

HOLY MOTORS DI LEOS CARAX

Il logico e filosofo polacco Alfred Tarski sviluppò la propria teoria semantica della verità nel tentativo di risolvere una delle più celebri antinomie della storia della filosofia: quella del mentitore. La struttura del paradosso è molto semplice. Qual è il valore di verità di un enunciato quale “Io sto mentendo”? È vero o falso? Quale che sia la risposta, “io sto mentendo” sembra esprimere una proposizione autocontraddittoria. Infatti se l’enunciato è vero, allora affermo la verità del fatto che quanto sostengo è falso. Se l’enunciato è falso, significa che sto dicendo la verità e che dunque, *de facto*, non sto mentendo. In altre parole, nel momento in cui affermo di non fare un’affermazione vera, nego anche la verità di quanto affermo. L’insolubilità del paradosso è però solo apparente. Il cortocircuito semantico che abbiamo appena esaminato è spiegabile, secondo Tarski, nella misura in cui si comprende che esso è determinato dal carattere autoreferenziale dell’enunciato in questione. Il linguaggio comune è infatti composto non solo da oggetti linguistici che si riferiscono a entità extralinguistiche (parole come “cane”, “stetoscopio”, “io”, “papaya”), ma anche da un insieme di termini che si riferiscono alla relazione fra tali oggetti

semantici e ciò che essi designano (espressioni come “nome”, “designazione” e, per l’appunto, “verità”). Nel caso specifico, l’enunciato “io sto mentendo” ci dice qualcosa non solo su un fatto del mondo, e cioè che sto proferendo qualcosa di falso, ma anche su una proprietà che caratterizza l’enunciato stesso, ossia il suo valore di verità.

Secondo Tarski, quando si parla dei predicati che si vuol attribuire a un enunciato, è bene distinguere due livelli linguistici per evitare di cadere nel paradosso. Il primo è costituito dal *linguaggio oggetto*, ossia dal linguaggio di cui si vuole parlare. Il secondo livello è quello del *metalinguaggio*, consistente in un linguaggio più ampio di quello oggetto, che ci mette nella condizione di discutere delle proprietà del linguaggio oggetto stesso.

In questa prospettiva, l’asserzione

«l’enunciato “io sto mentendo” è vero solo se dico il falso in un periodo di tempo »

non genera alcuna contraddizione, poiché l’espressione metalinguistica “l’enunciato *E* è vero solo se *e*” si limita a indicarci quali sono le condizioni fattuali che rendono *E*, ossia l’enunciato formulato nel linguaggio oggetto, un enunciato vero. Se volessimo porre la questione

in termini più semplici, il metalinguaggio è per Tarski una sorta di *panopticon* che sovrasta gli universi linguistici in cui l'uomo è immerso: un punto di osservazione privilegiato che gli consente di affermare che, in un sistema linguistico definito e chiuso, un enunciato è vero se e solo se denota uno stato di fatto reale.

