Elio Grazioli

Il gesto, al limite

Una delle testimonianze più impressionanti della storia dell'arte del secolo scorso è sicuramente il famoso racconto detto "delle Actualité" di Alberto Giacometti, con cui l'artista ha spiegato in più di una occasione come era giunto alla seconda fase della propria opera, quella più nota in cui era tornato a scolpire, dipingere e disegnare figure dal vero.

Come spesso avviene, di esso viene solitamente citata solo la prima parte, più accettabile, per così dire, tralasciando la seconda, che è invece quella che più riguarda il nostro argomento. Ricostruisce Giacometti all'intervistatore Pierre Schneider:

> Prima c'era una realtà conosciuta o banale, diciamo: stabile? Tutto questo è completamente finito nel 1945. Ad esempio, mi sono reso conto che tra il fatto di andare al cinema e quello di uscirne non c'era interruzione; andavo al cinema, vedevo quel che succedeva sullo schermo, uscivo, niente mi stupiva, nella strada o in un bar...
>
> *Dunque nessuno scarto tra l'immagine sullo schermo...*
>
> ... e la realtà della strada: la mia visione del mondo era una visione fotografica, come ritengo sia più o meno per tutti, non crede? Non vediamo mai le cose, le vediamo sempre attraverso uno schermo... […] E allora, di colpo, c'è stata una scissione. Lo ricordo benissimo, accadde alle Actualités, a Montparnasse, innanzi tutto non sapevo più bene cosa vedessi sullo schermo; invece di essere delle figure diventavano delle macchie bianche e nere, ossia perdevano qualsiasi significato, e invece di guardare lo schermo guardavo i vicini che diventavano per me uno spettacolo completamente sconosciuto. L'ignoto era la realtà intorno a me e non più ciò che accadeva sullo schermo! Uscendo, sul boulevard, ho avuto l'impressione di esser davanti a qualcosa di mai visto, un cambiamento completo della realtà... Sì, di mai visto: l'ignoto totale, meraviglioso. Il boulevard Montparnasse assumeva una bellezza da mille e una notte, fantastico, totalmente sconosciuto... e al tempo stesso

Title

The gesture, at the limit

Abstract

This essay analyzes the gesture at its limit through art. Inspired by Giacometti, Duchamp, Viola, and Codeghini, it explores performance and its relation to reality, silence, and imperceptibility. How do we look beyond these limits?

Keywords

Gesture
-
limit
-
performance
-
infrathin
-
silence

il silenzio, una specie di incredibile silenzio. E questo ha avuto uno sviluppo. Ogni giorno mi svegliavo nella mia camera, c'era la sedia con un asciugamano sopra, e questo mi impressionava, mi provocava quasi un brivido alla schiena, perché tutto aveva l'aria di un'immobilità assoluta. Una sorta di inerzia, di perdita di peso: l'asciugamano sulla sedia non aveva peso, non aveva alcun rapporto con la sedia, la sedia sul pavimento non vi pesava sopra, era inerte, nello stesso modo, e questo trasmetteva una sorta di impressione di silenzio... Era un inizio. Così è avvenuta una trasformazione nella visione di tutto... come se il movimento non fosse più che una successione di punti di immobilità. Una persona che parlava non esprimeva più un movimento, erano delle immobilità che si succedevano, completamente staccate l'una all'altra; momenti immobili che avrebbero potuto durare, dopo tutto, delle eternità, interrotti e seguiti da un'altra immobilità. Ricordo una volta che chiesi qualcosa al bar, il cameriere aprì la bocca e disse non so cosa: quel movimento della bocca mi parve una successione di momenti immobili, discontinui, assolutamente discontinui. L'uomo diventava una specie di ignoto totale, meccanico; implicava l'idea della meccanica. La coscienza che ognuno, in quasi tutto ciò che diceva, fosse come un meccanismo, come se dicesse solo cose imparate e quasi in una sorta di incoscienza. Sì, dei meccanismi incoscienti, come la gente per strada, che va e viene... un po' come le formiche, ognuno ha l'aria di andare per conto suo, tutto solo, in una direzione che gli altri ignorano. Si incrociano, si sorpassano... senza vedersi, senza guardarsi. O girano attorno a una donna. Una donna immobile e quattro uomini che camminano in un rapporto più o meno stretto con la donna. Mi resi conto che avrei potuto fare solo una donna immobile e un uomo che cammina. E da allora la donna la faccio immobile e l'uomo lo faccio in cammino.

