

FATA

MORGANA

 LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE

QUADRIMESTRALE DI CINEMA E VISIONI
ANNO VII N° 21 SETTEMBRE DICEMBRE 2013

FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Annette Kuhn,
Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,
Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Antonio Somaini,
Salvatore Tedesco, Luca Venzi

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Francesco Ceraolo, Massimiliano Coviello,
Paolo Godani, Michele Guerra, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello,
Emiliano Morreale, Antonella Moscati, Ivelise Perniola, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (resp.), Simona Busni

Segreteria di redazione Raffaello Alberti,
Andreina Campagna, Giovanni Festa, Greta Himmelspach,
Caterina Martino, Clio Nicastro, Antonietta Petrelli,
Annunziata Procida, Antonio Russo

Progetto grafico Bruno La Vergata

Webmaster Alessandra Fucilla

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

DAMS, Università della Calabria
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@yahoo.it
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrineditore.it
Sito internet www.pellegrineditore.com

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 35,00; estero € 47,00; un numero € 15,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrineditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

- 7 **L'inganno della realtà. Conversazione con Walter Siti**
a cura di Alessia Cervini e Daniele Dottorini

FOCUS

- 21 **Declinazioni del reale in ambito televisivo**
Enrico Menduni
- 29 **Espropri di realtà**
Marco Bertozzi
- 39 **L'immagine tra *calco* e *calcolo***
Christian Uva
- 47 **Strategie di realismo digitale**
Simone Arcagni
- 57 **Il compimento dell'oggetto fotografico nel tempo**
Marco Grosoli
- 71 **La visione del reale. John Berger e la costruzione dell'immagine**
Denis Brotto
- 81 **Tratto da una storia vera**
Franco Marineo
- 89 **Dai *ready-made* ai film *in divenire***
Jerome P. Schaefer
- 99 ***Real Eye Say Shun*: una sciarada**
Patrizia Fantozzi
- 109 **Il *mumblecore* e il cinema indipendente americano**
Hamilton Santità
- 117 ***Where is your rupture?* Il ritorno del reale
sugli schermi della ripetitività**
Martina Panelli
- 129 **Essere-nel-cinema**
Christine Reeh
- 141 **Dal verismo al vetrismo**
Enrico Terrone
- 149 **Lo statuto mimetico del colore nel cinema contemporaneo**
Federico Pierotti

- 157 **La montagna dipinta**
Sofia Bonicalzi
- 165 **Reale, fragranza, spettralità**
Alessandro Cappabianca
- 175 **Iperreale. Cinema, fenomenologia e statue di cera**
Pietro Conte
- 183 **Il realismo dello sguardo lacaniano**
Pietro Bianchi
- 193 **Naufraghi privi di zattera: il reale nel cinema di Buñuel**
Rosamaria Salvatore
- 205 **Fantomachie. Jacques Derrida e la spettralità del reale**
Fabrizio Palombi

RIFRAZIONI

- 217 **I corpi di Salò e il Reale del desiderio**
Claudio Bisoni
- 225 **Kinoglaz: la realtà della rivoluzione**
Alessio Scarlato
- 231 **Lui di Buñuel: il coup de cloche o la catastrofe del Reale**
Arianna Salatino
- 237 **Il reale del film. S : tream : S : S : ection :
S : ection : S : S : ectioned di Sharits**
Enrico Camporesi
- 243 **Il reale indescrivibile del Pantheon in *Il ventre dell'architetto***
Sun Jung Yeo
- 251 ***The Third Memory*: stati della finzione nell'arte di Pierre Huyghe**
Luca Cinquemani
- 259 ***Le armonie di Werckmeister*:
la lotta della "meraviglia" contro il Reale**
Claudia Barolo
- 265 ***Due amici*. Il cinema *de-reale* di Scimone e Sframeli**
Katia Trifirò
- 271 **Andrzej Dragan: immagini di un nuovo scenario mediale**
Francesco Parisi
- 277 **Il cinema e l'accesso al vero: *Bella addormentata***
Marina Pellanda
- 283 **Prima del reale: *Io e te* di Bertolucci**
Francesco Ceraolo
- 289 *Abstract in inglese*

