

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine

Annali 2 - Dicembre 2014

Immagini che fanno segno
Modi e pratiche di rappresentazione
diagrammatica nelle *informational images*

A cura di Valentina Manchia

SCRITTI DI ADDIS, CALABRESE, D'ARMENIO, FABBRI,
GIALLOMBARDO, GUATTARI, IDONE CASSONE, MANCHIA,
MANOVICH, MAROJA, MARTINI, NARDELLI, SABATTO

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 2 - Dicembre 2014

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione
Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Luca Acquarelli
Giulia Cantelli
Massimiliano Coviello
Francesco Gori
Vincenzo Idone Cassone
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Orlando Paris
Francesca Polacci
Diletta Sereni
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese
dell'Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Tutti gli articoli sono *peer reviewed* a eccezione di quelli inseriti
nella sezione *Archivio*.

Copertina
Fotogramma da *Holy Motors* di Leos Carax (2012)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2015 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55
55100 Lucca
Tel. +39/0583/494820
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-98811-10-6

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Michele Bacci	Université de Fribourg
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	Università di Bologna
Hubert Damisch	EHESS Paris
Umberto Eco	Accademia Nazionale dei Lincei Roma
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Elisabetta Gigante	Università di Modena e Reggio Emilia
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Jorge Lozano	Universidad Complutense de Madrid
Giovanni Manetti	Università di Siena
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Francesca Polacci	Università di Siena
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao



Sommario

Immagini che fanno segno Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle *informational images*

a cura di Valentina Manchia

Art, non-art, information. Immagini che fanno segno, tra rappresentazione e visualizzazione <i>di Valentina Manchia</i>	11
Senso e potere <i>di Félix Guattari</i>	15
Diagrammi in filosofia: G. Deleuze e la semiotica “pura” <i>di Paolo Fabbri</i>	27
What is Visualization? <i>di Lev Manovich</i>	36
A colpo d’occhio. Introduzione all’analisi degli HUD nei videogame <i>di Vincenzo Idone Cassone</i>	53
Rappresentazione diagrammatica ed effetti di realtà. Il <i>mapping</i> tra arte e visualizzazione <i>di Enzo D’Armenio – Giulia Nardelli</i>	71
La collezione Scilla presso il Sedgwick Museum of Earth Sciences. Pratiche di visualizzazione dal XVII al XXI secolo <i>di Floriana Giallombardo</i>	86
Visualizing Other Histories. Paulo Herkenhoff’s Cannibalization of Alfred Barr’s Chart <i>di Camila Maroja</i>	104
Palestine Remembered. A Digital Map between Past and Future <i>di Michele Martini</i>	116

L'espace dans l'iconoclaste distribution des contraintes et des souhaits. Modèles, photos et dessins dans la conception des systèmes constructifs de la Guerre Froide <i>di Steeve Sabatto</i>	128
<i>Archivio</i>	149
Profezie <i>di Omar Calabrese e Paolo Fabbri</i>	150
Il futuribile delle età perse. Conversazione con Paolo Fabbri su <i>Profezie</i> <i>a cura di Maria Cristina Addis</i>	181
<i>Bibliografia</i>	188
<i>Abstracts</i>	199
<i>Biografie degli autori</i>	203

Rappresentazione diagrammatica ed effetti di realtà.
Il *mapping* tra arte e visualizzazione
Enzo D'Armenio - Giulia Nardelli (Università di Bologna)

1. Introduzione: il *mapping* come rappresentazione diagrammatica

Secondo la definizione di Charles Sanders Peirce, i diagrammi sono quelle ipoi-cone «che rappresentano le relazioni [...] delle parti di una cosa per mezzo di relazioni analoghe fra le loro proprie parti» (CP 2.277). Inoltre, nell'approntare il suo sistema dei Grafi Esistenziali, il filosofo americano sottolinea il valore sperimentale e conoscitivo delle relazioni diagrammatiche, arrivando a definire le operazioni che vi si possono compiere come «un interrogatorio mosso alla Natura delle relazioni in questione» (CP 4.530). Il diagramma si presenta così come «una configurazione per il suo delineare e imbrigliare posizioni al di là del modo in cui localmente si sostanziano» e, al contempo, come «mera stabilizzazione locale che contiene già, tuttavia, germi di una destabilizzazione, di una fluidificazione in grado di prospettare nuove coagulazioni» (Basso 2009, p. 78).

Alla luce di queste caratteristiche cruciali proprie del concetto, si desidera compiere un itinerario sul *mapping* come rappresentazione diagrammatica, inteso come pratica di selezione, manipolazione e riproposizione visiva e spaziale di relazioni in forma “nuova” al fine di illustrarne o riprodurne una particolare salienza.¹ Ormai termine di portata generale, il *mapping* conosce un vasto ambito di applicazione che spazia dalle neuroscienze all'informatica, all'architettura (*architectural mapping*) fino alle pratiche artistiche (*normal/bump mapping*, *texture mapping* spesso ottenuto tramite procedure *motion capture*): a tal proposito, una breve ricognizione sull'origine di questa particolare pratica rappresentativa e la delineazione del terreno comune per cui si può parlare di *mapping* in così tante (e diverse) pratiche permetterà un ancoraggio specificatamente semiotico alla questione della sua “diagrammaticità”. Come già svelato dalla parola stessa, il termine trae la sua origine dalla cartografia e rappresenta una naturale evoluzione ed estensione del concetto di mappa come rappresentazione di nessi e relazioni spaziali, processo che trova uno snodo importante con l'introduzione del termine “mappatura” in diversi ambiti conoscitivi, soprattutto scientifici. Con il termine “mappatura”, infatti, si indicano in generale tutte quelle elaborazioni che cercano di rappresentare il processo di realizzazione di una mappa esplicitandone gli stadi: non è un caso che questo termine sia alquanto ricorrente in genetica, dove la “mappatura genetica” è quel processo di ricostruzione delle posizioni dei geni all'interno della molecola di DNA che culmina con la realizzazione di una vera e propria mappa (“genetica”, “cromosomica”, “fisica”). Già con tale concetto, ci si avvia verso una riflessione sulla costru-

zione della rappresentazione stessa e, dunque, verso un interesse specifico per la resa dei rapporti, per quanto la sua applicazione permanga legata a una questione strettamente spaziale: si tratta ancora, infatti, di rese spaziali di posizioni reali.

