

L'enunciazione audiovisiva tra pratica scientifica e visualizzazione artistica: il caso di *Holy Motors*

Il mio intervento si concentra su un testo che presenta delle problematiche legate alla rimediazione e più in generale alla produzione tecnica delle immagini¹. Si tratta di *Holy Motors*, film di Leos Carax presentato al Festival di Cannes del 2012: il testo costringe a utilizzare in maniera peculiare gli elementi della teoria dell'enunciazione, perché mobilita in maniera critica filmati e tecniche dall'archivio mediale². Come vedremo, una delle indicazioni che il testo sembra suggerire è che il concetto di rimediazione e quindi di medium debba essere scomposto, soprattutto per individuare gli attori sociali e gli apparati tecnici nella loro evoluzione diacronica e sistemazione reciproca. Nel fare questo, assumiamo un consiglio da Rosalind Krauss, che nel suo *Reinventare il medium* (1999), sostiene l'idea che i media siano dei sistemi di regole, delle cornici di senso mutabili e composite. Data l'opacità del testo in esame e delle concatenazioni tra i vari segmenti che lo compongono, sono in un certo senso costretto a raccontare il processo di lettura che ho adottato.

1. Segmentazione e descrizione del testo

1.1. Performance attoriali

A fare problema per l'analisi è dapprima la possibilità di trovare un criterio di pertinenza adeguato. Va infatti segnalato che il lungometraggio di Leos Carax fa dell'opacità e della resistenza all'interpretazione una strategia programmatica, soprattutto a causa dell'enigmatica concatenazione tra le sequenze che lo compongono. Si tratta certamente di un film che opera un discorso sul cinema: come vedremo, solo attraverso la comparazione tra due tecniche – il *motion capture* e la cronofotografia – sarà possibile tentare di ricostruire questo discorso e provare a estrarne delle indicazioni teoriche.

¹ Cfr Bolter J.D. Grusin R. (1999).

² Sul tema dell'enunciazione si veda Benveniste É. (1970).

Lo svolgimento del film si concentra in via privilegiata sulla professione di Oscar e ne segue un'intera giornata lavorativa: una serie di *performance* attoriali itineranti che ricalcano alcuni generi cinematografici e *topoi* attestati. L'uomo si prepara a bordo di una limousine guidata da Celine, sua *chaffeuse* e segretaria, truccandosi e abbigliandosi in vista di ciascun appuntamento. L'automobile si configura quindi come uno spazio paratopico di acquisizione della competenza, perché oltre a ricalcare figurativamente un camerino teatrale, viene utilizzato da Oscar per studiare e preparare le sue *performance*, leggendo quelli che vengono qui denominati "dossier" anziché copioni. Oltre all'ambiguità generata dal lessico "affaristico", del tutto opposto rispetto al *frame* artistico-attoriale che ci si aspetterebbe, è possibile notare la presenza di ricorrenze semantiche: i vari appuntamenti possono essere definiti con Jacques Geninasca come dei segmenti seriali³ e presentano delle isotopie legate alla morte, alla nostalgia e alla memoria.



Figura 1. La terza *performance* attoriale di Oscar

³ Geninasca J. (1997), pp. 70-71 della tr. it.



