

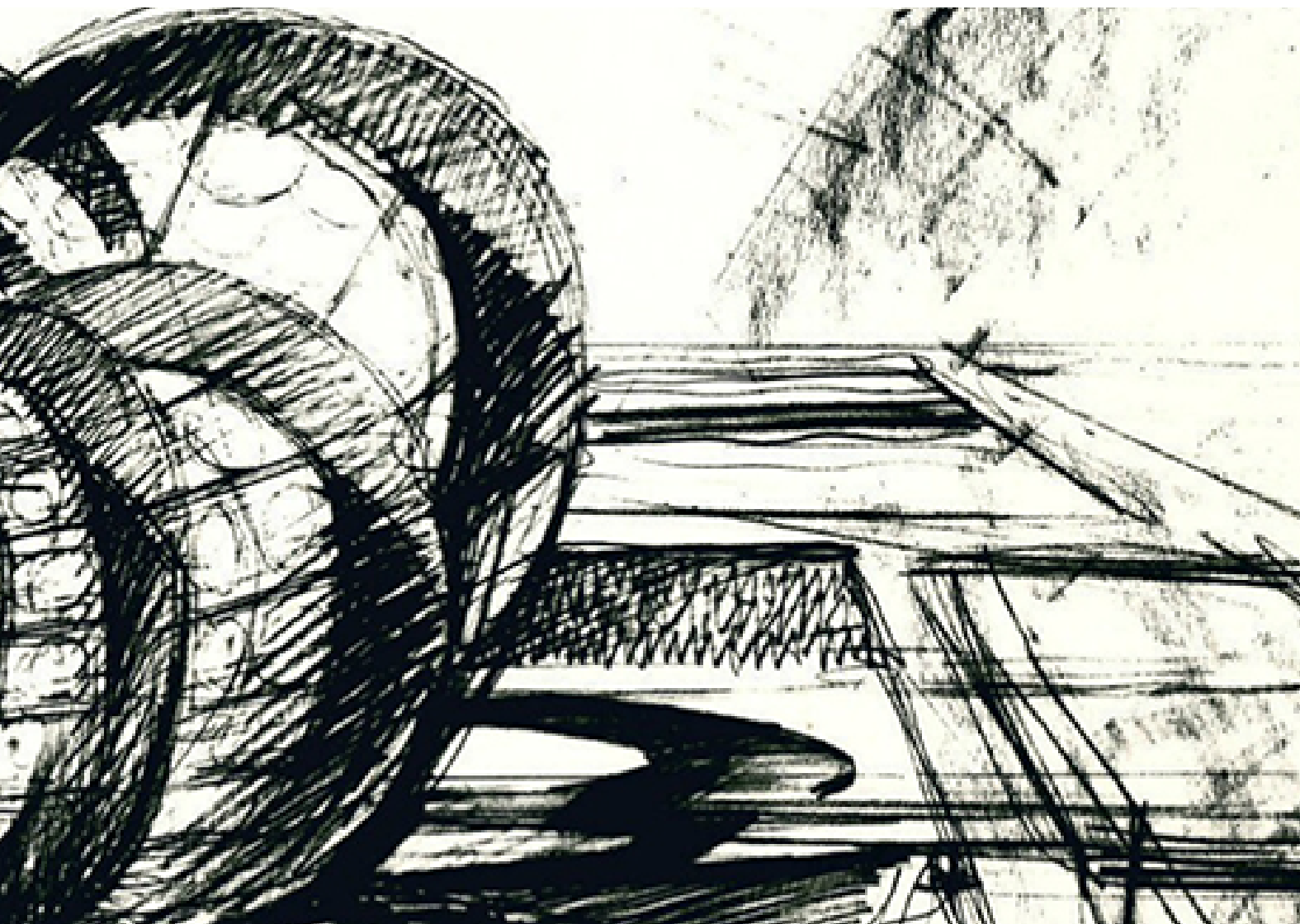


unione italiana disegno

2.2018

diségnno

ISSN 2533-2899



disegno

2.2018

TERRITORI E FRONTIERE DELLA RAPPRESENTAZIONE

Rivista semestrale della società scientifica Unione Italiana per il Disegno
n. 2/2018
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Direttore responsabile

Vito Cardone, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Comitato editoriale - indirizzo scientifico

Comitato Tecnico Scientifico dell'Unione Italiana per il Disegno (UID)

Piero Albinetti, Sapienza Università di Roma - Italia
Fabrizio I. Apollonio, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Carlo Bianchini, Sapienza Università di Roma - Italia
Vito Cardone, Università degli Studi di Salerno - Italia
Mario Centofanti, Università degli Studi dell'Aquila - Italia
Emanuela Chiavoni, Sapienza Università di Roma - Italia
Michela Gigola, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale - Italia
Antonio Conte, Università degli Studi della Basilicata - Italia
Antonella di Luggo, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Italia
Mario Ducci, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria - Italia
Paolo Giandebiaggi, Università degli Studi di Parma - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Anna Marotta, Politecnico di Torino - Italia
Livio Sacchi, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Trieste - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Membri di strutture straniere

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glaucia Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Comitato editoriale - coordinamento

Fabrizio I. Apollonio, *Paolo Belardi*, *Francesca Fatta*, *Andrea Giordano*, *Elena Ippoliti*,
Francesco Maggio, *Alberto Sdegno*

Comitato editoriale - staff

Enrico Cicalò, *Luigi Cocchiarella*, *Massimiliano Lo Turco*, *Giampiero Mele*,
Valeria Menchetelli, *Barbara Messina*, *Cosimo Monteleone*, *Paola Puma*, *Paola Raffa*,
Cettina Santagati, *Alberto Sdegno* (delegato del Comitato editoriale - coordinamento)

Progetto grafico

Paolo Belardi, *Enrica Bistagnino*, *Enrico Cicalò*, *Alessandra Cirafici*

Segreteria di redazione

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.rivista@unioneitalianadisegno.it

In copertina

Maurizio Sacripanti, Schizzo di progetto per il padiglione di Osaka. MAXXI
Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura.
Archivio *Maurizio Sacripanti*. Immagine FI 0252, particolare

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a procedura di doppia revisione anonima (double blind peer review) che prevede la selezione da parte di almeno due esperti internazionali negli specifici argomenti.

Per il numero 2, anno 2018, la procedura di valutazione dei contributi è stata affidata ai seguenti referee:

Salvatore Barba, *Maria Teresa Bartoli*, *Cristiana Bedoni*, *Marco Bini*, *Maura Boffito*,
Massimiliano Campi, *Marco Canciani*, *Eduardo Antonio Carazo Lefort*, *Marco Carpiceci*,
Francesco Cervellini, *Alessandra Cirafici*, *Aldo De Sanctis*, *Agostino De Rosa*,
Edoardo Dotto, *Maria Linda Falcidieno*, *Riccardo Florio*, *Fabrizio Gay*,
José Maria Gentil Baldrich, *Gaetano Ginex*, *Paolo Giordano*, *Massimo Giovannini*,
Guido Guidano, *Manuela Incerti*, *Roberto de Rubertis*, *Emma Mandelli*,
Giovanna Massari, *Riccardo Migliari*, *Roberto Mingucci*, *Giuseppa Novello*, *Anna Osello*,
Lia Maria Papa, *Andrea Rolando*, *Roberta Spallone*, *Graziano Mario Valenti*,
Chiara Vernizzi

Publicato a giugno 2018



2.2018

diségno

5 *Vito Cardone*

Editoriale

9 *Agostino De Rosa*
Andrea Giordano

Copertina

La geometria, lo spazio, la configurazione: un incontro con Anna Sgrosso

16 *Sol LeWitt*
Bruno Corà

Immagine

Progetto per scultura

17 *Paolo Belardi*

Sol LeWitt. La concettualità del disegno

TERRITORI E FRONTIERE DELLA RAPPRESENTAZIONE

Territori e frontiere del disegno: teorie, principi, maestri

23 *Roberto de Rubertis*

Verso quale rappresentazione?

33 *Pilar Chías*
Tomás Abad

Dibujos y modelos en la construcción de las obras reales en España

43 *Silvia Masserano*

La prospettiva architettonica dell'*Apoteosi di Venezia* del Veronese: analisi geometrica e restituzione digitale

Territori e frontiere della ricerca

57 *Mario Centofanti*

Le dimensioni scientifiche del modello digitale

67 *Luis Agustín-Hernández*
Angélica Fernández-Morales
Miguel Sancho Mir

San Félix de Torralba de Ribota. Caracterización geométrica de las Iglesias fortaleza

77 *Lorena Greco*
Maria Laura Rossi
Marta Salvatore

Intorno al "mantello". Considerazioni sulle geometrie della copertura del padiglione di Osaka di Maurizio Sacripanti

Territori e frontiere della didattica

- 91 *Nicola di Battista* Ora tocca agli architetti ritornare a disegnare
- 95 *Federico O. Oppedisano*
Daniele Rossi Modelli virtuali immersivi dalle visioni della fantascienza sociologica del cinema europeo
- 105 *Federico Fallavollita* La prospettiva. Una questione di punti di vista

Territori e frontiere della rappresentazione nella evoluzione delle professioni

- 119 *José A.F.Taboada* Una aproximación metodológica a los modelos arquitectónicos como parte integral del proceso de diseño
- 135 *Anna Osello*
Francesca M. Ugliotti
Daniela De Luca Il BIM verso il Catasto del Futuro potenziato tramite l'utilizzo della tecnologia
- 147 *Tommaso Emler* Procedura di *Information Modeling* per rappresentare un territorio colpito dal sisma

