Dario Cecchi

Costellazioni gestuali. Giorgio Agamben e il cinema nell'epoca dell'immagine digitale

Verso una teoria critica del gesto

Con *Note sul gesto*, il suo breve saggio sul cinema, Giorgio Agamben si inscrive a mio avviso in una linea di filosofi – penso in particolare a Emilio Garroni, Maurice Merleau-Ponty e Pietro Montani – che considerano il cinema una forma di elaborazione esemplare delle condizioni di senso dell'esperienza. Può trattarsi di un lavoro sulle condizioni di senso dell'esperienza in genere, che si manifesta esemplarmente nell'esperienza estetica[1]; sulle condizioni di senso della percezione visiva[2]; o sull'allargamento delle condizioni di rielaborazione del senso dell'esperienza attraverso il racconto filmico[3]. Agamben aggiunge un quarto aspetto, che riguarda il senso della forme di vita umane in relazione con le prassi di cui gli esseri umani sono capaci. Questa linea di pensiero ha in comune anche il riferimento a Kant, in particolare alla *Critica della facoltà di giudizio*. Per Garroni e Montani questo riferimento è un filo conduttore di tutta la loro riflessione. In Merleau-Ponty e in Agamben interviene invece solo in un passaggio decisivo dei loro rispettivi testi sul cinema[4]. Accanto alla questione filosofica che fa sfondo, *Note sul gesto* contiene effettivamente *in nuce* una teoria del cinema, ancora solo abbozzata ma già chiara nei suoi princìpi generali. La domanda filosofica mostra comunque l'ossatura del discorso.

In gioco ci sono le condizioni di senso della prassi. Si tratta di una costante del pensiero di Agamben, che torna ancora nel recente saggio *Karman*. Questo saggio mostra come l'interpretazione della prassi secondo categorie di giusto e sbagliato, e quindi l'attribuzione di colpa a questa o quella azione, non può essere slegata da una riflessione sul senso della prassi in rela-

1 E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Castelvecchi, Roma 2020. Garroni non limita il discorso al cinema, che è comunque un'arte a cui dedica diversi scritti: cfr. E. Garroni, *Scritti sul cinema*, a cura di A. Cervini, Nino Aragno, Torino 2009.

2 M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 69-83.

3 P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, Angelo Guerini, Milano 1999.

4 Merleau-Ponty, cit., p. 79.

Title

Gestural constellations. Giorgio Agamben and cinema in the age of the digital image

Abstract

Agamben's *Notes on Gesture* can be read as a philosophy of gesture as well as a film theory. Moving images allow reflection on praxis, where even popular forms like gags reveal ethical meaning. Cinema thus acquires a political role in modernity. Central, though often overlooked, is Kant's idea of «purposiveness without purpose», which Agamben reinterprets in a political key.

Keywords

Giorgio Agamben - cinema - gesture - political praxis - Immanuel Kant

zione con le forme di vita. In *Note sul gesto* questa riflessione è evocata a partire dalla distinzione aristotelica tra *poiesis*, il fare produttivo che trova il suo significato nell'opera, e *praxis*, l'azione che ha significato in se stessa[5]. Stabilendo un'analogia tra prassi e linguaggio, si potrebbe dire che nella *poiesis* predominano un'intenzionalità transitiva e una significazione denotativa, mentre nella *praxis* predominano un'intenzionalità riflessiva e una significazione performativa.

Agamben recupera da Varrone una terza dimensione della prassi, quella del gesto. Il gesto non produce oggetti, a differenza della *poiesis*, ma non ha nemmeno la compiutezza della *praxis*. Scrive Agamben che

> se il fare è un mezzo in vista di un fine e la prassi è un fine senza mezzi, il gesto spezza la falsa alternativa tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, *come tali*, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare, per questo, dei fini[6].

Il gesto ha in effetti un'espressività svincolata dalle sue finalità operative o comunicative. Come fa notare a più riprese Garroni[7], il gesto, anche quando è esplicitamente intenzionale, non dà luogo a vero e un proprio linguaggio autonomo. Un sistema di gesti è piuttosto un quasi-codice o uno «pseudocodice», che risente profondamente dei condizionamenti del contesto enunciativo. Il gesto, anche quando non è spontaneo e naturale, non perde perciò mai del tutto il suo carattere aleatorio e ambiguo. I gesti, più che essere un mezzo di comunicazione, appunto una medialità istituzionalizzata e dotata di codici propri, sono un modo di inscrivere nella prassi il lavoro dell'immaginazione che, rielaborando l'esperienza, plasma la nostra interazione con

5 G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 51.
6 *Ibidem*.
7 E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; Id., *Colore, semiologia, televisione*, a cura di M. Ricci, Mimesis, Milano 2023, pp. 57-60.

il mondo. Mi riferisco naturalmente all'immaginazione in una prospettiva kantiana, che riconosce a questa facoltà la funzione di schematizzare l'esperienza in vista della possibile applicazione a quest'ultima di concetti capaci di interpretarla e renderla intelligibile.