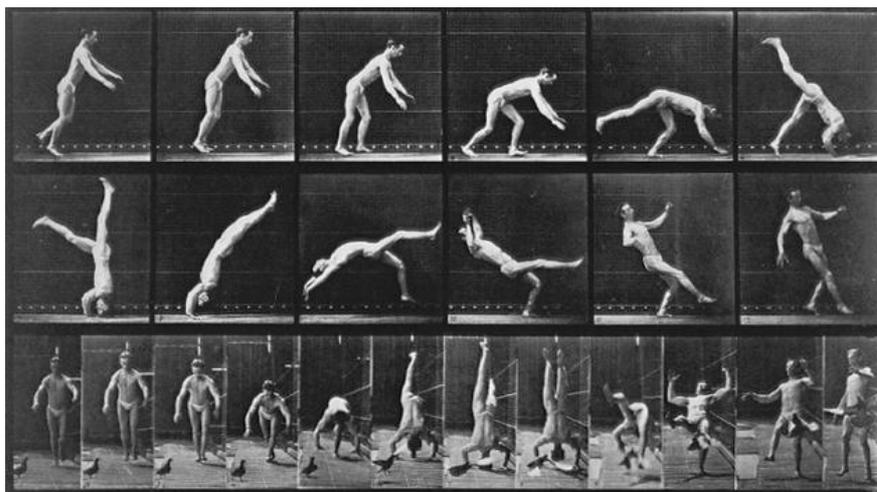
Figura 2. Oscar si prepara all'appuntamento successivo

La natura della professione rimane però misteriosa: non viene mai visualizzato il risultato delle *performance* e Oscar non riceve sanzioni esplicite. Le sequenze si susseguono riproponendo lo stesso schema di preparazione ed esecuzione degli appuntamenti fino alla fine del film.

1.2. Cronofotografie

Le cose si fanno anche più complicate perché agli appuntamenti vengono accostati dei filmati di pochi secondi ottenuti da cronofotografie. Come indicato nei *credits*, si tratta di fotografie realizzate da Étienne-Jules Marey nella seconda metà dell'Ottocento, per studiare la locomozione del corpo umano e animale con maggiore precisione, all'interno di pratiche pienamente scientifiche. All'epoca queste immagini potevano essere assemblate o in cronofotografie compatte, cioè ritraenti più volte il soggetto in posizioni affiancate e trasparenti, oppure lastre che contenevano tutti gli scatti uno accanto all'altro (v. Fig. 3).

Figura 3. Un esempio di cronofotografia



In *Holy Motors*, le cronofotografie sono state manipolate e assemblate in filmati di pochi secondi, che interrompono la diegesi senza preavviso, complicando la lettura con ulteriori non detti.

1.3. *Metalessi iniziale ed epilogo*

Altre due sequenze confermano che l'ambiguità è tratto caratteristico della strategia di *Holy Motors*: il prologo è infatti una sequenza di *metalessi* che coinvolge il regista Leos Carax e una sala cinematografica gremita di spettatori inerti (v. Fig. 4). L'epilogo mette

invece in scena uno scambio di battute tra le limousine. Tornerò a considerare queste sequenze in sede di conclusioni, per mostrare come l'ambiguità del testo non impedisca di rinvenire un discorso sistematico.

2. Le cornici di produzione mediale

2.1. L'enunciazione enunciata e i frame della sorveglianza interpretativa

La concatenazione tra queste due tipologie di sequenze – cronofotografie e “appuntamenti” – fa problema, non è apparentemente motivata, così come di più difficile sistemazione è la loro considerazione isolata. Non se ne comprende il nesso finché un dialogo che coinvolge Oscar e uno dei suoi *mandanti* non esplicita uno dei temi più importanti del film: la miniaturizzazione e sparizione diacronica degli oggetti di ripresa. Al rientro da uno degli appuntamenti, Oscar viene infatti interrogato circa il suo stato di salute. Infastidito dalla domanda, lamenta la progressiva miniaturizzazione delle telecamere nel suo lavoro e allude alla loro sparizione: “Quando ero giovane erano più pesanti di noi. (...) Oggi non le si possono neppure vedere. E così, sì... a volte, io stesso ho difficoltà a crederci”. La risposta che gli viene data è che nemmeno dei delinquenti di strada hanno più bisogno di vedere le telecamere che sorvegliano il quartiere, per credere alla loro presenza. Alla domanda sul perché continui a lavorare nonostante tutto, Oscar risponde: “Continuo, come ho iniziato. Per la bellezza del gesto”.