> *E infatti sembra che non possa mai raggiungere la propria meta. E lei, la sente accessibile la sua meta?*
>
> Assolutamente no. Cerco di fare quel che trent'anni fa mi sembrava impossibile. E lo considero altrettanto impossibile di allora e perfino del tutto impossibile, non può esserci che scacco. L'unica cosa che mi appassiona è cercare comunque di avvicinarmi a queste visioni che mi sembrano impossibili da rappresentare. […] Questo fin dal giorno in cui ho cominciato a vedere... perché prima vedevo attraverso lo schermo, ossia attraverso l'arte del passato, e poi, a poco alla volta, ho visto un po' senza questo schermo e il noto è diventato l'ignoto, l'ignoto assoluto. Ebbene, questa è stata la mia scoperta e al tempo stesso l'impossibilità di renderla[1].

È un crescendo: prima al cinema, poi fuori per strada, poi al bar, prima la visione a macchie, poi l'indistinguibilità, poi l'ignoto, prima lo spazio, poi la discontinuità, poi l'impossibilità. E non si pensi che si tratti di un'anomalia o di una invenzione a fini di suggestione, bisogna provare. È una sorta di "principio di indeterminazione fenomenologico": non si possono seguire contemporaneamente due principi, non si può misurare-vedere nello stesso istante lo spazio e il tempo, la velocità-continuità e la posizione-discontinuità. Vorrei dire che Giacometti "vede" letteralmente come un Muybridge! Come Zenone! Tutto separato, diviso, la discontinuità che spezza internamente la continuità, l'infinito interno[2].

Pare un'assurdità, una forzatura inaccettabile, ma in realtà c'è un altro, precedente, aneddoto che ha sempre messo in imbarazzo gli storici che non guardano. Si tratta della rivendicazione da parte di Marcel Duchamp di non avere niente a che vedere con il futurismo, direi con Giacomo Balla in particolare,

1 A. Giacometti, *Conversazione con Pierre Schneider*, trad. it. in *Scritti*, Abscondita, Milano 2001, pp. 301-304.

2 Così descrive Henri Michaux l'esperienza della droga: vedi H. Michaux, *L'infinito turbolento* (1957), trad. it. in *Brecce*, Adelphi, Milano 1984.

tra il *Nudo che scende le scale* (1912) e *Ragazza che corre sul balcone* (dello stesso anno) per esempio.

> Il mio scopo era la rappresentazione statica del movimento – una composizione statica di indicazioni statiche delle varie posizioni assunte da una forma in movimento – senza cercar di creare con la pittura effetti cinematici[3].

Duchamp, per restare alla cronofotografia, a cui del resto si rifaceva esplicitamente, ha messo per così dire Eadweard Muybridge contro Étienne-Jules Marey, ossia rovesciando a sua volta la continuità, frammentandola. Jean-François Lyotard la definisce «scronografare la durata» e parla di «dissoluzione degli insiemi visivi», di «metodo di dissimilazione»[4].

La discontinuità dei fotogrammi della pellicola cinematografica ricordano che il cinema, se da un lato nasce dalla messa in movimento della fotografia, dall'altro per molti versi, per una qualche nostalgia, un qualche *nostos*, tende, sembra avere un impulso interno a voler tornare alla scansione, alla discontinuità, se non addirittura alla immobilità della fotografia.

Duchamp, da parte sua, parlava piuttosto di "passaggio": il movimento cioè non visto come spostamento da un luogo a un altro, da un momento a un altro, ma come ciò che appare nel mondo tridimensionale di quanto si svolge in un'altra dimensione, una quarta, dunque del passaggio da una dimensione a un'altra. Lyotard rimanda ai "tagli" nelle dimensioni spaziali di Jules-Henri Poincaré: la terza dimensione taglio della quarta; poi ai tagli logici, ai "dissoi logoi" dei sofisti – da Protagora fino a Nietzsche –, che chiama "logica discronica": «Non si ha successione né simultaneità, ma autocronie che non hanno tra loro

3 M. Duchamp, *Discorso* (1946), trad. it. in *Scritti*, Abscondita, Milano 2005, p. 148.
4 J.-F. Lyotard, *Macchinazioni* (1974), tr. it. in *I TRANSformatori Duchamp*, Hestia, Cernusco Lombardone 1992, pp. 51-53.

altra relazione se non casuale, diciamo di discronia»[5]. Per John Cage farà riferimento alla granularità quantistica[6].