Un'organizzazione rigorosa dei gesti – non sistematica come sarebbe per un codice linguistico, ma dotata comunque di una propria regolarità – può rendere visibile il lavoro dell'immaginazione, nella misura in cui questo lavoro non deve necessariamente giungere a finalizzazioni specifiche, ma può limitarsi ad anticipare la possibilità di un ampliamento di conoscenza. Questa tesi sullo schematismo è sostenuta da Garroni alla luce di una lettura più che trentennale della terza *Critica*. Il «libero gioco»[8], che nei giudizi estetici anima immaginazione e intelletto, la facoltà dei concetti, e lo «schematizzare senza concetto»[9], su cui riposa la possibilità dei giudizi estetici, rivelano in effetti l'esistenza di un «libero schematismo»[10] più originario dello «schematismo oggettivo»[11] che si mette in opera quando vogliamo conoscere specificamente qualcosa. L'arte ci «*fa accorgere*»[12] del libero schematismo dell'immaginazione in opera in tutta la trama della nostra esperienza.

Il libero schematismo riguarda l'emergere delle marche estetiche di tutta l'esperienza. Il gesto evidenza un aspetto significativo dell'esperienza, nella misura in cui insiste su una dimensione a cavallo tra operatività pratica, espressività spontanea e comunicazione pre-linguistica. Anche questo aspetto richiede di essere esibito esemplarmente affinché se ne apprezzi il significato per la costruzione della trama dell'esperienza. Pensiamo alla danza e al mimo[13]. In entrambe queste pratiche artistiche i gesti e i movimenti del performer animano l'immaginazione

8 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 52.
9 *Ivi*, p. 123.
10 E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 97.
11 Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 54
12 Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 98.
13 G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 12-13.

dello spettatore. Il mimo con i suoi gesti rende percepibili oggetti inesistenti, con cui interagisce in vari modi. La danza compone sequenze di gesti, che nella percezione dello spettatore fanno apparire delle figure. In queste performance avviene una specie di comunicazione che prescinde dal linguaggio verbale: tra performer e pubblico, ma anche tra performer e partner. Questa possibilità è data appunto dalla capacità che ha l'immaginazione di anticipare il senso dell'esperienza. Agamben si riferisce a questa capacità dell'immaginazione attraverso il rimando al breve trattato aristotelico *Sulla memoria e la reminiscenza*[14].

Il rapporto tra gesto e immaginazione si applica anche all'immagine. Sulla scorta di Benjamin e Warburg, Agamben pensa l'immagine come una "immagine dialettica" capace di far apparire le tensioni interne a una costellazione di fenomeni. Le immagini sono altresì dotate di una «vita postuma», cioè della capacità di ripresentarsi in tempi diversi, dando senso al momento o all'epoca della loro ricomparsa[15]. Le immagini sono pertanto dotate di un dinamismo interno e di una capacità di presa sulla realtà. La loro fruibilità rinvia a una comunicazione dell'immaginazione, mediata da veicoli più potenti delle figure statiche. Sono mezzi capaci di mobilitare queste ultime, liberandole dalla fissità a cui le condannano i supporti materiali della tela o della pellicola. Uno di questi mezzi è per l'appunto il gesto. Gianluca Solla nota acutamente che nel cinema i gesti hanno il potere di configurare gli spazi dell'azione, dando letteralmente vita alle figure. Accade esemplarmente con un artista della gag qual è Buster Keaton[16]. Siamo così arrivati a mettere a fuoco il terreno in cui il gesto diventa significativo per comprendere il senso della prassi e perché questo terreno è il luogo in cui può prendere forma una teoria del cinema.

---

14 Cfr. D. Cecchi, *L'immagine-gesto*, «Aesthetica Pre-print», n. 121, 2022, pp. 77-88.

15 Agamben, *Note sul gesto*, cit., pp. 48-49. Su Warburg cfr. Id., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Verona 2005, pp. 123-146.

