



**GIORGIO AGAMBEN**  
**MEZZI SENZA FINE**

*Note sulla politica*

**Bollati Boringhieri**

## Note sul gesto

1. *Alla fine del XIX secolo la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi gesti.*

Nel 1886 Gilles de la Tourette, *ancien interne des Hôpitaux de Paris et de la Salpêtrière*, pubblicò presso De-lahaye et Lecrosnier le *Etudes cliniques et physiologiques sur la marche*. Era la prima volta che uno dei gesti umani più comuni veniva analizzato con metodi strettamente scientifici. Cinquantatré anni prima, quando la buona coscienza della borghesia era ancora intatta, il programma di una patologia generale della vita sociale annunciato da Balzac non aveva prodotto che i cinquanta foglietti, tutto sommato deludenti, della *Théorie de la démarche*. Nulla rivela la distanza, non solo temporale, che separa i due tentativi, quanto la descrizione che Gilles de la Tourette fa di un passo umano. Là dove Balzac non vedeva che l'espressione di un carattere morale, qui è all'opera uno sguardo che è già una profezia del cinematografo:

Mentre la gamba sinistra funge da punto d'appoggio, il piede destro si solleva da terra subendo un movimento di avvolgimento che va dal tallone alla estremità delle dita, che lasciano il suolo per ultime; tutta la gamba è ora portata in avanti e il piede va a toccare terra col tallone. In questo stesso istante, il piede sinistro, che ha terminato la sua rivoluzione e non poggia più che sulla punta dei piedi, si stacca a sua volta dal suolo; la gamba sinistra si porta in avanti, passa a fianco della gamba destra a cui tende ad avvicinarsi, la supera e il piede sinistro va a toccare il suolo col tallone mentre il destro finisce la sua rivoluzione.

Solo un occhio dotato di una visione del genere poteva mettere a punto quel metodo delle impronte del cui perfezionamento Gilles de la Tourette va a ragione così fiero. Un rotolo di carta bianca da parati lungo circa sette o otto metri e largo cinquanta centimetri viene inchiodato al suolo e diviso a metà nel senso della lunghezza con una linea tracciata a matita. Le piante dei piedi del soggetto dell'esperimento vengono cosparse a questo punto con sesquiossido di ferro in polvere che le tinge di un bel colore rosso ruggine. Le impronte che il paziente lascia camminando lungo la linea direttrice permettono una perfetta misurazione dell'andatura secondo diversi parametri (lunghezza del passo, scarto laterale, angolo d'inclinazione ecc.).

Se si osservano le riproduzioni delle impronte pubblicate da Gilles de la Tourette, è impossibile non pensare alle serie di istantanee che proprio in quegli anni Muy-bridge realizza all'Università di Pennsylvania servendosi di una batteria di 24 obiettivi fotografici. L'«uomo che cammina a velocità ordinaria», l'«uomo che corre portando un fucile», la «donna che cammina e raccoglie una brocca», la «donna che cammina e manda un bacio» sono i gemelli felici e visibili delle creature sconosciute e sofferenti che hanno lasciato queste tracce.

Un anno prima degli studi sull'andatura, era uscita l'*Etude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*, che doveva fissare il quadro clinico di quella che fu poi chiamata sindrome di Gilles de la Tourette. Qui

la stessa messa a distanza del gesto più quotidiano che aveva permesso il metodo delle impronte si applica alla descrizione di un'impressionante proliferazione di tic, scatti spasmodici e manierismi che non si può definire altrimenti che come una catastrofe generalizzata della sfera della gestualità. Il paziente non è in grado né di iniziare né di portare a termine i gesti più semplici; se riesce a iniziare un movimento, esso è interrotto e scompaginato da scosse prive di coordinazione e da fremiti in cui sembra che la muscolatura danzi (*chorea*) in modo del tutto indipendente da un fine motorio. L'equivalente di questo disordine nella sfera dell'andatura è descritto esemplarmente da Charcot nelle celebri *Leçons du mardi*:

Eccolo che parte, col corpo inchinato in avanti, cogli arti inferiori rigidi, nell'estensione accollati, per così dire, l'uno all'altro, appoggiandosi sulla punta dei piedi; questi scivolano in qualche modo sul suolo, e la progressione avviene attraverso una specie di rapida trepidazione ... Quando il soggetto è così lanciato in avanti, sembra che egli sia a ogni istante minacciato di cadere in avanti; in ogni caso gli è press'a poco impossibile arrestarsi da sé. Gli è necessario il più spesso di attaccarsi a un corpo vicino. Si direbbe un automa mosso da una molla, e, in questi movimenti di progressione rigidi, a scatti, come convulsivi, non vi è nulla che ricordi la scioltezza dell'andatura ... Finalmente, dopo vari tentativi, eccolo partito e, conformemente al meccanismo testé indicato, egli scivola sul suolo piuttosto che camminare, colle gambe rigide, o, per lo meno, che si flettono appena, mentre i passi sono in qualche modo sostituiti da altrettanto brusche trepidazioni.

La cosa più straordinaria è che questi disordini, dopo essere stati osservati in migliaia di casi a partire dal 1885, cessano praticamente di essere registrati nei primi anni del xx secolo, fino al giorno in cui, nell'inverno del 1971, camminando per le strade di New York, Oliver Sacks credette di notare tre casi di tourettismo nell'arco di pochi minuti. Una delle ipotesi che si possono fare per spiegare questa scomparsa è che atassia, tic e distonie fossero nel frattempo diventati la norma e che, a partire da un certo momento, tutti avevano perduto il controllo dei loro gesti e camminavano e gesticolavano freneticamente. In ogni caso è questa l'impressione che si ha guardando i film che Marey e Lumière cominciano a girare proprio in quegli anni.

*2. Nel cinema, una società che ha perduto i suoi gesti cerca di riappropriarsi di ciò che ha perduto e, insieme, ne registra la perdita.*

Un'epoca che ha perduto i suoi gesti è, per ciò stesso, ossessionata da essi; per uomini, cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibili, tanto più la vita diventava indecifrabile. E' in questa fase che la borghesia, che pochi decenni prima era ancora saldamente in possesso dei suoi simboli, cade vittima dell'interiorità e si consegna alla psicologia.

Nietzsche è il punto in cui, nella cultura europea, questa tensione polare da una parte verso lo scancellamento e la perdita del gesto e, dall'altra, verso la sua trasfigurazione in un fato raggiunge il suo culmine. Poiché solo come un gesto in cui potenza e atto, naturalezza e maniera, contingenza e necessità diventano indiscernibili (in ultima analisi, quindi, unicamente come teatro) è intellegibile il pensiero dell'eterno ritorno. *Così parlò Zarathustra* è il balletto di un'umanità che ha perduto i suoi gesti. E quando l'epoca se ne accorse, allora (troppo tardi!) cominciò il precipitoso tentativo di recuperare *in extremis* i gesti perduti. La danza di Isadora e di Diaghilev, il romanzo di Proust, la

grande poesia dello *Jugendstil* da Pascoli a Rilke e, infine, nel modo più esemplare, il cinema muto, tracciano il cerchio magico in cui l'umanità cercò per l'ultima volta di evocare ciò che le stava sfuggendo di mano per sempre.

Negli stessi anni, Aby Warburg avvia quelle indagini che solo la miopia di una storia dell'arte psicologizzante ha potuto definire come «scienza dell'immagine», mentre avevano in verità al loro centro il gesto come cristallo di memoria storica, il suo irrigidirsi in un destino e lo strenuo tentativo degli artisti e dei filosofi (per Warburg al limite della follia) per affrancarlo da esso attraverso una polarizzazione dinamica. Poiché queste ricerche si attuavano nel medio delle immagini, si è creduto che l'immagine fosse anche il loro oggetto. Warburg ha, invece, trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso, l'atlante *Mnemosyne*, che egli ha lasciato incompiuto, con le sue circa mille fotografie, non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo (cioè qualcosa che è più vicino a De Jorio che a Panofsky); all'interno di ogni sezione, le singole immagini vanno considerate piuttosto come fotogrammi di un film che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento).