RUBRICHE

Letture/Riletture

- 161 *Alberto Sdegno* *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin

Eventi

- 171 *Giampiero Mele* 5° INTBAU International Annual Event
- 175 *Francesco Maggio* *Immagini?* Transdisciplinarietà del Disegno
- 179 *Fabrizio Gay* *Ai confini del disegno: una giornata di studi sulle nuove tecnologie di rappresentazione dei beni culturali*
- 183 *Anna Marotta* *Military Landscapes. Scenari per il futuro del patrimonio militare*

La biblioteca dell'UID

189

RUBRICHE

Lecture/Riletture

Lecture/Riletture

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Walter Benjamin

Alberto Sdegno

A più di ottant'anni dalla prima stesura di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1] di Walter Benjamin [2], le riflessioni e le discussioni sul tema dell'originale, della copia, della riproduzione sono oggi talmente attuali che è difficile non riconoscere all'intellettuale tedesco il primato per aver posto in maniera efficace alcuni termini della questione. Sia detto subito, però, che il famoso saggio sull'*Opera d'arte* non ha avuto una stesura lineare e definitiva. Esistono infatti cinque versioni del testo [3], quattro in tedesco e una coeva pubblicata in francese, sebbene con tagli e revisioni non approvate dall'autore. Per sintetizzare brevemente la storia dell'importante contributo si può ricordare che la scrittura inizia alla fine del 1935 e continua fino all'ultima stesura del 1939. L'unica pubblicazione con l'autore in vita si ha nel maggio successivo alla prima redazione, sulla rivista *Zeitschrift für Sozialforschung* della Scuola di Francoforte, nella traduzione francese di Pierre Klossowski [Benjamin 1936]. In alcune lettere scritte tra febbraio e marzo del 1936 [4] da Benjamin a Max Horkheimer – direttore della rivista – sono documentate le critiche per le modifiche e le omissioni redazionali – le «cancellazioni *alle mie spalle*» [5], come scrive Benjamin – sostanzialmente dovute a

opportunità di ordine politico, alle quali fece seguito una corrispondenza [6] che coinvolse anche i redattori Hans Klaus Brill e Raymond Aron. Il saggio fu pubblicato in volume nel 1955 [Benjamin 1955]: da questo fu tratta anche la prima traduzione italiana, pubblicata nel decennio successivo [Benjamin 1966]. Per comprendere gli obiettivi che Benjamin si poneva nel corso della redazione è sufficiente leggere quanto l'autore scriveva a Horkheimer il 16 ottobre 1935: «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*» [7].

Con straordinaria chiarezza e immediatezza espressiva l'autore affronta – in un breve ma densissimo contributo – le sue riflessioni relative alla trasformazione dell'opera d'arte nell'era tecnologica. C'è da ricordare che l'opera vede la luce a valle di alcune esperienze e riflessioni dello stesso autore di analogo consistenza: come ci ricorda Antonio Somaini «nel 1923 Benjamin aveva fatto parte con Moholy-Nagy della cerchia di artisti e intellettuali che si era raccolta attorno alla rivista *G* (iniziale di *Gestaltung*, "configurazione") diretta da Hans Richter e fortemente impegnata nella promozione di forme d'arte caratterizzate da uno



Fig. 1. Copertina della prima edizione italiana del libro [Benjamin 1966].

stretto sodalizio con la tecnica» [Somaini 2012, p. 213]. Numerosi sono, inoltre, i testi scritti da Benjamin prima di quello qui indagato, con l'intento di analizzare i cambiamenti che la tecnica stava apportando alla produzione d'arte: si pensi, ad esempio, alla *Piccola storia della fotografia* del 1931 [8] e a *L'autore come produttore* del 1934 [9]. E parimenti bisogna riconoscere che il periodo tra le due guerre vede il fiorire di contributi attenti al ruolo dei nuovi media, molti dei quali ben noti allo stesso Benjamin. Basti ricordare il volume di László Moholy-Nagy che confronta tecniche figurative tradizionali e nuove [Moholy-Nagy 1925]; il saggio di Vsevolod Illarionovič Pudovkin sulla regia e scrittura cinematografica [Pudovkin 1928] [10] e l'opera di Rudolf Arnheim dedicata al cinema come forma artistica [Arnheim 1932] [11]. A questi si potrebbero aggiungere alcuni scritti sul tema dell'originale e della copia, come il saggio di Erwin Panofsky intitolato *Original und Faksimilereproduktion*. Tra l'altro quest'ultimo contributo, pubblicato sulla rivista *Der Kreis* nel 1930, fin dall'inizio, e per più di cinquant'anni, subirà una sorta di *damnatio memoriae* [12]: non risulterà citato da successivi studi, e nemmeno Benjamin sembra essere a conoscenza della sua esistenza, pur essendo antecedente al suo saggio e nonostante alcune tematiche dell'*Opera d'arte* siano lì già precisamente delineate. Tanti sono gli argomenti dei quali l'intellettuale tedesco si trova a trattare. Il testo, infatti, è stato analizzato nell'ambito delle discipline politiche, filosofiche, sociologiche, artistiche, in quelle letterarie, di storia della fotografia, e spesso viene richiamato nei contributi di critica cinematografica, dal momento che una cospicua parte dello stesso è dedicata proprio a riflettere sulle novità che il cinema stava introducendo nel coinvol-

gimento delle masse. Tralascieremo, in questa sede, tutti quegli aspetti che non entrano nelle tematiche della nostra disciplina e cercheremo di sottolineare le parti relative alle questioni di ordine generale sulla riproduzione tecnica e in particolare sul disegno, anche riflettendo sulle nuove declinazioni che le strumentazioni digitali suggeriscono a chi si occupa di rappresentazione.

Il filo conduttore che unisce i differenti capitoli sta nel cambiamento epocale avvenuto nel mondo della tecnologia tra il XIX e il XX secolo, sia per la riproduzione di opere artistiche, sia per produrre nuova arte, come avviene per la cinematografia.

Grande spazio è dedicato a quest'ultima – in particolare i capitoli compresi tra il VII e l'XI – pur se di cinema si parla anche in altre parti del testo. In estrema sintesi, i capitoli che possono essere di nostro interesse sono il I, intitolato *Riproducibilità tecnica* [13], quelli tra il II e il V, dedicati al problema dell'autenticità, dell'aura, e del valore culturale del bene artistico, il XII e il XV, che si occupano della ricezione dell'arte.

Molte sono le parti, però, di grande interesse: laddove, ad esempio, l'autore tratta l'esperienza dadaista (cap. XIV) e nel citato capitolo XI, intitolato *Pittore e cineoperatore*. *L'incipit* del volume non lascia dubbi al lettore in merito alle tematiche che saranno affrontate [14]: «L'opera d'arte è sempre stata per principio riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto, altri uomini hanno sempre potuto rifarlo» [Benjamin 2017, p. 11], specificando subito che la riproduzione nel passato utilizzava tecniche quali la fusione, il conio, la silografia, l'acquaforte, la puntasecca e solo nel XIX secolo la litografia. Ma la fotografia, sottolinea l'autore, determinò la differenza: «poiché l'occhio coglie più rapidamente di quanto la mano disegni»

[Benjamin 2017, p. 13], con essa «il processo di riproduzione figurativa venne accelerato così enormemente da poter tenere il passo con il parlare» [Benjamin 2017, p. 13]. Da subito, quindi, viene stabilito il principio della “velocità” dell'opera registrata tecnicamente, che si differenzia dalla “lentezza” della mano che traccia linee grafiche. Una citazione di Paul Valéry, presente nel saggio, fortifica questo concetto: «Come l'acqua, il gas e la corrente elettrica, per rifornirci, giungono da lontano nelle nostre abitazioni grazie a un movimento quasi impercettibile della mano, così saremo approvigionati di immagini e di sequenze di suoni che si manifestano a un piccolo gesto» [15]. Lo spessore di questa frase si può percepire nel pensiero di molti intellettuali del Novecento. Si pensi a Ernst Gombrich e Italo Calvino, ad esempio, che usano parole simili per tradurre lo stesso concetto: «Viviamo in un'epoca visiva. Dal mattino alla sera subiamo un bombardamento di immagini» [Gombrich 1985, p. 155], dirà lo studioso austriaco, e lo scrittore italiano tratterà il tema della “visibilità” in una delle *Lezioni americane* che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nell'anno accademico 1985-1986 e pubblicate nel 1988. «Oggi – scrive Calvino – siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura» [Calvino 2002, p. 93]. Tomás Maldonado stempererà questo concetto, declinandolo in altri contenuti: «La nostra società è stata definita una civiltà delle immagini. Si può accettare questa definizione, anche se, a ben guardare, tutte le civiltà sono state civiltà delle immagini. [...] Questa definizione sarebbe più vera, se aggiungessimo che