16 G. Solla, *Buster Keaton*, Orthotes, Napoli 2016.

Il gesto come operatore di immagini

L'attenzione prestata alla dimensione gestuale permette ad Agamben di riconoscere diverse funzioni al cinema. Possiamo raggruppare le diverse funzioni considerate, o menzionate solo di sfuggita, in tre grandi aree: il cinema può essere un dispositivo *epistemico*, *socio-antropologico* o, come accade comunemente, *narrativo*. Agamben ricorda come, ai primordi del cinema, tanto Marey quanto Muybridge avessero inventato strumenti per fotografare il movimento, in modo da poterne poi isolare le singole fasi[17]. E non è un caso se l'epoca della nascita del cinema coincida con quella della scoperta della sindrome di Tourette, un disturbo che comporta l'incapacità di controllare i gesti e il linguaggio[18]. Si potrebbe dire che in questo disturbo il gesto prende il sopravvento sul linguaggio: anche la parola si riduce a puro gesto espressivo. Un medium come quello immaginato da Marey e Muybridge, capace di analizzare le diverse fasi dei comportamenti di un individuo, può assumere funzioni eziologiche e diagnostiche. Ma Agamben vede ancora un altro aspetto nel modo in cui il cinema delle origini incrocia le forme del gesto: «*Alla fine del XIX secolo*, scrive, *la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi gesti*»[19].

La tesi, che apre *Note sul gesto*[20], è tanto evocativa quanto oscura; anche il commento seguente offre più squarci illuminanti che vere e proprie spiegazioni. Cosa significa che la borghesia ha perso i suoi gesti alla fine del XIX secolo? Può voler dire che l'epoca eroica e rivoluzionaria di questa classe è terminata. In questo caso la perdita dei gesti ha un significato politico: la borghesia non ha più la capacità di *res gerere*, di sostenere l'azione già intrapresa[21]. Si potrebbe leggere l'affermazione anche

17 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 47.
18 *Ivi*, pp. 45-47.
19 *Ivi*, p. 45.
20 Il saggio è costruito attorno a cinque brevi tesi, seguite da un commento. L'ultima tesi è solo enunciata, senza alcun commento finale.
21 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 51.

in un altro senso: la borghesia trionfante della fine del XIX secolo può finalmente abolire l'etica, e l'estetica, del gesto tipica dell'*ancien régime* e delle società aristocratiche in genere. La borghesia fonda un modello di civiltà più flemmatico e compassato, in cui i gesti sono visti con sospetto. Il gesto non è più espressione di signorilità o di liberalità, ma diventa equivoco, volgare. Il mezzo cinematografico può mettere la coscienza dell'individuo moderno di fronte all'esistenza di gesti non riconosciuti, repressi e perfino rimossi, che solo l'«inconscio ottico»[22] della macchina da presa può rendere visibili. D'altra parte i gesti del lavoro operaio sono necessari al mantenimento del sistema produttivo, ma proprio per questo la borghesia non li può riconoscere. Da subito, con i fratelli Lumière, il cinema si è interessato al mondo della fabbrica e da allora non ha più smesso di farlo. Dziga Vertov, nella sequenza dell'*Uomo con la macchina da presa* in cui mostra a ritroso il procedimento di macellazione di un animale, tenta perfino di usare la macchina da presa come strumento per rivelare il feticismo delle merci e per far apparire i gesti necessari al lavoro produttivo.

Le valenze epistemiche e sociali del dispositivo cinematografico sono evidenti. Agamben non nega né dimentica la dimensione narrativa del cinema. È tuttavia significativo che le sue osservazioni sul cinema di finzione si riferiscano quasi tutte alla gag comica. La gag è infatti un'esibizione esemplare di «medialità pura»[23], cioè della capacità di intendersi anche in assenza di codici definiti o di prassi comunicative concordate. Le gag riguardano spesso situazioni di vita quotidiana, come il caso famoso del giardiniere che ostruisce con il piede il tubo dell'annaffiatoio e lo libera proprio quando sta guardando dentro il tubo per capire che cosa non va. Non è una regola: Buster Keaton ha fatto della situazione straordinaria il terreno per dare vita a gag esilaranti. La gag sembra in ogni caso avere a che fare o

22 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, tr. it. di M. Baldi, F. Desideri, M. Montanelli, M. Palma, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 166-168.
23 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.

con l'esito insperato di una prassi eccezionale o con l'impedimento inaspettato di una prassi comune. Il gesto diventa centrale perché dà conto di un'azione altrimenti inspiegabile. Nella comicità della gag c'è pertanto qualcosa della prassi eroica: il personaggio è messo di fronte a una vittoria o a una sconfitta. Solo che la cosa non è considerata dal punto di vista dell'azione complessiva, ma del singolo gesto, che in sé può apparire aleatorio o assurdo per il fatto stesso di essere decisivo.

