

## **Serialità, declino dell'aura e bisogno di solidi *habitudini* nell'era contemporanea**

Valeria Dattilo

Dottore di Ricerca in Filosofia della Comunicazione

Università della Calabria

[valeria.dattilo1@istruzione.it](mailto:valeria.dattilo1@istruzione.it)

«Il problema è che non c'è da un lato una estetica dell'arte "alta" (originale e non seriale) e dall'altro una pura sociologia del seriale. V'è piuttosto una estetica delle forme seriali, che non deve andare disgiunta da una sensibilità storica e antropologica per le forme diverse che in tempi e in paesi diversi assume la dialettica tra ripetitività e innovazione».

Umberto Eco

### **Abstract**

Behind the reflection of Umberto Eco proposed in the essay "L'innovazione nel seriale" (1985), we can see a new concept of seriality linked to a new dimension of experience; concept to which reference will be made to insert this discourse in a broader perspective concerning the dialectic repetition / innovation and the need for rituality or solid *habitudini* in the contemporary era. We will limit ourselves, in the first part of the article, to highlighting the distinction between human and animal rituality, although in both cases, the response to a state of crisis is found in repetition. In conclusion, we will briefly discuss the concept of repetition, linking it to that of seriality, that is, of technical reproducibility, referring to the 1936 essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" by Walter Benjamin. Reproducibility resulting in the decline of the aura. The aim will be to demonstrate how the problem of reproducibility is not only an aesthetic problem but above all a sensorial problem concerning human perception. To perceive that, as explained by Umberto Eco in the aforementioned essay, it forces us to rethink the whole problem inherent in the birth of a new dimension of experience in the epoch of the decline of experience.

**Keywords:** Benjamin, innovation, repetition, rituality, seriality.

### **1. Introduzione**

Dietro la riflessione di Umberto Eco proposta nel saggio *L'innovazione nel seriale* (1985), si intravede un nuovo concetto di serialità legato ad una nuova dimensione dell'esperienza; concetto al quale si farà riferimento per inserire tale discorso in una prospettiva più ampia che riguarda la dialettica ripetizione/innovazione e il bisogno di ritualità o solidi *habitudini* nell'era contemporanea. Nella fattispecie si riprenderà il problema dell'innovazione negli animali non umani, al fine di sfatare alcuni luoghi comuni che si celano dietro questo concetto. Si farà riferimento alle ricerche dello studioso contemporaneo Kevin Laland e dell'etologo tedesco Konrad Lorenz, limitandoci a menzionare solo alcuni casi contenuti nei loro lavori. Senza dare una ricostruzione completa delle numerose prove empiriche proposte dai due studiosi, ci limiteremo a mettere in luce la distinzione tra ritualità umana e quella animale sebbene, in entrambi i casi, la risposta ad uno stato di crisi viene trovata nella ripetizione.

In conclusione, si discuterà brevemente del concetto di ripetizione, legandolo a quello di serialità, ossia, di riproducibilità tecnica, facendo riferimento al saggio del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. Riproducibilità che ha come conseguenza il declino dell'aura. L'obiettivo sarà quello di dimostrare come il problema della riproducibilità non sia solo un

problema estetico, ma soprattutto un problema sensoriale che riguarda il percepire umano. Percepire che, come spiegato da Umberto Eco nel saggio sopracitato, ci obbliga a ripensare all'intero problema inerente la nascita di una nuova dimensione dell'esperienza proprio nell'epoca del declino dell'esperienza.

## **2. La dialettica tra ripetitività e innovazione**

Scopo preliminare di questo saggio è quello di analizzare il rapporto tra ripetitività e innovazione. Nel fare ciò sarà necessario sgombrare il campo da alcuni equivoci inerenti al concetto di innovazione. Come si sa, con questo termine viene designata una sorta di attività super-intellettuale, rappresentativa della cultura umana, che ha segnato un'importante tradizione speculativa-filosofica che va dal vitalismo settecentesco al neo-idealismo otto-novecentesco. Tradizione caratterizzata da un elemento comune: l'idea che la creatività sia un'attività interna, privata che sta nella testa di qualcuno. A mio avviso, più che di innovazione intesa come "mito della creatività" o come l'opera del genio, bisognerebbe parlare di innovazione per riferirsi ad un sintomo con cui si manifesta una proprietà naturale della nostra specie, quella cioè di essere conformista, abitudinaria e che proprio per questo tende ad usare gli stessi comportamenti o ad affidarsi ad un modo di comportarsi che in una o più occasioni si sia dimostrato efficace e non pericoloso.

