Editoriale

Gesto (virgola) figura

Nel titolo di questo nuovo numero una virgola separa la prima dalla seconda parola: gesto (virgola) figura. Un piccolo segno, una breve curva, una pausa della lettura. Difficile dire quanto divida e quanto unisca. Dedichiamo questo PHILM #4 al tentativo di riflettere sul destino congiunto dell'uno (il gesto) e dell'altra (la figura), ma nel segno di quella minima differenza.

Esistono almeno due vie per pensare il rapporto tra gesto e figura. La prima consiste nel fare della figura il luogo originario del gesto, da cui quest'ultimo scaturisce. È quanto accade quando, osservando il corpo di un attore o di un'attrice, cerchiamo di riconoscere in quali gesti si depositino le loro movenze. La figura viene allora concepita come già delineata, come qualcosa che precede il gesto e di cui quest'ultimo non sarebbe che l'espressione o il riflesso. Eppure, questa modalità, per quanto intuitiva, elude un dato essenziale: il gesto, ogni gesto, contiene il carattere di un'irruzione, che coglie di sorpresa il corpo stesso attraverso il quale si esprime, lo decentra, lo espone. Si manifesta con la forza di un eccesso che non può essere ricondotto né all'intenzione né all'iniziativa del soggetto che lo compie. Il gesto, in un certo senso, precede e supera il soggetto. Eccede la figura che sembrava originarlo.

Veniamo così al secondo modo di pensare la relazione tra gesto e figura, che rovescia la direzione precedente. È solo là dove un gesto ha luogo che qualcosa della figura può emergere. Nessuna figura preesiste ai propri gesti. Solo il gesto può dar luogo alla figura che appare. È allora nel gesto che una figura si scrive, dentro e fuori dai presunti confini dell'identità individuale. Anche questo punto di vista comporta implicazioni decisive, che si tratterà di comprendere e di seguire nel suo intrecciarsi con la riflessione che si sviluppa in questo numero di PHILM.

*

Si considerino i primi esperimenti cronofotografici di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge. La loro insistenza sulle posture, sui movimenti e sulle espressioni del corpo – analizzate come strutture dinamiche, come successioni temporali – rivela un'attenzione minuziosa per la gestualità nella sua articolazio-

ne più minuta. Si tratta ancora di una nozione rudimentale di gesto e tuttavia, già in quei tentativi, qualcosa comincia a farsi largo nella storia delle immagini in movimento.

Assumere il gesto come fattore irriducibile all'azione e al rapporto di mezzi e fini che ogni azione mette in gioco significa pensarlo nella sua differenza radicale sia rispetto a un'azione che trova in sé il proprio fine, sia rispetto a un'azione che lo cerca fuori di sé. Al cinema, ciò che colpisce è proprio quanto, in ogni gesto, eccede la pura dinamica di azione e reazione. Ogni gesto rende l'azione più che un'azione: un'apertura, un legame libero, un prolungamento possibile. È questo eccesso che consente a noi spettatori di estendere l'azione a cui assistiamo, di concatenarla nel nostro sguardo e nel nostro corpo.

Pensare ciò che nel gesto non appartiene a un soggetto significa provare a coglierne quanto resta in esso di pura potenza. È questo carattere che fa del gesto un segno non esclusivamente umano. Si può così parlare del gesto di un paesaggio, come di un lieve ondeggiare del ramo di un albero mosso dal vento: una vibrazione che, una volta trasfigurata sullo schermo, rompe la configurazione percettiva abituale dello spazio che osserviamo. Ripreso dalla pellicola, il paesaggio diventa altro da sé, poiché inscritto nel circuito mediale del cinema. L'immagine si configura allora come il dispositivo che rende possibile a un gesto di prendere vita – e insieme permette allo spettatore di interagire con esso, di riarticolarlo, di prolungarlo.

Se pensiamo il gesto in questi termini, nella prospettiva di un doppio corpo del cinema – che, da un lato, cattura visivamente i gesti di cui i corpi sono attraversati, anche loro malgrado, e, dall'altro, li prolunga nel corpo dello spettatore in forma creativa, immaginativa e riflessiva – comprendiamo che la figura non designa ciò che precede i gesti, ma la molteplicità vivente che emerge da essi. I gesti definiscono, o meglio disegnano, lo spazio variabile dell'identità, vera o presunta, di un personaggio. Ogni figura si costituisce, dunque, nella misura in cui è intessuta dai propri gesti.

