

*Quello che segue è il testo di un intervento ad una tavola rotonda presso la Calco-grafia Nazionale di Roma (dicembre 1975). Il fatto che esso sollevò molte obiezioni specie da parte degli artisti presenti, in forte sospetto idealistico contro il momento « riproduttivo » (per non dire di un certo « muro » di sospetto generale), mi suggerì che l'argomento era meno specifico di quanto credessi e che quindi l'argomentazione, per quanto costretta in gravi limiti di spazio e di orizzonti, fosse da pubblicare. Ringrazio Tommaso Trini che me ne dà l'occasione. (M.C.)*

L'esigenza di riprodurre non una cosa ma un'immagine, dovette essere connessa all'immagine artistica in quanto tale fin dalla sua nascita: immagine « artistica » che in origine, come ben noto ad esempio per le figurazioni preistoriche, non aveva coscienza di sé ma serviva bisogni magico-propiziatori e culturali, quindi non sapeva di essere artistica. L'immagine era il « doppio » dell'oggetto rappresentato, ad esempio dell'animale, e l'operazione magica aveva senso in virtù di questo rapporto diretto e consustanziale con esso.

Possiamo però immaginare che un momento venne in cui qualcuno, invece di « doppiare » l'oggetto, doppiò l'immagine, ossia, invece di copiare direttamente il dato di realtà, assunse a dato l'immagine per farne una copia: in questo momento, evidentemente, era nata una consapevolezza nuova del valore dell'immagine; o almeno si creavano le condizioni per una coscienza della sua autonomia, e anche da questa aurorale intuizione dell'autonomia dell'immagine (quale che ne fosse il movente culturale e produttivo) poteva originarsi la consapevolezza di quel suo nuovo valore o valenza, autonoma appunto, che è la valenza estetica, il valore « artistico ».

La funzione « magica » di un'immagine si basa sul presupposto primitivo della sua identità con ciò che rappresenta, mentre invece la coscienza del valore artistico coincide con il riconoscimento della sua diversità dal dato rappresentato, perciò dico che di questa diversità si cominciò a prendere consapevolezza proprio in quell'inafferabile momento in cui si fece oggetto di riproduzione l'immagine invece del dato di natura, allorché, vale a dire, l'attenzione riuscì a spostarsi dal dato di natura all'immagine, e su questa si incanalò un'attenzione privilegiata.

Isolare idealmente questo momento costituisce come ovvio, più che un'ipotesi storica, un'astrazione, ma serve ad intendere come l'esigenza di riprodurre un'immagine poté essere (come tuttora è) consentanea all'intendimento e alla aurorale rivelazione di una sua qualità *lato sensu* « artistica »; l'atto di riprodurre un'immagine sancisce il suo scollamento dalla realtà, l'interruzione di un suo rapporto di dipendenza e di identità con essa.

Non a caso l'attività riproduttiva si intensifica in presenza di un patrimonio di immagini a cui si riconosca non già una particolare efficacia magica, ma una particolare ed irripetibile bellezza: co-

me quando la statuaria greca fu riprodotta in copie soprattutto per gli ammirati romani, o come quando, dopo i vertici del Rinascimento nacque il manierismo, il quale, schematizzando, si proponeva al limite di riprodurre la « maniera » dei grandi, prendendo come dato di partenza o come modello, non già la natura, ma appunto le immagini già elaborate da quegli irraggiungibili maestri.

E' proprio dunque il riconoscimento dell'unicità e della irripetibilità dell'immagine artistica che genera, paradossalmente, il bisogno della sua riproduzione e ripetizione. Sono le opere più ineguagliabili, complesse e impossibili da copiare, come la Gioconda, che vengono più copiate e riprodotte. Recentemente Alberto Arbasino, in un brillante elzeviro, ha scritto che il Grande Vetro di Marcel Duchamp « suona come un madornale sberleffo a Walter Benjamin », in quanto « non si potrà mai riprodurre per due ragioni: perché, essendo un vetro, lo si guarda per trasparenza dai due lati, mentre in fotografia ovviamente no (...); e poi in qualunque riproduzione riesce impossibile distinguere le fratture accidentali del vetro dai filamenti di pittura ». Eppure, di fatto, il Grande Vetro viene continuamente riprodotto, con fotografie che si possono prendere dai due lati e poi affrontare, e addirittura ne esistono dei facsimili in vetro presso alcuni musei.