È proprio con l'introduzione del termine *mapping* che avviene un cambiamento cruciale. Come suggerisce il suffisso *-ing*, si tratta innanzitutto di una pratica, la quale si contraddistingue per il carattere aperto del suo procedimento in quanto non si limita a rappresentare posizioni, ma attribuisce valori spaziali a relazioni reali, che non hanno per forza una dimensione "originariamente" spaziale: si tratta di un profondo lavoro topologico che si configura come processo rappresentativo "dinamico", in quanto dipendente da cambiamenti relazionali.

Di qui, la sua migrazione in ambito umanistico e sociale per l'analisi dei comportamenti, basti pensare all'uso del *mapping* nel *data journalism* e alle mappature dei comportamenti urbani (cfr. Frattura & Montanari 2013), ma anche la sua affermazione in altri ambiti, per esempio nelle neuroscienze per rappresentare le attività neurali in relazione alle azioni (*brain mapping*), o nella computer grafica per la modellazione 3D (*texture mapping*).

Alla luce di questo breve itinerario, si può già evidenziare quale possa essere l'interesse semiotico per tale rappresentazione diagrammatica, quello nei confronti del *mapping* come pratica di localizzazione e organizzazione della conoscenza. Da questo punto di vista si può riscontrare, oltre che una certa attinenza al concetto di diagramma stesso, una vicinanza con le riflessioni semiotiche sulla rappresentazione scientifica. In particolare, come scrivono Maria Giulia Dondero e Jacques Fontanille, «la fonction cognitive de l'image scientifique est donc principalement prospective et, en quelque manière, prédictive» (Dondero & Fontanille 2012, p. 9). Analogamente, se da una parte la rappresentazione che risulta da tale pratica si presenta come presentazione di diversi stimoli "locali", frutto della cristallizzazione dei rapporti a cui si vuole dar forma, a volte non coerenti, che devono essere rilevati volta per volta singolarmente dall'interprete, dall'altra parte, la sintesi percettiva e cognitiva di tali rapporti operata con il *mapping* forma una rappresentazione estremamente esaustiva, che per quanto virtuale prepara il suolo per nuove abduzioni e soluzioni. Il *mapping* è una pratica diagrammatica poiché, analogamente a essa, «si fonda su processi di coagulazione di relazioni» (Basso 2009: 78) e, al contempo, è «un'icona di relazioni tra entità non necessariamente omogenee; esso dipende da un'istruttoria dipendente da una "scenarizzazione", ossia da una "prospettivizzazione" di uno spazio» per cui «esso è aperto a risintetizzare i propri nodi o la propria stessa struttura integrando nuove emergenze» (Basso 2009, p. 333).

In quest'articolo ci si concentrerà attorno a due casi di studio esemplari: *Il segno della memoria* di Studio Azzurro sovrappone strati "materici" differenti contaminando lo spazio urbano con la proiezione tecnologica, al fine di creare un'interessante sovrapposizione di spazi e tempi attraverso la quale la dimensione del ricordo acquisisce nuova efficacia; *Holy Motors*, al contrario, si serve del *motion capture* e del *texture mapping* per ripercorrere una breve archeologia delle tecniche di registrazione e visualizzazione del movimento, problematizzando la loro differente provenienza e costringendo lo spettatore a un recupero inferenziale di pratiche che sorpassano le separazioni disciplinari. La rappresentazione diagrammatica nei due casi muove da inverse premesse ma corre verso fini simili, ovvero l'attivazione critica del fruitore spettatoriale, spinto a comprendere e immaginare una narrazione che si presenta dunque intrinsecamente interattiva, attraverso un montaggio di scarti espressivi, sovrapposizioni memoriali e porzioni materiche di differente afferenza (Montani 1999, § 3.2.2).

2. Tra visualizzazione e ricordo: Il segno della memoria di Studio Azzurro

In questa sezione si propone un ragionamento generale sul *mapping* come proiezione multimediale 2D o 3D su un supporto materico al fine di individuare alcune caratteristiche peculiari di tale forma espressiva. Tale pratica artistica ri-media lo spazio urbano attraverso proiezioni digitali, creando nuove versioni del mondo che viviamo: tale tipo di rappresentazione si fonda sulla sintesi materica che, operando un atto di manipolazione profonda del piano dell'espressione, compie variazioni cruciali nella trasformazione dei valori spaziali.

In particolare, questa tipologia di immagini è legata alla questione dell'efficacia diagrammatica delle immagini scientifiche, cioè la capacità "proiettiva" dei testi, che permette, tra le altre cose, di manipolare la realtà in cui viviamo interpretandola.

Si cercherà di mostrare che la peculiarità di questo tipo di *mapping*, assimilabile al concetto di "spazio-immagine" elaborato da Miriam De Rosa, risiede in particolare in due caratteristiche: quella della modifica "ambientale", che consiste nella «sovrapposizione tra il mondo dell'esperienza e la dimensione spaziale del visuale che prende forma proprio sulla superficie del mondo» (2013, p. 158), e quella della restituzione in forma di rappresentazione visiva di relazioni "reali".

L'oggetto di questa breve indagine è l'installazione *Il Segno della Memoria*², realizzata dal collettivo artistico milanese Studio Azzurro, la quale si presenta come un vero e proprio archivio collettivo dedicato al ricordo dei caduti della Prima Guerra Mondiale a Imola.