Brevemente, facendo un rapido parallelo, si può constatare come proprio questo tenace attaccamento a cose già acquisite sia ciò che ha spinto, per esempio, molti popoli primitivi al cosiddetto "pensiero magico", atteggiamento che non solo non è scomparso nell'uomo civilizzato, ma se si tiene conto di quella radice comune in un meccanismo di comportamenti il cui fine è la conservazione della specie, salta agli occhi il fatto che si tratta di fenomeni che non si discostano poi così tanto dal comportamento assunto da alcune specie animali.

A questo proposito, il biologo inglese Kevin Laland ha proposto l'applicazione della formula "comportamento innovativo" e della formula "apprendimento sociale" anche in specie animali filogeneticamente molto distanti dalla nostra e che non sono rinomate per la loro intelligenza o capacità di risolvere problemi, chiamata di solito come è noto *problem solving* rispetto, per esempio, agli scimpanzé di Köhler, che sono la specie più vicina alla nostra filogeneticamente parlando.

Laland definisce la tendenza ad innovare dei *guppy* o *poecilia* reticolata, che è il nome scientifico con cui vengono indicati un tipo particolare di pesci tropicali d'acqua dolce, nel seguente modo. A differenza delle prove empiriche classiche nelle quali l'animale doveva risolvere un compito che consisteva nel trovare una fonte di cibo, esperimento che poteva essere spiegato come risultato della fame, Laland propone nei suoi esperimenti di eliminare la fame come variabile o fattore probabile del "comportamento innovativo", alimentando i pesci fino alla sazietà prima delle prove e in un numero uguale per ciascun sesso.

Di qui la scelta di concentrarsi su altri fattori che non siano il cibo ma la velocità di apprendimento di un compito di evasione (*avoidance task*), ossia il tempo impiegato nel risolvere la prova piuttosto che sul modo di esecuzione delle prove.

Laland (1999, 2002) procede, dunque, all'esposizione della dimostrazione dell'ipotesi chiamata "ipotesi di rilascio sociale" avanzata in alcuni suoi esperimenti e precisamente nell'esperimento effettuato con una rete da traino fissata al fondo di una delle vasche utilizzate per far risolvere ai "pesci-osservatori" alcuni dei compiti sperimentali da lui proposti, come per esempio quello di fuggire attraverso uno dei due fori scavati nella rete come dimostrato dai pesci manifestanti per evitare di rimanervi intrappolati.

Laland propone, cioè, di introdurre il concetto di innovazione per sottolineare due aspetti per lui fondamentali: il comportamento sociale e quello conformista, due condizioni inscindibili in quanto rappresenterebbero le "condizioni di possibilità", volendo utilizzare un termine forte, del sorgere del "comportamento innovativo". Nella fattispecie il concetto di innovazione, prima introdotto senza

definizione, viene poi definito da Laland per fronteggiare i suoi esperimenti come sinonimo di adattamento o come il risultato di una combinazione di esplorazione e *problem solving*.

In tutti i casi analizzati da Laland, come quello in cui il biologo inglese si serve di una specie di labirinto nel far risolvere un particolare tipo di compito chiamato per l'appunto "compito labirinto" e che consisteva nel raggiungere l'esca nuotando per una specie di labirinto, ciò che si può notare è che il "vincolo sociale" viene perduto nel momento in cui i manifestanti vengono rimossi dimostrando come sia difficile mantenere nel tempo l'apprendimento sociale e dunque parlare di vere e proprie tradizioni sociali o di culture animale, ragioni che rendono, a mio avviso, le conclusioni di Laland alquanto discutibili. Il biologo inglese si limita, infatti, a riportare il risultato finale di un determinato comportamento presente in questa specie animale, comportamento inteso come "una propensione naturale all'innovazione" senza però descriverne il meccanismo, ossia, in che modo avvenga il passaggio ad un comportamento innovativo. Per cui, Laland, tende a spiegare la propensione ad innovare con una serie di fattori (tra cui l'*audacia* spiegata come la tendenza ad avvicinarsi ad oggetti non familiari o l'*esplorazione* intesa come la tendenza ad indagare spazi sconosciuti, e via dicendo) e, dunque, proponendo varie definizioni dei motivi che potrebbero indurre questa specie ad assumere un determinato tipo di comportamento, definizioni che però non vengono definite una volta per tutte e che non ci dicono con chiarezza se il risultato di questo atteggiamento sia dovuto ad uno di questi fattori o ad una loro combinazione.