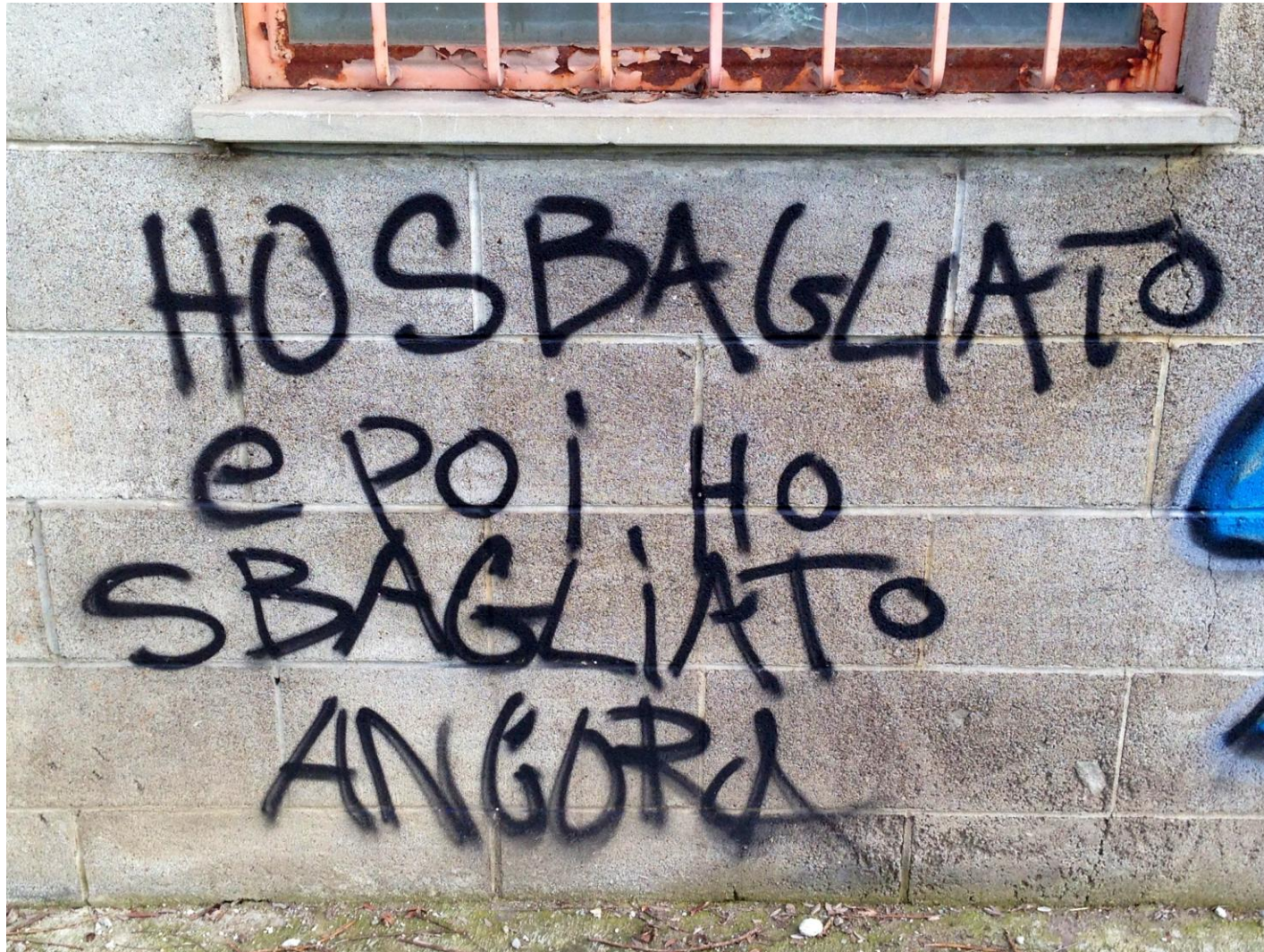
Gli ultimi venti anni hanno visto la preminenza di un approccio postmodernista al cinema, laddove immagini e inquadrature dei film sono state impiegate non per parlare di una realtà fattuale filtrata e rielaborata dalla sensibilità dell'autore, ma di una dimensione finzionale autoreferenziale, sganciata dal reale, radicata nella virtualità del nostro immaginario collettivo. Sotto questo rispetto sono postmoderne *par excellence* pellicole come *Pulp Fiction* o *Kill Bill* di Tarantino, la cui dimensione di senso è costituita dal gioco rimandi al già visto, dalla commistione filologica e pirotecnica dei generi e dei codici cinematografici. Uma Thurman con una katana insanguinata in mano, che piroetta sulle note di Ennio Morricone, immortalata da un primissimo piano a la Sergio Leone. Postmoderne sono opere come *Matrix* dei fratelli Wachowski e *The Truman Show* di Peter Weir, che tematizzano il trionfo della *fiction* sugli *hard facts* creando mondi possibili di per sé inesistenti. Postmoderni sono i film che decostruiscono la linearità consequenziale della narrazione, come *Memento* di Christopher

Nolan o la gran parte della produzione dei Cohen.

Tutti questi autori rimangono come ammaliati dalle conseguenze paradossali dell'aporia del mentitore. Anzi, si potrebbe forse dire che i loro film traggono linfa vitale proprio dal passaggio indiscriminato da un livello linguistico all'altro, dando spazio, senza soluzione di continuità, ora alla narrazione vera e propria di una storia, ora alla riflessione sugli elementi costitutivi della dimensione cinematografica.

Ad un primo sguardo, *Holy Motors* di Leos Carax non sembra distaccarsi da questo filone. Un uomo d'affari esce dalla propria villa, bardato di un abito cucito su misura, scarpe con la mascherina, ventiquattrore d'ordinanza. Fuori dal cancello, l'aspettano una limousine bianca come l'avorio e un'autista bionda di mezza età. Salito nell'abitacolo, il manager chiede alla sua accompagnatrice quanti appuntamenti lo attendono durante la giornata. Poi squilla il cellulare: parla dell'andamento della borsa, delle difficoltà della multinazionale di cui è a capo, dell'opportunità di potenziare la scorta personale. Nel mentre, però, il nostro personaggio comincia a spogliarsi. O meglio, a mutare. Capelli e sopracciglia sono posticci. Il ventre è imbottito. Le guance cadenti sono protesi di silicone.

Perché la limousine è in realtà un camerino semovente. Il nostro squalo del capitalismo, che scopriamo chiamarsi Oscar, un attore. *Holy*



IL MURO POST-INDUSTRIALE
STRADA BUDELLUNGO, PARMA

Motors la cronaca di una sua normale giornata di lavoro, in cui è chiamato a interpretare ruoli molto diversi fra loro, in film che appartengono ai generi più vari. Oscar ora è un killer baffuto e spietato in un gangster movie, ora un padre in rotta con la figlia adolescente in un film drammatico, ora un fisarmonicista in un musical, ora un clochard anarchico e allucinato in una pellicola grottesca, ora un anziano morente che si confida con la nipote in un film intimista, ora un atleta coperto di sensori chiamato a realizzare una sequenza (bellissima, spettacolare) in *motion capture*.