L'opera consiste in un vero e proprio *mapping*, nella piazza centrale di Imola, del materiale (immagini, testi, ricordi "digitalizzabili" tratti dagli archivi familiari, album di fotografie ma anche semplici immagini conservate quasi per caso) sulla Grande Guerra che i cittadini hanno fatto pervenire agli artisti. Si tratta dunque di un progetto realizzato attraverso diverse fasi: quelle di raccolta e partecipazione collettiva, di manipolazione tecnologica, di ri-emissione collettiva e di fruizione/visita. Definita dai creatori «un modo immateriale ma coinvolgente di "celebrare" la vittoria sul tempo, sull'opacità caotica che ci circonda, attraverso un segno di luce sulla pavimentazione della piazza», l'opera collettiva risulta una fitta raccolta di documenti digitalizzati che, attraversando la piazza, invadono la materia del selciato, radicandosi nello spazio dei cittadini. Si riporta di seguito la descrizione tecnica dell'opera, tratta dalla rivista "Domus":

L'installazione interessa un'area di 800 x 64cm; sarà orientata a 45° rispetto all'andamento longitudinale della piazza e collocata nel punto di intersezione tra il Palazzo Comunale e via Aldovrandi. Il progetto prevede la stesura di uno strato removibile di pigmento acrilico bianco (dimensioni: 900 x 64 cm) a sezione lenticolare convessa, da collocarsi sulle lastre di arenaria all'incrocio tra il prospetto del Palazzo Comunale e via Aldovrandi. Il sistema tecnologico consta di un videoproiettore Christie LX1000 con ottica 1.1-1.5:1, collocato all'interno di un contenitore stagno isolante e impermeabile e areato, ancorato alla parete del Comune per mezzo di una staffa costituita da un doppio snodo che consenta il corretto posizionamento del proiettore stesso. Il sistema software, gestito da un computer-regia, posto all'interno dell'ufficio comunale adiacente il sistema di proiezione, consentirà di filtrare e ridimensionare le fotografie pervenute per mezzo di un apposito sito internet, di aggiornare il loop di fotografie caricato sui lettori video e di attivare il flusso di immagini proiettate.



Fig. 1 - Il progetto: la posizione della proiezione, dall'alto e rispetto al Palazzo Comunale.
Fonte: "Domus".

È opportuno sottolineare come innanzi a quest'opera si riscontri l'esistenza di due livelli "diversamente figurativi": quello degli enunciati, cioè i diversi testi che, sebbene siano soggetti a digitalizzazione, mantengono un alto grado di figuratività nell'accezione comune del termine; e quello delle scelte/strategie enunciative, per cui i materiali ri-mediati non sono semplicemente remixati a livello espressivo, ma inseriti in una cornice di senso più ampia, risemantizzati in funzione della ricerca di un senso "storico" collettivo.

La proposta di analisi che si presenta assume quindi come piano di pertinenza quello riguardante l'enunciazione: è chiaro che gli enunciati singoli (le immagini e i testi raccolti) possono essere considerati immagini figurative in pieno senso, tuttavia ciò che ci interessa analizzare in questa sede è come la scelta enunciativa condizioni il risultato del loro "fare sistema", come all'interno del loro entrare in relazione, le possibilità della pratica tecnologica influiscano sulla proposta di "visualizzazione" finale.³ Tuttavia, in tale tipo d'immagine, come già riscontrato nella considerazione delle immagini scientifiche da parte di Maria Giulia Dondero e Jacques Fontanille, il pensiero sul testo è difficilmente divisibile da quello sulle pratiche di realizzazione dello stesso (Dondero & Fontanille 2012, p. 17). I

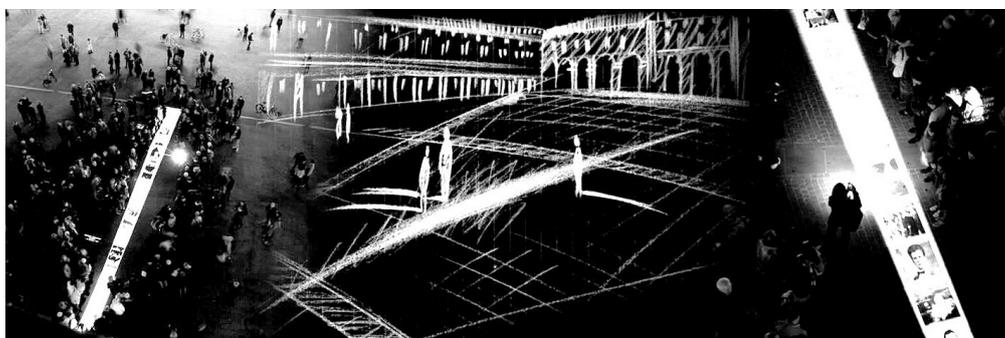


Fig. 2 - Due immagini de *Il Segno della Memoria*, divise dalla bozza realizzata da Studio Azzurro.
Fonte: "Domus".



momenti dell'indagine sui quali ci si concentrerà maggiormente consistono in una riproposizione semiotica degli stadi di realizzazione dell'opera delineati da Studio Azzurro, assai vicini a quel «processo di esplorazione del pensiero» (Dondero & Fontanille 2012, p. 178) che è l'elaborazione delle immagini scientifiche: la manipolazione del supporto materico e la ri-emissione nello spazio del “nuovo” oggetto, la proposta di rappresentazione diagrammatica, la sua piena realizzazione nell'universo intersoggettivo.

2.1. *Lo spazio-immagine: sintesi enunciative tra spazio materico e immaterialità dell'immagine*

In questi tempi di tecnologia pervasiva e dirompente, abbiamo pensato di utilizzare strumenti e linguaggi moderni, per riprendere possesso di accadimenti passati, di visioni future e, infine, di uno spazio fisico. Così pensiamo, in modo immateriale ma tangibile, di “celebrare” la vittoria sul tempo, con un segno di luce.
(Paolo Rosa su *Il Segno della memoria*)

Già dalle affermazioni di Paolo Rosa nella descrizione dell'opera nel sito, è possibile individuare i punti rilevanti de *Il Segno della Memoria*: si cercherà di mostrare, infatti, come l'utilizzo della tecnologia “soft” renda possibile la creazione di una rappresentazione diagrammatica che, appropriandosi dello spazio, rende possibile l'interazione oggetto-soggetti e il rapporto tra passato-presente massimizzando l'efficacia “memoriale”.

La proiezione sull'acrilico bianco disegnato sul selciato rappresenta un'improvvisa discontinuità visiva nel contesto spaziale della piazza: il *débrayage* nello spazio avviato dal fascio di luce convoca apparentemente una dimensione spaziale e temporale altra rispetto a quella dei passanti che “vivono” e attraversano la piazza. Tuttavia, l'immagine proiettata, recante con sé le tracce della manipolazione espressiva tecnologica, si “incarna” nello spazio e fa emergere alcune difficoltà rispetto alla sua natura spaziale.