la nostra è una civiltà in cui un particolare tipo di immagini, le immagini *trompe-l'oeil*, raggiungono, grazie al contributo di nuove tecnologie di produzione e di diffusione iconica, una prodigiosa resa veristica» [Maldonado 1992, p. 48]. Non è difficile trovare conferma di tutte queste annotazioni nelle esperienze attuali, in *primis*, nella sistematica comunicazione iconografica che accompagna in ogni istante il possessore di uno *smartphone*: il semplice gesto che permette di “sfogliare” le immagini sul piccolo schermo rende merito alle citazioni di cui sopra e permette di comprendere completamente la profezia di Valéry e la declinazione benjaminiana. Tra l'altro lo scrittore francese, nello stesso saggio intitolato *La conquista dell'ubiquità*, esprime concetti sui quali Benjamin ha attentamente riflettuto: «Sicuramente saranno dapprima solo la riproduzione e la trasmissione delle opere a vedersi coinvolte. Saremo in grado di trasportare o ricostruire in qualsiasi luogo il sistema di sensazioni [...] che emana in un luogo qualunque un oggetto o un avvenimento qualunque. Le opere acquisteranno una sorta di ubiquità» [Valéry 1996, p. 107], e aggiunge: «Non so se un filosofo abbia mai sognato una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio. [...] Siamo ancora abbastanza lontani dall'aver addomesticato così i fenomeni visibili. [...] Questo si farà» [Valéry 1996, p. 108]. Sarebbero sufficienti queste considerazioni per capire il grande *plot* anticipatorio che si snoda all'interno di queste frasi. Si potrebbero sottolineare tutte le tematiche che – da qualche anno – la disciplina della rappresentazione si trova ad affrontare: dalla clonazione digitale di un'opera architettonica o scultorea, possibile grazie alle tecniche di acquisizione stereometrica con strumentazione laser o con la

fotomodellazione numerica, alla virtualizzazione del reale, sotto forma di sistemi avanzati di navigazione *real-time* con visori 3D e *datagloves*; dalla modellazione numerica in remoto, alla prototipazione rapida e stampa tridimensionale. Una grande novità, quindi, si offre alla mente di Benjamin, che lo porterà, nei capitoli successivi, a riflettere sul tema dell'autenticità, ovvero dell'*hic et nunc*. A partire dal II capitolo, infatti, lo studioso tedesco si trova di fronte un'altra questione fondamentale: «Anche nella riproduzione più perfetta manca un fattore: il qui e ora dell'opera d'arte – il suo esserci unico nel luogo in cui si trova» [Benjamin 2017, p. 17]. E aggiunge: «Il qui e ora dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. [...] *L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica* – e naturalmente non soltanto a quella tecnica» [Benjamin 2017, pp. 17-19]. Il concetto di autentico, quindi, comincia a essere al centro dell'attenzione dell'osservatore: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che di essa, a partire dalla sua origine, è tramandabile, dalla sua durata materiale fino alla sua testimonianza storica» [Benjamin 2017, p. 21]. Il concetto di “aura” era in realtà stato affrontato nel breve sunto storico sulla fotografia, dove ad un certo punto Benjamin si domandava: «Che cos'è propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. [...] Ora, la tendenza contemporanea a “portare più vicino” le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intensa quanto quella di superare l'unicità, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine

o meglio nella copia» [Benjamin 2012, p. 237], aggiungendo che «la copia, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dai cinegiornali di attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'unicità e la durata sono intimamente intrecciate quanto, in quelli, la fugacità e la ripetibilità» [Benjamin 2012, p. 237]. Questa lunga digressione sul concetto di “aura”, scritta anni prima di *Das Kunstwerk*, sicuramente predispone l'autore a considerare le differenze tra l'opera tradizionale e le nuove espressività artistiche. Potremmo anche tentare di declinare questa sua riflessione nell'idea di “autorialità”. Se infatti parliamo di disegno, entra in gioco sicuramente questa connotazione che vincola il segno grafico alla mano che l'ha prodotto, cioè quella del disegnatore. Il disegno, soprattutto se realizzato in forma di schizzo, è “autografo”. La sua riproduzione a mano, da parte di un altro soggetto attraverso la copia, infatti, annulla immediatamente il valore della stessa, amplificando quello dell'originale. La duplicazione elettronica, al contrario, grazie all'alta qualità raggiunta, pur non potendo registrare l'aura dell'attimo in cui è stato creato dal soggetto, illude il proprietario di possedere l'originale, potendone scrutare i più intimi dettagli. «Con l'aiuto di certi procedimenti, quali l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, essa [la fotografia] può fissare immagini che si sottraggono senz'altro all'ottica naturale» [Benjamin 2017, p. 19], continua Benjamin. Un altro aspetto, inoltre, è analizzato: «la riproduzione tecnica può condurre la copia dell'originale in situazioni che non sono raggiungibili dall'originale stesso. [...] La cattedrale abbandona la sua sede per trovare recettività nello studio di un amante dell'arte» [Benjamin 2017, pp. 19-21]. Quest'ultimo riferimento – una vera iperbole, se considerata in

termini letterali – si stempera se la ricalchiamo nell'ambito fotografico cui si riferisce l'autore, ma ritorna a essere sintomatica se la interpretiamo con gli strumenti della realtà virtuale che, effettivamente, consentono di indossare gli abiti di un singolare *flâneur*, per usare un termine caro a Benjamin [Benjamin 2000] [16]. Proprio gli strumenti avanzati di simulazione 3D, infatti, permettono di svolgere la primaria attività del

flâneur, descritto dall'intellettuale come colui che «cammina a lungo per le strade senza meta [...] come un animale ascetico [che] si aggira per quartieri sconosciuti» [Benjamin 2000, p. 466]. La perdita dell'orientamento spaziale, dato dalla tecnologia immersiva, ha qualcosa a che fare, da un certo punto di vista, proprio con il disorientamento fisico provocato dallo spaesamento percettivo del cittadino nel caos urbano.

A chiusura del terzo capitolo – intitolato *Distruzione dell'aura* – Benjamin parafrasa quanto già scritto nella *Kleine Geschichte*: «Lo sgusciamento dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura, è la segnatura di una percezione il cui "senso per l'omogeneo nel mondo" è così cresciuto che essa, per mezzo della riproduzione, coglie l'omogeneo anche in ciò che è unico» [Benjamin 2017, p. 33] [17].

Fig. 2. Walter Benjamin alla Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1933-1935 ca. Fotografia di Gisèle Freund.



Ma oltre al tema dell'aura, come abbiamo sopra accennato, ve ne sono altri di uguale rilevanza. Nei capitoli IV e soprattutto V – intitolato quest'ultimo *Valore culturale e valore espositivo* – si affronta il nodo importante del cambiamento di registro esperienziale di un prodotto d'arte. Benjamin è diretto nel registrare analogie e differenze nello svolgersi temporale: «Come sappiamo, le opere d'arte più antiche sono sorte al servizio di un rituale magico, poi religioso» [Benjamin 2017, p. 35], ma «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa questa, per la prima volta nella storia del mondo, dal suo esserci parassitario nel rituale. L'opera d'arte riprodotta diviene, in misura sempre crescente, la riproduzione di un'opera d'arte approntata per la riproducibilità» [Benjamin 2017, p. 39]. Come esempio porta il caso della registrazione filmica: «Di una pellicola fotografica p. es. è possibile una pluralità di copie; la questione quale sia la copia autentica non ha alcun senso» [Benjamin 2017, pp. 39, 41]. Nel capitolo V è ancora più esplicito: «La produzione artistica comincia con configurazioni che stanno al servizio del culto» [Benjamin 2017, p. 45] e «il valore culturale in quanto tale sembra oggi addirittura spingere a tenere nascosta l'opera d'arte: certe statue di dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella cella» [Benjamin 2017, p. 47]. Il valore espositivo di un'opera, potremmo affermare con una equazione, è inversamente proporzionale all'importanza che assume dal punto di vista rituale. Poco oltre aggiunge: «Con i diversi metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in misura così potente che lo slittamento quantitativo fra i suoi due poli [quello culturale e quello espositivo, n.d.r.] si è trasformato [...] in una modificazione qualitativa della sua natura» [Benjamin 2017, p. 47].

Su questi argomenti Massimo Cacciari propone una significativa riflessione: «Benjamin insiste, e a ragione, – afferma il filosofo – sul fatto che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità rivoluziona le forme stesse della sua comunicazione e percezione. [...] È il problema di un'arte 'senza soggetto', ovvero di un'arte che dovrebbe rappresentare la 'dinastia' del Soggetto giunta al proprio compimento. È questa l'ora in cui, per Hegel, l'arte trapassa in altro da sé. [...] È un'arte che abbandona, paradossalmente, nella sua stessa idea di genialità, ogni immediatezza» [Cacciari 2011, p. X]. Variato del tutto il valore dell'oggetto artistico, Benjamin è ancora più diretto quando affronta il tema della produzione fotografica: «Nella fotografia il valore espositivo comincia a respingere su tutta la linea il valore culturale» [Benjamin 2017, p. 57]. Similmente potremmo dire di tutte le altre forme di comunicazione avanzata, quelle che fanno uso di stratagemmi figurativi più spinti: dalla virtualizzazione stereoscopica, agli ologrammi, alla *mixed reality*. In ogni caso l'utente si trova implicato in una realtà diversa che spesso lo coinvolge completamente senza fornirgli il tempo della riflessione. Ci troviamo di fronte, cioè, a quello che Maldonado definiva fenomeno di «iconizzazione assoluta» [Maldonado 1992, p. 61], in cui il soggetto interessato, abbandonando la pratica tradizionale del rituale, si immerge in una nuova esperienza: «il moderno (occidentale) sciamano sogna di poter raggiungere lo stato di *trance* senza dover pagare (di persona) nessun pegno alle tribolazioni proprie delle pratiche iniziatiche» [Maldonado 1992, p. 54], e aggiunge: «uno stato di *trance* che consenta di avventurarsi nel sacro senza abbandonare le delizie del profano» [Maldonado 1992, p. 54]. Eliminato del tutto il cordone ombelicale della ritualità, resta da comprendeere