Prendiamo il film di Charlie Chaplin *Tempi moderni*. In questo film le gag sono quasi in senso programmatico rappresentazioni della forma di vita propria della classi operaia. Altrimenti le gag di questo film non avrebbero senso. Vale per l'accoppiamento tra essere uomo e catena di montaggio della scena nella fabbrica, anche quando non si tratta di produrre ma perfino di consumare un pasto. Vale anche per il gesto di sventolare una bandiera sventolata: Charlot vuole segnalarne la perdita al guidatore del camion da cui la bandiera è caduta d'allarme nelle intenzioni del protagonista. Ma poiché, senza che lui se ne accorga, è spuntato un corteo di scioperanti alle sue spalle, la polizia lo prende per un invito alla rivolta. La comicità di queste gag riguarda sempre il rapporto dei gesti con le forme di vita: la gestualità indica linee di resistenza o di cedimento alle trasformazioni che subisce la nostra forma di vita. Ci rendiamo conto allora che la funzione antropologica del cinema non è tanto quella di rappresentare qualcosa di invariabile, quanto quella di mostrare la plasticità della natura umana. La plasticità della natura umana si manifesta appunto nella capacità di inventare nuove prassi.

Il sospetto è che la potenza espressiva del gesto non sia un effetto della riproducibilità dell'immagine. In effetti Agamben nella terza tesi di *Note sul gesto* sostiene che «*L'elemento del cinema è il gesto e non l'immagine*»[24]. Non si tratta di sostenere la tesi assurda per cui le immagini non conterebbero nella realizzazione di un film. È tuttavia possibile che la riproducibilità dell'immagine non sia l'aspetto fondamentale del cinema a dispetto della ben

24 *Ivi*, p. 49.

nota tesi benjaminiana. Centrale è forse la relazione di scambio che si instaura tra immaginazione e gestualità: è questa relazione a costituire la trama narrativa che si dipana attraverso le immagini. Altrimenti le immagini in movimento sarebbero solo una successione anodina di fotogrammi, una giustapposizione di fotogrammi. Al contrario, le immagini vibrano grazie alla «polarità antinomica» tra due tendenze opposte: «la reificazione e lo scancellamento di un gesto» e la configurazione che «conserva intatta la *dynamis*» del gesto[25].

La gag cinematografica non si limita a riproporre la relazione tra gesto e immaginazione che troviamo già nel mimo o nella danza. Il cinema non solo collega gesti e lavoro dell'immaginazione, ma mostra anche la relazione tra i due. È presente un'istanza riflessiva nell'immagine cinematografica. Ogni gesto è insieme reificato, negato nel suo darsi contingente, e riproposto in una vitalità sempre riproducibile. Sta all'immaginazione decidere le condizioni di senso della ricezione. Ma l'immagine esibisce già questa esigenza di senso. Nella gag dello specchio in *Duck Soup* dei fratelli Marx vediamo proprio rappresentato il rapporto tra gesto e immaginazione. Groucho insegue il suo sosia, che è Chico travestito. Nella foga della corsa Chico rompe un grande specchio, che curiosamente dà accesso a un'altra stanza. Quando arriva Groucho, Chico, per non farsi scoprire, fa finta che lo specchio ci sia ancora e che rifletta la stanza dove si trova Groucho. Lui stesso appare sullo specchio fantasma, fingendo di essere l'immagine riflessa di Groucho. Groucho non è del tutto convinto e prova a coglierlo in fallo, entrando nel campo visivo dello specchio fantasma nei modi e con i gesti più impressivi e inaspettati. Ma Chico riesce sempre ad anticipare i trucchi escogitati da Groucho. Il punto è che la rottura dello specchio è evidente fin dall'inizio, ma non impedisce il gioco. Anzi, il gioco va avanti anche quando contraddice l'esistenza di uno specchio. Fuori di metafora, l'immagine cinematografica non è lo "specchio" della vita, ma è il luogo in cui i gesti tipici di una forma di vita (abitudini, tic, prassi convenzionali) ristabili-

25 *Ivi*, pp. 49-50.

scono il loro rapporto originario con l'immaginazione chiamata a interpretare la realtà di cui quella forma di vita fa esperienza.