The Third Memory: stati della finzione nell'arte di Pierre Huyghe

Luca Cinquemani

La realizzazione del progetto artistico più recente di Pierre Huyghe, *The Host and The Cloud* (2010), ha trasformato per tre giorni il Musée national des Arts et Traditions Populaires di Parigi in un palcoscenico dove l'artista francese, mettendo in scena una serie di traduzioni mediali e di interpretazioni performative di racconti, immagini e riti contemporanei, ha avuto l'occasione di proseguire la sua indagine su alcune delle questioni che hanno assunto maggiore centralità durante gli ultimi quindici anni del suo percorso artistico. A partire dalla metà degli anni Novanta, infatti, la ricerca dell'artista, attraverso differenti pratiche e linguaggi, indaga il labile confine tra realtà e finzione concentrandosi sul complesso tema della co-dipendenza tra forme di rappresentazione condotte dai media e forme di vita della dimensione quotidiana. Nel 1994 Huyghe fotografa un gruppo di operai sul posto di lavoro ed espone l'immagine, in tempo reale e per tutta la durata dei lavori, su un cartellone pubblicitario posto accanto al cantiere (*Chantier Barbés-Rochechouart*). Negli anni seguenti prosegue la sua riflessione sul rapporto tra diretta e differita, realtà e rappresentazione, spostando la sua attenzione sul cinema e sui suoi processi di produzione: ne è un esempio *Dubbing* (1996), video nel quale Huyghe mostra l'invisibile lavoro di doppiaggio presentando un gruppo di attori impegnati a doppiare un film in francese all'interno di uno studio di registrazione. Elementi destinati ad un'assenza nel prodotto finito – i corpi, i gesti, i micro-eventi, le relazioni di una comunità di doppiatori – divengono, nell'opera di Huyghe, il centro della rappresentazione. Con *The Third Memory* (1999), Huyghe realizza un remake di *Quel pomeriggio di un giorno da cani* (Lumet, 1975), nel quale John Wojtowicz – la cui rapina ha ispirato Lumet per la realizzazione del film – ha l'occasione di interpretare il ruolo espropriatogli da Al Pacino. Queste pratiche artistiche, che riportano l'attenzione sulle storie, il lavoro e le voci di soggetti utilizzati dal cinema, si affiancano ai re-enactment di film del passato realizzati all'interno di contesti quotidiani. È il caso di *Les Incivils*, remake di *Uccellacci e uccellini* (Pasolini, 1966) ambientato all'interno

di edifici mai terminati della periferia italiana e di *Remake* (1995), video nel quale Huyghe filma scena per scena *La finestra sul cortile* (Hitchcock, 1954) in uno ZAC (*Zone d'aménagement concerté*) parigino. Come è noto, le pratiche artistiche sviluppate da Huyghe, ed in particolar modo la produzione degli anni Novanta, si connettono alla teorizzazione sviluppata in *Estetica Relazionale*¹, raccolta di saggi pubblicata nel 1998 a Parigi, nella quale il critico e curatore francese Nicolas Bourriaud tenta di individuare i tratti estetici e politici di un gruppo di pratiche artistiche elaborate dalla prima metà degli anni Novanta e sino a quel momento pressoché ignorate dal dibattito critico internazionale². L'inclusione di Huyghe nel gruppo degli «artisti relazionali» e la conseguente ricezione delle sue opere rispetto alla prospettiva delineata da Bourriaud³, si consolidano gradualmente con la partecipazione dell'artista alla mostra *Traffic* (1995) presso il CAPC di Bordeaux, curata dal critico francese e, successivamente, con la presentazione delle sue opere all'interno del libro *Postproduction*⁴. Il presente contributo, a partire da una sintesi della prospettiva elaborata da Bourriaud, tenterà di focalizzare l'attenzione su alcuni tratti di *The Third Memory* per tentare di mostrare in che misura una lettura relazionale dell'opera di Huyghe possa rappresentare un utile punto di partenza per interpretare il rapporto tra realtà e finzione nella ricerca dell'artista francese.