Questa istruzione di lettura costringe lo spettatore a sorvegliare gli appuntamenti in cerca di indizi contrattuali, e più precisamente, a cercare anche retrospettivamente dei dispositivi dell'enunciazione enunciata. Permette inoltre di individuare una prima serie di criteri di pertinenza: i mediatori tecnici, le tecniche con cui lavorano e i ruoli che configurano all'interno delle pratiche sociali. Possiamo inoltre constatare la presenza di tre contraddittori *frame*: un *frame* scientifico (le cronofotografie), un *frame* intrattenitivo (il cinema come lo

conosciamo, il bel gesto), un *frame* di sorveglianza (il dialogo riportato che tematizza le telecamere invisibili).

2.2. Rimediazione critica e disgiunzione di probabilità

La rimediazione viene quindi utilizzata come una tecnica di montaggio volta ad attivare l'immaginazione critica dello spettatore, ad installarlo nello spazio relazionale lasciato vuoto dagli scarti di sostanza e dai *frame* disciplinari. Accostando in maniera problematica sequenze di tipologia differente – in questo caso differenze plastiche legate al colore e al formato, che rimandano a provenienze temporali e pratiche differenti – lo spettatore è spinto a colmare con un *surplus* interpretativo lo spazio relazionale che li divide. C'è una lunga tradizione legata a quelle che potremmo chiamare, con i formalisti russi, tecniche di straniamento (Sklovskij 1917). Più recentemente, Pietro Montani (2010) ne parla in termini di *immaginazione intermediale*, sebbene nell'accezione di una tecnica in grado di autenticare e rigenerare la capacità delle immagini di riferirsi al mondo. Francesco Zuconi (2013) mette al lavoro alcuni di questi presupposti offrendo una lettura delle *Histoire(s) du Cinema* di Jean-Luc Godard in termini di rimontaggio critico dell'archivio mediale, basato su una figuratività profonda, che mira alla ricerca di un'efficacia testimoniale.

Guardando i grandi maestri, ai pionieri del cinema, Godard, con le sue *Histoire(s)* sembra aver elaborato un metodo nei confronti dell'archivio di immagini nell'epoca della loro manipolabilità. Lo spettatore ha forse imparato a comprendere come relazionare immagini, suoni e testi verbali, apparentemente incompatibili, in nome di una figuratività profonda che attraversa l'archivio e ne garantisce la potenziale riattivazione ad ogni presente. (Zuconi 2013, p. 99)

Con *Holy Motors*, Leos Carax – che peraltro ha collaborato con Godard in diverse occasioni – non utilizza il montaggio intermediale per chiedere allo spettatore di dare maggiore efficacia alle immagini in ottemperanza a una figuratività profonda: non sono le immagini in quanto tali a essere rimotivate, quanto le tecniche e le cornici medialità che ne permettono la generazione. Alla ricerca dell'isotopia

dominante della pratica professionale di Oscar, lo spettatore è condotto al ritrovamento di isotopie “sepolte” legate allo sviluppo del cinema e alle sue cornici dell'enunciazione. Si tratta nient'altro che di una forte e marcata disgiunzione di probabilità così come descritta da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979), di passeggiare fuori dal testo e di un rimbalzare tra un'isotopia e l'altra, mantenendo attiva una sorveglianza interpretativa.

Grazie al criterio di pertinenza dell'enunciazione enunciata e alla ricerca della presenza di dispositivi di ripresa, è possibile individuare un appuntamento che permette un confronto più puntuale con i filmati cronofotografici e le loro tecniche di produzione: si tratta della sequenza di *motion capture*, l'unica che marca l'inizio della *performance* e ne illustra parzialmente il risultato testuale. All'interno di una stanza adibita con tutti i macchinari del caso, sebbene con l'insolita mancanza di umani, Oscar compie delle evoluzioni atletiche indossando una tuta e dei *marker*. L'inizio di ogni sequenza di registrazione è segnalata dal lampeggiare dei dispositivi a infrarossi e viene inoltre mostrato il risultato della trasduzione: un avatar virtuale che non ha più alcuna relazione con il soggetto che ha prestato il corpo alla sua realizzazione. Inizia quindi a precisarsi il tipo di discorso critico che *Holy Motors* compone riflessivamente sul cinema e sulle sue modalità, un discorso che nell'affiancare finalità e tecniche diverse, ne ricorda l'origine plurale, ciò che è stato e ciò che potrebbe diventare.