In questo modo si chiarisce anche la sua natura temporale: una figura non è mai data una volta per tutte, ma accade nel

flusso intermittente con cui i gesti si consegnano al corpo che li ospita sullo schermo e, da lì, al corpo di noi spettatori.

*

Che l'evento di una figura consista nei gesti che abitano lo spazio del visibile e ne attraversano i corpi significa, anzitutto, che il baricentro di ogni figura è mobile, instabile. La sua apparizione è soggetta a fluttuazioni, a un incessante andirivieni. Se la figura è una modalità della presenza, è però costantemente esposta alla dissoluzione, alla sparizione, alla perdita. Niente è meno stabile della figura, niente di meno certo. È, in un certo senso, ovunque e da nessuna parte. La sua instabilità segue linee centrifughe che rendono la sua apparizione miracolosa e la sua scomparsa altrettanto eccezionale.

Questo significa anche che è sempre il gesto a estendere la figura: non è la figura a collocarsi nello spazio, ma il gesto a conferirle quella consistenza fragile e intermittente che le consente di apparire ai nostri occhi. Prima del gesto, la figura è puramente virtuale: potenziale, disponibile, ma ancora priva di esistenza effettiva. Solo il gesto la restituisce al reale che le è proprio.

«La figura è un principio strutturale e dinamico […]. Le figure sono quindi fatte per proliferare: si generano reciprocamente, si diffondono, descrivono traiettorie labirintiche, come se fossero il risultato di un sogno senza fine»[1].

Le parole di Georges Didi-Huberman, riferite agli affreschi di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, possono essere qui integrate nella direzione della questione del gesto. Ciò che dilata la figura, ciò che la spinge oltre ogni forma di codifica, è un gesto. Il gesto estende la figura intesa in senso statico e la apre verso la dimensione altra di quel «sogno senza fine».

Di fronte a un gesto possiamo intuirne immediatamente le implicazioni, ma al tempo stesso ignorarne perfettamente il senso. Un gesto non significa: un gesto produce. Produce prossimità e

1 G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009, p. 119.

distanza, alternativamente o simultaneamente; genera zone di contatto che sono già scarti, e viceversa. Un gesto è una traiettoria – la traiettoria di un proiettile – e la figura è la sua traccia, il suo effetto visibile, il suo sintomo. E tuttavia il gesto può restare enigmatico, chiuso nel proprio mistero, riproducendo nei corpi del cinema l'opacità stessa dei nostri corpi. Come spettatori e spettatrici siamo allora chiamati a testimoniare questa irriducibile oscurità, ma anche a godere di essa: a bearsi di ciò che non significa, che non rappresenta, che semplicemente *figura* sullo schermo.

Del resto, cosa facevano Marey e Muybridge se non inventare un'immagine capace di restituire al gesto e al movimento una leggibilità sottratta allo sguardo naturale? L'immagine, fin da quei primi esperimenti, non è mai imitazione del reale, né semplice traduzione tecnica della visibilità: è l'emergenza di una figura, è l'apertura di un campo di attenzione. È proprio perché la potenza del gesto è automatica – meccanica, impersonale – che esso non appartiene a nessuno. I gesti non vengono da noi, ma ci attraversano.

Il cinema, più di ogni altra arte, da meno di un secolo e mezzo si incarica di dare corpo a questo altrove da cui i gesti provengono. La sua storia è costellata di gesti, al punto che si potrebbe dire che la storia del cinema è una storia dei gesti. Ma dei gesti non si dà storia, bensì insorgenza; non si dà cronaca, ma evento. Per questo motivo l'idea stessa di un catalogo dei gesti è priva di validità. La loro temporalità è quella di ciò che, per eccesso di singolarità, non può avere storia. È questa temporalità singolare che PHILM #4 ha provato a pensare insieme alle autrici e agli autori che compongono questo numero.

*

Proviamo ora un'altra formulazione: i gesti sono l'inconscio del corpo. Ne costituiscono lo stile invisibile, non percepito dal soggetto ma dagli altri. Sono una folgorazione. Quando vengono omologati, i gesti perdono l'elemento altro, quell'eccedenza rispetto al corpo e al soggetto che li rende vivi: muoiono come gesti. Diventano stereotipi della vita ordinaria, tic che sopravvivono come sintomi. I gesti autentici, invece, giacciono al fondo

delle figure che contribuiscono a far emergere. Anche se dimenticati, restano in noi indimenticabili.