Uno degli aspetti che Bourriaud evidenzia con maggiore enfasi in *Postproduction*, relativamente ai *re-enactment* di film del passato è rappresentato dalla possibilità, offerta da tali ri-attualizzazioni, di trasformare i film di partenza in modelli ripetibili e «utili all'azione quotidiana»⁵. Huyghe, d'altro canto, propone di considerare un film «come qualcosa che rimane in sospeso finché qualcuno non decide di usarlo: esso potrebbe diventare un programma da riavviare, una forma temporanea di esistenza, un generatore di realtà»⁶. Come osservato da Jean-Michel Royoux, le riattualizzazioni

¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, tr. it., Postmedia, Milano 2001.

² Eccezione di rilievo è rappresentata dalla riflessione di Janet Kraynak che, in un saggio coevo rispetto alla più sistematica teorizzazione di Bourriaud, tenta di descrivere le nuove esperienze artistiche focalizzando l'attenzione sulla ricerca di Rirktit Tiravanija e mettendone in luce gli aspetti politicamente più interessanti e problematici. J. Kraynak, *Tiravanija's Liability*, in "Documents", n.13 (1998), pp. 26-40.

³ Sull'influenza del modello di Bourriaud sulla ricezione del lavoro di Huyghe si veda A. Barikin, *Parallel Presents: The Art of Pierre Huyghe*, MIT Press, Cambridge 2012.

⁴ N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, tr. it., Postmedia, Milano 2004.

⁵ *Ivi*, p. 51.

⁶ P. Huyghe, *The Trial*, Kunstverein München, Kunsthalle Zürich 2000, p. 114.

di film del passato realizzate all'interno di contesti quotidiani di cui sono esempi *Remake* e *Les Incivils* presentano in effetti precise strategie enunciate in grado di stimolare un'attivazione dello spettatore e dare avvio a possibili processi di appropriazione/trasformazione dei modelli narrativi cinematografici originali all'interno dei mutevoli contesti del quotidiano⁷. Con *The Third Memory* Huyghe presenta un complesso processo di possibili traduzioni di modelli narrativi cinematografici e modelli narrativi del quotidiano che prende avvio da una ri-scenarizzazione di una storia utilizzata dal cinema e già appartenente al vissuto di un soggetto che viene poi chiamato da Huyghe a interpretarla/riattualizzarla. Con modalità e forme differenti la concezione di opera d'arte che sta alla base dei *re-enactment* di Huyghe assume grande centralità nella teorizzazione dell'estetica relazionale. Essa trova un esempio eloquente nelle pratiche incentrate sulla partecipazione del pubblico e sulla ri-produzione di modelli relazionali appartenenti alla sfera quotidiana all'interno del campo artistico come nel caso di quelle sviluppate durante gli anni Novanta da Rirkrit Tiravanija o da Liam Gillick. Nella descrizione di tali pratiche, Bourriaud, a partire dal concetto marxiano di interstizio sociale⁸ e da quello althusseriano di materialismo aleatorio⁹, propone una concezione di opera d'arte come *forma relazionale*, «principio di agglutinazione dinamico» capace di articolare elementi tenuti separati: «l'arte», afferma Bourriaud, «fa tenere insieme dei momenti di soggettività legati ad esperienze singolari»¹⁰. In tal modo, per il critico francese, un'opera relazionale diviene uno spazio di possibilità, un *dispositivo* capace di creare incontri e connessioni con i campi extra-artistici¹¹.

⁷ J.-C. Royoux, *Les travailleurs du temps libre et la reconfiguration de l'espace public*, in "Multitudes", <http://multitudes.samizdat.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et> (traduzione mia).

⁸ Bourriaud ci spiega che il termine fu usato da Karl Marx per indicare «quelle comunità di scambio che sfuggono al quadro dell'economia capitalista, poiché sottratte alla legge del profitto: baratti, vendite in perdita, produzioni autarchiche... L'interstizio è uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso», N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 16.

⁹ L. Althusser, *Sul materialismo aleatorio*, tr. it., Unicopli, Milano 2000.

¹⁰ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 20.