Infatti, lungo il fascio di luce si alternano e si accostano frammenti di immagini, lettere e documenti di ogni tipo: questo tipo di strategia enunciativa fondata sulla discontinuità dà vita a inediti mashup di fotografie, testi, ricordi talvolta riconoscibili solo in virtù della globalità dell'opera e dei suoi tratti comuni. La qualità visiva degli oggetti viene decisamente impoverita, ottenendo una grana fotografica immateriale: il processo di traduzione materica dei documenti (da supporti fisici a proiezioni) porta con sé un percorso di progressiva de-figurativizzazione dell'immagine di partenza attraverso la sottrazione di tratti (formanti figurativi) che ne condizionano la riconoscibilità. Inoltre, l'immaterialità della proiezione fa sì che sia possibile ottenere un vero e proprio radicamento delle immagini nello spazio urbano: la mediazione di Studio Azzurro e del software che mostra appieno quella possibilità intrinseca delle nuove tecnologie che Lev Manovich chiama “*deep remixability*”, per cui «ciò che viene remixato non è solamente il contenuto dei diversi media ma le loro specificità tecniche, modalità di lavoro e i loro modi di rappresentare ed esprimere» (2007, p. 76).⁴ Infatti, le immagini che fanno uso di un supporto materico insieme a una proiezione digitale implicano la creazione di nuova sostanza per cui non è possibile scomporre l'opera e interpretarla ragionando nei termini dei media di partenza. In particolare, sono la localizzazione e l'utilizzo dello spazio che rendono possibile la fusione materica, la sintesi che



l'enunciatore compie tra il livello "materiale" (il selciato della piazza, l'acrilico bianco) e il livello immateriale della proiezione: è la resa spaziale delle relazioni tra le diverse immagini che dà forma al rapporto tra di esse, creando una narrazione visiva e fornendo una proposta di visualizzazione dei documenti, fornendo una vera e propria "visione" sul rapporto tra le diverse dimensioni temporali del passato e del presente che convivono e dialogano attraverso la pratica del *mapping*. Enunciandosi, il fascio di luce crea una "discontinuità apparente", per poi fondersi con la materia del selciato della piazza, dando vita allo "spazio-immagine"; nella sua definizione, Miriam De Rosa insiste sul suo statuto processuale e ibrido, frutto della fusione tra lo spazio materico del supporto e l'immaterialità dell'immagine proiettata:

Nel momento in cui l'immagine in movimento si fa presente nello spazio, agisce su di esso, lo penetra, si apre offrendosi come materiale di costruzione e ne viene a far parte, in una sorta di fusione che origina lo S-I. Questa categoria nasce quindi per dar conto del convergere tra spazialità e istanza visuale nell'istante del proprio farsi in senso dinamico ed evenemenziale.

(De Rosa 2013, p. 155)

Proprio il porsi dello *spazio-immagine* come «configurazione esperienziale del filmico» (2013, p. 155) permette di rendere conto di un interessante corollario della natura ibrida dell'oggetto in esame: l'opera si pone infatti sullo stesso terreno del suo visitatore "invadendone" lo spazio vissuto e condividendone la natura progressiva, situata e processuale, realizzando un interessante incontro tra immagine, soggetto e "mondo". Il singolare accostamento tra fisicità della materia (i corpi, il luogo materiale) con la dimensione immateriale dell'immagine tecnologica fa sì che si realizzi anche un'interessante cooperazione tra enunciatore ed enunciatario: l'opera "funziona", acquisisce senso, nel momento in cui il visitatore collabora e comprende la relazione di sovrapposizione/fusione tra luoghi e *débrayage* di tempi; egli, cioè, non viene semplicemente "attivato" nel momento in cui il fascio di luce appare sulla piazza, ma la sua presenza attiva a sua volta il flusso delle immagini.

A livello semantico, il visitatore riveste un ruolo paritario rispetto all'"enunciato" stesso: il nuovo significato viene elaborato e negoziato tra le materie, nel contatto con il visitatore che occupa lo spazio come la proiezione, facendo parte della pratica sia enunciativa che "enunciataria". In tal senso, si può dire che non v'è rapporto manipolativo tout court (se non per il repentino "apparire" della proiezione sul selciato, dunque una sorta di manipolazione percettiva), ma una relazione tra enunciatore ed enunciatario che si definisce all'interno di un processo di "accomodamento" (Fontanille 2008). Tale rapporto è esplicitato da De Rosa sempre all'interno del dispiegamento del concetto di "spazio-immagine", per cui esso «incarna la spazialità dell'esperienza come linea d'azione, manipolazione, possibilità di progettazione consentita all'uomo, il quale diventa centro di una "esperienza esplosa"», ma anche «enfattizza l'immagine filmica come unità discreta del visuale, che facendosi presente dispone e si fa disporre» (De Rosa 2013, p. 155).

Il *mapping* di Studio Azzurro a Imola compie un discorso di "ri-attualizzazione" dell'evento attraverso un'interessante manipolazione espressiva sul materiale raccolto che permette la manifestazione di nessi relazionali: il luogo in cui vengono proiettati e ri-mediati i materiali è lo stesso in cui sono stati catturati, ma perché il discorso venga realizzato dall'opera, essa deve essere attivata dal visitatore stesso. Il Soggetto in presenza opera con il suo esserci il recupero del passato e lo rifonda nel qui-ora, facendosi carico di un ruolo che potremmo definire testimoniale.

2.2. “Vedere relazioni”: rappresentazione diagrammatica, visualizzazione, memoria

Le immagini raccolte divengono “attori del ricordo” nel momento in cui entrano a far parte di un più vasto sistema di documenti, di una narrazione, facendo leva su nessi relazionali condivisi da un’intera comunità.

Il concetto di “diagramma” elaborato da C. S. Peirce esplicita chiaramente il legame particolare che in esso si dispiega tra valori e spazio (CP 2.277), sottolineando come, da un lato, si tratti di una “presentazione” di relazioni, dall’altro, presenti come caratteristica cruciale per sua stessa definizione un certo potere argomentativo.

Come scrivono Dondero e Fontanille, inoltre, «le diagramme participe donc du processus exploratoire de la pensée, à propos d’un objet qui devient intelligible grâce à la construction, l’observation et la manipulation eidétique d’une visualisation» (2012, p. 178), individuando diversi stadi della pratica di visualizzazione che sembrano essere accostabili a quelli delineati nel caso de *Il Segno della Memoria*. Rintracciando le possibili relazioni tra i materiali raccolti e conferendogli coerenza semantica, Studio Azzurro opera un’intensa attività di connessione tra di essi, ottenendo un primo stadio di visualizzazione; attribuendo alle relazioni logiche tra i contenuti una forma spaziale, inoltre, si propone una loro visualizzazione nello spazio della piazza che agisce da un lato come interfaccia tra i documenti e i visitatori, dall’altro lato come nuovo soggetto in relazione alla collettività che la visita.