### 3. *L'elemento del cinema e il gesto e non l'immagine.*

Gilles Deleuze ha mostrato che il cinema cancella la fallace distinzione psicologica fra l'immagine come realtà psichica e il movimento come realtà fisica. Le immagini cinematografiche non sono né *poses éternelles* (come le forme del mondo classico) né *coupes immobiles* del movimento, ma *coupes mobiles*, immagini esse stesse in movimento, che Deleuze chiama *images-mouvement*. Occorre estendere l'analisi di Deleuze e mostrare che essa riguarda in generale lo statuto dell'immagine nella modernità. Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine è stata qui spezzata, e che non di immagini si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti. Ogni immagine, infatti, è animata da una polarità antinomica: da una parte, essa è la reificazione e lo scancellamento di un gesto (è *l' imago* come maschera di cera del morto o come simbolo), dall'altra essa ne conserva intatta la *dynamis* (come nelle istantanee di Muybridge o in una qualunque fotografia sportiva). La prima corrisponde al ricordo di cui s'impossessa la memoria volontaria, la seconda all'immagine che balena nell'epifania della memoria involontaria. E mentre la prima vive in un magico isolamento, la seconda rimanda sempre al di là di se stessa, verso un tutto di cui fa parte. Anche la Gioconda, anche *Las Meninas* possono essere viste non come forme immobili ed eterne, ma come frammenti di un gesto o come fotogrammi di un film perduto, nel quale soltanto riacquisterebbero il loro vero senso. Poiché in ogni immagine è sempre all'opera una sorta di *ligatio*, un potere paralizzante che occorre disincantare, ed è come se da tutta la storia dell'arte si levasse una muta invocazione verso la liberazione dell'immagine nel gesto. È quanto in Grecia era espresso dalle leggende sulle statue che spezzano i legami che le trattengono e incominciano a muoversi; ma è anche l'intenzione che la filosofia affida all'idea, che non è affatto, secondo l'interpretazione comune, un archetipo immobile, ma piuttosto una costellazione in cui i fenomeni si compongono in un gesto.

Il cinema riconduce le immagini nella patria del gesto. Secondo la bella definizione implicita in *Traum und Nacht* di Beckett, esso è il sogno di un gesto. Introdurre in questo sogno l'elemento del

risveglio è il compito del regista.

4. *Poiché ha il suo centro nel gesto e non nell'immagine, il cinema appartiene essenzialmente all'ordine dell'etica e della politica (e non semplicemente a quello dell'estetica).*

Che cos'è il gesto? Un'osservazione di Varrone contiene un'indicazione preziosa. Egli iscrive il gesto nella sfera dell'azione, ma lo distingue nettamente dall'agire (*agere*) e dal fare (*facere*).

Si può infatti fare qualcosa e non agirla, come il poeta che fa un dramma, ma non lo agisce l'*agere* nel senso di «recitare una parte»: al contrario, l'attore agisce il dramma, ma non lo fa. Analogamente il dramma è fatto [*fit*] dal poeta, ma non è agito [*agitur*]; dall'attore è agito, ma non fatto. Invece, l'*imperator* [il magistrato investito del potere supremo], rispetto al quale si usa l'espressione *res gerere* [compiere qualcosa, nel senso di prenderlo su di sé, assumerne l'intera responsabilità], in questo né fa, né agisce, ma *gerit*, cioè sopporta [*sustinet*] (*De lingua latina* VI VIII 77).