In realtà, il bisogno della ripetizione o riproduzione è potenzialmente insito nel momento della fruizione dell'opera d'arte ed è tanto più alto quanto più è alto il grado di ammirazione

e quindi il riconoscimento dell'« artisticità » di quell'opera.

E' Kierkegaard che ha introdotto il termine « ripetizione » nel linguaggio filosofico, per contrapporre la vita etica, che si svolgerebbe all'insegna appunto della ripetizione e dell'immutabilità avendo per cifra il matrimonio e il tramando della famiglia, alla vita estetica che invece rifugge dalla ripetizione e cerca la novità, ed è simboleggiata dalla figura di Don Giovanni. D'altra parte è proprio la ricerca e la conquista della novità, cioè il continuo divenire e diversificarsi delle immagini, che genera un bisogno quasi compensativo di ripetizione ammirativa, di epigonismo, di manierismo e di riproduzione. Kierkegaard pensava evidentemente alla novità perseguita dal produttore di esteticità, non alla condizione del fruitore, che anzi in linea di massima teme la novità e cerca semmai la conferma e la continuità. Non diremo che questo ultimo sia un bisogno di natura « etica », ma certo esso non contrasta almeno con il criterio di eticità kierkegaardiana e finisce per attingere, attraverso l'uso crescente della riproduzione, come vedremo con Benjamin, ad una nuova capacità di assimilazione politico-sociale dell'arte.

C'è un aspetto, in conclusione, « puro » nell'esigenza della riproduzione, e non solo legittimo, ma strutturalmente ineliminabile nei suoi rapporti con il momento recettivo e fruitivo dell'opera d'arte.

Questo momento puro e anzi purificante, nella misura in cui tende appunto a riportare l'irripetibile alla ripe-



tizione e ridurre alla chiarezza, alla norma e alla democratica diffusione del « ripetuto » qualcosa che valutato da un'angolazione « estetica », risulta altamente ammirevole, ma valutato da una angolazione « etica » potrebbe risultare eccentrico, individualistico ed elitario; questo momento, dunque, esteticamente puro ed eticamente purificante sfocia appunto in quell'efficacia politica della riproduzione cui allude Benjamin, e giustifica il nesso tra riproduzione della immagine e didattica.

Accorciando i tempi del discorso, ci resta da prendere in esame il momento, invece, « impuro » e inquinante che è l'altra faccia del problema: distinguibile come tale, tuttavia ardua da rescarsi chirurgicamente. Si tratta, come è facile intuire, del momento della riproduzione come quantificazione mercificante.

L'opposizione contraddittoria tra i due momenti, che pure coesistono, discende probabilmente da un'altra contraddizione insita nel primo momento, già quando cioè l'esigenza della riproduzione si prospetta come valutazione critica dell'immagine e sua assimilazione al contesto del sociale. Questa esigenza riproduttiva è infatti, abbiamo detto, connessa all'ammirazione dell'opera d'arte proprio nella sua irripetibilità ed « eccentricità »: in quella che, in altre parole, potremmo definire la sua superstita ed ineliminabile suggestione magica e culturale. Questo genera un parossismo di ammirazione ed un impulso d'appropriazione, che è quello stesso che si prova per l'oro, emblema della rarità e dello splendore filosofale e insieme matrice del « vile » denaro.

La riproduzione dell'opera d'arte sta allora come la carta moneta all'oro, carta moneta che è necessario caricare

di un valore convenzionale. Questo valore convenzionale sarà la tiratura più o meno alta della stampa o del multiplo, la firma presente o meno dell'artista, l'eventuale dedica ecc. Ed è chiaro che tutte queste cose non possono avere che una scarsa o nulla incidenza sull'effettivo grado di bellezza dell'immagine riprodotta, stampa o multiplo che sia, giocando solo sul sentimento del possesso che si soddisfa, se non dell'esclusività, della rarità; eppure incidono sul grado di ammirazione, proprio perché in questa ammirazione al movente « puro », potenzialmente purificante e democratizzante, si mescola in forza di una comune radice libidinale quello impuro ed egoistico, ma comunicante nel « desiderio », di un impulso possessivo.

