

Stefano Oliva  
(Università degli Studi Roma Tre)

## **NEL GREMBO DEL LINGUAGGIO: PER UN'ESTETICA DEL GESTO SUPPLEMENTARE**

### **1. Introduzione**

Nel concetto di gesto la filosofia occidentale ha posto il luogo di incontro tra corpo e significato, tra movimento e senso (cfr. Angelino 2016). Nel gesto infatti si assiste a un'attività fisica, concreta e osservabile, il cui fine pare essere la comunicazione di un contenuto più o meno intenzionale. L'incontro tra due sfere tanto distanti quanto la materialità del corpo e l'astrattezza del pensiero trova nel gesto un punto di sintesi in cui la compenetrazione tra forma e contenuto si dà a vedere come espressività incarnata. Scrive il canonico Andrea De Jorio nel suo pionieristico studio su *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*:

Il gesto ossia l'atteggiamento di qualunque membro del nostro corpo può considerarsi sotto due aspetti, pel modo cioè nel quale fisicamente si esegue quel movimento, quella posizione, quel concerto di mano, di dita, ec. e per l'idea che vi si attacca. Questi due aspetti diversissimi debbono con ogni scrupolosità considerarsi, ed ognuno intende che la esatta cognizione del primo sia non solo del massimo vantaggio, ma anche di assoluta necessità per l'intelligenza del secondo. (De Jorio 1832, 3)

Questa unità sintetica e al tempo stesso immediata tra materiale e ideale, ovvero tra corpo e significato, ha favorito la concezione secondo cui l'origine del linguaggio andrebbe ricercata proprio nell'espressività gestuale. Tale idea, che trova i propri illustri precedenti in Vico e Condillac (Kendon 2017), trova riscontro nella ricerca contemporanea in quell'orientamento teorico noto come *'gesture first'* (Arbib 2012; Corballis 2002; Tomasello 2008) che afferma l'antiorità del gesto (primitivo) rispetto alla parola (derivata). A tale indirizzo di ricerca si oppongono d'altra parte quelle teorie che affermano uno sviluppo originariamente multimodale del linguaggio umano, basato su un'evoluzione congiunta di linguaggio verbale ed espressività gestuale (Kendon 2004; McNeill 1992).

In un altro ambito di ricerca, quale la semiotica di tradizione pragmatista, Giovanni Maddalena ha recentemente articolato una organica 'filosofia del gesto', proponendo una distinzione tra gesto incompleto e gesto completo, nel cui ambito ricadono, tra le altre cose, le forme espressive rituali e artistiche. Per rimanere sul piano delle definizioni offerte da Maddalena, «gestures are the ordinary way in which we carry on meaning, as the etymology of the word (from *gero* = I bear, I carry on) implies» (Maddalena 2015, 9) e dunque bisogna considerare come gesto «any performed act with a beginning and an end that carries a meaning [...] pragmatically understood as the cluster of conceivable effects of an experience» (Maddalena 2015, 69-70).

Tanto il dibattito sull'origine del linguaggio – nei suoi diversi orientamenti – quanto l'indagine semiotica tendono a non mettere in discussione il carattere comunicativo del gesto, ritenuto un portatore di significato la cui importanza risiede nel fatto di essere «an attempt to give information of some sort» (Kendon 2004, 7, citato da Maddalena 2015, 171). Va da sé che l'ambito su cui ci stiamo concentrando è vario e complesso, motivo per cui è ragionevole annoverare tra i gesti simili 'portatori' di significato; in questo articolo tuttavia si cercherà di percorrere una strada alternativa, andando a interrogare quegli aspetti del gesto che non sembrano adattarsi a una funzione meramente comunicativa.

Come si è detto, il gesto viene abitualmente ricondotto alla dimensione dell'originario e dell'immediato; la sua finalità viene individuata per lo più nella trasmissione di un'informazione o significato; la sua appartenenza è ricondotta alla sfera pratica dell'azione. Contro questi presupposti, nel presente lavoro si cercherà di delineare un'estetica del gesto supplementare, vale a dire una riflessione su quel particolare tipo di espressività gestuale che pare svincolata dal primato dell'azione, non riducibile all'idea di una comunicatività originaria, sottratta alla categoria di fine. O, in termini positivi, l'obiettivo che si tenterà di raggiungere sarà quello di tracciare i contorni di un gesto inteso come supplemento di un atto, portato di un processo storico e di uno sviluppo culturale, rappresentante di una pura medialità.

## **2. Sotto il brusio delle parole**

L'indagine fenomenologica si sofferma sul gesto riscontrando in esso i caratteri di immediatezza ed espressività essenziali per la comprensione del linguaggio. Nella prima parte della *Fenomeno-*

*logia della percezione*, dedicata alla riflessione sul corpo, Merleau-Ponty si interroga sulla significatività della parola, intesa nel suo rapporto costitutivo con l'organismo dell'essere parlante. Contro gli orientamenti teorici – tanto empiristi quanto idealisti – che presuppongono una dissociazione tra pensiero e linguaggio, l'autore afferma l'inscindibilità di parola e senso, dimensioni differenti ma prese in una relazione di 'mutuo avvolgimento'. L'espressività linguistica non sopravviene ad abbigliare un pensiero preformato, non costituisce cioè una traduzione sonora secondaria di contenuti mentali, ritenuti a torto stabili e identificabili a prescindere dalle parole. Per illustrare il carattere primario della significatività del linguaggio Merleau-Ponty è portato a instaurare un confronto tra parola e gesto: «La parola è un autentico gesto e contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo» (Merleau-Ponty 1945, 254).

In realtà il rapporto tra i due termini viene declinato nella direzione di una originarietà del gesto, cui si deve riferire la comprensione linguistica al fine di cogliere l'immediatezza sintetica dell'espressività verbale. L'indagine sul linguaggio deve dunque interrogare l'origine gestuale dell'eloquio umano: «La nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio» (Merleau-Ponty 1945, 255).

Così come il gesto viene compreso a partire dal coinvolgimento del proprio corpo nella scena percettiva e nell'interazione con gli altri, allo stesso modo la parola non richiede un processo di decodificazione, quasi che fosse un messaggio cifrato, ma va considerata all'interno dell'orizzonte di comprensione dischiuso dall'impegno del parlante in un mondo composto di relazioni e di interessi pratici. L'espressività gestuale offre così il modello di una comprensione non assimilabile a una operazione conoscitiva: estendendo questo modello alla comprensione linguistica si può dire che la «gesticolazione verbale ha di mira un paesaggio mentale che dapprima non è dato a tutti e che essa deve appunto comunicare» (Merleau-Ponty 1945, 257-258). Ciò significa che il senso non si nasconde 'dietro' le parole ma si delinea proprio a partire da esse.

L'insieme degli atti espressivi a partire dal quale prende forma una cultura costituisce poi una sorta di *thesaurus* cui i successivi gesti verbali attingono come a un repertorio di usi codifica-

ti. Ciò non significa che il gesto sia naturale e la parola convenzionale: cercando di scardinare l'alternativa tra natura e cultura, Merleau-Ponty ricolloca il linguaggio in quella dimensione, al contempo integralmente naturale e culturale, che è propria dell'umano e a partire dalla quale l'espressività si può sovrapporre al mondo dato.

La distinzione natura-cultura viene così rifiutata poiché non in grado di spiegare l'espressività umana. A testimonianza di ciò viene chiamata in causa la varietà con cui le diverse culture vivono ed esprimono le emozioni attraverso la mimica: rispetto alla biologia, comune ai diversi membri della specie, gli usi possibili del corpo proiettano costantemente «significati che sono trascendenti rispetto al dispositivo anatomico, e tuttavia immanenti al comportamento come tale poiché esso viene comunicato e compreso» (Merleau-Ponty 1945, 259). Pur rifiutando la distinzione tra naturalità del gesto e convenzionalità della parola, Merleau-Ponty riconosce che quest'ultima «è capace di sedimentare e di costituire una acquisizione intersoggettiva» (Merleau-Ponty 1945, 261) creando un nuovo mondo, un nuovo sfondo comune ai parlanti, mentre la natura volatile ed effimera dei gesti consente al limite una trasmissione tramite imitazione diretta. Per questo motivo, continua l'autore, il locutore si trova alle prese con una parola che è al contempo *parlante*, allo stato nascente, e *parlata*, vale a dire istituita, mentre il gesto porta con sé il carattere di una costante novità.

La riflessione di Merleau-Ponty stabilisce dunque il gesto come modello di un'espressività immediata, inscindibile rispetto alla compromissione del corpo nel mondo, sottratta all'alternativa tra natura e cultura; d'altra parte, individuando lo stato nascente di un senso che prende corpo, esso non si sedimenta mai in un repertorio di usi paragonabile a un dizionario. Come vedremo più avanti, per pensare la dimensione storica del gesto è necessario disarticolare questa forma espressiva dalla dimensione originaria che le conferirebbe una posizione di anteriorità rispetto al linguaggio.

### **3. Il supplemento di un atto**

Per pensare un gesto non anteriore bensì posteriore rispetto all'espressività linguistica occorre invertire la direzione della riflessione: non dunque immaginare la preistoria della parola nel gesto ma trovare in esso la posterità del significato linguistico. Il

primo passo per fare ciò consiste nel pensare il gesto non come matrice ma come supplemento di un atto espressivo. In questa direzione va la riflessione dedicata da Roland Barthes all'opera del pittore statunitense Cy Twombly. In bilico tra il disegno, lo scarabocchio e il graffito, l'arte di Twombly (che non a caso aveva esercitato la funzione di decifratore di codici militari durante la Seconda guerra mondiale) si nutre di scrittura, prende in carico la materialità della lettera e, partendo dai segni dell'alfabeto, dà luogo a un nuovo gesto. Scrive Barthes:

Che cos'è un gesto? Qualcosa come il supplemento di un atto. L'atto è transitivo, vuole solo suscitare un oggetto, un risultato; il gesto è la somma indeterminata e inesauribile delle ragioni, delle pulsioni, delle inoperosità che circondano l'atto di un'atmosfera (nella sua accezione astronomica). Distinguiamo dunque il messaggio, che vuole produrre un'informazione, il segno, che intende produrre una comprensione, e il gesto, che produce tutto il resto (il "supplemento"), senza necessariamente voler produrre qualcosa. (Barthes 1982, 160)

I grafismi di Twombly presuppongono una familiarità con la scrittura, intesa come fenomeno caratterizzante una cultura (cfr. Barthes 1982, 162). Niente affatto *naïve*, la sua produzione artistica rivela un gusto per la citazione che spoglia il linguaggio del suo significato per portare in primo piano il godimento di un gesto, quello che Barthes chiama il *ductus*, vale a dire il tratto, irriducibile alla comprensione del segno e alla decodificazione del messaggio.

Il gesto artistico, inteso in questa prospettiva, è debitore nei confronti del linguaggio ma tende a svuotare – a far svaporare, scrive Barthes – il senso attribuito ai segni al fine di farne emergere un surplus, un «“profitto” sempre più inutile» costituito da «tutto quello [...] che non è necessario al funzionamento del codice grafico ed è, quindi, già un supplemento» (Barthes 1982, p. 168).

Considerata come gesto, l'arte si presenta sotto il profilo del processo e non del risultato, come produzione piuttosto che come prodotto. L'opera, suggerisce Barthes, va assunta semplicemente come traccia o «posato» (Barthes 1982, 171) di un'attività di manipolazione la cui funzione principale non è di realizzare un progetto in base a finalità pratiche ma quella di mettere in scena un gioco senza *telos*, libero e autonomo.

La riflessione di Barthes sovverte una lunga tradizione, ben rappresentata come si è visto anche nel pensiero contemporaneo, secondo cui il gesto sarebbe la preistoria del linguaggio. Seguendo

la direzione opposta, la riflessione sulla pratica artistica permette di concepire un tipo di espressività gestuale ricco di presupposti linguistici e culturali, debitore rispetto ad altre forme espressive ma allo stesso tempo in via di autonomizzazione rispetto alla questione della comprensione del segno.

Così inteso il gesto rappresenta un «supplemento enigmatico» che si innesta su uno sfondo composto dall'insieme degli atti espressivi che presuppone. Allo stesso tempo però la realtà del gesto ha bisogno di fissarsi come traccia; in quanto «posato», esso può dare luogo proprio a quel processo di sedimentazione che Merleau-Ponty riconosce al linguaggio ed esclude per quel che riguarda l'espressività gestuale. Ed è solamente a partire da questa sedimentazione che si può concepire la dimensione storica del gesto e la sua variabilità culturale.

Come si è visto in apertura, il gesto tiene insieme due istanze distinte, riconducibili all'immediatezza dell'espressività somatica e alla necessità di mediazione nella comprensione del senso. Storicità e variabilità culturale vanno ricondotte a questo secondo aspetto che, si noti di sfuggita, fa da sfondo a tutti i tentativi di catalogazione dei gesti 'idiomatici' di una comunità, come ad esempio quello già citato di De Jorio o come il più recente *Supplemento al dizionario italiano* di Bruno Munari (1963, giunto alla dodicesima ristampa del 2014).<sup>1</sup> Contro l'unilaterale enfaticizzazione dell'immediatezza del gesto, simili operazioni ribadiscono che la comprensione gestuale non va da sé ma richiede una precisa iscrizione nel contesto storico-culturale di riferimento.