Ciò che caratterizza il gesto è che, in esso, non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta. Il gesto apre, cioè, la sfera dell'eidos come sfera più propria dell'umano. Ma in che modo un'azione è assunta e sopportata? In che modo una *res* diventa *res gesta*, un semplice fatto un evento? La distinzione varroniana tra *facere* e *agere* deriva, in ultima analisi, da Aristotele. In un celebre passo dell'*Etica nicomachea*, egli li oppone in questo modo: «Il genere dell'agire [della *praxis*] è diverso da quello del fare [della *poiesis*]. Il fine del fare è, infatti, altro dal fare stesso; il fine della prassi non potrebbe, invece, essere altro: agire bene è, infatti, in se stesso il fine» (VI 1140b). Nuova è, invece, l'identificazione, accanto a questi, di un terzo genere dell'azione: 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.

Per la comprensione del gesto, nulla è, perciò, più fuorviante che rappresentarsi una sfera dei mezzi rivolti a uno scopo (per esempio, la marcia, come mezzo per spostare il corpo dal punto A al punto B) e poi, distinta da questa e ad essa superiore, una sfera del gesto come movimento che ha in se stesso il suo fine (per esempio, la danza come dimensione estetica). Una finalità senza mezzi è altrettanto estraniante di una medialità che ha senso solo rispetto a un fine. Se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. *Il gesto e l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale.* Esso fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo e, in questo modo, apre per lui la dimensione etica. Ma come, in un film pornografico, una persona colta nell'atto di compiere un gesto che è semplicemente un mezzo rivolto al fine di procurare piacere ad altri (o a se stessa), per il solo fatto di essere fotografata ed esibita nella sua stessa medialità, è sospesa da questa e può diventare, per gli spettatori, medio di un nuovo piacere (che sarebbe altrimenti incomprensibile): o come, nel mimo, i gesti rivolti agli scopi più familiari sono esibiti come tali, e perciò, tenuti in sospeso «entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir», in quello che Mallarmé chiama un *milieu pur*, così, nel gesto, è la sfera non di un fine in sé, ma di una medialità pura e senza fine che si comunica agli uomini.

Solo in questo modo l'oscura espressione kantiana «finalità senza scopo» acquista un significato

concreto. Essa è, in un mezzo, quella potenza del gesto che lo interrompe nel suo stesso esser-mezzo e soltanto così l'esibisce, fa di una *res* una *res gesta*. Allo stesso modo, se s'intende per parola il mezzo della comunicazione, mostrare una parola non significa disporre di un piano più alto (un metalinguaggio, esso stesso incomunicabile all'interno del primo livello), a partire dal quale fare di essa oggetto di comunicazione, ma esporla senz'alcuna trascendenza nella sua propria medialità, nel suo proprio esser mezzo. Il gesto è, in questo senso, comunicazione di una comunicabilità. Esso non ha propriamente nulla da dire, perché ciò che mostra è l'essere-nel-linguaggio dell'uomo come pura medialità. Ma, poiché l'essere-nel-linguaggio non è qualcosa che possa essere detto in proposizioni, il gesto è, nella sua essenza, sempre gesto di non raccapazzarsi nel linguaggio, è sempre *gag* nel significato proprio del termine, che indica innanzitutto qualcosa che si mette in bocca per impedire la parola, e poi l'improvvisazione dell'attore per sopperire a un vuoto di memoria o a una impossibilità di parlare. Di qui non solo la prossimità fra gesto e filosofia, ma anche tra filosofia e cinema. Il «mutismo» essenziale del cinema (che non ha nulla a che fare con la presenza o con l'assenza di una colonna sonora) è, come il mutismo della filosofia, esposizione dell'essere-nel-linguaggio dell'uomo: gestualità pura. La definizione wittgensteiniana del mistico, come mostrarsi di ciò che non può essere detto, è alla lettera una definizione del *gag*. E ogni grande testo filosofico è il *gag* che esibisce il linguaggio stesso, lo stesso essere-nel-linguaggio come un gigantesco vuoto di memoria, come un inguaribile difetto di parola.

5. *La politica è la sfera dei puri mezzi, cioè dell'assoluta e integrale gestualità degli uomini.*