¹¹ Per Bourriaud la partecipazione del pubblico, finalizzata alla costruzione di relazioni e comunità «micro-utopiche», porrebbe in continuità le pratiche relazionali degli anni Novanta con le Avanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Nondimeno, Bourriaud indica nell'esperienza dell'Arte relazionale, un superamento del panorama utopico dei decenni precedenti e il reindirizzamento degli obiettivi politici dell'arte verso la possibilità di costituire modi d'esistenza o modelli d'azione nel qui e ora del contesto sociale dove l'artista opera. N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 13. A tal proposito si veda C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*,

Se artisti come Rirkrit Tiravanija o Liam Gillick propongono un percorso di apertura verso tali campi attraverso la ri-attualizzazione di modelli relazionali del quotidiano all'interno della dimensione artistica, la ricerca di Huyghe, ponendosi in linea con quella di artisti come Philippe Parreno o Jorge Pardo, concepisce l'arte come *forma relazionale* orientandone la connettività non più verso modelli di socialità ma verso forme finzionali del passato appartenenti al campo cinematografico. Allontanandosi da descrizioni esterne dei fenomeni sociali, Huyghe e gli artisti citati si orientano a ri-mettere «in funzione» tali fenomeni attraverso l'arte e dentro il campo dell'arte. Quando Huyghe ri-produce *La finestra sul cortile*, oppure quando mostra la fase del doppiaggio dei film, rimettendone in funzione i momenti della «lavorazione» e della costruzione, come nel caso di *Dubbing*, segue nella forma specifica di ciò che Jean-Christophe Royoux ha chiamato «*une mise au travail ou une mise en travail*»¹² della rappresentazione, quel *modus operandi* che Bourriaud definisce *realismo operativo*. Per il critico francese tale *mise en travail* nascerebbe da una precisa urgenza critica. In particolare, secondo una visione non distante dall'idea di organizzazione del potere teorizzata da Michel Foucault¹³, le forme cinematografiche e televisive assumerebbero, nella ricerca di Huyghe, il ruolo di narrative coercitive capaci di prescrivere comportamenti; scenari immateriali entro i quali il pubblico tenderebbe ad immedesimarsi e che quindi verrebbero tradotti in stili di vita e narrative quotidiane. In tal senso, le ri-attualizzazioni di Huyghe sarebbero orientate, nella prospettiva di Bourriaud, a «far funzionare» le strutture narrative cinematografiche «allo scopo di mostrarne le caratteristiche coercitive e metterle a disposizione di un pubblico che probabilmente se ne vorrà riappropriare»¹⁴.

Benché i concetti di *forma relazionale* e *realismo operativo* possano aiutare a comprendere importanti aspetti dei *re-enactment* di Huyghe, la possibilità di immaginare tali pratiche artistiche come tentativi di mostrare i meccanismi di costruzione delle narrative cinematografiche in quanto coercitive o prescrittive – che assume grande centralità nell'analisi di Bourriaud – appare sicuramente meno proficua. Questo aspetto della teoria del critico francese, che propone un'opposizione tra strutture narrative del cinema e del quotidiano, tra realtà e finzione e colloca la ricerca di Huyghe in un'angusta

in "October", n. 110 (2004), pp. 51-79.

¹² J.-C. Royoux, *Les travailleurs du temps libre*, in "Multitudes", <http://multitudes.samizdat.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et>.

¹³ M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, tr. it., Einaudi, Torino 1977.

¹⁴ N. Bourriaud, *Postproduction*, cit., p. 48.

posizione anti-spettacolare, trova una interessante possibilità di problematizzazione nel caso di *The Third Memory*. Prendendo in considerazione il re-enactment di Huyghe, che vede una riappropriazione dell'identità e della storia di una persona già utilizzate dal cinema, è interessante notare come Bourriaud non esiti a descrivere *The Third Memory* come un eloquente caso nel quale «gli individui si riappropriano della loro vita e del loro lavoro e il reale ha una rivincita sulla finzione»¹⁵. Focalizzando l'attenzione sul contesto entro cui Huyghe elabora *The Third Memory* e sulle implicazioni della sua operazione, emerge una visione ben più complessa rispetto all'idea di una semplice opposizione tra realtà e finzione così come indicata da Bourriaud¹⁶.