Altri esempi di comportamenti ritualizzati negli animali non umani che porterebbero alla creazione di nuovi istinti, sono forniti dall'etologo tedesco Konrad Lorenz, secondo il quale l'aggressione intraspecifica è dotata anche negli animali non umani di un alto livello di *ritualizzazione*.

Lorenz (1963) definisce tale comportamento nel seguente modo:

«Martina aveva acquisito fin dalla più tenera infanzia una salda abitudine: quando aveva circa una settimana, ed era in grado di salire una scala da sola, avevo fatto una sera l'esperimento di attirarla a piedi nella mia camera da letto facendole salire la scala invece di portarcela io, come finora avevo fatto. Le oche selvatiche sono assai sensibili, se le si tocca, e s'impauriscono; si fa quindi bene, se possibile, a risparmiarle. Nell'atrio della nostra casa, ad Altenberg, la scalinata che conduce al piano superiore inizia quasi subito a destra della porta centrale e sale verso sinistra ad angolo retto. Proprio dirimpetto alla porta c'è una grandissima finestra. Quando, dunque, Martina standomi obbedientemente alle calcagna, fu entrata in questo locale, la situazione inconsueta la riempì di spavento e lei si precipitò verso la luce, come sogliono sempre fare gli uccelli impauriti, ossia, dalla porta corse difilato alla finestra, passandomi accanto, dato che ero giù sul primo scalino. Se ne stetti alcuni momenti presso la finestra a calmarsi, poi, di nuovo obbediente, venne da me sulla scalinata e mi seguì al piano superiore. Questa procedura si ripeté allo stesso modo la sera dopo, solo che questa volta la deviazione verso la finestra fu un poco meno ampia e il tempo che Martina impiegò per tranquillizzarsi assai più breve. Nei giorni successivi ci furono ulteriori sviluppi, l'attesa presso la finestra scomparve del tutto come pure l'impressione che l'oca si spaventasse ancora. La deviazione verso la finestra assumeva insomma sempre più il carattere d'un'abitudine, ed era decisamente buffo vedere Martina risolutamente correre verso la finestra, lì giunta fare immediatamente dietrofront e con uguale risolutezza ritornarsene di corsa alla scala per poi salirla. [...]. In questo periodo accade che una sera io mi dimenticai di fare entrare in casa Martina in orario per condurla nella mia camera; quando finalmente mi ricordai di lei era già l'imbrunire. Mi affrettai verso la porta di casa e appena l'aprii Martina si fece strada fra l'ansioso e il frettoloso attraverso lo spiraglio della porta prima e delle mie gambe poi, precedendomi, contro ogni sua abitudine, verso la scala. E poi fece qualcosa d'ancor più insolito, perché deviò dal suo percorso abituale e scelse il più *corto* saltando cioè la sua usuale virata ad angolo retto e salendo sul primo scalino dal lato destro, iniziando così a salire "tagliando" la curva della scala. Subito dopo però accadde qualcosa che veramente m'impressionò: arrivata al quinto scalino improvvisamente si fermò, allungò il collo, segno questo di grande spavento presso le oche, e sollevò le ali pronta alla fuga. Contemporaneamente emise il *grido d'allarme* e mancò poco non si levasse in volo. Poi esitò un attimo, si voltò, discese frettolosa i cinque scalini e, col passo alacre di chi ha da compiere una missione importantissima

si affrettò lungo la deviazione originaria che conduceva proprio fino alla finestra. Rimontò questa volta la scala nella forma dovuta, tutta spostata a sinistra, e s'arrampicò verso l'alto. Giunta al quinto scalino si fermò di nuovo, si guardò intorno, si scosse e salutò, comportamento, questo, che si può osservare presso le oche selvatiche quando uno spavento provato cede il posto al sollievo<sup>1</sup>».