3. Tecniche di manipolazione, trasduzione, destinazione

A questo punto le tematiche semiotiche sono chiare, perché è possibile tentare una schematizzazione reciproca tra le sequenze delle cronofotografie e quella di *motion capture*, guardando alle pratiche sociali di provenienza, che permettono una stabilizzazione dei valori.

	Mediatori tecnici	Livello di pertinenza e poli enunciazione	Pratica sociale	Destinazione	Trasduzione diagrammatica
Cronofoto	Apparecchi fotografici in serie (momento <i>incoativo</i>)	Enunciato testuale (atto di linguaggio assente)	Scientifica (accrescimento conoscenze)	Medica e (uomo come soggetto e oggetto di valore)	Traduzione analitica (collazione di istanti)
Performance attoriali (sequenza di <i>motion capture</i>)	Infrarossi, <i>Marker</i> , <i>software</i> di conversione (momento <i>terminativo</i>)	Pratica testualizzata (risultato testuale assente)	Non precisata (sorveglianza e intrattenimento)	Ignota (uomo come ingranaggio tra gli altri)	Sintesi di un referente alternativo

Tabella 1. Problematiche semiotiche che emergono dal confronto tra le cronofotografie e la sequenza di *motion capture*.

3.1. Miniaturizzazione dei dispositivi

Le cronofotografie erano all'epoca realizzate con l'ausilio di apparecchiature risultanti dall'assemblaggio di molteplici macchine fotografiche, attivabili secondo una precisa sequenza di intervalli temporali. Étienne-Jules Marey, tra i primi sperimentatori di questi macchinari, è stato anche suo malgrado una figura pionieristica della cinematografia, perché si tratta dell'apparato tecnico che ha portato allo sviluppo del cinematografo e quindi delle telecamere.

Al contrario, il *motion capture*, in combinazione con la codifica digitale, è il momento *terminativo* della stessa evoluzione tecnico-culturale iniziata con la cronofotografia: a rigore, non è più necessaria una telecamera fisica, ma se ne può realizzare una "virtuale". Il processo *durativo* di questo avvicendamento è solo indirettamente tematizzato nel film, attraverso il dialogo tra Oscar e il suo probabile datore di lavoro: quelle enigmatiche allusioni alla miniaturizzazione

delle apparecchiature e la fede ormai necessaria per credere alla loro presenza.

3.2. Virtualizzazione (e potenzializzazione) dei poli dell'enunciazione

Le due sequenze mostrano delle somiglianze funzionali, perché entrambe mirano alla registrazione del movimento di corpi che compiono gesti atletici e alla loro trasformazione in vista di una visualizzazione. Tuttavia, in entrambi i casi non sono presenti tutti i momenti del processo di produzione e trasformazione, alcuni rimangono potenziali, vanno cercati nel fuori testo, nella semiosfera: le cronofotografie sono qui degli *enunciati* filmati, il risultato della pratica di visualizzazione, in cui gli altri momenti e attori della produzione sono assenti. Per ciò che concerne il *motion capture*, si dà invece solo la *pratica* che porterà alla visualizzazione, con il testo risultante che viene solo parzialmente mostrato, così come per le altre sequenze degli appuntamenti. La produzione di queste sequenze va quindi intesa come una manovra che abbina il risultato testuale alle circostanze (culturali, sociali, tecniche) della sua enunciazione.