Nell'estate del 1972 John Wojtowicz tenta una rapina alla Chase Manhattan Bank di Brooklyn con l'aiuto di due amici. Rapina che si rivela un fallimento ma che ottiene immediatamente una grande visibilità mediatica. Impossibilitato a scappare per la presenza della polizia, che aveva già impedito un iniziale tentativo di fuga, Wojtowicz rimane bloccato all'interno della banca per un lungo lasso di tempo. Gli operatori televisivi e i giornalisti, raggiunta rapidamente la scena, colgono l'occasione per filmare l'accaduto in tempo reale e, nei giorni successivi, si assiste al primo caso di diffusione mediatica di immagini e filmati provenienti da una rapina realmente accaduta. Nelle settimane e nei mesi seguenti ha così luogo un intenso processo di traduzione e trasformazione mediatica della notizia, che viene ripresa e raccontata ripetutamente dai giornali, dalla televisione, dalle pagine di diverse riviste e persino da un talk show dedicato. Come affermato da Andrew V. Uroskie, «una sceneggiatura veniva scritta e riscritta»¹⁷. Pochi anni dopo Warner Brothers porta la rapina di Wojtowicz sul grande schermo con il film *Un pomeriggio di un giorno da cani*, diretto da Sidney Lumet. Il film, che riceve grandi consensi dal pubblico e dalla critica, immortala Al Pacino nel ruolo di Wojtowicz mentre lo sventato rapinatore continua a scontare

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Tale opposizione si innesta nella più generale costruzione da parte di Bourriaud di un'identità antagonista per le pratiche relazionali e si fonda da una parte sulla polarizzazione di modelli relazionali reificati e modelli sociali «interstiziali» e dall'altra sull'opposizione tra narrative finzionali e narrative quotidiane. Per ripercorrere il dibattito internazionale che di sovente si è soffermato sugli aspetti problematici di questa visione si veda H. Foster, *Arty Party*, London Review of Books, Vol. 25, n. 23, December 2003; A. Deuze, *Everyday Life, Relational Aesthetics and the Transfiguration of the Commonplace*, in "Journal of Visual Art Practice", n. 3 (2006), pp. 143-152; D. Kenning, *Art Relations and the Presence of Absence*, in "Third Text", n. 4 (2009) e i già citati testi di A. Barikin, C. Bishop e J. Kraynak.

¹⁷ A. V. Uroskie, *Siting Cinema*, in *Art and The Moving Image. A Critical Reader*, a cura di T. Leighton, Tate-Afterall, London 2008, p. 389 (traduzione mia).

una lunga pena in carcere. Nel 1999 Huyghe chiede a Wojtowicz di re-interpretare la rapina. In uno scarno set dai tratti minimali e schematici, che non lascia intendere un chiaro riferimento alla banca di *Un pomeriggio di un giorno da cani* o alla Chase Manhattan Bank, il rapinatore, al centro della scena, ha la possibilità di re-interpretare e raccontare la «reale storia» della sua rapina mentre due telecamere seguono l'azione e offrono due punti di vista differenti. Dalla «prima memoria» della rapina del 1972 alla «seconda memoria», costruita e trasformata attraverso l'interpretazione del crimine da parte della televisione, della stampa e del cinema, si arriva in tal modo ad una «terza memoria», dove realtà e finzione, documentato e immaginato, passato e presente, appaiono inestricabilmente intrecciati. È interessante notare come Wojtowicz ci racconti, in *The Third Memory*, di aver tentato la rapina nella banca newyorkese dopo aver visto il film *Il Padrino* (1972) e di aver agito sotto l'effetto delle immagini e dei discorsi di Marlon Brando e di Al Pacino nel film di Francis Ford Coppola. Tentata rapina che ispira Lumet, il quale sceglie Al Pacino per interpretare la storia di Wojtowicz. Il dramma cinematografico diviene dramma reale e, ancora una volta, torna al cinema. Nel momento in cui Huyghe, con la sua operazione, offre la possibilità a Wojtowicz di re-interpretare il «dramma reale» della sua vita, troviamo un uomo che, sopraffatto dalle concrezioni e sovrapposizioni di narrazioni provenienti dalla televisione, dalle innumerevoli letture di giornali e riviste, dai racconti da lui stesso prodotti nelle interviste concesse e dal film di Lumet, appare incapace di restituire un racconto univoco o di interpretare la sua rapina se non attraverso le interpretazioni e le traduzioni operate dai media nel corso degli anni.