Da questo punto di vista sia per l'animale umano che non umano il comportamento rituale ha la medesima funzione: entrambi costituiscono la risposta a uno stato di crisi e di conflitto<sup>2</sup>. Eppure, nonostante ci sia una somiglianza fra il comportamento rituale animale e quello umano, esiste una distinzione fondamentale: la ritualità umana si caratterizza sempre per la sua *ambivalenza*; se da un lato attenua la crisi, dall'altro lato la ripete, la ripropone. Ed è proprio questo processo ambivalente a segnare la frattura, lo iato nei confronti della ritualità animale.

Come indicato da De Martino l'ambivalenza, ossia, l'oscillazione della ripetizione o del simbolismo mitico-rituale, è un dispositivo che rende possibile, attraverso l'iterazione rituale, *il* riscatto, la reintegrazione dell'esserci. Dispositivo che accoppia la storia e la metastoria nel *ri-* del *ritornare*. Esso istituisce la *ripetizione* come loro rapporto, rapportandole l'una all'altra, l'una nell'altra, l'una sopra e sotto l'altra:

«Il simbolismo mitico-rituale costituisce un sistema operativo dotato della funzione di arresto, di ripresa e di risoluzione, su un piano metastorico, dei contenuti conflittuali rescissi che rischiano di tornare come sintomi irrelati, dei momenti critici dell'esistenza ricorrenti in una data società<sup>3</sup>».

Il rito è un processo ambivalente proprio perché per un verso «imita un gesto inimitabile perché esemplare; per un altro ne costituisce l'incarnazione, la viva occorrenza, gli esempi, e per questo motivo non solo riesce a raggiungere quel momento mitico ma ne partecipa. Il rito ripete quel gesto perché lo riprende<sup>4</sup>». Inoltre, è noto che il rito è di per sé inefficace altrimenti non sarebbe rito, contrariamente all'idea di Lorenz e Laland che considerano il rito una forma di adattamento *similmente efficace*:

«Il processo rituale non porta a una soluzione comportamentale che sia definitiva e specifica perché affidata a un meccanismo di risposta. Ci troviamo di fronte, piuttosto, a un tentativo continuo e rinnovato, a una ricerca di appagamento ripetuta e fallace<sup>5</sup>».

### 3. Una nuova dimensione dell'esperienza

Per quanto concerne il termine ripetizione, termine che come vedremo nel seguente paragrafo è indissolubilmente legato a quello di serialità, si farà riferimento al saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin, il primo ad aver messo in luce tale legame. Secondo quanto sostenuto dal filosofo tedesco, nell'epoca della post-storia non si creano più opere o realizzazioni uniche, irripetibili e insostituibili. Tanto per intenderci, non si può più parlare della Gioconda del Louvre. Si tratta di un'arte che implica, con la disperazione della sua fine, della sua morte, la *ripetizione*, l'abbandono a capricci privati. Non più, dunque, una vera arte, ma un suo surrogato grazie alle forme tecnologiche in grado di sostituire l'arte in modo approssimativo, senza cioè averne le caratteristiche più autentiche. Ossia, mediante la riproducibilità tecnica emerge una

---

<sup>1</sup> Lorenz 1963, trad. it. 2005, cit. pp. 111-112.

<sup>2</sup> Cfr. *Forme di vita* n. 5 (2006), pp. 65-69.

<sup>3</sup> De Martino, 1995, p. 160, 167.

<sup>4</sup> Mazzeo, 2006, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

nuova dimensione dell'esperienza, in cui, come osserva Benjamin, la distinzione tra originale e copia, tra l'originale e la sua replica, il suo simulacro, perde progressivamente significato:

Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera (Benjamin 1936, trad. it. 2000, p. 22-23).

Ciò che viene meno, dunque, è l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua *aura*, termine di derivazione latina che significa "soffio" e che indica però anche l'emanazione magica o divina emessa da un corpo umano o da un oggetto. In quest'ultimo ambito di senso si parla di "aura dell'arte" per indicare il fascino, l'incanto, la sensazione di sacralità che essa suscita, comunica e soprattutto per indicare la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova: «Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» (ivi, p. 25).