3.3. Pratiche sociali, concatenazioni tra umani e nonumani

I punti più interessanti del lungometraggio riguardano però le pratiche di produzione delle immagini e le loro finalità. Lo scopo degli appuntamenti di Oscar è ignoto, mentre per ciò che concerne le cronofotografie, si trattava dello studio dell'uomo per l'uomo stesso: gli enunciati cronofotografici erano solo un risultato provvisorio di uno studio verso nuove misurazioni e scoperte scientifiche.

A livello attanziale, è mutato il rapporto tra uomo e macchine, rapporto che anche il titolo del film tematizza, in quello che potrebbe essere descritto come un processo di *reiscrizione* e di redistribuzione delle competenze:

Un dispositivo è, così, una catena di umani (U) e nonumani (NU) ognuno dei quali è fornito di una nuova competenza o delega la sua competenza a qualcun altro: (...) gruppi sociali, macchine, interfacce.
(Akrich Latour 1992, p. 412 della trad. it.)

Da soggetto, oggetto e destinatario dello studio, l'uomo diventa un oggetto tra gli altri, un corpo tecnico, un esecutore; la conferma figurale viene dalla sequenza di *metalessi* iniziale.



Figure 4 - 5. Confronto tra una sequenza cronofotografica e la *metalessi* in *Holy Motors*.

Per questo la mano di Leos Carax, regista qui retrocesso ad attore, muta da un'inquadratura all'altra in una mano meccanica (v. Fig. 5): è la figura che riassume lo spostamento dell'uomo da soggetto e oggetto di valore a ingranaggio tra gli altri. Al contrario di ciò che accade in una delle sequenze di cronofotografia (v. Fig. 4), in cui i movimenti delle mani erano registrati per lo studio della stessa locomozione umana.

Anche la sequenza finale, in cui le limousine discutono tra loro della disaffezione dell'uomo nei confronti delle macchine e delle azioni visibili, può essere precisata. Come le auto si antropomorfizzano nella parola, così l'uomo si macchinizza divenendo un corpo di carne e tecnica. Corpi umani e meccanici stanno perdendo la loro discernibilità reciproca: se smette di essere constatabile (visibile) la loro differenza di funzionamento, lo scarto differenziale che ne assicura il senso finisce col diventare una pura questione di fede.

3.4. Tecniche di trasduzione e lavoro del mediatore

Quanto al tipo di trasduzione – e dunque il lavoro del mediatore – abbiamo rispettivamente:

a) con le cronofotografie: diagrammi⁴ a partire dall'impronta del corpo abbinata alla notazione figurale delle misure, come ben spiegato da Fontanille e Dondero (2012, p. 185). Si tratta quindi di una traduzione analitica, perché dal movimento durativo si estraggono visualizzazioni di immagini singolari, una collazione di istanti.

b) anche il *motion capture* si organizza come un processo di produzione diagrammatica a partire da dei *marker* apposti sul corpo umano per produrre, via trasduzione, un oggetto alternativo in cui valgano gli stessi rapporti. Si tratta però della sintesi di un referente alternativo trasponibile e modificabile, che perde memoria del corpo che l'ha impresso.

Conclusioni

Il cinema non è quindi presentato come una cornice che di colpo si fa plurale a seguito dell'insorgenza di nuove scoperte tecnologiche. *Holy Motors*, spingendo tramite l'ambiguità della pratica di Oscar a decidere il *frame* disciplinare su cui interpretare il mondo possibile del testo, mostra come i suoi apparati tecnici caratterizzino la sua nascita e come plurale da principio. I suoi elementi costitutivi passano dalla scienza all'intrattenimento, arrivano quasi contemporaneamente alla sorveglianza, tornano alla scienza. Ogni passaggio assegna agli attori umani e non umani coinvolti un differente statuto. I soggetti diventano oggetti di valore, poi aiutanti, destinanti o semplici ingranaggi intermedi.