Il movimento, il gesto, il divenire non sono così intesi nell'ordine della continuità, ma in quello del taglio che indica un'altra dimensione, a sua volta non dell'ordine dell'opposizione ma di altro genere che Duchamp definisce con la nozione di "inframince", infrasottile: «Portiglioni del metrò – Le persone che passano all'ultimo momento / infra sottile», scrive nelle *Note*. E ancora: «Nel tempo uno stesso oggetto non è lo stesso a 1 secondo di intervallo», «La possibilità implica il divenire – il passaggio dall'uno all'altro ha luogo nell'infra sottile»[7].

Infrasottile, lo ricordo, è la nozione duchampiana che va dall'ultrasottile al limite della percezione, comprendente materiali quali il vetro, la polvere, il fumo, l'ombra, a caratteri quali il marezzato, a stati quali la differenza minima, e a concetti quali il possibile, al limite del definibile, anzi alla soglia del pensabile. Ma non solo. L'esempio più famoso che ne ha dato l'artista, presentato in forma di collage a lettere ritagliate dai giornali, quasi una lettera anonima, dice: «Quando l'odore del tabacco sente di quello della bocca che lo esala, i due odori si sposano per infrasottile». Quindi non solo l'impercettibilità e il limite ma anche lo "sposarsi" che determina uno stato ulteriore, un odore ulteriore, una dimensione altra, che Duchamp chiamava "quarta". D'altro canto, per Giacometti il cambio di visione che indica significa, come si è detto, parlare di "ignoto", di "impossibilità" – di "verità" e di "vita" invece che di arte e di realtà, ossia di rappresentazione.

Bisognerebbe trarre le conseguenze filosofiche e politiche di questo, ma mi limito a rilevare quelle esistenziali, di modo di vita. Per esempio, sarebbe necessario comprendere che tipo di azione, di gesto, pensando al dibattito intorno ad Agamben, questo dia. Certo non la pretesa di un gesto "assoluto", né quel-

5 *Ivi*, p. 52.

6 J.-F. Lyotard, *L'inuhmain*, Galilée, Paris 1988.

7 M. Duchamp, *Note sull'infrasottile*, trad. it. in E. Grazioli e R. Panattoni (a cura di), *Sovrapposizioni*, Moretti e Vitali, Bergamo 2016.

la di un gesto efficace. Quello che qui conta per me evidenziare è il carattere liminare di queste esperienze estetiche, di pensiero ed esistenziali. Sono modi di portare le cose ai limiti per guardare al di là, o al di qua, per guardare e pensare e fare infrasottilmente.

D'altro canto, è anche l'indicazione di Agamben quando chiude il suo testo sul gesto con:

> Così l'inoperosità non è un'altra azione accanto e oltre tutte le azioni, né un'altra opera al di là di tutte le opere: essa è lo spazio – provvisorio e, insieme, intemporale, localizzato e, insieme, extraterritoriale – che si può aprire quando i dispositivi che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi, dell'imputazione e della colpa, del merito e del demerito, sono resi inoperosi[8].

Tornando all'arte, per illustrare tale dimensione infrasottile sul versante del gesto, mi riferisco ad altri due esempi più recenti per me paradigmatici.

Si tenga presente, naturalmente, che nel frattempo certa arte ha forzato i limiti del suo rapporto con la realtà diventando performativa, dove il gesto diventa "reale", tra virgolette perché pur sempre nella cornice dell'arte. I due cardini della performatività sono la sua fisicità (Body Art) e la sua incidenza nella realtà (Happening). I due casi che propongo sono diametralmente divergenti per modalità e intenti – e del resto quanto distanti sono Duchamp e Giacometti? – ma come due facce della stessa medaglia.

Il primo è una serie di "Quintetti" (2000), con varianti dai titoli *Il quintetto del silenzio*, o *degli attoniti*, o *del ricordo*, opera di Bill Viola. Si tratta di video in cui un gruppo di personaggi raffigurati a mezzo busto davanti a noi hanno espressioni molto contratte, drammatiche; sembrano immobili ma osservando ci si accorge che uno che non stai guardando si muove, appena si

8 G. Agamben, *Karman*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 97.

sposta lo sguardo su di lui, si immobilizza e pare che un altro si muova e così di seguito. Un fenomeno percettivo davvero strano, una sorta di illusione percettiva straniante. I termini sono i nostri: immobilità e movimento, frammentazione e continuità. Il gesto vi è scomposto, non si vede realmente. Vorrei dire che è come un Muybridge montato in video, ma dove, invece della continuità cinematografica, resta la fissità, salvo uno spostamento casuale in momenti propriamente indeterminati.