re come stia avvenendo – si interroga Benjamin – il cambiamento sul piano della ricezione dell'opera d'arte. Nel capitolo XII è abbastanza esplicito: «Il dipinto ha sempre avuto il diritto eminentemente all'osservazione da parte di uno o di pochi» [Benjamin 2017, p. 117], ma «la pittura non è in grado di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva simultanea, come è sempre avvenuto per l'architettura [...] come avviene oggi per il cinema» [Benjamin 2017, p. 119]. Approfondirà il tema maggiormente nel capitolo XV, dove richiamerà il concetto della «distrazione», vale a dire del modo di avvicinarsi all'opera artistica: «Colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte, vi si immerge; penetra in quest'opera [...] per contro la massa distratta, da parte sua, immerge entro sé l'opera d'arte» [Benjamin 2017, p. 147]. Richiamando nuovamente i modi della percezione di un manufatto architettonico, l'autore aggiungerà: «L'architettura ha da sempre offerto il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione si svolge nella distrazione e mediante la collettività» [Benjamin 2017, p. 147], soffermandosi a riflettere sul fatto che «l'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di ogni altra arte, e tenere presente il suo effetto è significativo per ogni tentativo di rendersi conto del rapporto delle masse con l'opera d'arte» [Benjamin 2017, p. 147]. Si interroga quindi sui modi della percezione della stessa: «Le costruzioni vengono recepite in duplice modo: con l'uso e con la loro percezione. O, per meglio dire: in modo tattile e in modo ottico. [...] La ricezione tattile si svolge non tanto sul piano dell'attenzione quanto sul piano dell'abitudine. [...] Anche il distratto può «dunque» abituarsi. [...] Di più: che uno possa assolvere certi compiti nella distrazione, dimostra anzitutto che per

lui risolverli è diventata un'abitudine. Mediante la distrazione, quale è offerta all'arte, si controlla indirettamente in quale misura siano divenuti risolvibili i nuovi compiti dell'appercezione» [Benjamin 2017, p. 149].

La percezione distratta, tattile, abitudinaria dell'oggetto a reazione artistica (sia esso un oggetto o un'architettura) sacrifica il suo carattere culturale per quello immediatamente manifesto. Un breve approfondimento presente solo nella prima redazione del saggio (ante 1936) chiarifica in maniera inequivocabile il concetto: «Chi vuole comprendere un duomo romanico deve avere un'idea di ciò che è accaduto all'uomo romanico che vi è entrato. [...] All'incirca com'è per l'uomo di oggi entrare in un garage» [Benjamin 2017, p. 151]. Un registro percettivo diverso è quindi proposto all'uomo contemporaneo – alle masse, per dirla con Benjamin – rispetto a quanto avveniva in passato. E ancora differente è ciò che viene offerto grazie agli strumenti innovativi della virtualità in cui l'esuberanza tecnologica – per certi aspetti – può fare da contraltare alla perdita dell'aura e della ritualità, sebbene ponendo innumerevoli altri problemi agli utenti. Segnaliamo infine un aspetto che potremmo definire di carattere evocativo. All'interno del capitolo XI, intitolato *Pittore e cineoperatore*, Benjamin propone

un confronto tra le due figure dissimili del *pictor* e dell'operatore cinematografico, cioè di chi opera figurativamente per via tradizionale e di chi interviene con attrezzature altamente tecnologiche: «che rapporto c'è tra l'operatore e il pittore?», si domanda il critico. E aggiunge che per rispondere deve affidarsi al significato di operatore in ambito medicale: «il chirurgo rappresenta il polo di un ordinamento al cui polo opposto sta il mago. L'atteggiamento del mago che guarisce un ammalato con l'imposizione delle mani è diverso da quello del chirurgo che esegue un intervento sul malato. Il mago mantiene la distanza naturale fra sé e il paziente; detto più precisamente: la riduce soltanto di poco, in forza dell'imposizione delle sue mani, e l'accresce di molto, in forza della sua autorità. Il chirurgo procede all'inverso: riduce di molto la sua distanza dal paziente – penetrando nel suo interno –, e l'accresce solo di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove fra gli organi» [Benjamin 2017, p. 113]. In sintesi, pertanto, «Il mago sta al chirurgo come il pittore al cineoperatore. [...] Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è un'immagine totale, quella dell'operatore è in frammenti multipli, le sue parti si riuniscono secondo una legge nuova» [Benjamin 2017, p. 115]. Se provassimo

a sostituire ai due termini del paragone benjaminiano la figura del disegnatore tradizionale e dell'operatore con strumenti di modellazione/visualizzazione avanzata probabilmente manterremmo inalterata l'equivalenza. In particolare le immagini in "frammenti multipli" di cui parla, richiamano alla mente proprio alcuni procedimenti ben noti a chi opera con la fotogrammetria digitale e con l'*image processing*: come la modellazione a partire da campionamenti fotografici e la fotomosaicatura numerica.

Un'ultima nota riguarda il tema della magia già richiamato dall'autore che, nei modi in cui è posto, ricorda la descrizione proposta da Ernst Kris e Otto Kurz in un volume pubblicato prima della redazione del saggio, intitolato *La leggenda dell'artista* [Kris, Kurz 1934]. Il secondo capitolo di questo libro, infatti, è intitolato *L'artista mago* e descrive le abilità artistiche nel "copiare" la realtà, da Zeusi a Giotto, da Dedalo a Pigmalione. Non è chiaro se questo libro fosse noto a Benjamin: certamente alcune riflessioni sembrano profondamente anticipatrici di spunti rielaborati ne *L'Opera d'arte* dall'intellettuale tedesco che, come era sua abitudine, attingeva le riflessioni più preziose dalle profondità dei grandi pensatori coevi e del passato. Tanto da essere considerato uno straordinario «pescatore di perle» [Arendt 2004, p. 61] [18].

Note

[1] Per il titolo è stata usata la prima traduzione italiana dal tedesco [Benjamin 1966], confermata nelle edizioni successive. Registriamo la variazione suggerita di recente da Salvatore Cariati, Vincenzo Cicero e Luciano Tripepi che sostituisce al termine "epoca" il termine "tempo" come traduzione di "Zeitalter" [Cariati, Cicero, Tripepi 2017, p. CXXVIII, n. 6].

[2] Vasta è la bibliografia su Walter Benjamin: per brevità indichiamo quella presente nella recente biografia: Eiland, Jennings 2016. I riferimenti bibliografici sono alle pp. 661-676.

[3] Cfr. Benjamin 2013; si veda anche la recente edizione italiana [Benjamin 2017] con testo bilin-

gue, che presenta un ricco apparato documentale. In quest'ultima, l'elenco delle cinque versioni si trova a p. CXXII e la sinossi della loro struttura alle pp. 206, 207.

[4] Le lettere sono quelle del 27 e 29 febbraio e del 14 marzo 1936: cfr. Benjamin 2017, pp. 326-337 e 342-345.

[5] La frase è presente nella lettera del 29 febbraio: cfr. Benjamin 2017, p. 333. Similmente l'autore scriverà anche in quella del 14 marzo: «Brill [...] ha cancellato alle mie spalle interi passi»: cfr. Benjamin 2017, p. 343.

[6] Cfr. ad esempio la lettera di Horkheimer a Benjamin del 18 marzo, in Benjamin 2017, pp. 346-353.

[7] La citazione è tratta da Benjamin 2011, p. XL-VII. Cfr. anche Benjamin 2017, p. XXIV.

[8] Il saggio uscì tra settembre e ottobre del 1931 sulla rivista *Die Literarische Welt*, nei numeri 38 (18/9), 39 (25/9) e 40 (2/10): cfr. Benjamin 1931 e la traduzione in Benjamin 2012, pp. 225-244.

[9] Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934. Traduzione in Benjamin 2012, pp. 147-162.

[10] Citato da Benjamin stesso: cfr. Benjamin 2017, pp. 84-85, n. 20.

[11] Citato anch'esso da Benjamin: cfr. Benjamin 2017, pp. 82-85, n. 20.

[12] Sintetizziamo le vicende relative alla pubblicazione e diffusione del saggio di Panofsky: la prima apparizione è sulla rivista *Der Kreis* su esplicita richiesta della redazione [Panofsky 1930]. Il contributo sarà del tutto dimenticato fino a quando verrà ristampato su *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* [Panofsky 1986] seguito da un saggio critico di Michael Diers sul tema dell'arte e della riproduzione [Diers 1986]. Grazie a tale riscoperta, la rivista *Eidos* proporrà una traduzione in italiano del testo [Panofsky 1990] con una breve nota introduttiva di Carlo Bertelli a pagina 4. Nel 1998 sarà incluso in una raccolta di saggi dello studioso [Panofsky 1998]. Sarà quindi ripubblicato in traduzione inglese nel 2010 sulla rivista *RES: Anthropology and Aesthetics* [Panofsky 2010] con la traduzione di Timothy Grundy.

[13] I titoli dei capitoli sono presenti solo nella seconda edizione, datata ottobre 1935, e riportati in Benjamin 2017: cfr. anche l'indice nell'*Apparatus Maior* alle pp. 171, 172.

[14] Tralasciamo la premessa che ha una mirata declinazione di ordine politico, cosa che determinò la sua esclusione dalla prima pubblicazione.

[15] Benjamin cita dal capitolo *La conquête de l'ubiquité* [Valéry 1934, p. 105]: cfr. Benjamin 2017, pp. 12-15.