Fino ad ora abbiamo fatto di ogni erba un fascio, associando nel discorso riproduzioni fatte a mano o copie, e persino opere di « maniera », ad incisioni e stampe, a multipli, e non parlando di quel caso tutto particolare di immagine riprodotta che è la fotografia: non la fotografia dell'opera d'arte, ma la fotografia come forma espressiva autonoma.

Cominciamo adesso da quest'ultima. E diciamo subito che sarebbe inutile aspettarsi da una fotografia quel tipo di densità di bellezza che conosciamo nei capolavori della pittura, della scultura o delle arti cosiddette minori, densità che è inseparabile dalla felice libertà dell'utensile artigianale, dall'impronta della manualità e della « manipolazione », e trasformazione, di parallelismo alchemico, della materia. L'avvento della macchina ha messo in crisi irrimediabilmente questa manualità, e per abbandonare una manualità destoricizzata senza perdere la *chance* del-

l'elaborazione, i più sottili indagatori della non-pittura, come Duchamp, non han fatto ricorso tanto o non solo alla fotografia, ma alle tecniche mentali o « concettuali », di cui la foto, certo, può essere uno dei tramite.

Anche sotto l'aspetto della pura suggestione dell'immagine, la ricerca fotografica può attingere alti valori di bellezza, ma la valenza documentaria della fotografia resta, se non predominante, almeno altrettanto attiva e solo un malinteso e mercantile estetismo può indurre a capziosità come quella di produrre tirature numerate di una foto, distruggendone la lastra. Queste operazioni vanno irrisate e combattute e la foto, in quanto operazione meccanica per sua stessa natura quantificabile, deve trovare una circolazione libera e massimamente democratica. La caratteristica della fotografia è che essa in linea di massima non può distinguersi, diversamente dall'immagine eseguita a mano, dalla propria riproduzione: essa è già sul nascere riproduzione di se stessa e propone esemplarmente una godibilità scevra dal desiderio di possesso. Anche proprio in questo senso alla fotografia va attribuito un compito educativo e demistificante, o direi « correttivo ».

La quantificazione delle stampe, invece, trova un limite legittimo nella deperibilità della matrice e questa limitazione rientra nella natura solo parzialmente meccanica dell'operazione. A monte, infatti, operano ancora una manualità ed una elaborazione materica che appartengono di pieno diritto alla civiltà dell'artigianato. L'incisione o la litografia, pur riproducendosi, si distinguono dalle loro riproduzioni.

Non altrettanto può dirsi per i multipli, dove la limitazione della tiratura ha una ragion d'essere soltanto speculativa e commerciale. Il multiplo così come è oggi realizzato incarna, in questo senso, una situazione perfettamente opposta a quella della fotografia e svolge, nelle forme attuali, una funzione diseducativa, volendo recuperare artificiosamente e a tutti i costi una qualche « aura » ad un prodotto che, essendo ottenuto meccanicamente, « aura » non può avere e non dovrebbe distinguersi dalla propria riproduzione. Si tratta allora di suggerire e favorire una tale diversa consapevolezza, e a ciò potrebbe egregiamente attendere lo Stato, commissionando ad artisti dei progetti di multipli da realizzare e mettere in vendita a prezzo per così dire « politico » e in quantità illimitate.

Ben lungi quindi dallo scoraggiare il momento « riproduttivo » dell'opera di arte, bisogna incrementarlo, controllarlo e pianificarlo. Sono convinto che l'immagine quantificata, lungi dall'indebilitare e disperdere il senso della qualità, agirà a lungo andare in modo beneficamente filtrante sull'attitudine alla fruizione, anche, dell'immagine unica, educando a quella difficile ma non impossibile separazione tra i due momenti « libidinali », sublimato l'uno, brutto il secondo, del godimento e del possesso: avvicinandoci dunque alla situazione per ora utopica di una comunità che salvaguardi e frequenti nelle pubbliche collezioni gli originali e le opere uniche, privatizzando solo le riproduzioni

Maurizio Calvesi