Il Segno della memoria diviene una proposta di narrazione in forma visiva che si realizza appieno nell’esperienza collettiva: l’immagine “immateriale” fa senso poiché, subito il processo di de-figurativizzazione delle singole immagini, recidendo i nessi con la loro “corretta” prestazione referenziale, diviene la risultante di una profonda rimediazione che non riguarda solamente il piano espressivo, ma soprattutto i nuovi nessi semantici stabiliti tra i materiali. In tal senso, l’obiettivo del *mapping* in questione non è rappresentare degli “oggetti del mondo”: al contrario, connettendoli (relazione), risemantizzandoli (nuovo sistema e manipolazione) e argomentandoli (localizzazione nello spazio vissuto), crea una nuova narrazione attraverso la loro coerenza semantica interna ed “esterna”. È proprio questa la caratteristica che avvicina le immagini mappate, ricomposte e localizzate, più che alle “immagini figurative”, alle rappresentazioni visive di dati e informazioni. Attraverso lo sviluppo dei diversi livelli del senso diventa più chiaro il nesso che permette la connessione tra le dimensioni del ricordo e della visualizzazione: la complessità delle relazioni interne al discorso memoriale si sviluppa attraverso la rappresentazione diagrammatica, la resa spaziale dei rapporti interni al consistente corpus digitalizzato.

Le figure 3 e 4 mostrano come il processo di visualizzazione operato da Studio Azzurro sia

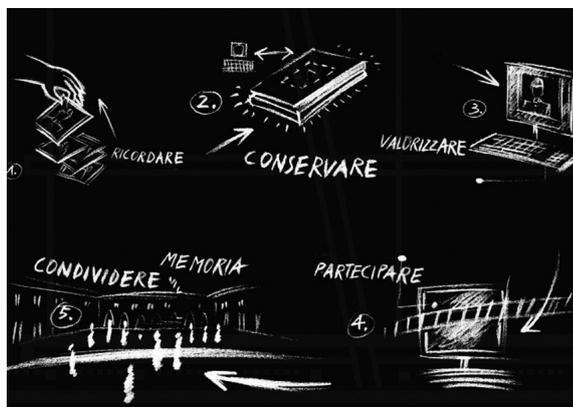


Fig. 3 - Descrizione visiva del progetto. Fonte: “Domus”.

in un certo senso l'esito di un processo di creazione di narrazione coerente, di un profondo lavoro di esplicitazione dei materiali raccolti; in tal senso, è possibile rintracciare numerosi incroci con altri approfondimenti nel campo della *data visualisation*, come, per esempio, gli studi di Alberto Cairo, il quale, partendo dallo studio dei modi di rappresentare delle infografiche, conia il concetto di "arte funzionale". Riprendendo alcuni assunti da *Visual Thinking* di Rudolf Arnheim, l'autore illustra come questo tipo d'immagine intrattenga un particolare rapporto con il proprio "contenuto", per cui essa «presenta, ma facilita anche l'analisi di ciò che mostra, in diversi gradi» (2013, XVI).

È proprio quest'«associazione di presentazione ed esplorazione» (Cairo 2013) che ne *Il Segno della Memoria* permette la riappropriazione del tempo passato attraverso lo spazio: il senso del *mapping* proposto risiede proprio nell'instaurare una singolare relazione tra spazi e tempi altri attraverso un processo diagrammatico, che non consiste in altro che in «uno schizzo esperienziale posto sul piano dell'espressione o del contenuto per istruire poste identitarie» (Basso 2009, p. 333).

È così che Studio Azzurro dà vita a dei veri e propri "patrimoni immateriali sensibili" sfruttando la naturale trasparenza della tecnologia, riuscendo a conferire forma e contesto alla dimensione passata nella relazione con il presente, ben consapevoli che «la narrazione emerge anche dalla memoria del luogo stesso, e si deve relazionare con le stratificazioni della sua storia, con i segni invisibili che ancora ci parlano» (2011, p. 129).

3. Holy Motors tra pratiche scientifiche e visualizzazione artistica

La disamina di *Holy Motors* (2012) si concentrerà sulle tecniche di visualizzazione diagrammatica e sulla loro evoluzione diacronica. Va innanzitutto 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.

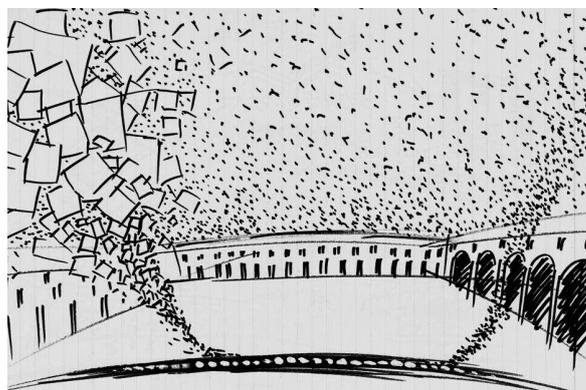


Fig. 4 - Immagine evocativa realizzata da Studio Azzurro.
Fonte: "Domus".

Entrambe le tecniche possono essere considerate dei casi di *mapping*, perché mostrano il processo che va dalla registrazione del movimento alla sua visualizzazione schematica rendendo disponibili i passaggi intermedi, sebbene a partire da procedure e da finalità opposte. Il ruolo centrale che queste procedure rivestono nel testo non è immediatamente evidente, perché la loro presenza non è inquadrata da una cornice che ne permetta una semplice decifrazione o che

suggerisca la possibilità di un confronto. Per questo motivo, la lettura del lungometraggio tenterà di restituire i passaggi interpretativi necessari a scioglierne le opacità. Una delle conclusioni che si proporranno è che le tecniche di *mapping* permettono di riassumere con particolare salienza alcune trasformazioni sociali e semiotiche, specialmente nel mutato rapporto tra attori umani e non umani.