[16] Cfr. in particolare il capitolo *M.* intitolato proprio *Il flâneur* [Benjamin 2000, pp. 465-509].

[17] Il testo presente nella *Piccola storia della fotografia* è: «La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, attraverso la riproduzione, reperisce l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico» [Benjamin 2012, p. 237].

[18] Prendiamo a prestito la definizione di Benjamin data da Hannah Arendt, usata per intitolare un capitolo della biografia scritta per lui, presente anche nel testo, che riportiamo per esteso: «Come un pescatore di perle, che si cala nelle profondità del mare, non per scavarne il fondo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi quanto di prezioso e raro posseggono, le perle e i coralli, e ricondurlo in superficie» [Arendt 2004, p. 78].

Autore

Alberto Sdegno, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Trieste, sdegno@units.it

Riferimenti bibliografici

Arendt, H. (2004). *Walter Benjamin 1892-1940*. Milano: SE [prima ed. *Walter Benjamin. Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968].

Amheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt [trad. it. *Cinema come arte*. Milano: Il Saggiatore, 1960].

Benjamin, W. (1931). *Kleine Geschichte der Fotografie*. In *Die Literarische Welt*, pp. 38-40 [trad. it. *Piccola storia della fotografia*. In Benjamin 2012, pp. 225-244].

Benjamin, W. (1936). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In *Zeitschrift für Sozialforschung*, n. 5, pp. 40-67.

Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, pp. 17-56.

Benjamin, W. (2000). *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*. Tiederman, R. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Valagussa, F. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2017). *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*. Cariatì, S., Cicero, V., Tripepi, L. (a cura di). Firenze-Milano: Giunti-Bompiani.

Cacciari, M. (2011). *Il produttore malinconico*. In Benjamin 2011, pp. V-XLVI.

Calvino, I. (2002). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori [prima ed. Milano: Garzanti 1988].

Cariatì, S., Cicero, V., Tripepi, L. (2017). *Nota Editoriale*. In Benjamin 2017, pp. CXXI-CXXX.

Diers, M. (1986). *Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit*. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n. 5, pp. 125-137.

- Eiland, H., Jennings, M.W. (2016). *Walter Benjamin. Una biografia critica*. Torino: Einaudi [prima ed. *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge, MA-London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014].
- Gombrich, E.H. (1985). L'immagine visiva come forma di comunicazione. In *L'immagine e l'occhio*. Torino: Einaudi, pp. 155-185 [prima ed. *The Visual Image*. In *Scientific American*, vol. 227, n. 3, September 1972, pp. 82-96].
- Kris, E., Kurz, O. (1934). *Die Legende vom Künstler: Einhistorischer Versuch*. Wien: Krystall Verlag [trad. it. *La leggenda dell'artista*. Torino: Boringhieri 1980].
- Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen [trad. it. *Pittura, fotografia, film*. Torino: Einaudi 1987].
- Panofsky, E. (1930). Original und Faksimilereproduktion. In *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, n. 7.
- Panofsky, E. (1986). Original und Faksimilereproduktion. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunstthale*, n. 5, pp. 111-123.
- Panofsky, E. (1990). Originale e riproduzione in facsimile. In *Eidos*, n. 7, pp. 4-10.
- Panofsky, E. (1998). Original und Faksimilereproduktion. In Panofsky, E. *Deutschsprachige Aufsätze II*.
- Michels, K., Warnke, M. (a cura di). Berlin: Akademie Verlag, pp. 1079-1090.
- Panofsky, E. (2010). Original and facsimile reproduction. In *RÉS: Anthropology and Aesthetics*, n. 57, 58, pp. 330-338.
- Pudovkin, V.I. (1928). *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin: Lichtbühne.
- Somaini, A. (2012). Sezione IV. Fotografia e cinema. Introduzione. In *Benjamin 2012*, pp. 203-220.
- Valéry, P. (1934). *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1996). *Scritti sull'arte*. Milano: TEA.



unione italiana disegno

2.2018

disegno

ISSN 2533-2899

english version



diségnó

2.2018

english version

TERRITORIES AND FRONTIERS OF REPRESENTATION

Biannual Journal of the UID Unione Italiana per il Disegno Scientific Society
No.2/2018
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Editor-in-chief

Vito Cardone, President of the Unione Italiana per il Disegno

Editorial board - scientific committee

Technical Scientific Committee of the Unione Italiana per il Disegno (UID)

Piero Albisinni, Sapienza University of Rome - Italy
Fabrizio I. Apollonio, Alma Mater Studiorum - University of Bologna - Italy
Paolo Belardi, University of Perugia - Italy
Stefano Bertocci, University of Florence - Italy
Carlo Bianchini, Sapienza University of Rome - Italy
Vito Cardone, University of Salerno - Italy
Mario Centofanti, University of L'Aquila - Italy
Emanuela Chiavani, Sapienza University of Rome - Italy
Michela Cigola, University of Cassino and Southern Lazio - Italy
Antonio Conte, University of Basilicata - Italy
Antonella di Luggo, University of Naples "Federico II" - Italy
Mario Ducci, Sapienza University of Rome - Italy
Francesca Fatta, *Mediterranea* University of Reggio Calabria - Italy
Paolo Giandebiaggi, University of Parma - Italy
Andrea Giordano, University of Padova - Italy
Elena Ippoliti, Sapienza University of Rome - Italy
Francesco Maggio, University of Palermo - Italy
Anna Marotta, Politecnico di Torino - Italy
Livio Sacchi, "G. d'Annunzio" University of Chieti-Pescara - Italy
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italy
Alberto Sdegno, University of Trieste - Italy
Ornella Zerlenga, University of Campania "Luigi Vanvitelli" - Italy

Members of foreign structures

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glaucia Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Editorial board - coordination

Fabrizio I. Apollonio, *Paolo Belardi*, *Francesca Fatta*, *Andrea Giordano*, *Elena Ippoliti*,
Francesco Maggio, *Alberto Sdegno*

Editorial board - staff

Enrico Cicalò, *Luigi Cocchiarella*, *Massimiliano Lo Turco*, *Giampiero Mele*,
Valeria Menchetelli, *Barbara Messina*, *Cosimo Monteleone*, *Paola Puma*, *Paola Raffa*,
Cettina Santogati, *Alberto Sdegno* (delegata of the Editorial board - coordination)

Graphic design

Paolo Belardi, *Enrica Bistagnino*, *Enrico Cicalò*, *Alessandra Cirafici*

Editorial office

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.rivista@unioneitalianadisegno.it

Cover

Maurizio Sacripanti, Sketch of *Osaka pavilion*, MAXXI Museo nazionale delle arti del
XXI secolo, Rome. MAXXI Architettura Collection, *Maurizio Sacripanti* Archive, n.
FI 0252, detail

The articles published have been subjected to double blind peer review, which entails selection by at least two international experts on specific topics. For Issue No.2/2018, the evaluation of contributions has been entrusted to the following referees:

Salvatore Barba, *Maria Teresa Bartoli*, *Cristiana Bedoni*, *Marco Bini*, *Maura Boffito*,
Massimiliano Campi, *Marco Canciani*, *Eduardo Antonio Carazo Lefort*, *Marco Carpiceci*,
Francesco Cervellini, *Alessandra Cirafici*, *Aldo De Sanctis*, *Agostino De Rosa*,
Edoardo Dotto, *Maria Linda Falcidieno*, *Riccardo Florio*, *Fabrizio Gay*,
José Maria Gentil Baldrich, *Gaetano Ginex*, *Paolo Giordano*, *Massimo Giovannini*,
Guido Guidano, *Manuela Incerti*, *Roberto de Rubertis*, *Emma Mandelli*,
Giovanna Massari, *Riccardo Migliari*, *Roberto Mingucci*, *Giuseppa Novello*, *Anna Osello*,
Lia Maria Papa, *Andrea Rolando*, *Roberta Spallone*, *Graziano Mario Valenti*,
Chiara Vernizzi

Published in June 2018



2.2018

diségno

5 *Vito Cardone*

Editorial

9 *Agostino De Rosa*
Andrea Giordano

Cover

Geometry, Space, Configuration: a Meeting with Anna Sgrosso

16 *Sol LeWitt*
Bruno Corà

Image

Project for a Sculpture

17 *Paolo Belardi*

Sol LeWitt. The Conceptuality of Drawing

TERRITORIES AND FRONTIERS OF REPRESENTATION

23 *Roberto de Rubertis*

Towards which Representation?

33 *Pilar Chías*
Tomás Abad

Drawings and Scale Models Used in Building the Spanish Royal Sites

43 *Silvia Masserano*

The Architectural Perspective of the *Apotheosis* of Venice by Veronese: Geometrical Analysis and Digital Restitution

57 *Mario Centofanti*

The Scientific Dimensions of the Digital Model

67 *Luis Agustín-Hernández*
Angélica Fernández-Morales
Miguel Sancho Mir

San Félix de Torralba de Ribota; Geometric Characterization of Fortified Churches

77 *Lorena Greco*
Maria Laura Rossi
Marta Salvatore

About the 'Cape'. Considerations on Geometries of the Maurizio Sacripanti's Osaka Pavilion Roof

Territories and Frontiers of Teaching

- 91 *Nicola di Battista* Now it's up to the Architects Return to Drawing
- 95 *Federico O. Oppedisano*
Daniele Rossi Virtual Immersive Models for Viewing Social Science Fiction in European Cinema
- 105 *Federico Fallavollita* The Perspective. A Matter of Points of View

Territories and Frontiers of Representation in the Evolution of the Professions Involved

- 119 *José A.F. Taboada* A Methodological Approach to Architectural Models as an Integral Part of the Design Process
- 135 *Anna Osello*
Francesca M. Ugliotti
Daniela De Luca The BIM towards the Cadastre of the Future enhanced through the Use of Technology
- 147 *Tommaso Empler* Information Modeling Procedure to Represent a Territory Affected by Earthquake

RUBRICS

Readings/Rereadings

- 161 *Alberto Sdegno* *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* by Walter Benjamin

Events

- 171 *Giampiero Mele* 5° INTBAU International Annual Event
- 175 *Francesco Maggio* Immagini? Transdisciplinarity of Drawing
- 179 *Fabrizio Gay* *Ai Confini del Disegno:*
One-day Seminar on the New Technologies for the Representation of Cultural Heritage
- 183 *Anna Marotta* *Military Landscapes. A Future for Military Heritage*

- 189 **The UID Library**

RUBRICS

Readings/Rereadings

Readings/Rereadings

The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction by Walter Benjamin

Alberto Sdegno

More than eighty years after the first draft of *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1] by Walter Benjamin [2], the reflections and discussions on the theme of the original, the copy, and reproduction are so relevant today that it is difficult not to recognize the primacy of the German intellectual for having effectively posed some terms of the question. It should be said immediately, however, that the famous essay on *The Work of Art* did not have a linear and definitive drafting. There are, in fact, five versions of the text [3], four in German and one, coeval, published in French, albeit with cuts and revisions not approved by the author. To briefly summarize the history of the important contribution, it can be recalled that its writing began at the end of 1935 and continued up to the last draft of 1939. The only publication during the author's lifetime took place in the month of May following the first draft, in the Frankfurt School's *Zeitschrift für Sozialforschung*, in the French translation by Pierre Klossowski [Benjamin 1936]. In some letters written by Benjamin between February and March 1936 [4] to Max Horkheimer –editor of the journal– the criticisms of the editorial changes and omissions –the “erasures done behind my back” [5], as Benjamin wrote– are documented sub-

stantially due to political opportunities, which were followed by a correspondence [6] also involving the journalists Hans Klaus Brill and Raymond Aron. The essay was published in book form in 1955 [Benjamin 1955]: this was used as the basis for the first Italian translation, published in the following decade [Benjamin 1966].

To understand the objectives that Benjamin pursued during the writing process, it is sufficient to read what the author wrote to Horkheimer on October 16, 1935: “For us, the fatal hour of art has struck and I have situated the point in a series of brief reflections dealing with the following title: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*” [7]. With extraordinary clarity and expressive immediacy, the author addresses –in a short but content-laden essay– his reflections on the transformation of the work of art in the technological era. It should be remembered that the work saw the light of day after several of the author's own experiences and reflections of a similar consistency: as Antonio Somaini reminds us “in 1923 Benjamin, along with Moholy-Nagy, belonged to the circle of artists and intellectuals that gathered around the magazine ‘G’ (the first letter of *Gestaltung*, ‘configuration’), directed by Hans Richter and strongly committed to the



Fig. 1. Cover of the first Italian edition of the book [Benjamin 1966].

promotion of art forms characterized by a close association with technology" [Somaini 2012, p. 213]. There are also numerous works written by Benjamin before the one examined here with the intention of analyzing the changes that technology was bringing to the production of art: just think, for example, of the *Little History of Photography of 1931* [8] and to *The Author as Producer of 1934* [9]. And we must also recognize that the period between the two world wars saw the flowering of contributions attentive to the role of the new media forms, many of which were well known to Benjamin himself. Suffice it to recall the book by László Moholy-Nagy comparing traditional and new figurative techniques [Moholy-Nagy 1925]; the essay by Vsevolod Illarionovich Pudovkin on film direction and writing [Pudovkin 1928] [10] and the work by Rudolph Arnheim dedicated to cinema as an artistic form [Arnheim 1932] [11]. To these we could add various writings on the theme of the original and the copy, such as the essay by Erwin Panofsky entitled *Original und Faksimilereproduktion*. Furthermore, this latter essay, published in the journal *Der Kreis* in 1930, from the beginning would suffer, for more than fifty years, a kind of *damnatio memoriae* [12]: it was not cited by subsequent studies, nor did Benjamin seem to be aware of its existence, even if it was antecedent to his essay, and in spite of the fact that some thematics of *The Work of Art* were already precisely delineated there.

There are many topics which the German intellectual found himself dealing with. The text, in fact, has been analyzed in the context of the political, philosophical, sociological, artistic and literary disciplines, including the history of photography, and is often referred to in essays of film criticism, since a large part

of it is dedicated precisely to reflections on the novelties that cinema was introducing to involve the masses. Here we will omit all those aspects that do not regard the issues of our discipline, and we will try to highlight the parts related to general issues concerning mechanical reproduction and, in particular, drawing, also reflecting on the new aspects that digital instruments suggest to those who deal with representation.

The common thread that unites the different Sections lies in the epochal change that took place in the world of technology between the nineteenth and twentieth centuries, both for the reproduction of artistic works as well as for the production of new art, as is the case with cinematography. Great space is dedicated to the latter—in particular in the pages between Section VII and Section XI— even if cinema is also spoken of in other parts of the text. In extreme synthesis, the Sections that may be of interest to us are Section I, entitled *Technological Reproduction* [13]; those between Section II and Section V, dedicated to the problem of authenticity, of the aura and of the cultural value of the artistic work; Section XII and Section XV, which deal with the reception of art. There are many other parts, however, of great interest: where, for example, the author deals with the Dadaist experience (Section XIV) and in the previously mentioned Section XI, entitled *The Painter and the Cameraman*. The incipit of the volume leaves no doubt in the reader concerning the subjects that will be addressed [14]: "In principle the work of art has always been reproducible. What man has made, man has always been able to make again" [Benjamin 2008, p. 3], immediately specifying that reproduction in the past used techniques such as founding, casting, woodcut printing, engraving, etching, and, only in the nineteenth

century, lithography. But photography, the author emphasizes, determined the difference: "since the eye perceives faster than the hand can draw" [Benjamin 2008, p. 4], with it "the process of pictorial reproduction was so enormously speeded up that it was able to keep pace with speech" [Benjamin 2008, p. 4]. Thus the principle was immediately established of the 'quickness' of the technologically recorded work, which differs from the 'slowness' of the hand that traces graphic lines. A quotation from Paul Valéry, present in the essay, strengthens this concept: "Just as water, gas, and electricity come to us from afar and enter our homes with almost no effort on our part, there serving our needs, so we shall be supplied with picture or sound sequences that, at the touch of a button, almost a wave of the hand, arrive and likewise depart" [15]. The profoundness of this phrase can be perceived in the thought of many intellectuals of the twentieth century. Think of Ernst Gombrich and Italo Calvino, for example, who would use similar words to translate the same concept: "We are living in a visual age. We are bombarded by pictures from morning to night" [Gombrich 1985, p. 155], the Austrian scholar said, and the Italian writer dealt with the theme of "visibility" in one of the lectures that were to be given at Harvard in the academic year 1985-1986, and published in 1988: "We are bombarded today—Calvino wrote— by such a quantity of images that we can no longer distinguish direct experience from what we have seen for a few seconds on television. The memory is littered with bits of pieces of images, like a rubbish dump" [Calvino 2002, p. 93]. Tomás Maldonado was to attenuate this concept, applying it in other contexts: "Our society has been defined as a culture of images. We can accept this

definition, even if, on closer inspection, all cultures have been cultures of the image. This definition would be truer if we were to add that ours is a culture in which a particular type of image, the *trompe-l'oeil* image, reaches, thanks to the contribution of new production technologies and iconic diffusion, a prodigious veristic output" [Maldonado 1992, p. 48]. It is not difficult to find confirmation of all these annotations in current experiences; first and foremost, in the systematic iconographic communication that accompanies the owner of a smartphone at all times: the simple gesture that allows you to 'browse' images on the small screen and allows us to fully understand Valéry's prophecy and the Benjaminian interpretation. Furthermore, the French author, in his essay entitled *The Conquest of Ubiquity*, expresses concepts on which Benjamin carefully reflected: "At first, no doubt, only the reproduction and transmission of works of art will be affected. It will be possible to send anywhere or to re-create anywhere a system of sensations, or more precisely a system of stimuli, provoked by some object or event in any given place. Works of art will acquire a kind of ubiquity" [Valéry 1996, p. 107], and adds: "I do not know whether a philosopher has ever dreamed of a company engaged in the home delivery of Sensory Reality. [...] We are still far from having controlled visual phenomena to the same degree [...] That will happen some day" [Valéry 1996, p. 108]. These considerations would be sufficient for understanding the great anticipatory plot unfolding within these sentences. We could highlight all the issues that –for some years now– the discipline of representation has had to deal with: from the digital cloning of an architectural or sculptural work, made possible thanks to the techniques

of stereometric acquisition with laser instrumentation or with digital photo-modeling, to the virtualization of reality, in the form of advanced real-time navigation systems with 3D viewers and datagloves; from remote digital modeling, to rapid prototyping and three-dimensional printing. A great novelty, then, was offered to the mind of Benjamin, which would lead him, in the following Sections, to reflect on the theme of authenticity, that is, the *hic et nunc*. Starting from Section II, in fact, the German scholar approaches another fundamental question: "Even with the most perfect reproduction, one thing stands out: the here and now of the work of art – its unique existence in the place where it is at this moment" [Benjamin 2008, p. 5]. And he adds: "The here and now of the original constitute the abstract idea of its genuineness. [...] *The whole province of genuineness is beyond technological (and of course, not only technological) reproducibility*" [Benjamin 2008, pp. 5, 6]. The concept of authenticity, therefore, begins to be at the center of the observer's attention: "The genuineness of a thing is the quintessence of everything about it since its creation that can be handed down, from its material duration to the historical witness that it bears" [Benjamin 2008, p. 7]. The concept of 'aura' was actually dealt with in the brief historical essay on photography, where at one point Benjamin wondered: "What is aura, actually? A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be. While at rest on a summer's noon, to trace a range of mountains on the horizon, or a branch that throws its shadow on the observer, until the moment or the hour become part of their appearance –this is what it means to breathe the aura of those mountains, that branch.

Now, to bring things *closer* to us, or rather to the masses, is just as passionate an inclination in our day as the overcoming of whatever is unique in every situation by means of its reproduction. Every day the need to possess the object in close-up in the form of a picture, or rather a copy, becomes more imperative. And the difference between the copy, which illustrated papers and newsreels keep in readiness, and the original picture is unmistakable. [...] The peeling away of the object's shell, the destruction of the aura, is the signature of a perception whose sense for the sameness of things has grown to the point where even the singular, the unique, is divested of its uniqueness – by means of its reproduction" [Benjamin 2005, pp. 518, 519] adding that "uniqueness and duration are as intimately intertwined in the latter as are transience and reproducibility in the former" [Benjamin 2005, pp. 518, 519]. This long digression on the concept of 'aura', written years before *The Work of Art*, surely predisposes the author to consider the differences between the traditional artwork and the new artistic expressions. We could also try to apply this reflection in the idea of 'authorship'. In fact, this connotation surely comes into play if we talk about drawing, which binds the graphic sign to the hand that produced it, ie that of the draftsman. The drawing, especially if done in the form of a sketch, is 'autographic'. Its reproduction by hand, by another subject through a copy, in fact, immediately cancels the value of the copy, amplifying that of the original. The electronic duplication, on the contrary, thanks to the high quality achieved, while not being able to record the aura of the moment in which it was created by the subject, deceives its owner into thinking he possesses the original, as it allows him to scrutinize the most intimate details.

“[Photographic reproduction] is able to employ such techniques as enlargement or slow motion to capture images that are quite simply beyond natural optics” [Benjamin 2008, p. 6] continues Benjamin. In addition, another aspect is analyzed: “[technical reproduction] can also place the copy of the original in situations beyond the reach of the original itself. [...] The cathedral quits its site to find a welcome in the studio of an art

lover” [Benjamin 2008, p. 6]. This last reference – a true hyperbole, if considered in literal terms – is attenuated if we read it in the photographic context to which the author refers, but returns to being symptomatic if we interpret it with the tools of virtual reality that, indeed, allow us to don the guise of a singular *flâneur*, to use a term dear to Benjamin [Benjamin 2000] [16]. It is precisely the advanced 3D simulation tools, in fact, that al-

low carrying out the primary activity of the *flâneur*, described by the intellectual as one who “walks long and aimlessly through the streets [...] like an ascetic animal [who] roams through unknown neighborhoods” [Benjamin 2000, p. 466]. The loss of spatial orientation, given by immersive technology, has something to do, from a certain point of view, precisely with the physical disorientation caused by the perceptive disorientation

Fig. 2. Walter Benjamin at the Bibliothèque Nationale de France, Paris, ca. 1933-1935. Photograph by Gisèle Freund.



of the citizen in urban chaos. At the end of the third Section –entitled *Destruction of Aura*– Benjamin paraphrases what was already written in the *Kleine Geschichte*: “Stripping the object of its sheath, shattering the aura, bear witness to a kind of perception where ‘a sense of similarity in the world’ is so highly developed that, through reproduction, it even mines similarity from what only happens once” [Benjamin 2008, p. 10] [17]. But besides the theme of the aura, as we have mentioned above, there are others of equal importance. In Section IV and, above all, Section V –entitled *Cult and Exhibition Value*– the important issue of the change of the experiential register of an art product is tackled. Benjamin is direct in recording analogies and differences in the temporal unfolding: “The oldest works of art, as we know, came into being in the service of a ritual – magical at first, then religious” [Benjamin 2008, pp. 10, 11], but “its being reproducible by technological means frees the work of art, for the first time in history, from its existence as a parasite upon ritual. The reproduced work of art is to an ever-increasing extent the reproduction of a work of art designed for reproducibility” [Benjamin 2008, pp. 11, 12]. As an example he offers the case of film-based reproduction: “From a photographic plate, for instance, many prints can be made; the question of the genuine print has no meaning” [Benjamin 2008, p. 12]. In Section V he is even more explicit: “Artistic production begins with images that serve cultic purposes”. [Benjamin 2008, p. 12] and “Today this cultic value as such seems almost to insist that the work of art be kept concealed: certain god statues are accessible only to the priest in the *cella*” [Benjamin 2008, p. 12]. The display value of a work, we could state with an equation, is inversely proportio-

nal to the importance it assumes from the ritual point of view. A little further on he adds: “With the various methods of reproducing the work of art by technological means, this displayability increases so enormously that the quantitative shift between its two poles switches, as in primeval times, to become a qualitative change of nature” [Benjamin 2008, p. 13]. On these topics Massimo Cacciari proposes a meaningful reflection: “Benjamin insists, and rightly, –affirms the philosopher– on the fact that the work of art in the age of its reproducibility revolutionizes the very forms of its communication and perception. [...] It is the problem of a ‘subjectless’ art, that is, an art that should represent the ‘dynasty’ of the Subject having reached its completion. This is the moment which, for Hegel, marks the “end of art” as such, and the beginning of something new. [...] It is an art that abandons, paradoxically, in its very idea of genius, every immediacy” [Cacciari 2011, p. X]. The value of the artistic object being completely changed, Benjamin is even more direct when he deals with the issue of photographic production: “In photography, display value starts to drive cultic value back along the whole line” [Benjamin 2008, p. 14]. We could say the same of all the other forms of advanced communication, those that make use of more powerful figurative stratagems: from stereoscopic virtualization, to holograms, to mixed reality. In every case, the user is implicated in a different reality that often involves him completely without giving him time for reflection. We are facing, that is, what Maldonado called the phenomenon of “absolute iconization” [Maldonado 1992, p. 61], in which the subject concerned, abandoning the traditional practice of ritual, immerses himself in a new experience: “the modern

(western) shaman dreams of being able to reach the state of trance without having to (personally) suffer the tribulations proper to initiatory practices” [Maldonado 1992, p. 54], and adds: “a state of trance that allows one to venture into the sacred without abandoning the delights of the profane” [Maldonado 1992, p. 54].

The umbilical cord of ritual being completely eliminated, it remains to be understood how –Benjamin wondered– the change in the reception of the work of art takes place. In Section XII he is quite explicit: “A painting always had an excellent claim to being looked at by one person or a small number” [Benjamin 2008, pp. 26, 27], but “The fact is, painting is not able to form the object of simultaneous reception by large numbers of people, as architecture has always been, as the epic once was, and as film is today” [Benjamin 2008, p. 27]. He goes more deeply into the matter in Section XV, where he recalls the concept of ‘distraction’, that is to say, of the approach to the work of art. “The person who stands in contemplation before a work of art immerses himself in it; he enters that work [...] The distracted mass, on the other hand, absorbs the work of art into itself” [Benjamin 2008, p. 33]. Recalling the modes of perception of an architectural artifact, the author adds: “Architecture has always provided the prototype of a work of art that is received in a state of distraction and by the collective” [Benjamin 2008, p. 33], pausing to reflect on the fact that “the art of building has never lain fallow. Its history is longer than that of any other art, and imaginatively recalling its effect is important as regards any attempt to form a conclusion about how the masses relate to art” [Benjamin 2008, p. 34]. He then wondered about the ways of perceiving architecture: “Buildings are

received twofold: through how they are used and how they are perceived. Or to put it in a better way: in a tactile fashion and in an optical fashion [...] Tactile reception does not occur both through the medium of attentiveness and at the same time through that of habit. [...] Getting used to things is something even the distracted person can do. More: the ability to master certain tasks in a state of distraction is what proves that solving them has become a person's habit. Through the sort of distraction that art has to offer, a surreptitious check is kept on how far fresh tasks of apperception have become solvable". [Benjamin 2008, pp. 34, 35]. The distracted, tactile, habitual perception of the object that causes an artistic reaction (be it an object or an architecture) sacrifices its cultural character for that immediately manifest. A brief study present only in the first draft of the essay (before 1936) unequivocally clarifies this concept: "Whoever strives to understand a Romanesque cathedral must first have an idea of what happened to a man of the Romanesque period upon entering it. [...] More or less the same as what happens to a man of our day when he enters into a garage" [Benjamin 2017, p. 151]. A different perceptual register is therefore proposed to contemporary man –to the masses, to put it in the words used by Benjamin– with respect to what happened in the past. Again different is what is offered thanks to the innovative tools of virtuality in which the technological exuberance –in some respects– can counteract the loss of the aura and rituality, although posing countless other problems for users.

Finally, we here point out an aspect that could be defined as evocative. In Section XI, entitled *The Painter and the Cameraman*, Benjamin proposes a comparison between the two dissimilar figures of the *pictor* and the cinematographic operator; that is, of those who work figuratively, with traditional means, and those who intervene with highly technological equipment: "How does the cameraman relate to the painter?" the critic asks, and he adds that to answer this he must take recourse to an analogy with a surgical operation. "The surgeon constitutes one pole of an arrangement in which the other is occupied by the magician. The stance of the magician healing an invalid by laying-on of hands differs from that of the surgeon performing an operation on that invalid. The magician maintains the natural distance between himself and the patient; to be precise he reduces it only slightly (by virtue of a laying-on hands) while increasing it (by virtue of his authority) hugely. The surgeon does the opposite: he reduces the distance to the patient a great deal (by actually going inside him) and increases it only a little (through the care with which his hand moves among the latter's organs). In short, unlike the magician (still a latent presence in the medical practitioner), the surgeon abstains at the crucial moment from facing his invalid person to person, invading him surgically instead" [Benjamin 2008, p. 25]. Therefore, "Magician and surgeon behave like painter and cameraman. [...] The images they both come up with are enormously different. The painter's is an entity, the

cameraman's chopped up into a large number of pieces, which find their way back together by following a new law" [Benjamin 2008, p. 25]. If we were to try to replace the two terms of the Benjaminian comparison, the figure of the traditional draftsman and that of the cameraman, with advanced modeling/visualization tools, the equivalence would probably remain unchanged. In particular, the images in "a large number of pieces" of which he speaks call to mind some procedures, well known to those who work with digital photogrammetry and image processing, such as modeling from photographic sampling and digital photomosaics. A final note concerns the theme of magic, already mentioned by the author, which in the way it is presented, recalls the description proposed by Ernst Kris and Otto Kurz in a book published before the essay was written, entitled *Legend, myth and magic in the image of the artist: a historical experiment* [Kris, Kurz 1934]. The second chapter of this book, in fact, is entitled *The Artist as Magician* and describes the artistic ability of "copying" reality, from Zeuxis to Giotto, from Daedalus to Pygmalion. It is unclear whether this book was known to Benjamin: certainly some reflections seem profoundly anticipatory of ideas elaborated in *The Work of Art* by the German intellectual who, as was his habit, drew the most precious reflections from the 'depths' of the great thinkers of today as well as of the past. So much so that he can be considered an extraordinary "pearl diver" [Arendt 2004, p. 61] [18].

Notes

[1] For the title, the first Italian translation from German [Benjamin 1966] was used, confirmed in later editions. We mention the variation suggested recent-

ly by Salvatore Cariati, Vincenzo Cicero and Luciano Tripepi which replaces the term 'epoca' with the term 'tempo' as a translation of 'Zeitalter' [Cariati, Cicero,

Tripepi 2017, p. CXXVIII, No. 6]. All the citations from *The Work of Art* were taken from Benjamin 2008. The other ones are translations from Italian versions.

[2] The bibliography on Walter Benjamin is vast: for brevity we indicate the bibliography presented in the recent biography: Eiland, Jennings 2016. The bibliographic references are found on pp. 661-676.

[3] See Benjamin 2013; also see the recent Italian edition [Benjamin 2017] with bilingual text (German-Italian), which presents a rich documentary apparatus. In the latter, the list of the five versions is found on p. CXXII and the synopsis of their structure at pp. 206-207.

[4] The letters are those of February 27 and 29, and of March 14, 1936: cf. Benjamin 2017, pp. 326-337 and 342-345.

[5] The sentence is present in the letter of February 29: cf. Benjamin 2017, p. 333. Likewise, the author will also write in that of March 14: "Brill [...] has erased entire passages behind my back": cf. Benjamin 2017, p. 343.

[6] See, for example, the letter from Horkheimer to Benjamin dated March 18, in Benjamin 2017, pp. 346-353.

[7] The quote is taken from Benjamin 2011, p. XLVII. Also see: Benjamin 2017, p. XXIV.

[8] The essay was published between September and October 1931 in the journal *Die Literarische Welt*, in issues 38 (18/9), 39 (25/9) and 40 (2/10):

cf. Benjamin 1931 and the Italian translation in Benjamin 2012, pp. 225-244.

[9] Speech held at the Institute for the Study of Fascism in Paris on April 27, 1934. Italian translation in Benjamin 2012, pp. 147-162.

[10] Quoted by Benjamin himself: cf. Benjamin 2017, pp. 84-85, No. 20.

[11] Also mentioned by Benjamin: cf. Benjamin 2017, pp. 82-85, No. 20.

[12] We can summarize the events related to the publication and dissemination of Panofsky's essay: the first appearance is in the journal *Der Kreis* on the explicit request of the editorial board [Panofsky 1930]. The contribution was then completely forgotten until it was reprinted in *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* [Panofsky 1986] followed by a critical essay by Michael Diers on the topic of art and reproduction [Diers 1986]. Thanks to this rediscovery, the *Eidos* journal proposed an Italian translation of the text [Panofsky 1990] with a brief introductory note by Carlo Bertelli on page 4. In 1998 it was included in a collection of essays by the scholar [Panofsky 1998]. It was then republished, translated into English, in 2010 in the journal *RES: Anthropology and Aesthetics* [Panofsky 2010] with translation by Timothy Grundy.

[13] The titles of the Sections are only present in

the second edition, dated October 1935, and reported in Benjamin 2017. Also see, in the latter, the index in the *Apparatus Maior* at pp. 171, 172.

[14] We omit the premise bearing a specific political connotation, which determined its exclusion from the first publication.

[15] Benjamin cites from the Section *La conquête de l'ubiquité* [Valéry 1934, p. 105]. See Benjamin 2017, pp. 12-15.

[16] See in particular the Section *M.* entitled precisely *Il flâneur* [Benjamin 2000, pp. 465-509].

[17] The text in the *Little History of Photography* is: "To pry an object from its shell, to destroy its aura, is the mark of a perception whose 'sense of the universal equality of things' has increased to such a degree that it extracts it even from a unique object by means of reproduction" [Benjamin 2012, p. 237].

[18] We borrow the definition of Benjamin given by Hannah Arendt, used to name a chapter of the biography written for him, also present in the text, which we quote in full: "Like a pearl diver who descends to the bottom of the sea, not to excavate the bottom and bring it to light but to pry loose the rich and the strange, the pearls and the coral in the depths, and to carry them to the surface" [Arendt 2004, p. 78].

Author

Alberto Sdegno, Department of Engineering and Architecture, University of Trieste, sdegno@units.it

Reference List

Arendt, H. (2004). *Walter Benjamin 1892-1940*. Milano: SE [first ed. *Walter Benjamin. Illuminations*. New York: Schocken Books 1968].

Arnheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt [Engl. transl. *Film as Art*. London: Faber & Faber 1958].

Benjamin, W. (1931). Kleine Geschichte der Fotografie. In *Die Literarische Welt*, pp. 38-40. [Ital. transl. *Piccola storia della fotografia*. In Benjamin 2012, pp. 225-244].

Benjamin, W. (1936). L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In *Zeitschrift für Sozialforschung*, n. 5, pp. 40-67.

Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, pp. 17-56.

Benjamin, W. (2000). *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*. Tiederman, R. (ed.). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2005). *Selected writings 1931-1934*. Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of*

Mechanical Reproduction. London, Penguin Books.

Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Valagussa, F. (ed.). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Pinoli, A., Somaini, A. (eds.). Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2017). *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*. Cariatì, S.,

- Cicero, V., Tripepi, L. (eds.). Firenze-Milano: Giunti-Bompiani.
- Cacciari, M. (2011). Il produttore malinconico. In *Benjamin* 2011, pp.V-XLVI.
- Calvino, I. (2002). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori [first ed. Milano: Garzanti 1988].
- Cariati, S., Cicero, V., Tripepi, L. (eds.). (2017). Nota Editoriale. In *Benjamin* 2017, pp. CXXI-CXXX.
- Diers, M. (1986). Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n. 5, pp. 125-137.
- Eiland, H., Jennings, M.W. (2016). *Walter Benjamin. Una biografia critica*. Torino: Einaudi [first ed. *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge, MA-London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014].
- Gombrich, E.H. (1985). L'immagine visiva come forma di comunicazione. In *L'immagine e l'occhio*. Torino: Einaudi, pp. 155-185 [first ed. *The Visual Image*. In *Scientific American*, vol. 227, n. 3, September 1972, pp. 82-96].
- Kris, E., Kurz, O. (1934). *Die Legende vom Künstler: Einhistorischer Versuch*. Wien: Krystall Verlag [Engl. transl. *Legend, myth and magic in the image of the artist: a historical experiment*. New Haven, Yale University Press 1979].
- Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen [Engl. transl. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries Publishers 1969].
- Panofsky, E. (1930). Original und Faksimilereproduktion. In *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, n. 7.
- Panofsky, E. (1986). Original und Faksimilereproduktion. In *DEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n. 5, pp. 111-123.
- Panofsky, E. (1990). Originale e riproduzione in facsimile. In *Eidos*, n. 7, pp. 4-10.
- Panofsky, E. (1998). Original und Faksimilereproduktion. In Panofsky, E. *Deutschsprachige Aufsätze II*. Michels, K., Warnke, M. (eds.). Berlin: Akademie Verlag, pp. 1079-1090.
- Panofsky, E. (2010). Original and facsimile reproduction. In *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 57-58, pp. 330-338.
- Pudovkin, V.I. (1928). *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin: Lichtbühne.
- Somainsi, A. (2012). Sezione IV. Fotografia e cinema. Introduzione. In *Benjamin* 2012, pp. 203-220.
- Valéry, P. (1934). *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1996). *Scritti sull'arte*. Milano: TEA.