Il risultato è strabiliante, e giustamente messo all'insegna del silenzio, della memoria e dello stupore o sbalordimento, perché è della dimensione dell'inafferrabile eppure reale, dell'indefinibile eppure espressivo fino alla drammaticità. Come in altri video di Viola, questi personaggi guardano verso di noi e le loro sono le reazioni a ciò che vedono al di qua dello schermo, dove siamo noi. Il partito preso per la discontinuità crea il rovesciamento della situazione immagine/osservatore e questo è il senso degli stessi silenzio, memoria, sbalordimento.

L'ultimo caso è a sua volta una di numerose performance del genere che Gianluca Codeghini ha messo in atto negli anni. Anch'essa al limite più che della percezione in sé, piuttosto della distinzione tra opera e realtà, e anche altro. La performance è intitolata *Ak there's still time for a bit* (2017), che si traduce con "*C'è ancora tempo per un po'*", ma anche per un pezzo, un brano, e ancora: un morso, come si sospetta dallo svolgimento. È un "concerto ad personam", che consiste in «un sussurro scoppiettante nell'orecchio del visitatore», effettuato attraverso caramelline effervescenti che scoppiettano in bocca. La performance si svolge a insaputa dei visitatori durante l'inaugurazione: l'artista si avvicina ed esegue. Un'altra, un poco più antipatica, è intitolata *Keep watch* (*Vigila, fai attenzione*, 2012), vede una persona, sempre alle inaugurazioni quando ci sono più visitatori e un poco di confusione che rende indistinguibili comportamenti insoliti, che dà delle spinte all'improvviso.

Codeghini li definisce "giochi epistemici" e si rifà appunto alla teoria dei giochi, togliendo però a ogni azione qualsiasi finalità, inventando regole che rendono il gioco impossibile o senza fine, in particolare che resti sempre il dubbio di non poter



Gianluca Codeghini,
AK there's still time for a bit
Scatto fotografico del concerto ad personam presso AssabOne, Milano
-
(2017)

distinguere ciò a cui si assiste o partecipa da un'azione, un gesto diremo a questo punto, compiuto intenzionalmente. Siamo al limite dell'indecidibilità, portata sull'intenzionalità del gesto, più che sulla sua percezione.

Decostruzione a parte, perché evidentemente scoprire di non avere un fine e una fine ha per effetto quello di interrogare e interrogarsi sulle regole del "gioco", il dubbio come differenza infrasottile produce il passaggio da realtà ad arte, da rumore a suono, da spinta ad azione, perché comunque nella loro minima manovra queste di Codeghini restano delle "performance", performance di un altro genere di azione, dei "concerti", concerti, qui in particolare, di un altro genere di suono.

Codeghini li ha articolati in una varietà di modi: cori di voci sussurrate a bocca chiusa, rumori espressi aprendo la bocca senza emettere, battiti di ciglia e altro ancora. La sostanza di

questi suoni ha una consistenza che va dal rumore – nei diversi sensi che ha questo termine, da quello letterale a quello di disturbo, perturbazione, di non caratterizzazione sonora precisa – al sussurro, al brusio, a loro volta al limite del definibile.

Introduco di proposito il termine "brusio" per rimandare a Roland Barthes, al suo *Brusio della lingua*, per concludere con una osservazione di Paolo Fabbri che vi si rifà formulando quella che chiama una «utopia del senso come brusio per identificare il filo con cui Barthes batte il labirinto senza angoscia della significazione». Contro il «rumore autoritario», dice Fabbri, contro una «dogmatica del senso pieno» o «del senso nullo», il brusio è uno «stormire plurale, una eterofonia di voci», un «linguaggio che include il modo con cui opera» e al tempo stesso una «densità senza rassodamenti», un «linguaggio del valore e dell'intensità» e insieme una «sagacia morale» e un «impegno sommesso», una «mathesis singolaris», di cui appunto parlava Barthes[9]. Mi sembra una sintesi perfetta e al tempo stesso il rilancio degli argomenti qui chiamati in causa.

9 P. Fabbri, *Era, Ora, Barthes*, già in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Mitologie di Roland Barthes*, Pratiche Roma 1986; ora in M. Consolini e G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, Marcos y Marcos, Milano 2010, pp. 216-222.