Il film è pieno di citazioni, laddove per esempio gioca dialetticamente fra l'identità anagrafica degli attori e quella determinata dalla loro carriera. Il camaleontico protagonista, nella realtà Denis Lavant, impersona il suo reale ruolo professionale. Kylie Minogue, mentre canta, recita nella parte di sé stessa. Edith Scob, che qui interpreta l'autista e segreteria personale di Oscar, nel finale indossa quella stessa maschera di cera che le copriva il volto quando, nel '60, recitava la parte di Christiane in *Occhi senza volto*. Ognuno dei singoli blocchi narrativi è un piccolo e raffinato esercizio di stile a sé stante, e va a costituire un *patchwork* metafilmico cervellotico, manierista, ermetico, apparentemente votato all'esibizione sfacciata di erudizione cinefila e virtuosismo tecnico.

Ma sarà proprio così?

Prologo. Passano in video le cronofotografie di Étienne Jules Marley dedicate allo studio del movimento umano. Un uomo magro e brizzolato, Leos Carax stesso, si sveglia da un lungo sonno e trova una porta misteriosa nella propria camera da letto. La apre. Al di là della soglia, un enorme sala cinematografica, incastrata fra finiture in radica scura e seggiolini di tela rossa. Seduti, spettatori imbambolati, addormentati, di fronte ad schermo in cui vengono proiettate immagini che non vediamo noi, che non vedono loro. Si tratta di pochi secondi, in cui il regista veste i panni di Tarski e mostra agli spettatori che l'impianto metafilmico non è impiegato per creare paradossi narrativi, o trame multilivello, funzionali a alimentare l'intrattenimento d'evasione, a mascherare la povertà d'idee, a soddisfare l'autocompiacimento dell'autore. Carax utilizza esplicitamente un metalinguaggio per parlare, delle stato di salute del linguaggio cinematografico contemporaneo e del suo rapporto con la realtà, per formulare una personale diagnosi che, alla fine dei conti, non è celebrativa né incoraggiante.

Come fare a immedesimarsi e distaccarsi continuamente dai ruoli assegnati, si chiede Oscar, se le cineprese digitali sono quasi invisibili? Dove sta la bellezza e l'originalità del prodotto d'arte cinematografico, se gli steccati fra fiction e realtà sono venuti meno? E un attore in crisi

d'identità come può aspirare a comunicare con spettatori che, fuori dalle sale di proiezione, sono sempre più simili a personaggi in cerca d'autore, sempre più incapaci di unificare in una narrazione coerente del sé i differenti ruoli sociali in cui si trovano quotidianamente immersi? Perché Oscar, non diversamente da chi lo guarda, è un essere umano travagliato, non più in grado di comprendere se è chiamato ad assumere personalità multiple per scelta volontaria, per vocazione, o per cause etero dirette, determinate dalla sua particolare condizione sociale e professionale.

Alla luce di queste considerazioni, la prospettiva esplicitamente metalinguistica di Carax sembrerebbe rivolgersi non solo alla dimensione filmica, ma anche alla più generale *Weltanschauung* in cui il cinema stesso si radica. Senza dubbio, i film possono essere un ottimo termometro per capire la temperie ideologica attraverso cui interpretiamo il mondo in una determinata congiuntura storica. E, a parere di chi scrive, il mondo post-11 settembre, con la sequela di eventi drammatici che lo caratterizzano, necessita di narrazioni che ne agevolino la comprensione, piuttosto che di rappresentazioni volte a sostenere che la virtualità massificata del nostro immaginario collettivo sia l'unica forma di realtà di cui valga la pena parlare. *Holy Motors*, pur spingendo al parossismo l'approccio postmodernista per criticarne l'autoreferenzialità, non fornisce alcuna

soluzione in tal senso. Come Tarski non ci dice cosa sia la verità, ma solo a quali condizioni un enunciato possa essere considerato vero, così Carax non ci dice come il cinema debba rapportarsi alla realtà e rappresentarla. Si limita a sostenere che la settima arte debba tornare a farlo, senza più baloccarsi con l'immaginario che ha creato, senza più crogiolarsi in una riflessione puramente estetica sull'enorme quantità di materiale fittizio di cui oggi disponiamo.

CORRADO PIRODDI

SCHEDA

Titolo originale: Holy Motors

Nazione: Francia, Germania

Anno: 2012

Durata: 115'

Regia: Leos Carax

Cast: Denis Lavant, Edith Scob, Eva Mendes, Kylie Minogue, Cordelia Piccoli, Elise Lhommeau

Produzione: Pierre Grise Productions, Theo, Arte France Cinéma, Pandora Film, Wdr/Arte