critica della cultura e della società in Prismi, Einaudi, Torino, 1972.

Campagna, Eirene. "Dopo Auschwitz." Pagine Ebraiche, 8 maggio 2019.

Adorno, Theodor Wiesengrund. "Teoria estetica", tradotto in italiano da E. de Angelis., Einaudi, Torino, 1975.

Di Giacomo, Giuseppe. "La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno." Rivista di estetica 52, 2013.

Corchia, Luca. "La critica di Adorno alla popular music." *The Lab's Quarterly* no. 4 , 2017.

Raganato, Emanuele. "Alle origini della sociologia della musica: dal concetto di razionalizzazione a quello di standardizzazione." *Orbis Idearum* 6, no. 2 , 2018 .

Adorno T.W. , Introduzione alla Sociologia della Musica, Einaudi, Torino, 2002.

Porzia, Adele. "Introduzione alla sociologia della musica di Theodor W. Adorno." *Classicult*, 9 maggio 2021.

Benjamin, Walter. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. A cura di Francesco Valagussa. Tradotto da Enrico Filippini , pag.4-5, Einaudi, Torino, 2014.

Osborne, Pietro, e Matteo Carlo. "Walter Benjamin." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2021.

Kraus, Karl. *Pro domo et mundo*, München, 1912.

Cristallini, Elisabetta. "Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea." *Rivista di estetica* 52, 2013.

Benjamin, Walter. "Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media." Torino: Einaudi, 2012.

Jedlowski, Paolo. "Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza." In *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2007.

Pravadelli, V. "Benjamin, donne moderne e cinema hollywoodiano." Roma , RomaTre Press, 2016

Di Napoli, Giuseppe. "Sviste e lapsus / Walter Benjamin e l'arte dell'errore fotografico." Doppiozero, 24 febbraio 2021.

Benjamin, Walter. Piccola storia della fotografia. Ediz. illustrata. Milano, Abscondita, 2018.

Moholy-Nagy, László. "Pittura, fotografia, film." Tradotto da Rondolino. Torino, Martano, 1973

Tami, Liliane Jessica. "L'arte in Walter Benjamin: tra l'aura e lo choc." Das Andere Associazione Culturale, 28 ottobre 2016.

Caputo, Renato. "L'estetizzazione della guerra." La Città Futura, 15 luglio 2022.

Fuchs, Christian. "A Contribution to the Critique of the Political Economy of Google." *Fast Capitalism* 8, no. 1, Trad. mia, 2011.

Moore, Ryan. "Digital Reproducibility and the Culture Industry: Popular Music and the Adorno-Benjamin Debate." In *Fast Capitalism* 9, no. 1, 2012

Baraniuk, Chris. "Legalise Online Protests to Safeguard Democracy." *New Scientist*, 25 ottobre 2014

Gao, Fang. "Adorno's Cultural Industry Theory in the Environment of Internet Development." In *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2 marzo 2022

Sharma, Rakesh. "Non-Fungible Token (NFT): What It Means and How It Works." In *Investopedia*, 12 giugno 2024.

Storchi, Samantha. "Walter Benjamin e gli NFT: Un viaggio alla ricerca dell'aura perduta delle opere d'arte digitali." *Humankey*, 2022.

Sigda, Lauren. "The Work of Art in the Age of Reproduction: In the Age of NFTs." In *The Macksey Journal*, Volume 3, Articolo 81, 2022

Zeilinger Martin. "Copiatrici contraddittive generative". *Macchina per la cultura* 20: 1–23. 2021

Equity. "Stop AI Stealing the Show." *Equity*, 8 giugno 2022

Cocciolillo, Laura. "Chi è Harold Cohen, il pioniere dell'AI Art." *Artribune*, 29 febbraio 2024

Fernández-Castrillo, Carolina. "The AI Work of Art in the Age of Its Co-Creation." *Magazen* 4, no. 2, dicembre 2023

Seneca, Lucio Anneo. La brevità della vita, testo latino a fronte. p. 47, Milano, Feltrinelli, 2023