Questa possibilità di riprodurre l'opera d'arte quante volte si vuole, in maniera virtualmente illimitata e infinita, ne modifica di fatto l'esperienza. Per cui fino a quando la possibilità di ascoltare un concerto è legata al recarsi in un luogo fisico definito, in un tempo stabilito, e alla presenza di un'orchestra, l'esperienza che si ha dell'evento musicale è del tutto diversa da quella che si ottiene ascoltando la registrazione su disco dello stesso concerto, nella propria stanza, e con la possibilità di ri-ascoltare il disco quante volte si vuole. Per cui l'esperienza diviene soltanto qualcosa che si ripete senza sosta, senza requie (*Erlebnis*).

Ma c'è di più, evidentemente: la riproducibilità *destoricizza* un'opera, facendone decadere l'aura:

«Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto<sup>6</sup>».

Ma cosa significa *destoricizza*? *Destorificazione* è un termine tecnico utilizzato dallo studioso italiano Ernesto De Martino per indicare la sospensione, l'abolizione della storia. Si potrebbe dire che così come l'utilizzo del rito da parte delle religioni come un «comportamento che riconduce sempre di nuovo il "questa volta" storico ad "una volta" metastorica, che è anche "una volta per sempre"» (De Martino, 1977, p. 378), intendendo con il *questa volta* l'evento contingente, l'*hic et nunc*, che viene fatto ritornare all'*una volta per sempre*, ossia alle origini, all'inizio assoluto, così si potrebbe formulare la cosa per ciò che riguarda la riproduzione tecnica: la tecnica della riproducibilità pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi, ossia, *destoricizza*, che non vuol dire mettere fuori dal criterio storico-sociale ma ricollocare, ancora una volta, secondo le nuove esigenze sociali la funzione di una data opera, modificando il rapporto delle masse con l'arte e il loro accesso, la loro fruizione collettiva, intesa come ricezione, osservazione.

Così con la riproduzione fotografica di un'opera, l'*hic et nunc*, ossia il *questa volta* dell'opera viene ricondotta all'*una volta per sempre*, ossia, all'aura, all'originale, all'irripetibile, facendo apparire vicine cose ed opere altrimenti lontane, modificando inevitabilmente il sistema percettivo-comportamentale di chi fruisce l'opera, creando dei veri e propri shock<sup>7</sup> nelle persone.

L'impulso all'"ancora una volta", tipico anche dell'infanzia, si prolungherebbe nell'esperienza tecnicamente riproducibile mettendo in atto un "fare sempre nuovo". Privi del riparo di un "costume",

---

<sup>6</sup> Benjamin (1936, trad. it. 1966: 23).

<sup>7</sup> Per quanto riguarda questo concetto si confronti il mio articolo in *Filosofi(e)Semiotiche*, Vol. 4, n. 1 (luglio 2017), al paragrafo *Riproducibilità tecnica e luoghi comuni: una forma di riparo dagli shock*.

tanto il bambino quanto l'abitante della metropoli devono ricorrere alla *ripetizione* per smussare gli shock dell'imprevisto.

#### 4. Un nuovo concetto di serialità

Ma quando nasce la serialità tecnica? Essa ha inizio con la silografia<sup>8</sup> attraverso la quale diviene riproducibile la grafica e con la stampa, grazie alla quale diviene riproducibile la scrittura. Successivamente, precisamente nel Medioevo, ci furono l'acquaforte e la puntasecca e, nel XIX secolo, la litografia. Ma è con la pratica fotografica e, successivamente, con quella del cinema che si assiste ad una nuova dimensione della riproducibilità del visibile:

Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio (ivi, pag. 21).

È, dunque, con la riproduzione fotografica che inizia una vera e propria rivoluzione sensoriale umana e dell'arte stessa, priva di quell'elemento fondamentale che ha caratterizzato l'arte tradizionale: il suo *hic et nunc*, la sua aurea o autenticità, quell'alone o guaina che circondava le opere d'arti in senso tradizionale, la *terra* se facciamo riferimento alla nozione heideggeriana di opera come *Her-stellung* (produzione) della terra, termine, quest'ultimo, che lo studioso americano Fredric Jameson preferirà tradurre nel testo *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* con l'espressione «materialità priva di significato del corpo e della natura<sup>9</sup>»; fine che ha permesso l'avvento della «riproducibilità tecnica dell'arte» nel senso decisivo indicato da Walter Benjamin nel saggio del 1936 su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, opera coeva a quella di Heidegger *L'origine dell'opera d'arte*<sup>10</sup>.