Per approfondire questa riflessione, prendiamo un caso estremo: un gesto non umano. L'inconscio del corpo diviene qui figura di ciò che eccede l'umano, di ciò che ne oltrepassa i confini.

Nel film *King Kong* (1933), una spedizione cattura sull'Isola del Teschio una creatura mostruosa, un gorilla gigantesco, e la porta a New York per esibirla come "l'ottava meraviglia del mondo". Ma Kong, sin dal primo incontro, si è innamorato della giovane attrice bionda offerta in sacrificio dagli indigeni. La salva più volte dai pericoli dell'isola e, infine, nella celebre scena dell'Empire State Building, la posa con cura per proteggerla dagli aerei che lo attaccano, prima di precipitare nel vuoto.

Quel gesto – non umano, e tuttavia più che umano – rimane incommensurabile rispetto a ogni rappresentazione della bestialità. È il gesto attraverso cui Kong testimonia, morendo, una dimensione che eccede la sua stessa natura animale. Solo allora appare la sua vera figura: non il mostro, ma la creatura d'amore.

Questo gesto, unico e irripetibile, svela una tenerezza inverosimile che il film stesso tende subito a rimuovere. L'evidenza di quel gesto appartiene soltanto a noi spettatori: dentro il film, gli umani non vedono che un mostro da abbattere. La morte di Kong è per loro un trionfo della civiltà; per noi, il lutto di un'improvvisa rivelazione.

In *King Kong*, il gesto è l'impossibile del corpo, e precisamente l'impossibile di quel corpo. Come può un corpo bestiale produrre un gesto così delicato? Da dove proviene quella forza? Lo scarto tra la ferocia del corpo e la dolcezza del gesto appare come un montaggio interno alla figura, un cortocircuito tra qualità eterogenee.

Il gesto di Kong ci sorprende: non è spiegabile che per l'effetto di dissonanza che genera. Lo scarto tra il tempo narrativo del film e la folgorazione del gesto è parte integrante della percezione dello spettatore. È, in fondo, il nucleo stesso della sua esperienza.

E allora, cos'è una figura? Solo nella connessione fugace con quel gesto, il corpo di Kong diventa compiutamente figura. Una figura temporanea, precaria, ma indimenticabile. In quell'istan-

te vediamo Kong nella sua verità, e non possiamo più tornare al "prima della figura". Da quel momento, la figura diventa per noi un irreparabile, una rivelazione che possiede l'evidenza di ciò che non può più essere revocato.

Non c'è figura che non sia *configurazione*: risultato di un'operazione di estrazione dal mondo, di un gesto che la fa emergere. La sua forma singolare dipende da una potenza che viene da altrove, anche quando la chiamiamo "nostro gesto". Ogni apparizione di figura è, in questo senso, un'alba: una nascita del mondo visibile. Contemporaneamente, ogni immagine nasce su un fondo che la precede. Sul corpo di Kong convivono due forze: la brutalità originaria e il gesto d'amore. È la stessa dinamica dell'immagine che si rovescia su sé stessa, mantenendo in tensione due polarità contraddittorie. Così la figura non è mai semplice. Trattiene entrambe le impressioni, l'una sull'altra. Apparentemente tutto resta com'era, ma qualcosa è mutato. La figura è la forma visibile di questo spostamento, il segno di un'oscillazione percettiva.

La figura nasce da un personaggio – il gorilla feroce – che le fa da sfondo, da sostrato muto. Kong non può rinnegare interamente la propria natura bestiale: la sua storia e la sua colpa primigenia lo accompagnano. La figura allora agisce come un'operazione di distanziamento, una sospensione fra il gesto che rivela e il fondo che resiste.

Queste due dimensioni – il gesto come rivelazione e la figura come permanenza del fondo – sono consustanziali all'esperienza cinematografica e, più in generale, all'esperienza dello sguardo. È questa duplicità che la questione del gesto rimette sempre in gioco. Il gesto come altrove del corpo mostra tanto le sue metamorfosi quanto ciò che, in ogni trasformazione, resta tenacemente ancorato a ciò che la anticipa: un fondo oscuro, opaco, una resistenza materiale di tutte le nostre vite.

Gianluca Solla



Meriam C. Cooper, Ernest B. Schoedsack,
King Kong
-
(1933)