

LIA TURTAS
(Cornell University)

J. HARBORD
EX-CENTRIC CINEMA.
GIORGIO AGAMBEN AND FILM ARCHAEOLOGY

In *Ex-centric Cinema*, volume uscito nel 2016 nella collana "Thinking Cinema" di Bloomsbury, Janet Harbord, studiosa di teoria critica e del film, propone una archeologia del cinema alternativa a quella corrente. Sulla scorta del metodo archeologico del filosofo italiano Giorgio Agamben, Harbord sostiene che la storia ufficiale del cinema ha privilegiato alcuni sviluppi a discapito di altre possibilità inesprese o abbandonate. A differenza di quanto un metodo storico tradizionalmente basato solo su ciò che si è affermato come visibile possa far pensare, tali componenti non sono andate perdute, ma coesistono nel presente come campo di potenzialità da esplorare e riattivare. Mentre *Cinema and Agamben* (2014), la raccolta di saggi curati da H. Gustafsson e A. Grønstad sempre per Bloomsbury, aveva aperto il dibattito sul rapporto tra Agamben e il cinema (e già conteneva un saggio della Harbord sull'opera dell'artista belga David Claerbout in relazione al pensiero del filosofo), *Ex-centric Cinema* discute sistematicamente l'asistemico pensiero agambeniano sul cinema e le sue implicazioni più ampie per i media studies e gli studi postumanisti in genere. L'opera è strutturata in sei capitoli, che affrontano i concetti chiave della riflessione agambeniana collegabili a questo ambito (rispettivamente archeologia, gesto, comunità e spettacolo, animale e macchina antropologica, profanazione e parodia, trasmissione e potenza-dinon), e li argomenta insieme a opere di Farocki, Debord, Taanila e altri.

Come equivalente visivo della sua idea di *ex-centric cinema*, Janet Harbord sceglie le prime opere dell'artista inglese Rachel Whiteread, che alla fine degli anni ottanta scoprì gli spazi vuoti e interstiziali degli ambienti e ne fece il "pieno" di una nuova scultura in negativo. Analogamente, la nozione di *ex-centric cinema* è quella di un cinema non vissuto e non visibile fino a che la sua

forma negativa non viene fatta emergere: il libro è perciò “an attempt to get hold of what might be called an unlived history of cinema, a cinema that is not visible until its negative form is cast as a set of objects, networks, practices and iterations” (p. 1). Fin dall’inizio, dunque Harbord invita a visualizzare un vero e proprio rovescio spaziale e concettuale, e ad esplorare il contenitore del contenuto cinema in senso non dialettico ma inclusivo. *Ex-centric cinema* è allora “a cinema that resides not only in the margins and ephemera of cinema, but in the direct light of the everyday as a negative form, as space as yet uncast” (p. 1). Il libro della Harbord si propone di far luce su questo spazio adottando il metodo archeologico di Giorgio Agamben, discusso in particolare in *Signatura Rerum* (2008). In esso, Agamben esplora ciò che in ogni esperienza non viene esperito o per il suo carattere traumatico, o per la sua eccessiva prossimità: nonostante la sua invisibilità, questa presenza negativa nondimeno modella la forma del presente. Mentre non può mancare un cenno al tema dell’escluso di derivazione foucaultiana, Harbord ci ricorda che è il Benjamin del profano a premere maggiormente sull’argomentazione di Agamben: il profano non è solo l’escluso, ma anche ciò che è latente nei dettagli della vita e perciò anche del cinema.

Quali sono le forme che l’*ex-centric cinema* può prendere? Prima di tutto l’archivio come deposito di media obsoleti, dalla credenza art déco che nasconde uno schermo televisivo, alla Polaroid pubblicitaria, fino alle luci da studio: un archivio dove il discorso positivista basato sulla discendenza è sostituito dalle nuove genealogie degli archeologi dei media, alla ricerca di nuove somiglianze di famiglia e affinità tra media apparentemente lontani nel tempo. Ma il cinema “eccentrico” non può essere delimitato dalla struttura dell’archivio, né ricompreso nella divisione netta fra un soggetto che interroga e degli oggetti accondiscendenti implicata dall’archivio stesso. In realtà l’archivio è in rapporto molto più ampio col mondo del quotidiano, in cui l’agire è distribuito tra figure di sperimentatori, *amateurs* e inventori e l’insieme degli oggetti prodotti. Nella rete di relazioni che si creano tra queste figure e gli oggetti (esplorate in particolare nel capitolo 4), forme del non umano svolgono un ruolo da co-attori e partecipano all’evoluzione del prodotto finale, e il cinema è parte del processo di infinita trasformazione della tecnica e dei desideri. Importante è dunque anche il ruolo svolto dal caso e il conseguente ridimensionamento dell’azione umana: “Contingency governs the modality of

amateur production, or rather the amateur one might say is open to the possibilities presented by chance and accident. Amateur productivity short-circuits the direct line attributed to human agency through an immersion in worlds of materials and things. For all of these reasons, the amateur is a discredited figure in the histories of making” (p. 169).

Il cinema “eccentrico” è perciò più una metodologia che un insieme di possibilità che corrono in parallelo; è un nuovo modo di leggere il presente e il passato del cinema. E il riferimento è qui all’Agamben di *Che cos’è il contemporaneo*, per il quale se il contemporaneo con Nietzsche è l’inattuale, l’origine è d’altronde contemporanea, secondo una costante applicazione dell’anacronismo che smantella l’idea stessa di progresso. Nell’ottica di un superamento di schemi di pensiero binario, il metodo del cinema eccentrico fa saltare ad esempio la distinzione che vige nella teoria classica del cinema tra la funzione di registrazione e trasmissione del mezzo, discussa in particolare nel capitolo 2 dedicato al gesto agambeniano. Mettere in luce “the other side of cinema as gesture rather than image” (p. 84) a partire da Warburg e Benjamin, nonché assegnargli la capacità fondativa di un comune che superi la valenza immunitaria della rappresentazione, è certamente uno dei meriti del libro, di contro alla lettura solita del pensiero agambeniano come politicamente inutilizzabile.

Un altro grande merito del libro è poi quello di porre e contribuire a chiarire il problema del rapporto tra l’archeologia filosofica di Agamben e l’archeologia dei media attuale. Se infatti i due campi hanno in comune l’atteggiamento critico verso il passato in funzione di modificazione politica del presente, di Agamben vengono d’altronde sottolineate le posizioni sostanzialmente postheideggeriane ancora focalizzate sulla questione “what it means that the human has language” (p. 11) . Mentre l’archeologia dei media, con i posthuman e critical animal studies, fa una critica radicale dell’antropocentrismo, il focus agambeniano rimane sempre sulla questione di cosa significa essere umani e perpetua in qualche modo, con la sua teoria sullo stato di eccezione, la macchina antropologica che produce l’umano dalla separazione con l’animale. È vero che *L’Aperto* stempera con alcune osservazioni la dogmaticità dell’assunto heideggeriano per cui l’animale non ha mondo, ma sostanzialmente si attiene a quel dettato (il non umano come aberrazione dell’umano) e non esplora adeguatamente la vita vegetale e minerale. Ugualmente molto utile è la sezione introduttiva

(pp. 6-13) per farsi un'idea della ricezione degli scritti di Agamben sul cinema nel dibattito contemporaneo, ma anche dell'impatto che altre sue opere hanno avuto sui film studies.

Il libro della Harbord non si limita ad applicare pedissequamente il metodo agambeniano, ma lo discute criticamente in più occasioni, come nel capitolo 3 (in cui mostra i limiti della sua lettura della pornografia come profanazione) e nel già citato capitolo 4, che forza l'archeologia filosofica agambeniana in senso più radicalmente non-human. In quel capitolo (il più riuscito del libro insieme al capitolo 2) il cinema è un laboratorio in cui umano e non umano contribuiscono alla creazione di uno spazio-tempo inedito come nelle sperimentazioni di Lucien Bull, assistente di Marey, con le fotocamere ad alta velocità e la fotografia stereoscopica del volo di insetti in grande scala, anticipatrici del close-up sul volto umano: "The camera, a multiple assemblage in itself, is the stable point in a series of collaborations involving flies, photographic emulsion, micro-rotating engines, a rotary contact drum, brushes, wood, a sparking system and a scientifically interested audience" (p. 3). *L'ex-centric cinema* è allora, non più un cinema come macchina antropologica, ma un cinema della immagine dialettica benjaminiana che cancella la distinzione tra vissuto e non-vissuto, tra chi attiva il meccanismo e chi lo opera, chi cattura e chi vi è catturato.

J. Harbord, *Ex-Centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*, New York, Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Inc., 2016, pp. 259.