3.1. Segmentazione critica

3.1.1. Performance attoriali

Come anticipato, la prima problematica che *Holy Motors* oppone a una qualunque disamina è la possibilità di trovare un criterio adeguato per la sua interpretazione. L'enigmatica coppia di prologo ed epilogo, in cui rispettivamente compare il regista del film e delle automobili discorrono tra loro – sequenze su cui torneremo in sede di conclusioni – chiarisce l'intento “metadiscorsivo”⁵ fin dall'incipit. Lo svolgimento del film di Leos Carax si concentra però 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 Geninascia come dei segmenti seriali⁶ e presentano delle isotopie legate alla morte, alla nostalgia e alla memoria. La pratica professionale rimane però misteriosa, non viene visualizzato il risultato testuale delle performance e Oscar non riceve sanzioni esplicite.⁷

3.1.2. Filmati cronofotografici

Le problematiche maggiori sopraggiungono quando agli “appuntamenti” vengono accostati dei filmati in bianco e nero ottenuti da cronofotografie. Come indicato nei credits, si tratta di fotografie realizzate da Étienne Jules-Marey nella seconda metà dell'Ottocento, al fine di studiare la locomozione del corpo umano e animale con maggiore precisione, in una cornice scientifica e più precisamente medica.

Nel testo appaiono invece come filmati della durata di pochi secondi, interrompono la diegesi grazie alle marcate differenze plastiche: lo spazio di rappresentazione è meno esteso, la fluidità di scorrimento dei fotogrammi è più incerta ed è evidente che la loro produzione è di un'altra epoca. La ricorrenza di queste sequenze è limitata a cinque occasioni, ma la prima e l'ultima si presentano durante i titoli di testa e quelli di coda, addirittura prima della comparsa del director del film, posizione che ne sottolinea l'importanza.

3.2. Cornici e strategie dell'enunciazione

3.2.1. Enunciazione enunciata e mediatori tecnici

La concatenazione tra i due gruppi di sequenze – cronofotografie e “appuntamenti” – fa problema, non è apparentemente motivata, così come di difficile si-

stemazione è la loro considerazione isolata, soprattutto per ciò che concerne la natura professionale delle performance di Oscar.

Un appiglio interpretativo viene però offerto grazie a un dialogo con quello che sembra essere uno dei suoi mandanti. 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». Questo enigmatico dialogo costringe lo spettatore a immaginare delle ulteriori soglie enunciazionali: l'eventuale inizio delle registrazioni delle performance avviene corrispondenza della diegesi stessa o si tratti di altre, invisibili occorrenze? In altre parole, lo spettatore è portato a sorvegliare anche retrospettivamente gli appuntamenti di Oscar, alla ricerca di dispositivi che possano registrare le sue performance, ovvero dispositivi dell'enunciazione enunciata.

Questa strategia permette di individuare una prima serie di criteri di analisi: 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 sorveglianza⁸ (il dialogo riportato che tematizza le telecamere invisibili).

3.2.2. Immaginazione intermediale e motion capture

Per ciò che concerne la strategia dispiegata dal testo, è evidente che il forte scarto realizzato dai differenti formati e dai frame disciplinari mirino all'attivazione critica delle inferenze dello spettatore, che deve installarsi nello spazio relazionale al fine di ricucirne gli scarti con un surplus interpretativo.

Si tratta di un espediente che potrebbe essere inserito nella tradizione di quello

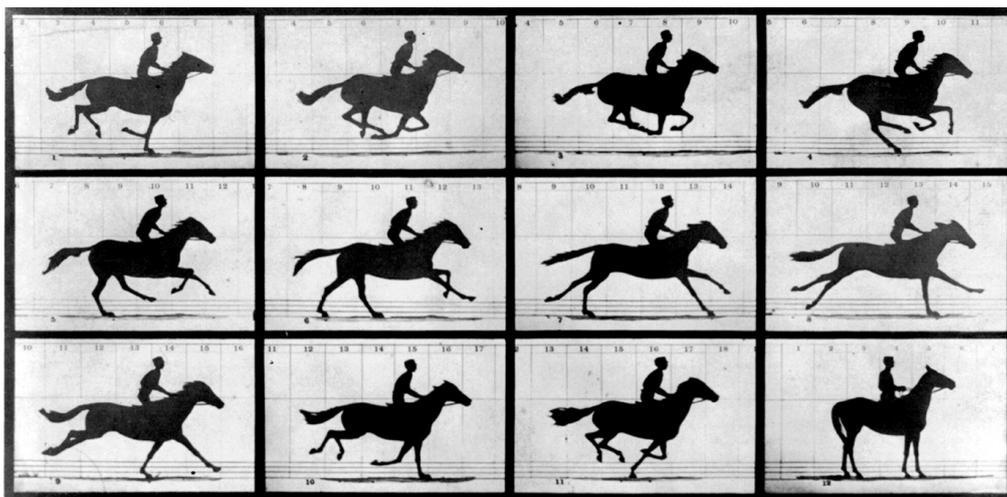


Fig. 5 - Un esempio di cronofotografia.

che i formalisti russi chiamavano effetto di straniamento (cfr. Sklovskij 1917). Più recentemente, Pietro Montani (2010) ne parla in termini di “immaginazione intermediale”, sebbene nella precisa accezione di una tecnica in grado di autenticare e rigenerare la capacità delle immagini di riferirsi al mondo.

Francesco Zucconi (2013) mette al lavoro alcuni di questi presupposti nel proporre una lettura delle *Histoire(s) du Cinema* di Jean-Luc Godard in termini di montaggio critico dell’archivio mediale:

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.
(Zucconi 2013, p. 99)

In *Holy Motors* il montaggio intermediale non viene utilizzato per chiedere allo spettatore di dare maggiore efficacia alle immagini in ottemperanza a una figuratività profonda: qui non sono le immagini in quanto tali a essere rimotivate, quanto le tecniche e le cornici mediali 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 differenti cornici dell’enunciazione.

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 la rispettiva tecnica di *mapping*: si tratta della sequenza di *motion capture*.