#### 4. Gesto, storia, cultura

La connotazione storica del gesto è osservabile in particolar modo nell'ambito delle pratiche artistiche, dove il movimento del corpo assume una valenza espressiva riconoscibile pur senza ridursi a trasmissione di significati univoci. Le riflessioni del compositore Luciano Berio su questo tema, espone in alcune lezioni e conferenze e poi raccolte in un volume di *Scritti* dal carattere fortemen-

---

<sup>1</sup> L'utilità di un 'dizionario dei gesti' già di per sé lascia intendere il carattere storicamente e culturalmente determinato di un settore rilevante della gestualità umana; la circostanza per cui di questo stesso dizionario si rendano necessari un aggiornamento e una nuova edizione dà inoltre la misura di quanto i gesti siano soggetti a trasformazione e, talvolta, a invecchiamento. Si veda a tal proposito il gesto relativo al telefonare nel *Supplemento* di Munari (una mano a rappresentare la cornetta, l'altra impegnata nel girare il disco su cui, negli apparecchi degli anni Sessanta, si trovavano i numeri): un ottimo esempio di rapido 'invecchiamento' di un gesto.

te teorico, sono particolarmente interessanti, dal momento che affrontano la questione del carattere storico-culturale del gesto artistico (e in particolare musicale) tracciando un preciso confronto tra espressività gestuale e significatività linguistica. Scrive Berio:

Il gesto ha dunque sempre una storia e, prima di essere la storia dello stesso gesto, è la storia di colui che lo manifesta. In effetti, fare un gesto – un gesto lo si può fare, non inventare – vuol dire, prima di tutto, assumere i significati e prendere una posizione critica nei confronti della storia che esso contiene. (Berio 1963, 30)

L'osservazione di Berio situa da subito il gesto in un ambito culturale e in una tradizione storica: la constatazione secondo cui il gesto «lo si può fare, non inventare» radica l'espressività artistica sul terreno linguistico dei significati che ogni nuovo processo creativo deve assumere e allo stesso tempo vagliare criticamente, se non addirittura rifiutare, affinché si dia una produzione di senso.<sup>2</sup> Fare e non inventare vuol dire: porsi in relazione con un contesto di provenienza, con un repertorio già codificato, evitando l'ingenuità e il dilettantismo di chi, pensando di 'esprimere la propria interiorità', vagheggia un gesto puro, assolutamente originale in quanto totalmente libero dai condizionamenti di una tradizione.

Il gesto artistico – quello che con Barthes abbiamo chiamato gesto supplementare – deriva la propria espressività proprio dal rapporto critico rispetto agli scambi simbolici ed espressivi che ne costituiscono l'antefatto. D'altra parte, la sensatezza del gesto non va confusa per Berio con la significatività del segno linguistico:

Il segno è concettualmente stabile mentre il gesto, al contrario, è impermanente e, per non correre il rischio di trasformarsi in gesticolazione gratuita o in un pezzo di natura morta musicale, ha bisogno di un contesto culturale con il quale instaurare un rapporto di necessità al contempo dinamico, instabile e, perché no, dialettico. (Berio 2000, 473)

Berio traccia la distinzione tra significare ed esprimere, cui corrisponde la distanza tra segno e gesto. Quest'ultimo si trova a fronteggiare un duplice pericolo di riduzione: da una parte infatti esso

---

<sup>2</sup> La constatazione secondo cui il gesto si può fare ma non inventare sembra riecheggiare l'argomento di Wittgenstein contro il linguaggio privato. Parlare significa seguire una regola e «[...] "seguire la regola" è una prassi. E credere di seguire la regola non è seguire la regola. E perciò non si può seguire una regola "privatim": altrimenti credere di seguire la regola sarebbe la stessa cosa che seguire la regola» (Wittgenstein 1953, §202). Per Berio, come per Wittgenstein, l'espressione non attiene alla sfera intima dell'individuo ma alla sfera pubblica della collettività in cui si è inseriti.

non deve tramutarsi in «natura morta musicale», non deve cioè codificarsi fino a diventare un segno convenzionale, ma dall'altro deve evitare di ripiegarsi in una «gesticolazione gratuita», vale a dire in un'ostentata insensatezza o in un mero gioco estetizzante fine a se stesso. Il gesto artistico, sostiene Berio, è sensato in quanto espressivo e non gratuito in quanto motivato: espressività e motivazione del gesto si misurano nel rapporto dialettico che esso sa instaurare con il contesto culturale in cui si inserisce e dal quale prende le distanze. Manierista o dissacrante, il gesto artistico fa leva su un panorama comune all'artista e al pubblico, andando a inserirsi in una linea stilistica e confermandola nella sua poetica o proponendosi come forma espressiva alternativa e critica rispetto al canone che pure deve assumere.

Sulla base delle riflessioni fin qui condotte, bisogna ora domandarsi come può l'espressività del gesto distinguersi dalla «gesticolazione gratuita». Pur non rimandando ad altro da sé – a un significato, come nel caso del segno –, il gesto non si risolve in un'attività autoreferenzialità. In altri termini: pur non essendo un mezzo in vista di altro, il gesto non è neanche fine a se stesso. Per chiarire quello che si presenta come un dilemma occorre dunque ripensare a partire dal gesto la stessa coppia mezzi/fini.

### 5. Medialità pura

Negli ultimi anni Giorgio Agamben (1996; 2005; 2017; 2018) è tornato più volte a riflettere sul tema del gesto, indicando in esso la figura emblematica di una medialità pura. Partendo dalla riflessione di Walter Benjamin (1921) sulla rapporto tra mezzi e fini in connessione alla violenza politica, Agamben individua il concetto di «medialità senza fine», che «perde la sua enigmaticità se lo si restituisce alla sfera del gesto da cui proviene» (Agamben 2017, 135). Se la distinzione aristotelica tra *poiesis* e *praxis* indicava l'alternativa tra un fare dotato di un fine esterno (produzione) e un fare fine a se stesso (azione), il gesto introduce una terza possibilità in cui l'attività umana, benché non diretta a uno scopo estrinseco, non si ripiega in un mero esercizio autoreferenziale.

Facendo riferimento a un passo del *De lingua latina* di Varone, Agamben fa risalire il gesto al verbo *gerere*, che individua un'alternativa alla classica distinzione tra *facere* e *agere*: come il magistrato, *qui res gerit*, riveste una carica, così chi compie un gesto assume e sopporta un *medium* distaccandolo dalla sua finalità abituale:



Colui che *gerit* non si limita ad agire, ma, nell'atto stesso in cui compie la sua azione, insieme l'arresta, la espone e la tiene a distanza da sé. Se chiamiamo "gesto" questo terzo modo dell'attività umana, possiamo dire allora che il gesto, come mezzo puro, spezza la falsa alternativa tra il fare che è sempre un mezzo rivolto a un fine – la produzione – e l'azione che ha in se stessa il suo fine – la prassi. (Agamben 2017, 138)

Il gesto disattiva l'opposizione tra mezzi e fini prelevando un *medium* ed offrendolo allo sguardo, vale a dire esponendolo senza riferimento ad alcuno scopo, esterno o interno. Nel caso di Cy Twombly, indicato da Barthes come esemplare del gesto supplementare, il mezzo assunto nella sua pura medialità è la scrittura, che non viene più considerata come strumento di comunicazione ma diventa occasione di un nuovo possibile uso espressivo che, per così dire, fa girare a vuoto il *medium* linguistico. Ma allo stesso tempo, per usare i termini di Berio, una volta distinto dal segno il gesto non si risolve in gesticolazione gratuita: pur senza significare, esso si fa carico di una storia di scambi significanti per dare vita a una forma espressiva che, seguendo Agamben, non è fine a se stessa come la gesticolazione ma elide del tutto il riferimento a un fine, esponendo la potenza del *medium* considerato in se stesso.

Gli esempi proposti da Barthes e da Berio sono tratti rispettivamente dalle arti visive e dalla musica; Agamben invece torna più volte sulla gestualità della danza, individuando in essa la perfetta sospensione della finalità abituale dei movimenti:

[...] nella sua assenza di finalità, la danza è la perfetta esibizione della potenza del corpo umano, così possiamo dire che, nel gesto, ciascun corpo, una volta liberato dalla sua relazione volontaria a un fine, organico o sociale che sia, può per la prima volta esplorare, sondare e mostrare tutte le possibilità di cui è capace. (Agamben 2018)<sup>3</sup>

Il gesto diventa così il modello di un'attività umana priva di fine, sia esso interno o esterno, in cui la potenza del corpo viene assunta ed esibita integralmente: l'alternativa costitutiva tra movimento e senso non viene dunque risolta a favore di uno dei due poli ma disattivata grazie alla natura sintetica di una gestualità che non si riduce mai a gesticolazione insensata o a segnale corporeo,

---

<sup>3</sup> Il riferimento bibliografico è privo di numero di pagina dal momento che l'articolo di Agamben è pubblicato sul sito della casa editrice Quodlibet (<https://www.quodlibet.it/libro/100000000000>) nel contesto del *Giardino di studi filosofici*, «luogo di conversazioni e di studio» che raccoglie materiali di seminari e incontri disponibili gratuitamente in formato digitale.

così come l'alternativa tra mezzi e fini non viene abolita ma sospesa nel mostrarsi di un mezzo in quanto mezzo. Una simile esposizione di una medialità senza fine, nota Agamben, costituisce l'altra faccia della definizione kantiana di bellezza, «finalità senza fine (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*)» (Agamben 2018), ma ne mostra una possibile declinazione attiva, svincolata dal concetto stesso di finalità, offrendo un paradigma applicabile non solo alle pratiche artistiche ma, ciò che più preme all'autore, all'ontologia e alla politica, da intendersi come due campi di attività «senza opera»<sup>4</sup>.

## 6. Conclusioni

Mettendo in discussione l'idea di gesto come azione corporea finalizzata alla trasmissione di un significato abbiamo individuato nelle pratiche artistiche l'ambito elettivo di un gesto non riducibile all'atto, non diretto alla comunicazione di un significato, sottratto alla categoria di fine. Con Barthes abbiamo visto la natura supplementare del gesto, in cui ciò che emerge in primo piano è il tratto che si deposita in una traccia; con Berio, abbiamo evidenziato l'aspetto storico di tale deposito e la sua irriducibilità tanto alla gesticolazione insensata quanto al movimento finalizzato alla significazione; con Agamben infine abbiamo individuato nel gesto la sfera di una pura medialità sottratta a ogni finalismo, sia pure autoreferenziale.

L'idea di Agamben, secondo cui il gesto non si fissa in un'opera e si distingue nettamente dall'alternativa tra *poiesis* e *praxis*, fa leva sulla terzietà del *gerere* rispetto al *facere* e all'*agere*. Tuttavia la prospettiva assunta nel corso del ragionamento è quella dell'agente, *qui gerit*, o, trattandosi del gesto, si potrebbe dire del *gestante*. Non è un caso che la lingua italiana utilizzi questo termine per indicare la donna che porta in grembo il figlio: seguendo l'analogia, proprio del gesto non sarebbe il portare (o, come scrive Agamben, l'assumere e il sopportare) ma l'essere portato – il gesto non sarebbe la modalità caratteristica dell'agire materno ma indicherebbe lo *status* del figlio.

In effetti il gesto è il supplemento di un atto nel senso che ne è il portato: in esso si sedimenta una storia di usi, di pratiche, di scambi linguistici e di contesti d'uso essenziali alla comprensione, non già del significato, ma dell'espressività che in esso si fa visibile. Il gesto che si è tentato qui di delineare è allora un deposito e-

---

<sup>4</sup> Sull'arte come attività capace di ereditare l'idea, derivante dalla filosofia antica, di un'attività senza opera, si veda Carboni 2017.

spressivo, nutrito di cultura e inconcepibile senza una provata familiarità con la pratica linguistica, a sua volta ricondotta da Wittgenstein all'intreccio tra biologico e culturale tipico della «nostra storia naturale» (Wittgenstein 1953, §25).

Il gesto che abbiamo definito supplementare è pertanto ciò che il linguaggio porta in grembo: inconcepibile senza il riferimento a un contesto storico-culturale, esso fa leva sulla propria provenienza linguistica assumendone la medialità ma esibendola in una maniera espressiva non riconducibile alla comunicazione di un significato. Ma, come ogni figlio, il gesto non è riducibile alla propria provenienza e presenta il carattere di una ulteriorità espressiva. Se torniamo alla definizione iniziale, secondo cui «gestures are the ordinary way in which we carry on meaning», ci rendiamo conto di una completa inversione di prospettiva: quel che portava è diventato il portato; il padre (si pensi all'ipotesi del gesto come origine del linguaggio) è diventato il figlio. In questa inversione si profila la possibilità di un gesto come posterità del linguaggio.