La difficoltà nel raccontare, mostrata da Wojtowicz, diventa metafora della visione di Huyghe sul rapporto tra realtà e finzione, narrazioni medialì e soggettività. La possibilità di immaginare una rivincita della realtà sulla finzione, così come sostenuto da Bourriaud, o di interrompere il «ventriloquismo» attraverso il quale i media parlerebbero al posto di altri¹⁸ sembra perdere ogni consistenza nel momento in cui Wojtowicz scopre di non possedere nessuna storia reale da opporre a quelle presentate dal cinema e dagli altri media. Come osservato da Huyghe durante un'intervista condotta da George Baker

Lo spettacolo è sempre stato collegato all'illusione, alla manipolazione, all'industria culturale. Rigettare semplicemente lo spettacolo

¹⁸ N. Bourriaud, *The reversibility of the real*, in "Tate Etc.", <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/reversibility-real>

o l'intrattenimento come negativi è una forma di fuga. Il punto non è, tuttavia, assumere lo spettacolo e dichiarare: “sarò soltanto un intrattenitore”. Il punto è prendere lo spettacolo come format ed usarlo per “ri-scenarizzare” il reale¹⁹.

Se con *The Third Memory* Huyghe ri-mette *en travail* i format medialità «riscenarizzando» la rapina di Wojtowicz del 1972, ciò non significa che l'artista sia interessato a mostrare un presunto reale che soggiace sotto la superficie deformante dello spettacolo mediale. La possibilità offerta a Wojtowicz di raccontare la «sua rapina», al contrario, diventa un tentativo di mostrare come questo reale sia sempre stato, sin dagli inizi, costruito attraverso il linguaggio dell'immaginario cinematografico. Huyghe, come già osservato da Uroskie, sembra in tal modo rigettare le posizioni critiche che indicano nella decostruzione delle forme cinematografiche e medialità la possibilità di individuare i meccanismi di costruzione delle strutture finzionali quale strumento per contestare l'ideologia celata sotto tali forme o per restituire una realtà in-mediata²⁰. Se con *Remake* Huyghe suggerisce un percorso di trasformazione delle strutture narrative del cinema all'interno degli scenari quotidiani, con *The Third Memory* l'artista sembra voler puntualizzare che tale percorso non rappresenta una deviazione della finzione verso il reale, ma un tentativo di ri-produrre, attraverso l'arte, processi di traduzione che coinvolgono campi profondamente interconnessi. Immaginare uno spettatore che può diventare interprete di un film, o riscenarizzare il reale facendo re-interpretare ad un individuo la sua storia attraverso le forme dello spettacolo, significa riprodurre, nel passaggio da uno stato all'altro, gli scarti che permettono di scorgere il dinamismo di segni e forme in traduzione. In tal senso, Huyghe ci offre una *mise en travail* di traduzioni che riportano l'attenzione su un più ampio processo di costruzione del senso che attraversa la nostra intera esperienza sociale. Lungi dal poter essere liquidato come un re-enactment scaturito dall'esigenza di ridare voce alla storia reale di un individuo, a fronte di una «espropriazione» perpetrata dal cinema²¹, risulta più proficuo considerare *The Third Memory* come una documentazione performativa che invita a riflettere, attraverso il cinema, sulla *co-dipendenza* tra soggettività, media e rappresentazione nell'era contemporanea. L'opera di Huyghe proponendo un esperimento di

¹⁹ P. Huyghe in George Baker, *An Interview with Pierre Huyghe*, in “October”, n. 10 (2004), p. 94, (traduzione mia).

²⁰ A.V. Uroskie, *Siting Cinema*, cit., p. 393.

²¹ N. Bourriaud, *Postproduction*, cit., p. 49.

Luca Cinquemani

ri-scenarizzazione del reale si allontana in tal modo da una visione oppositiva e gerarchizzata del rapporto che lega i modelli narrativi del quotidiano e i modelli narrativi mediali e suggerisce un campo dinamico di relazioni e di possibili percorsi di co-dipendenza tra forme, storie e sensi originariamente e profondamente interconnessi.