Il gesto e la *praxis*

Il cinema non è un medium indifferente alla prassi. Ciò significa non che il solo cinema autentico sia fondato sull'azione, ma che il cinema non può prescindere mai da una riflessione sul senso della prassi per le forme di vita umane. Esso tenta pertanto di cogliere in esibizioni esemplari della prassi come la gag il carattere di una "medialità pura" che è propria della vita umana. Agamben evoca qui la nozione kantiana di «finalità senza scopo»[26]. Il gesto appare dotato di una configurazione propria, che tuttavia non coincide con la compiutezza della prassi dotata in se stessa di un significato. Non si tratta di considerare un'azione sotto un profilo squisitamente formale. La posta in gioco è antropologica: ne va della «dimensione etica» delle nostre forme di vita[27]. A essere in questione non è la normatività con cui una società o un'intera civiltà giudicano giuste o sbagliate le singole azioni. Il punto è che lo stesso giudizio morale presuppone l'inquadramento della prassi in una dimensione di senso: prima di giudicare le singole azioni occorre riconoscere alla prassi in generale la possibilità di dare senso alla vita. Occorre, in altre parole, riconoscere a una forma di vita la capacità di organizzare un complesso di rapporti tra attori diversi o tra attori e cose del mondo. Emerge qui la funzione del gesto.

Il gesto «fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo»[28]. In una prospettiva kantiana l'etica articola la relazione tra mezzi e fini avendo di mira l'azione e le sue conseguenze dirette. Ma così non può comprendere ciò che invece mostra il cinema: il fatto che gli esseri umani *devono* trovarsi nella condizione di esser

26 *Ivi*, p. 52. Cfr. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 72. Garroni e Hohenegger preferiscono tradurre *Zweckmäßigkeit* con «conformità a scopi».
27 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.
28 *Ibidem*.

mezzi gli uni per gli altri se vogliono far fiorire la loro forma di vita[29]. Senza questa esperienza non c'è istituzione di relazioni né condivisione di progetti. L'impalcatura dell'etica kantiana viene così ripensata dall'interno, dal momento che una figura della terza *Critica* serve da paradigma per l'idea di medialità pura. Agamben non ha però in mente l'ideale della bellezza teorizzato dallo stesso Kant[30]. Non è in gioco la possibilità di un'esibizione esemplare della moralità attraverso la bellezza. Si tratta al contrario di trovare per penetrare negli strati più profondi della prassi umana, quelli nei quali l'intenzionalità soggettiva non è del tutto distinguibile da habitus consolidati, spontaneità della risposta e spinte inconsce. Una forma di vita articola i diversi strati motivazionali della prassi, ma non li separa mai del tutto, anche se il punto di vista normativo della legge morale o del diritto deve giocoforza distinguerli.

Non è un caso forse se la modernità è anche l'epoca in cui l'antropologia vede nella cultura un principio di organizzazione di funzioni e processi biologici attraverso l'istituzione di "tecniche del corpo", come le ha definite con espressione felice Marcel Mauss. In maniera nemmeno troppo sorprendente Mauss include il cinema tra le moderne tecniche del corpo quando ricorda le infermieri francesi che hanno appreso il portamento della camminata dalle attrici dei film hollywoodiani[31]. Ma il cinema fa qualcosa di produrre protocolli di attivazione e mantenimento della prassi. Il cinema esibisce il carattere eminentemente creativo della prassi: il fatto che in essa la dimensione del bisogno e della necessità si incontra con quella del desiderio e della libertà. Questo incontro non avviene tra due poli già chiaramente costituiti e definiti: è l'incontro stesso a definirli. Esso è la contropartita del prodursi inevitabile, anzi auspicabile, di tecniche dei corpi, senza le quali non se ne darebbe nemmeno l'uso. Il cinema testimonia tale incontro e permette di riflettere sui suoi effetti. Non può perciò essere l'azione la protagonista

29 Cfr. E. Stimilli, *Filosofia dei mezzi*, Neri Pozza, Verona 2023.

30 Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 67-71.