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*. Si tratta dell’unico “appuntamento” in cui l’inizio della registrazione è segnalato dal lampeggiare dei dispositivi a infrarossi e in cui viene 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 quin-

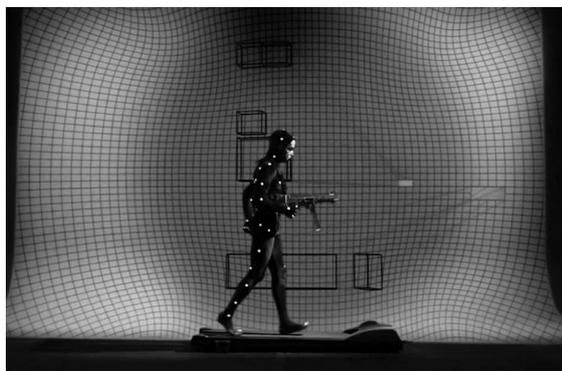
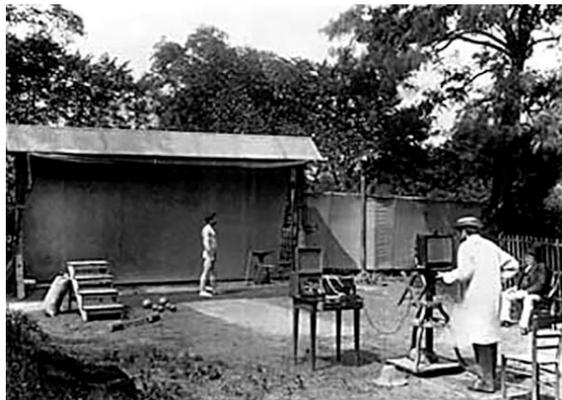


Fig. 6-7 - In alto, il *motion capture* in *Holy Motors* e, sotto, una sessione di cronofotografia realizzata da Étienne-Jules Marey.

di 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.

3.3. Tecniche e pratiche del mapping

A questo punto le problematiche semiotiche risultano più chiare, perché è possibile tentare una schematizzazione reciproca tra le sequenze di cronofotografie e quella di *motion capture*, inquadrando all'interno dalle rispettive pratiche.

3.3.1. Miniaturizzazione e sparizione diacronica dei dispositivi

Le cronofotografie erano all'epoca realizzate con l'ausilio di apparecchiature risultanti dall'assemblaggio di molteplici macchine fotografiche, attivabili secondo

	Mediatori tecnici	Livello di pertinenza, polienunciazione	Pratica sociale
Cronofoto	Apparecchi fotografici in serie (momento "incoativo")	Enunciato testuale (atto di linguaggio assente)	Scientifica (accrescimento conoscenze)
Performance attoriali (sequenza di <i>motion capture</i>)	Infrarossi, marker, software di conversione (momento "terminativo")	Pratica testualizzata (risultato testuale assente)	Non precisata (isotopie sorveglianza e intrattenimento)

	Destinazione	Trasduzione diagrammatica
Cronofoto	Medica e biomeccanica (uomo come soggetto e oggetto di valore)	Traduzione analitica (collazione di istanti)
Performance attoriali (sequenza di <i>motion capture</i>)	Ignota (uomo come ingranaggio tra gli altri)	Sintesi di un referente alternativo

Tabelle 3.3. Problematiche che emergono dal confronto tra *motion capture* e cronofotografie.

una precisa sequenza di intervalli temporali. Étienne-Jules Marey, tra i primi sperimentatori di questi macchinari (Fig. 7), 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 a quello delle telecamere.

Al contrario, il *motion capture*, in combinazione con la codifica digitale, è il momento "terminativo" della stessa evoluzione tecnica-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.

3.3.2. Livelli di pertinenza e modi d'esistenza

Entrambe le sequenze possono essere definite degli esempi di *mapping*, perché entrambe mirano alla registrazione del movimento di corpi che compiono gesti atletici e la loro trasformazione in vista di una visualizzazione. Tuttavia, i due segmenti sono ascrivibili a differenti livelli di pertinenza.⁹ Le cronofotografie compaiono infatti come dei brevi filmati, ovvero degli enunciati testuali: si tratta del risultato finale della pratica di *mapping*, il cui processo antecedente non viene mostrato. Al contrario, il livello di pertinenza degli "appuntamento" di Oscar è invece quello delle pratiche, perché le performance vengono mostrate nel corso del loro darsi, e difatti non ce ne viene presentato il risultato testuale.

Questo scarto tra "enunciato" audiovisivo e "pratica" professionale è importante per un motivo in particolare: la differenza tra pertinenze semiotiche attiene anche a differenti modi di esistenza. La cronofotografia è una tecnica del tutto abbandonata, specialmente se riferita al suo ambito di invenzione, quello medico-scientifico, sicché il modo che la regola è ormai solo potenziale: realizzata nella seconda metà dell'Ottocento, può essere "ri-attualizzata" solo al costo di un cambio di dominio, così come avviene nel testo in esame. Si tratta però di una ri-attualizzazione peculiare, perché come abbiamo anticipato, mira all'attivazione critica delle inferenze spettatoriali (§ 3.2.2).

3.3.3. Mapping e tecniche di trasduzione

Le due tecniche di *mapping* comportano entrambe l'utilizzo e la manipolazione di diagrammi, ma il tipo di trasduzione che viene compiuto in vista della visualizzazione è del tutto opposto. Per ciò che concerne le cronofotografie, si tratta di diagrammi realizzati a partire dall'impronta del corpo abbinata alla notazione figurale delle misure metriche, come ben spiegato da Fontanille e Dondero (2012, p. 185). Si tratta quindi di quella che potrebbe essere definita come una traduzione analitica, perché dal movimento durativo si estraggono visualizzazioni di immagini singolari, una collazione di istanti.

Quanto al *motion capture*, anche questa tecnica si caratterizza come un processo di produzione diagrammatica: a partire dai marker apposti sul corpo umano e dal loro movimento, viene prodotto, previa trasduzione, un oggetto alternativo in cui valgano gli stessi rapporti. Non si tratta però di una trasduzione analitica, bensì della sintesi di un referente alternativo ulteriormente trasponibile e modificabile.

3.3.4. Pratiche professionali e destinazione sociale

I punti più interessanti del lungometraggio riguardano però le pratiche di produzione diagrammatica assunte nella loro interezza, soprattutto in abbinamento alle loro finalità. Nella pratica cronofotografica, tanto il soggetto quanto l'oggetto dello studio erano il corpo umano e la sua locomozione: si trattava di una tecnica per acquisire un valore modale, un "sapere" spendibile per l'uomo stesso, un "poter vedere" il movimento tramite una cattura mediata, punto di partenza per ulteriori sviluppi antropocentrici.

