

Barbara Grespi

Il cinema come gesto

Incorporare le immagini, pensare il medium





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0831-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2017

A Lorenzo, che impara a leggere

Indice

- 9 *Introduzione*
- 15 *Capitolo I*
Cinema incorporato
1.1. Sulla pelle, 19 – 1.2. La mummia di Ötzi e l'avambraccio di Brad Pitt, 26 – 1.3. La manovella incarnata, 33.
- 41 *Capitolo II*
Marcel Jousse e il mimismo del cinema
2.1. Rappresentare i gesti? Il cinema fra oralità e scrittura, 46 –
2.2. Mimare la struttura dell'universo: Jousse ed Epstein, 52 –
2.3. La tecnica come prolungamento di un gesto umano, 59.
- 69 *Capitolo III*
Magie delle mani
3.1. La mano medium, 71 – 3.2. Palmo/Schermo, 79 – 3.3. Gesti magici, 88.
- 97 *Capitolo IV*
Cinema e controllo dei corpi
4.1. Mirare, sparare, filmare, 102 – 4.2. Riconoscere i gesti, controllare i corpi, 111.
- 131 *Bibliografia*

Introduzione

Esiste un sottile legame, quasi fatale, fra cinema e corpo umano; la data di nascita dell'uno coincide con la piena visibilità dell'altro, per la prima volta attraversato dalla tecnologia a raggi X. Complementari a questo sguardo scientifico del tutto nuovo, che penetra nella carne e mostra l'interno, le immagini in movimento restituiscono, al contrario, l'aspetto fenomenico del corpo, il suo carattere dinamico e il suo sviluppo spazio-temporale. Fin dai primordi, la teoria insiste molto su questo aspetto: l'ungherese Béla Balázs, in uno dei suoi più importanti saggi, celebra l'avvento dell'"uomo visibile", presentando il cinema come il principale strumento di riscoperta del corpo e della sua capacità espressiva, rimossa da secoli di egemonia della parola, mentre il francese Jean Epstein esalta le qualità liriche del volto filmato, le sue doti ipnotiche ed energetiche. Da allora, il particolare modo in cui il corpo si dà a vedere nel film continua a stimolare riflessioni, alcune al confine fra arte e scienza¹.

Ma è sufficiente pensare al cinema come a uno strumento di visualizzazione del corpo? Il rapporto potrebbe essere invertito, interpretando piuttosto il corpo come il primordiale luogo di emersione dell'idea cinematografica. Di questo intende occuparsi il presente volume, incentrato sul concetto di *gesto*, nel particolare modo in cui viene concepito da una certa linea della ricerca antropologica, che appunto lo considera *una prefigurazione della tecnica* e della tecnologia.

La generale idea del corpo come luogo in cui viene originariamente immaginato il cinema trova fondamento innanzitut-

1. Cfr. il recente volume di B. LE MAÎTRE, *Zombie. Una favola antropologica*, Armando, Roma 2017. Sulla rappresentazione cinematografica del corpo, la bibliografia internazionale è vastissima, mentre in Italia, il vuoto è stato colmato solo di recente dal volume di R. MENARINI, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Pearson/Bruno Mondadori, Milano 2015.

to in celebri pagine della teoria classica, ad esempio nell'idea eisensteiniana del montaggio come equivalente astratto dell'esperienza dello smembramento, il sacrificio tipico dei riti tribali; in essi, il corpo del capo veniva macellato in funzione della riunificazione simbolica della tribù, che si nutriva della sua carne; il rito trova una prima traslazione nel mito di Dioniso, il dio greco fatto a pezzi dai Titani e rigeneratosi come corpo "nuovo", e una seconda sublimazione (moderna e astratta) nel puro principio del frammentare e ricomporre, alla base di tutte le arti, ma soprattutto specificamente "incarnato" dalla tecnica cinematografica. Eisenstein preferisce parlare di principio, ma si tratta in ultima analisi di un gesto — l'atto del tagliare —, operazione corporea dotata di molte implicazioni concettuali, "idea somatica" che il cinema esprime tanto a livello di singola inquadratura, quanto a livello di serie visiva².

Spostandosi leggermente dalla prospettiva eisensteiniana, e dunque non pensando principalmente ai caratteri della forma filmica, bensì ad alcuni tratti generali del cinema come macchina conoscitiva, è possibile portare alla luce altri gesti capaci di prefigurare il dispositivo? E questi gesti possono rivelarne dimensioni sommerse? Naturalmente la domanda non può trovare una piena risposta in queste pagine, che si limitano a mettere a fuoco rapporti e a delineare possibili percorsi, a volte anche azzardati. L'obiettivo è spostare l'attenzione dal cinema come macchina ottica al cinema come dispositivo somatico, condividendo quantomeno lo spirito della ricerca archeologica, che raccoglie le tracce di fenomeni aurorali, torna su ipotesi e intuizioni scartate nel corso della storia, traccia possibili connessioni fra pratiche antiche e configurazioni contemporanee. L'archeologia dei media non rappresenta un filone di ricerca rigidamente circoscritto, corrisponde piuttosto a un generale approccio al fenomeno mediale caratterizzato dal rifiuto dell'idea progressiva e lineare della storia

2. Tratto di questo passo della teoria eisensteiniana, anche in riferimento alle memorie filmiche del corpo smembrato, in B. GRESPI, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010, pp. 27-30.

delle tecnologie, e dal riconoscimento del pari peso e pari ruolo di tutto ciò che è stato via via messo da parte: i dispositivi che non si sono affermati, quelli che sono stati solo ideati e mai realizzati, che hanno anticipato futuri scenari, o anche quelli che, a posteriori, hanno portato alla luce un passato rimosso³. Scrive Giorgio Agamben, lavorando sulla nozione foucaultiana di archeologia:

Possiamo chiamare provvisoriamente “archeologia” quella pratica che, in ogni indagine storica, ha a che fare non con l’origine, ma con il punto di insorgenza del fenomeno e deve, perciò, confrontarsi nuovamente con le fonti e con la tradizione. [...] Il punto di insorgenza [...] non è mai l’emergere del fatto senza essere, insieme, emergere dello stesso soggetto conoscente: l’operazione sull’origine, è nello stesso tempo, operazione sul soggetto.⁴

Il “punto di insorgenza” del fenomeno cinematografico non coincide dunque con la sua origine, questione già molto discussa dagli storici e sviluppata in quella che viene ugualmente chiamata “archeologia del cinema”, pur non avendo nulla a che fare con la tradizione foucaultiana; il suo oggetto è la preistoria del medium, che ormai include una vasta gamma di tecnologie anticipatrici, dai giocattoli ottici alla cronofotografia, dalla lanterna magica alla fantasmagoria. Per “punto di insorgenza” sembra volersi intendere piuttosto il momento di un’intuizione non ancora precisamente definita né cosciente, non ancora tradotta in un oggetto; per questo, la interpretiamo come situata prevalentemente nel corpo, che *immagina* con i propri strumenti, mette in scena in forma gestuale e posturale una tecnologia di là da venire.

In questa chiave, il primo capitolo del volume si occupa di “cinema incorporato”, discutendo in particolare la pratica del tatuaggio, che ha creato nel corpo l’esperienza dell’immagi-

3. Per una serie di interpretazioni del metodo di ricerca archeologico, cfr. E. HUTHAMO & J. PARIKKA (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley (CA) 2011; per un particolare fuoco sull’archeologia del digitale, cfr. T. ELSAESSER, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

4. G. AGAMBEN, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 90.

ne viva e in movimento. Il bisogno di un'immagine dinamica, multipla, animata si è innanzitutto espresso attraverso la pratica della pelle dipinta, dal senso assai diversificato di cultura in cultura, ma che ha sempre trovato nel gesto una chiave importante: la contrazione dei muscoli è stata spesso sfruttata per far muovere le immagini dipinte sulla pelle, di conseguenza il corpo ha svolto sia il ruolo di schermo che di macchina motrice.