31 M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, tr. it. di M. Fusaschi, ETS, Pisa 2017, p. 39.

del cinema. È il gesto, perché nel gesto appaiono gli aspetti più impalpabili della prassi: dall'ironia all'emersione dell'inconscio nei lapsus e negli atti mancati, fino alla seduzione erotica[32].

Si delinea dalle considerazioni appena fatte l'idea di un compito politico del cinema. Recita così la tesi finale di *Note sul gesto*: «*La politica è la sfera dei puri mezzi, cioè dell'assoluta e integrale gestualità degli uomini*»[33]. La formula «mezzo puro» evoca naturalmente il saggio giovanile di Benjamin *Per la critica della violenza*, dove è collegata all'idea di sciopero rivoluzionario[34]. Già in Benjamin il concetto è associato una trasformazione radicale della politica senza fare ricordo alla violenza. Agamben compie un passaggio ulteriore: è necessario un preliminare processo riflessivo, quale è quello messo in opera dal cinema attraverso l'esibizione dei gesti umani su uno schermo, per comprendere su quale forma di vita si vuole intervenire. È necessaria una *mimesis* non dell'azione, ma delle forme di vita che si manifestano nei gesti, come quella esibita in maniera esemplare dalla gag dello specchio di Groucho e Chico Marx. Come ho già detto, non si tratta del rispecchiarsi nelle immagini di una realtà già compiuta. È piuttosto un gioco di esibizione dei gesti capaci di afferrarci e di portarci all'interno di una forma di vita che non conoscevamo o che non avevamo ancora riconosciuto, sebbene abitassimo da sempre al suo interno. Non è la rappresentazione di qualcosa di visibile, dal momento che una forma di vita è la trama invisibile, quasi trascendentale, ma nel senso di un *a priori* storico, che dà forma alle nostre esperienze, rendendosi percepibile solo a tratti e indirettamente.

La politica dei puri mezzi evocata alla fine di *Note sul gesto* ricorda da vicino la chiusura dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove Benjamin fa appello a una «politicizzazione dell'arte» che contrasti la «estetizzazione della politica» che i regimi fascisti – ma lo stesso si sarebbe potuto dire

32 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.
33 *Ivi*, p. 53.
34 W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 10.

dello stalinismo – realizzavano servendosi in primo luogo del cinema[35]. Curiosamente Agamben non cita mai questo saggio in *Note sul gesto*, pur citando Benjamin in almeno due occasioni, implicitamente rispetto alla nozione di puri mezzi ed esplicitamente con riferimento a quella di immagine dialettica. Una delle ragioni di questa rimozione è facilmente spiegabile. Benjamin pensa ancora il confronto tra le due forme di cinema politico nei termini di una contrapposizione dialettica tra tesi e antitesi. Siamo ancora sul terreno di una filosofia della storia post-hegeliana. Agamben ha ormai completamente superato una simile prospettiva: la politica dei puri mezzi, nella misura in cui presuppone il ritorno al terreno d'incontro tra la creazione di nuovi habitus gestuali e l'incorporazione di tecniche del corpo precostituite, può generare tanto processi di emancipazione quanto forme di manipolazione. La decisione per l'una o per l'altra non si gioca su un piano politico già stabilito: è nel lavoro sulle immagini che si decide quale strada intraprendere. Tornando all'esempio della potenza erotica delle immagini, è la differenza che separa l'immagine di un corpo, i cui gesti sono puri mezzi di seduzione, dalla reificazione pornografica dei gesti e degli organi deputati a dare o ricevere piacere, ridotti a meri strumenti di un atto sessuale che riconosce solo il proprio espletamento meccanico.

La grandezza e la miseria del cinema sta forse proprio nel fatto di essere una delle pratiche dell'immagini a dover tenere insieme entrambe le dimensioni senza poterle mai dividere una volta per sempre, pena la propria scomparsa. In questo senso il cinema è a pieno titolo un'arte biopolitica. Il cinema può, infatti, solo negoziare di volta in volta il senso dei gesti a cui presta un'immagine, come hanno saputo fare i grandi registi del cinema moderno, da Pasolini a Godard fino a Kiarostami e oltre. Ciò ne fa una linea di resistenza nei confronti di tutte le immagini, i dispositivi e i media – meme, gif, telefoni, social media[36] – per i quali i gesti, e le forme di vita di cui essi sono

35 Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 174-175.
36 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

portatori, sono già reificati e ridotti a simulacri di una vita falsa. La potenza del cinema, la politicizzazione che può opporre a questa tendenza, sta nella capacità di assorbire questi gesti reificati per liberarli e restituirli a una nuova vita. Si tratta, in fondo, di ripensare un altro tema presente nell'*Opera d'arte* benjaminiana: quello del rapporto tra prima e seconda tecnica. Non ritroveremmo però il tema nella versione standard del saggio, circolata a partire dalla sua pubblicazione nelle *Schriften* negli anni Sessanta. È grazie al lavoro filologico sulle versioni preparatorie, posto che quella pubblicata postuma fosse una versione definitiva, che siamo venuti a conoscenza della questione, che viene formulata solo nella terza versione.

Benjamin pensa la tecnica come controllo della natura attraverso l'uso di strumenti. Potremmo parlare in senso letterale di manipolazione: le mani, e quindi i gesti, hanno pertanto un ruolo significativo nella prestazione tecnica. Le due tecniche presentano la prestazione tecnica rispettivamente sotto la specie del «sacrificio» e del «gioco»[37]. In un caso la messa alla prova dell'efficacia del controllo tecnico della natura richiede un impegno che può rivelarsi mortale; nell'altro essa dà accesso a una libera sperimentazione delle possibilità di manipolazione delle forme della natura attraverso la tecnica. La prima tecnica può pertanto sovrapporsi al rituale magico. Si badi però che non è in senso stretto una classificazione cronologica: la prima tecnica è associata a forme primitive di controllo della natura, ma può ripresentarsi in epoca moderna, ad esempio nel sacrificio della vita da parte dei piloti nella fase pionieristica dell'aeronautica[38]. Si tratta innanzi tutto della distinzione tra due diversi modi di intendere l'esperienza della tecnica. Scrive Benjamin:

> L'una volta per tutte vale per la prima tecnica (trattandosi della colpa irreparabile o del sacrificio eternamente vicario). L'una volta è nessuna volta vale per la seconda tecnica (essa ha a che fare con l'esperimento e

37 Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 82.
38 *Ibidem*.

> la sua instancabile variazione della disposizione sperimentale). L'origine della seconda tecnica è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia ha cominciato a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco[39].

Il cinema, come forma moderna di seconda tecnica, ha perciò un valore liberatorio nella misura in cui ci consente di entrare all'interno dei meccanismi che regolano il mondo e la nostra forma di vita, considerandoli da una distanza critica e riflessiva. È a questa condizione che i gesti – i gesti degli attori rappresentati nell'immagine; i gesti operativi che producono l'immagine e la rielaborano – possono presentarsi nella sua singolarità: non più anelli di una concatenazione di atti che fanno capo a una *praxis* o a una *poiesis*, ma momenti espressivi che hanno valore in sé, in quanto aprono uno squarcio sui processi che interessano una determinata forma di vita. Essi ce la rivelano non per i significati che essa vuole esprimere intenzionalmente attraverso le parole, le opere e le azioni, ma per ciò che di essa viene tradito nel modo in cui si comunica immediatamente all'esterno. Non è più solo un'intenzionalità a essere in gioco, ma appunto un inconscio, oltre a un insieme di *habitus* acquisiti, ma non sottoposti a un esame critico riflessivo.

È forse la pratica più elementare di quella che, alla fine del saggio, Benjamin chiama politicizzazione dell'arte. Un puro lasciar apparire una forma di vita attraverso i gesti che ci comunicano il modo in cui essa configura il mondo entrando in relazione con esso. Questo lavoro che il cinema fa sui gesti Benjamin lo pensa rivolto all'arte del passato. Oggi siamo entrati in un regime diverso. Le ripetizione giocosa, capace di sperimentare, potendo inserire un'istanza riflessiva in ogni momento del flusso percettivo a cui siamo esposti attraverso l'infosfera digitale, si rivolge ora a immagini analoghe a quelle del cinema. Sono immagini infinitamente riproducibili, e riutilizzabili, ma che sfruttano questo potere per far accadere eventi, autentici o fitti-

39 *Ivi*, pp. 82-83.

zi, nell'orizzonte della nostra esperienza interconnessa virtualmente. Di fronte a questo fenomeno è come se il cinema fosse chiamato a riscoprire la propria vocazione di arte dei gesti e del gioco sperimentale sulla ripetizione, proprio in nome di un impegno politico di critica al flusso indiscriminato delle immagini.