Al contrario, nel *motion capture* l'uomo è solo un oggetto tra i tanti all'interno della pratica di produzione e lavora alla sua stessa espulsione. Come la sequenza del *mapping* ben esemplifica, Oscar obbedisce alla programmazione che l'apparato di cattura gli impone, comportandosi come un meccanismo tra gli altri. Si tratta di un caso del tutto opposto a quello che Eric Landowki (2005) chiama "aggiustamento sensibile": uomo e apparato tecnico non sono paritari, qui è l'individuo a dover eseguire dei compiti a prescindere dalla sua intenzionalità. Si tratta quindi una "programmazione" mediata da un regime tecnico e da un destinante ignoto e tecnologico, capace addirittura di sanzioni.¹⁰ Accettando un regime tecnocratico¹¹ di manipolazione, facendosi trattare come una cosa e senza possibilità di accedere al risultato, Oscar torna a essere un ingranaggio tra gli altri della pratica di produzione. Il mutamento del suo ruolo da soggetto (e oggetto di valore) ad aiutante è ben esemplificato proprio dalla sequenza della "metalessi" iniziale. La mano di Leos Carax si trasforma da un'inquadratura all'altra in un ibrido umano-meccanico



Figg. 8 e 9 - Il segmento di cronofotografia dedicato allo studio dell'articolazione delle mani e la mano meccanica di Leos Carax

proprio perché ormai è nient'altro che un ulteriore oggetto di un apparato tecnico standardizzato. Esattamente l'opposto di quanto mostrato in una delle sequenze di cronofotografia, in cui la mano umana aveva il suo ruolo di soggetto e oggetto nello studio pionieristico sulla "sua" locomozione. 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 automobili si antropomorfizzano nella parola, così l'uomo si macchinizza diventando un corpo di carne e tecnica.

Questa breve ricostruzione socio-semiotica ci permette inoltre di rintracciare il legame tra le isotopie della morte, della memoria e della nostalgia, presenti in tutti gli "appuntamenti" della diegesi. Il declino di un certo modo di fare cinema si realizza attraverso la

cancellazione delle soglie che dividono un'attività tecnicamente mediata dalla spontaneità della vita. La presenza incombente della morte, più che essere disforica di per sé, lo diventa se connessa all'incapacità fisica, e quindi anche ottica, di fare differenza: Oscar, le limousine e molti degli attori delle performance, lamentano la sparizione del suo senso, più che dell'azione considerata in se stessa. I mediatori tecnici, solitamente impiegati nella valorizzazione memoriale, scientifica ed estetica delle azioni umane, retrocedono così assieme all'uomo al grado di pure entità meccaniche. In altre parole, la tesi del film sembra essere che i corpi tecnici e i corpi umani, in assenza di una destinazione culturale che li possa sistemare, perdono la loro discernibilità reciproca e finiscono con il partecipare al medesimo processo di appiattimento, in cui l'insorgere di un valore differenziale – di qualunque tipologia – è ormai solo una questione di fede.

¹ Il saggio è frutto delle riflessioni incrociate di entrambi gli autori sui concetti di *mapping*, diagramma e rappresentazione tra scienza e arte. Per quanto riguarda i casi di studio, la loro stesura è stata approntata rispettivamente da Giulia Nardelli, *Il segno della memoria* e da Enzo D'Armenio, *Holy Motors*.

² Nell'anno 2011 il collettivo milanese Studio Azzurro partecipa al concorso *Arte per piazza Matteotti*, un progetto per un'opera pubblica per la piazza di Imola, inserito nel quadro più ampio di un tentativo di riqualificazione della piazza della città. In tale occasione, essi presentano *Il segno della memoria*, opera pubblica e interattiva dedicata al ricordo dei caduti della Prima Guerra Mondiale della città di Imola, poi votata dai cittadini imolesi come vincente del concorso dopo la mostra *Concorso piazza. Arte sotto il cielo* e realizzata nell'anno 2013.

³ Su questo punto, è doveroso operare un riferimento a Fontanille: «L'esperienza e la pratica individuano [...] un orizzonte di referenza e di controllo metodologico che guida la costituzione dell'oggetto di analisi pertinente [...]. Ne consegue che, anche quando l'oggetto preso in considerazione sarà di natura testuale, la pratica e l'esperienza saranno ugualmente chiamate in causa, almeno per caratterizzarne l'enunciazione, e dovranno essere prese in carico dall'analisi semiotica» Fontanille (2008, p. 17).

⁴ Riporto qui il testo originale dal saggio *Deep Remixability*, apparso sulla rivista "Artifact" nel 2007: «My thesis is that this new language can be understood with the help of the concept of remixability – if we use this concept in a new way. Let us call it "deep remixability", for what gets remixed *not only the content of different media but their fundamental techniques, working methods, and ways of representation and expression*» (corsivo nostro, per la parte tradotta).

⁵ Il prologo, il cui setting è una sala cinematografica e in cui compare il regista del film Leos Carax, può essere definito come una "metalessi". Cfr. Genette (1972, tr. it., pp. 282-285).

⁶ Geninascia (1997, tr. it., pp. 70-71).

⁷ Le performance attoriali di Oscar presentano ulteriori complicazioni all'analisi, soprattutto in termini di rimandi interni e raddoppiamenti problematici: in due occasioni Oscar uccide un individuo con le sue esatte fattezze. Proprio per questi motivi, nonostante gli appuntamenti siano i segmenti meno enigmatici del lungometraggio, soprattutto se confrontati con il prologo e l'epilogo, rimangono fortemente ambigui, rendendo molto difficile una sintesi del testo tramite una descrizione verbale.

⁸ Un altro elemento – potremmo dire una "chicca" – ribadisce la vocazione al fuoritesto 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 (fotogrammeria e microscopi).

⁹ Fontanille (2008, tr. it., pp. 39-42). Cfr. nota 3.

¹⁰ Durante la sequenza di *motion capture* e dopo un'accidentale caduta dal tapis roulant, la voce diffusa chiederà spiegazioni riguardo l'errore a Oscar, giudicando indirettamente e negativamente la sua esecuzione.

¹¹ Landowski (1989, tr. it., pp. 227-233).