L'hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di un genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto<sup>11</sup>.

Dunque, si potrebbe definire la fine dell'aura come la fine di quell'intreccio tra lontananza, irripetibilità e durata che ha caratterizzato il rapporto dei soggetti con l'arte tradizionale, emancipando l'arte dall'ambito del rituale, prima magico e poi religioso, che l'ha sempre caratterizzata. Ma è soprattutto con il cinema che viene alla luce come il problema della riproducibilità non sia solo un problema estetico, ma soprattutto un problema sensoriale che riguarda, in particolar modo, il percepire umano:

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

---

<sup>8</sup> Cfr. Benjamin, 1936, trad. it. 1966, pag. 20.

<sup>9</sup> Jameson, 1984, p. 21.

<sup>10</sup> Il saggio di Heidegger è stato edito lo stesso anno del saggio di Benjamin.

<sup>11</sup> Ivi, p. 22.

masse, è inteso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione<sup>12</sup>.

Inoltre, contrariamente da quanto sostenuto da Adorno o Heidegger stesso, la ripetizione, la tendenza all'*ancora una volta* che è alla base della *riproducibilità tecnica*, non è da intendersi come "cattivo nuovo" (*Kitsch*), ossia in modo denigratorio, ma come ciò che produce innovazione, massima unicità che scaturisce per l'appunto dalla massima ripetibilità, che trova nella ripetizione il suo punto di forza. È questa la *doppia anima* dell'esperienza artistica contemporanea, che elogia Benjamin.

Dopo di lui sarà lo stesso Umberto Eco a porre subito un parallelismo fra il concetto di serialità e quello di ripetizione nel suo saggio *L'innovazione nel seriale* del 1985: «la presenza massiccia della serialità nei mass media oggi (e si pensi per esempio a generi come la soap opera, la situation comedy o la saga in tv) ci obbliga a ripensare con una certa attenzione all'intero problema». Ossia, la serialità soddisferebbe il bisogno di riconnettersi a quell'una volta per sempre, vale a dire, a quel bisogno antropologico di ritualità, di solidi abitudini, che manca nell'era contemporanea.

L'esperienza contemporanea sarebbe caratterizzata da un carattere ambivalente, ambivalenza che ha il suo centro nella relazione fra arte e socialità, quest'ultima fatta di soggetti non solo in carne ed ossa ma in prassi e abitudini, fatti di forme linguistiche.

Solo se si comprende la stretta *liaison* che intercorre fra la riproducibilità tecnica e la prassi linguistica sarà possibile comprendere cosa fare e come agire nella sfera pubblica contemporanea.

Per cui diventa impossibile parlare di opere d'arte, fotografia, cinema, pubblicità, televisione, tutto ciò che rientra in quella che viene definita l'industria culturale, se non si pone l'attenzione sulla prassi linguistica e sulla sua doppia natura di elemento di comunicazione e di cognizione. Un uso estetico della lingua che produce un nuovo tipo di visioni del mondo, nuove abitudini; processo avviato dalla fotografia e mostrato esplicitamente con l'avvento dell'industria culturale.

## Bibliografia

- BENJAMIN, W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt; rad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- DATTILO V. (2017), «I luoghi del soggetto: Aristotele e Benjamin», in *Filosofi(e)Semiotiche*, 4, 1, pp. 17-27.
- DE MARTINO, E. (1995), *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo Editore, 1995.
- ECO, U. (1985), *L'innovazione nel seriale*, Milano, Bompiani.
- HEIDEGGER, M. (1927), *Sein und Zeit* (trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976).
- JAMESON, F. (1984), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti Editore, 1989.
- LALAND, K. (1999), «Foraging innovation in the guppy», in *Animal Behaviour*, Vol. 57, no. 2, pp. 331-340.
- LALAND, K. (2002), «Social learning of a novel avoidance task in the guppy: conformity and social release», in *Animal Behaviour*, 64 (1), pp. 41-47.
- LORENZ, K. (1963), *Das sogenannte Böse: Zur Naturgeschichte der Aggression*; trad. it. *L'aggressività*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- MAZZEO, M. (2006), «*Homo homini lupus*. Rito e cannibalismo», in *Forme di vita*, 5, pp. 58-79.

---

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 70.