Il secondo capitolo è incentrato sul cinema come gesto non semplicemente riproduttivo, bensì mimetico, o *mimismologico*, secondo il neologismo coniato da Marcel Jousse, antropologo francese degli anni Trenta, noto per il suo *Antropologia del gesto*⁵. Jousse ha riflettuto su una particolare dimensione imitativa del gesto umano, applicandola in seguito al medium e alla sua specificità di macchina capace di cogliere la vita nel suo farsi. Ha inoltre messo a fuoco l'idea della tecnologia cinematografica come prolungamento di un gesto umano, e in particolare delle mani, prospettiva cruciale per i temi trattati in questo volume.

Il terzo capitolo riprende il motivo delle mani, cercando di situare la manualità richiesta dal cinema nell'ambito del magico, i cui gesti si caratterizzano per la capacità di *fare apparire* qualcosa; ciò è vero nel caso del moderno illusionismo, ma anche di antichissime pratiche, come la chiromanzia, che consiste nello sviluppo di immagini (mentali) a partire da una superficie segnata. Più in generale, queste pagine mettono a fuoco il modo in cui le mani hanno contribuito ad immaginare il cinema, analizzando sia l'uso del palmo come schermo, spesso rappresentato nel cinema degli anni Venti, da Gance a Cocteau, sia l'Ombromania di fine Ottocento, nella quale le mani coincidono con l'immagine in movimento, costituendo una sorta di materiale da cui trarre ogni genere di forma.

Il quarto capitolo riguarda il rapporto fra cinema e gesto del controllo, che il medium esercita fin dagli esordi, come dimostra Harun Farocki nella sua opera dedicata al primo film della storia,

5. M. JOUSSE, *Anthropologie du geste*, Les Éditions Resma, Paris 1969, trad. it. di E. de Rosa, *Antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Roma 1979.

La sortie de l'usine Lumière, antenato dei filmati di sorveglianza. Stando all'idea foucaultiana (e benjaminiana) del linguaggio come archivio delle similitudini non sensibili, e di conseguenza preziosa, in alcuni casi unica fonte per la ricerca archeologica, il doppio senso del verbo *to shoot*, che nelle lingue anglosassoni significa tanto abbattere qualcosa di mirato, sparando, quanto filmare, rappresenta l'indicatore di una relazione profonda fra i due gesti. L'atto del mirare è alla base del gesto del controllo, e ciò fin dai tempi della cronofotografia, che interpreta il vedere come cacciare; questa sovrapposizione difficilmente evitabile spinge alcuni registi a riattivare l'altra matrice corporea del cinema, ossia il gesto, più aperto al caso, di fare girare una ruota.

Questo volume rappresenta solo un primo e parziale risultato di una più ampia ricerca sul tema del gesto che mi accompagna da diversi anni e che confluirà a breve nel volume *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*. Ho voluto qui estrarre la questione relativa alla capacità gestuale del cinema, benché la prospettiva della mia ricerca si estenda anche ai gesti rappresentati nei film, e in realtà nasca dalla loro osservazione.

Alcune parti dei capitoli due e quattro appariranno in una prima versione in volumi collettanei⁶; i restanti capitoli sono stati presentati in convegni e hanno potuto beneficiare delle reazioni dei *discussant* (il terzo è stato esposto inizialmente al FilmForum di Gorizia nel marzo del 2017, all'interno del progetto *A History of Cinema Without Names*, e in una successiva versione al convegno *Necs Sensibility and the Senses. Media, Bodies, Practices*, del luglio successivo).

Devo questo libro imprevisto e anticipatore ai consigli di Alessandra Violi e Ruggero Eugeni, che ringrazio calorosamente. Grazie anche ad Andrea Pinotti, che suggerendomi la lettura di *Antropologia del gesto*, ha innescato la mia ricerca sulle lezioni inedite di Jousse.

6. I paragrafi 2.2. e 2.3. del capitolo due sono in corso di pubblicazione all'interno del volume curato da Christa Blümlinger e Mathias Lavin, dal titolo provvisorio *Le geste filmé*, il capitolo quattro comparirà nel volume, a cura di Maurizio Guerri, dal titolo *Le immagini delle guerre contemporanee*.