Il discorso che *Holy Motors* sembra quindi costruire è che le nuove forme di replicabilità e le tecniche di produzione digitale, oltre agli strumenti ottici miniaturizzati (*smartphone*, telecamere di sorveglianza), abbiano messo in discussione il ruolo del cinema e che ci sia bisogno di un montaggio critico per mettere in luce questa sovrapposizione. Più in generale: convocando differenti strati ed

⁴ Secondo la definizione di Charles Sanders Peirce, i diagrammi sono quelle ipocione "che rappresentano le relazioni (...) delle parti di una cosa per mezzo di relazioni analoghe fra le loro proprie parti" (CP 2.277).

elementi della prassi enunciativa⁵, il lungometraggio di Leos Carax sembra avvertire che con la proliferazione dei mediatori tecnici, si è mescolato lo spazio della vita e quello della sua registrazione e manipolazione mediata⁶.

Le indicazioni teoriche che questo discorso sembra suggerire riguardano la scomposizione del concetto di medium in una cornice di senso, da ripensare nei termini di un accoppiamento critico tra mediatori tecnici e pratiche sociali. La loro articolazione va dunque seguita a partire dai processi di produzione ed enunciazione, dalle modalità di trasduzione, dalla distribuzione delle competenze tra umani e nonumani e dal loro sviluppo diacronico.

Bibliografia

AKRICH, M. LATOUR, B.

1992 "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies", in Bijker, Law (a cura di) *Shaping Technology / Building Society*, pp. 259-264, Cambridge, MIT Press (trad. it. "Vocabolario di semiotica dei concatenamenti umani e non umani", in Mattozzi A. (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 407-414).

BENVENISTE, É.

1970 *L'appareil formel de l'énonciation*, ora in *Problèmes de linguistique générale*, 2 voll., Gallimard, Paris 1966-74 (trad. it. *L'apparato formale dell'enunciazione*, in *Problemi di linguistica generale*, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1971-85).

BOLTER, J.D. GRUSIN, R.

1999 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press (trad. it. Guerini, Milano, 2002).

ECO, U.

⁵ Cfr. Fontanille J. (2008) pp. 85-89 della trad. it.

⁶ Un altro elemento – potremmo dire una "chicca" – ribadisce la vocazione al fuoritestò di *Holy Motors* e il suo discorso sull'intrinseca pluralità delle afferenze dei dispositivi tecnici. Ripercorrendo la storia della compagnia Wild Heerbrugg, che compare come semplice stemma su del materiale di scena che Oscar utilizza per prepararsi al suo terzo appuntamento, si scopre che dalla sua fondazione nel 1921 fino ad oggi – è del 1990 la fusione con Leica – ha sempre prodotto strumenti ottici per tre tipi di pratiche: sorveglianza, intrattenimento (dispositivi a 35mm) e misurazione scientifica (fotogrammetria e microscopi).

- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- DONDERO, M.G., FONTANILLE, J.
2012 *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE, J.
2008 *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF (trad. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS, 2010).
- GENETTE, G.
1972 *Figure III*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976).
- GENINASCA
1997 *La parole littéraire*, Paris, Press Universitaires de France (tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Studi Bompiani, 2000).
- GREIMAS, A.J. COURTÉS, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Milano, 1986).
- KRAUSS, R.
1999 "Reinventing the Medium", in *Critical Inquiry* n. 25, pp. 289-305 (trad. it. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Mondadori, 2005).
- MATTOZZI, A. (a cura di)
2006 *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi.
- MONTANI, P.
2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- PEIRCE, C.S.
1931-58 *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (trad. it. parziale in M.A. Bonfantini, (a cura di), *Charles Sanders Peirce. Opere*, Milano, Bompiani, 2003).
- SKLOVSKIJ, V.
1917 *Una teoria della prosa: l'arte come artificio : la costruzione del racconto e del romanzo*, (trad. it. a cura di Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976).
- ZUCCONI, F.
2013 *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis.