



Elisabetta Modena

Sophie Calle. Autoritratto allo specchio: abbi cura di te



Abstract

Nel 2007 il Padiglione della Francia ai Giardini della Biennale di Venezia era occupato da *Prenez soin de vous* di Sophie Calle. L'opera è basata su un'e-mail ricevuta dall'artista dal suo compagno (in cui l'uomo pone fine alla loro relazione) che Calle sottopone a centosette donne chiedendo loro di analizzarla e interpretarla in base alla loro specifica professionalità. Abbiamo scelto questa installazione per proporre un affondo sulla ricerca dell'artista francese leggendola e interpretandola alla luce del nostro tema, quello dello specchio: "riflessi e sdoppiamenti". Contestualizzando quest'opera nella sua produzione artistica in rapporto al ruolo della scrittura e della narrazione e all'uso dell'arte quale strumento terapeutico, emerge infatti come *Prenez soin de vous* rappresenti un frammento chiave e imprescindibile per comprendere e ricostruire quella sorta di grande e sfuggente autoritratto dipinto e ridipinto, scritto e riscritto che caratterizza, grazie all'innesco autobiografico, in un'anamorfose contemporanea, una parte significativa della sua ricerca.

In 2007 the France Pavilion in Giardini of the Biennale di Venezia was occupied by *Prenez soin de vous*, a work by Sophie Calle. This project was based on an email received by the artist from her lover (in which the man puts an end to their relationship) that Calle submits to one hundred and seven women, asking them to analyze and interpret it according to their specific professional skills. We chose this installation to propose an insight into the French artist's research by reading and interpreting it in the light of our theme, the mirror: "reflections and doublings". Our aim is to contextualize this work in her artistic production in relation to the role of writing and storytelling and the use of art as a therapeutic tool, underlining how *Prenez soin de vous* represents a fundamental fragment key to understand and reconstruct the big and elusive self-portrait painted and repainted, written and rewritten, which characterizes, through the autobiographical trigger, a significant part of her research in a contemporary anamorphosis.



Nel 2007 il Padiglione della Francia ai Giardini della Biennale di Venezia¹ era occupato dall'opera *Prenez soin de vous* di Sophie Calle.

Entrando nell'edificio attraverso le colonne del porticato ionico a pianta ovale, il visitatore leggeva una didascalia esplicativa e introduttiva dell'opera scritta dalla stessa Calle:

Ho ricevuto una mail di rottura. Non ho saputo rispondere. Come se non fosse indirizzata a me. Terminava con le parole: Abbi cura di sé. Ho preso la raccomandazione alla lettera. Ho chiesto a 107 donne, scelte in base al loro mestiere, di interpretare questa

¹ 52^a Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia, *Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente* a cura di Robert Storr, 10 giugno-21 novembre 2007, Giardini Biennale e Arsenale, Venezia.

lettera da un'angolazione professionale. Analizzarla, commentarla, recitarla, danzarla, cantarla. Esaurirla. Capire al posto mio. Rispondere per me. Un modo di prendere tempo per rompere. Prendermi cura di me.

L'opera, riallestita insieme al curatore Daniel Buren anche in altre sedi negli anni successivi (prima e più nota tappa la Bibliothèque Nationale di Parigi nel 2008), è basata infatti su un'e-mail ricevuta dall'artista dal suo amante/compagno in cui l'uomo pone fine alla loro relazione: il testo della lettera, vero protagonista dell'installazione, è una confessione non firmata di un signor X in crisi che ammette di non amarla più e si conclude con la frase: «prenez soin de vous», titolo dell'opera. Il risultato è un'installazione costituita da una serie di immagini, video e testi in cui le voci e i visi delle persone coinvolte – tutte donne, perché considerate più idonee a confrontarsi sul tema dell'amore così come posto dalla Calle – compongono un mosaico contemporaneo fatto di situazioni, interpretazioni, definizioni e analisi, un'impudica autopsia della fine di una relazione che mette insieme pubblico e privato; un'abile catarsi, quasi il funerale di un amore a cui sono stati convocati amici, conoscenti ed estranei.

Dal punto di vista formale l'opera è allestita nel padiglione sfruttando le altezze e organizzando testi, immagini e video articolati su più livelli con soluzioni estremamente minimali: cornici bianche e nere, supporti minimi, schermi piatti accostati uno all'altro in composizioni geometriche lineari in un montaggio che, pur giocando sulle proporzioni e sugli accostamenti, consente una sostanziale libertà allo sguardo del suo fruitore.

Tra le centosette donne interpellate ricordiamo le interpretazioni delle attrici Jeanne Moreau e Miranda Richardson, la lettura – performance musicale dell'artista Laurie Anderson, l'attrice e scrittrice sorda Emanuelle Laborit che traduce la lettera con il linguaggio dei segni, la pornostar Ovidie che mette in scena una parodia dei triangoli amorosi e dei tradimenti ammessi dall'uomo nella lettera, l'analisi della filosofa Catherine Macabou, l'avvocato Caroline Mécary che arriva a quantificare in una richiesta economica i danni morali arrecati, l'attrice comica Luciana Littizzetto che legge la lettera pelando cipolle nella sua cucina tra lacrime finte e commozione reale, una ballerina orientale e una occidentale, un'enigmista che traduce la lettera in un cruciverba, una sessuologa, una veggente, una criminologa ecc...

Abbiamo scelto quest'opera multiforme e poliedrica in cui più di cento voci si susseguono e sovrappongono allo scopo di analizzare un unico e intimo messaggio per proporre un affondo sull'opera dell'artista francese leggendola e interpretandola alla luce del nostro tema, quello dello specchio: “riflessi e sdoppiamenti”.

A prima vista l'impressione generale potrebbe essere infatti quella – semplice – di un labirinto di specchi che ripropongono l'immagine sempre diversa e deformata dello stesso oggetto/soggetto, un caleidoscopio di possibili letture e interpretazioni unite dalla “compassione” che accomuna il destino di tante innamorate deluse. L'opera ha riscosso

infatti notevole attenzione anche tra i media generalisti che l'hanno apprezzata e giudicata come la “vendetta” di una donna ferita disposta a raccontare pubblicamente l'umiliazione dell'abbandono.

Ma il nostro obiettivo è quello di scomporre quest'installazione attraverso un'analisi più approfondita e contestualizzata nella ricerca artistica di Sophie Calle anche al di là di una sua possibile interpretazione decorativa o manierista, comunque scettica, suggerita per esempio dal critico Elio Grazioli che la definisce un'opera narcisista in cui rintracciare «compiacimento e autocompiacimento – invece di tensione, ricerca, osservazione, attesa, svelamento...» (Grazioli 2013). In effetti una possibile interpretazione letteraria (o “estetica”, come del resto il critico esplicita nel suo pezzo) è proprio questa, in parte probabilmente dettata dall'esito quasi divertito che essa può suggerire nella sua qualità retorica.

A un primo sguardo allora le centosette voci che costituiscono l'installazione potrebbero essere comparate didascalicamente nel linguaggio letterario a meri “esercizi di stile”, secondo la definizione di Raymond Queneau, l'intellettuale francese che ci ha descritto un singolo e banale evento in novantotto modi diversi (Queneau 1947). A unire i due esperimenti è la figura retorica dell'accumulazione. Nella nota introduttiva al testo di Queneau alla traduzione italiana di cui è curatore, Umberto Eco scrive a tal proposito che:

Gli *Exercices* giocano sulla intertestualità (sono parodie di altri discorsi) e sulla co-testualità: se il volumetto si componesse non di novantanove ma di dieci esercizi sarebbe meno divertente (e, a parte la sopportabilità, sarebbe ancor meno divertente se si componesse di novantanovemila esercizi). L'effetto comico è globale, nasce dal cumulo, figura retorica che domina tutte le altre e che ciascun esercizio contribuisce a semplificare. (Eco 2001, pp. XIV-XV)

Lo stesso espediente è decisivo nell'opera di Calle in cui il susseguirsi di visi e voci rappresentate (alcune sopra le righe, come per esempio un pappagallo, ovviamente femmina...) invita il visitatore a una lettura incuriosita che passa di racconto in racconto non senza un certo grado di stupore e divertimento. Ma la differenza è sostanziale sia nel metodo, trattandosi là di declinazioni retoriche di un unico testo, qui di interpretazioni, analisi e letture che aprono il testo al commento, sia nella “scrittura” trattandosi là di un unico autore davanti a un singolo evento, qui di una pluralità di autorialità chiamate a esprimersi su un unico contenuto. Eco nota comunque, ad onor del vero, come quello di Queneau non sia solo un esercizio sulla retorica, ma un'operazione sull'espressione e sui contenuti e come esso sia dettato da chiare “regole del gioco” (Eco 2001), un concetto ripreso da Calle – a cui del resto lei stessa fa riferimento, come vedremo, in più occasioni – che costituisce la cornice entro cui anche la nostra artista ha costruito la propria narrazione. L'opera infatti non si esaurisce in una somma di voci e visi indeterminati o scelti a caso, ma si iscrive in un più complesso progetto ordinato e firmato dall'artista che

conferma e afferma in questo modo il suo ruolo di autore. A questo proposito viene immediato il riferimento a quella che lo stesso Eco definiva nel saggio *Lector in fabula* (Eco 1979) la “strategia testuale” e la “cooperazione testuale interpretativa” che si innesca dall’incontro tra autore e “lettore modello” e che pare essere qui applicata dall’artista, al di là di una discussione di merito sulla natura narrativa o meno del testo in oggetto (un’e-mail), in senso lato, considerando anche che autore del testo (signor X) e autore dell’opera in oggetto (Sophie Calle) in questo caso non coincidono.

A dispetto di quanto si potrebbe pensare il “caso” – invocato per esempio in relazione ai “pedinamenti” che l’hanno resa famosa e di cui parleremo più avanti – ha infatti un ruolo marginale nelle opere dell’artista che progetta orditure precise sia dal punto di vista formale ed estetico², sia soprattutto per quanto riguarda le regole interne che disciplinano il funzionamento dell’opera. Come se si trattasse di un gioco – nell’accezione che Roger Caillois suggerisce con il termine *Ludus* in contrapposizione a *Paidia* – infatti, “le regole sono definite a priori”, strutturate per dar vita ad un “game” come viene comunemente inteso nell’accezione che ne dà la lingua inglese (Caillois 1967).

A dimostrazione di questa impostazione Calle ribadisce più volte come la selezione delle donne coinvolte sia stata fatta in base alla loro professione e che la traduzione/interpretazione richiesta sia stata dettata sulla base di questa specificità: non si trattava dunque di un commento o di una semplice opinione personale, né di uno sfogo collettivo, ma di una “consulenza professionale”. Queste “regole” determinano quindi uno stretto controllo sull’opera, sulla sua progettazione, sull’impostazione e sul risultato finale per cui la componente autoriale risulta essenziale e un eventuale paragone letterario con forme di scrittura collettiva o partecipativa inappropriato.

Come avremo modo di dettagliare più avanti, è nota la natura letteraria della ricerca artistica di Calle che opera in questo caso come sceneggiatrice e regista nel reclutamento degli attori principali e delle comparse e nella costruzione finale del risultato la cui anomalia sta tutta nel soggetto dell’opera e nei limiti esistenti tra costruzione narrativa (o artistica) e realtà, vita pubblica e vita privata. A questo proposito è utile affrontare anche l’altro aspetto legato a un’interpretazione manierista/decorativa/esibizionista dell’opera, ovvero l’utilizzo di un evento personale e intimo. L’osservazione e l’analisi delle opere dell’artista francese però ci suggerisce ancora una volta che ci troviamo di fronte a qualcosa di più articolato che a un uso tale e quale degli eventi di vita accaduta, narrati sotto forma di reportage e non siamo nemmeno di fronte a un racconto dell’amore e della relazione sentimentale come quella proposta per esempio dal padre concettuale della cosiddetta arte relazionale, su cui avremo modo di tornare, il cubano Félix González-Torres, che all’amore (e nel suo caso autobiograficamente all’amore omosessuale) e alla coppia, ha dedicato gran parte della sua ricerca artistica incentrata anche sul tema

² Anche se per quanto riguarda l’allestimento di questa installazione l’artista dice di essersi affidata all’impaginazione dettata da Daniel Buren.

dell'assenza e dell'abbandono così come siamo lontani anche da quella esperienza fisica della fine di una storia, performata da Marina Abramovic nella fine dell'amore con Ulay in *The Lovers*.

Non ci è del resto dato sapere, per esempio, se la lettera – e-mail che l'artista sostiene di aver ricevuto dal suo amante sia originale, se il testo sia stato manipolato o del tutto inventato, se questa operazione sia nata da un evento effettivamente e letteralmente accaduto come descritto o se l'artista abbia utilizzato una situazione simile come espediente letterario e narrativo per innescare questo gioco di specchi e di rimandi.

Un suggerimento ci viene da un altro progetto dell'artista, tra i più noti, e cioè *Le carnet d'adresses* del 1983: anche qui, come in *Prenez soin de vous*, la persona, o meglio le sue azioni e relazioni, sono descritte attraverso gli occhi di altri, in questo caso i familiari, amici e conoscenti che compaiono sull'agenda – elenco telefonico ritrovata a detta di Calle “casualmente” per strada. L'opera si sviluppa sotto forma di una serie di articoli e immagini pubblicati come *feuilleton*, dal titolo *L'homme au carnet*, sul quotidiano francese *Libération* dal 2 agosto al 4 settembre 1983. Qui la (pretesa) casualità e l'utilizzo tale e quale del contenuto dell'agenda ritrovata sono messe in discussione dalla composta struttura analitica che secondo uno schema di progressivo avvicinamento al soggetto indagato, tale Pierre D., descrive (dipinge) il ritratto di un uomo fondamentalmente solo, una persona capace di sparire senza lasciare traccia, come del resto accade a un altro soggetto ritratto da Calle, la misteriosa guardasala del Centre Pompidou raccontata nell'opera *Une jeune femme disparaît* del 2003. Singolare anche il fatto che l'occupazione del misterioso Pierre D. sia quella di narratore-sceneggiatore per il cinema e che lui si stesse occupando della scrittura di un film che narra la storia d'amore di un uomo invisibile e di una donna cieca, temi questi – cecità e invisibilità – ricorrenti nella ricerca artistica di Calle. Ancora una volta inoltre il soggetto è assente (come il misterioso signor X l'autore della nostra e-mail) e ciò che lo definisce e ne attesta la realtà sono i racconti, i pensieri, i ricordi e le parole degli altri.

I temi citati e quello dell'assenza sono infatti altri nodi centrali della poetica di Calle come descritto in modo più didascalico nei lavori fatti con persone cieche a cui viene chiesto di raccontare cosa sia per loro la bellezza [*Les Aveugles*, 1986] o posti di fronte a opere d'arte descritte a parole [*La Couleur aveugle*, 1991].

Il soggetto, quando presente, appare sempre in modo incompleto o indefinito, per esempio di spalle, come in *Voir la mer* realizzato nel 2011 in occasione della Biennale d'Istanbul (nota anche come “città dei ciechi”) per cui Calle fotografa persone che non avevano mai visto il mare prima – pur vivendo in una città circondata da esso – e sceglie di non immortalare il volto nell'attimo dell'“epifania” quanto piuttosto lasciare uno spazio di immaginazione ritraendole da dietro. Il soggetto è quasi un fantasma che l'artista cerca di raggiungere, un profilo che si sforza di descrivere: e del resto il “pedinamento”, quello vero, reale, rappresenta la prima attività artistica significativa di Calle come lei stessa ha

più volte ricordato in numerose interviste (ed. Macel 2003, p. 78). Ma l'atto del seguire una persona assume in questo caso un significato ulteriore nella sua dichiarata funzione terapeutica, cosa evidente nel ribaltamento semantico dell'operazione stessa: se il pedinamento rappresenta infatti di per sé uno strumento utilizzato sovente nel cinema come traccia per la costruzione di sceneggiature poliziesche e di film gialli dove il soggetto pedinato è scelto per un motivo specifico e per il suo ruolo narrativo, Calle sottolinea al contrario il suo completo disinteresse per il soggetto pedinato – che del resto infatti dice di aver dimenticato (nella sua individualità dunque) non appena finita l'azione in sé: «Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais» (ed. Macel 2003, p. 61). Il pedinamento non è dunque funzionale a scoprire e svelare un'identità, ma rappresenta un'esigenza "curativa" per l'artista stessa che coglie di questi individui un'istantanea, uno schizzo, sinopia di ritratti che l'artista non ha interesse a concludere.

Lo stesso meccanismo caratterizza anche *Suite vénitienne* del 1980³ in cui Calle decide di seguire fino a Venezia un uomo pedinato e poi inaspettatamente incontrato e presentatole la sera stessa ad un ricevimento (Calle & Baudrillard 1983), e le assenze raccontate in *L'Hotel* del 1981 per cui Calle, fingendo di essere una cameriera, si fa assumere per tre settimane in un albergo veneziano per fotografare le camere degli ospiti in un'operazione voyeuristica travestita da reportage.

Con *La filature* del 1981 invece l'artista intraprende un gioco più articolato fatto di sdoppiamenti e scambi di ruoli ingaggiando, tramite la madre, un detective privato per farsi pedinare (e ripropone la stessa operazioni vent'anni dopo in *Vingt ans après*, 2001) in una giornata di aprile dalla mattina alla sera. Al detective ancora una volta vengono date istruzioni precise: quelle di rendicontare in un testo scritto corredato da fotografie la giornata della donna pedinata che l'artista poi confronta con un suo testo scritto in cui racconta la sua stessa giornata. Analizzando l'opera emergono alcune considerazioni ancora una volta in merito alla percezione di sé, delle proprie azioni nei confronti dell'altro o dal punto di vista dell'altro e risulta evidente come al centro della ricerca dell'artista non ci sia tanto l'altro in sé, quanto se stessi attraverso la percezione che gli altri hanno di noi.

Possiamo dunque asserire che il pedinamento diventi dunque uno strumento di autoanalisi e di auto-rappresentazione, quasi un autoritratto firmato dall'artista ma realizzato da altri, tanto che in quest'ultimo caso possiamo addirittura rintracciare una sorta di contratto, di committenza esplicita dell'artista nei confronti di un altro soggetto (il detective-fotografo) impegnato in una - furtiva - attività ritrattistica. Il tema dell'autoritratto potrebbe del resto anche semplicemente essere applicato a nostro avviso come metodo di analisi per *Prenez soin de vous* se al posto della descrizione fisica del viso/corpo del

³ Che in realtà risale al 1979: come ricorda Calle per volontà dell'editore e per paura che nell'eventualità che l'uomo seguito avesse potuto riconoscersi e quindi avanzare pretese di qualche tipo (ed. Macel 2003, p. 78).

soggetto accettiamo di poter sovrascrivere la rappresentazione di un episodio, di un momento e quindi di un frammento specifico della vita del soggetto "ritratto". Seguendo questa linea osserviamo che la narrazione autobiografica sentimentale e in particolare il gioco di ruoli che si instaura nella coppia è pratica con cui l'artista francese si è confrontata in più occasioni, per esempio nel dolore causato dalla separazione con il suo compagno durante un soggiorno di tre mesi in Giappone in *Douleur exquise* (lavoro prodotto dal 1984 al 2003) o nella fine dell'amore con il compagno Greg Shephard in *No sex last night* del 1992, video-diario che nel raccontare un viaggio da New York alla California diventa mezzo di sfogo delle incomprensioni e della frustrazione legata alla incomunicabilità di una coppia in crisi.

Ancora l'autoritratto si sposa con il tema del doppio o dello sdoppiamento per esempio in *La Régine chromatique* del 1997 e in *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* del 1998 opere in cui Calle, tra fiction e realtà, decide di rispondere alla descrizione che Paul Auster aveva fatto di lei nelle vesti di Maria nel romanzo *Leviatano* del 1992 e vivere interpretando le ossessioni attribuite dallo scrittore al personaggio. Il gioco di specchi e di reciproche citazioni, raccontato in una collaborazione tra i due nel volume *Doubles – Jeux* (Calle 1998), è evidente se consideriamo la trama di questo romanzo dello scrittore americano – che ama utilizzare spesso personaggi fittizi inseriti in contesti reali o in relazione a fatti realmente accaduti innescando un corto circuito tra realtà e finzione – che analizza i temi del fallimento, dell'identità e delle coincidenze. Il protagonista Ben, amico di Marie/Calle – l'amica artista che amava pedinare degli sconosciuti – è del resto a sua volta un romanziere e la sua fine, oscura, lo vede sparire misteriosamente nel nulla. Ma già nella *Trilogia di New York*, i tre romanzi polizieschi pubblicati tra 1985 e 1987, e in particolare in *Fantasm*⁴, Auster descrive un gioco di pedinamenti che riecheggia quello di Calle in quanto il detective protagonista del romanzo tallona un uomo e si sente a sua volta seguito salvo poi scoprire che la persona sorvegliata, sempre intenta a scrivere su un taccuino, scrive la storia che il lettore sta leggendo in un gioco metanarrativo non esente da un paragone con la ricerca dell'artista francese. Il reciproco scambio di ruoli con Paul Auster continua poi con *Gotham Handbook* del 1994, – secondo capitolo del libro già citato – esito di una settimana di vita vissuta a New York secondo le dirette indicazioni fornite dallo scrittore su richiesta di Calle (*Instructions personnelles pour Sophie Calle afin d'améliorer la vie a New York – parce qu'elle me l'a demandé...*). Tra le istruzioni: sorridere, parlare a degli sconosciuti, distribuire cibo e sigarette ai senzatetto, adottare un luogo pubblico. Quest'ultima indicazione vede l'artista identificare e scegliere una cabina telefonica pubblica che abbellisce pulendola e arricchendola di colori, fiori e riviste. Il telefono e la sua capacità di mettere in relazione con un soggetto sconosciuto o comunque invisibile continua a colpire

⁴ Titolo peraltro come vedremo anche di una serie di opere di Calle.

l'immaginazione dell'artista così come esso può diventare strumento di indagine utile a svelare stralci di vita e di identità di una persona.

Aggiungiamo del resto che anche il già citato *Le carnet d'adresses* del 1983 potrebbe essere letto come ritratto e autoritratto al tempo stesso: basato su una vera e propria indagine fotografica e letteraria, il libro/opera conserva infatti qualcosa di poliziesco, di una ricerca condotta con passione e rigore dall'artista il cui scopo sembra quello di narrare una storia (si pensi a come questo elemento ricorra quale innesco di opere come *Des histoires vraies*, 1988-2013 o *Chambre avec vue*, 2002) e di rintracciare non una persona specifica, quanto piuttosto un possibile concetto di individualità, unicità e identità.

Teniamo in considerazione inoltre che il ritratto è da sempre, sia in pittura che in fotografia, uno degli strumenti considerati più utili per interpretare le identità dei soggetti rappresentati, per "rubare l'anima" e per congelare un attimo di - presunta - verità che Calle cerca di decifrare anche con l'ausilio della scrittura. Del resto tra gli artisti che cita come suoi punti di riferimento ricorda Jean Le Gac e Duane Michals, esponenti della cosiddetta *Narrative art*, che propongono un utilizzo concettuale del mezzo fotografico. In particolare Le Gac, poliedrico artista, pittore e fotografo, porta avanti una ricerca sulla natura della pittura e sul tema dell'autoritratto utilizzando a questo fine anche la scrittura, mentre Duane Michals, il fotografo americano noto per le sue sequenze fotografiche accompagnate da testi scritti che mettono in discussione il ruolo dell'autore in rapporto allo spettatore giocando sulla specificità del concetto di rappresentazione, è anche autore di ritratti e anamorfosi realizzati con l'ausilio di specchi, sovrimpressioni o esposizioni multiple.

Seguendo dunque questa nostra ipotesi interpretativa, notiamo come numerosi siano i "ritratti" rintracciabili nella produzione artistica di Calle a partire da *Les Dormeurs* del 1979 dove ventotto persone conosciute e sconosciute si sono succedute nel letto dell'artista e hanno accettato di dormirci, di farsi fotografare di rispondere alle domande di Calle. La successione degli scatti e dei testi descrittivi di accompagnamento delle singole esperienze pone però ancora una volta al centro l'artista (il suo letto), la sua intimità, piuttosto che i singoli ospiti e le loro, pur rilevate, impressioni e reazioni alla curiosa richiesta.

Il tentativo di "fermare il tempo", cogliere l'attimo del passaggio dalla vita alla morte caratterizza invece l'intima raffigurazione della madre morente presentata a Venezia nel 2007, *Pas pu saisir la mort*, dove secondo un'iconografia di ampia tradizione rappresentativa vengono raccontati gli ultimi istanti di vita della madre e l'impossibilità di afferrare e rappresentare con precisione la morte (Masschelein 2013). L'opera, che ancora una volta possiamo proporre da un punto di vista letterario, riferendoci a quanto scritto da Marcelline Block (Block 2009) che suggerisce un paragone con la morte della madre descritta da Simone de Beauvoir in *Une morte très douce*, viene in seguito contestualizzata all'interno di un più ampio affresco fatto di testi, video, oggetti e fotografie

nella personale *Raquel, Monique...*⁵ al Palais de Tokyo di Parigi nel 2010 riproposta poi presso l'Église des Célestins ad Avignone nel 2012 dove l'artista legge brani tratti dai diari personali della madre scritti nel corso di sedici anni (Calle 2012).

La madre dell'artista aveva del resto già preso parte a un'opera della figlia, *Evaluation psychologique* del 2003 realizzata a partire da un'idea di Damien Hirst. Calle conosce Hirst nel 1989 a Glasgow e la sera stessa gli domanda di scriverle una lettera d'amore che riceverà, in cinque fitte pagine di passione, qualche mese dopo. L'anno successivo Hirst le chiede di intervenire all'interno del catalogo per una sua mostra personale all'Institute of Contemporary Arts di Londra, ma Calle risponde proponendogli un'intervista fittizia, basata sulle domande che lui avrebbe immaginato che lei potesse porgli. Il gioco prosegue e si conclude quando Calle chiede a Hirst di intervistarla per pubblicare domande e risposte nel catalogo della personale al Pompidou nel 2003 (ed. Macel 2003) e lui invia un questionario psicologico indirizzato a lei, a una persona a lei vicina e a un familiare, la madre. Il questionario, compilato e rispedito al mittente, viene poi sottoposto alla valutazione psicologica professionale di due dottori che evidenziano i tratti caratteriali della "paziente": teatrale ed esibizionista, sicura e fragile, avventurosa e indipendente. Ne deriva ancora dunque un ritratto⁶ fatto - professionalmente - da altri (così come accade in *Prenez soin de vous*) in un gioco di specchi che coinvolge l'artista, Damien Hirst e i due medici coinvolti.

A questo proposito è opportuno notare come il già citato gioco di ruoli non trascuri nemmeno il cosiddetto "sistema dell'arte": è chiaro in questo caso come Calle si affidi a un artista, e non a un critico, per farsi intervistare, così come il curatore del padiglione francese e dell'allestimento dell'opera che stiamo analizzando è ancora una volta un artista, Daniel Buren, "reclutato" inoltre in modo insolito e cioè tramite la pubblicazione di un annuncio su giornali e riviste d'arte nel 2006 (all'epoca della sua nomina come artista rappresentante della Francia) in cui si chiedeva di inviare un'e-mail con curriculum e lettera di motivazione per ricoprire l'incarico di curatore della mostra veneziana⁷. Buren non è del resto un artista qualsiasi in questo senso se si considera il suo atteggiamento critico e la sua insofferenza nei confronti del ruolo del curatore maturata concettualmente nell'ambito dell'*Institutional Critique* e già manifestata nell'ambito della storica *Documenta*

⁵ Significativo ancora una volta il gioco sul tema dell'identità. La frase completa che appare sulla copertina del volume pubblicato allude infatti ai numerosi nomi della madre: «Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle» (Calle 2012).

⁶ «portrait psychologique de Sophie Calle, fondé sur la lecture et l'interprétation des formulaires (quelque peu contradictoires) d'évaluation psychologique» (ed. Macel 2003)

⁷ «Sophie Calle, artiste sélectionnée pour représenter la France à la 52° Biennale de Venise, recherche toute personne enthousiaste pouvant remplir la fonction de commissaire d'exposition. Références exigées. Rémunération à négocier. Anglais courant souhaité. Envoyer cv et lettre de motivation à sbiennale@galerie-perrotin.com».

Available from: <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=948529&xtmc=sophie_calle&xtrc=173>[15 gennaio 2014].

di Szeemann nel 1972 e poi ribadita poco prima della “convocazione” di Calle nel 2003 all'interno della discussione su *e-flux The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* in cui l'artista lamenta il ruolo che i curatori hanno assunto oggi e auspica il ritorno di un mero organizzatore: «The role of the organizer is very important in the selection and the mise en scène, when it is necessary, and it seems impossible to me to do without. The organizer exists and must continue to exist. I am not calling into question their existence, just their manner of existing» (Buren 2003). Con il coinvolgimento di questi artisti chiamati al posto di critici e curatori Calle sembra suggerire così la volontà di non riconoscere ruoli definiti e assoluti e ribadisce la libertà di gestire il suo racconto al di là dei ruoli stabiliti.

Esistono però convinzioni sociali che Calle sente la necessità di assecondare e che riguardano la sfera della vita privata. In apertura abbiamo accennato all'opera veneziana come fosse il funerale di un amore: nel lavoro di Calle emerge infatti con forza anche un ulteriore aspetto, quello della cura e attenzione al tema della “cerimonia”. Gli interventi a cui ci riferiamo possono essere raggruppati in tre gruppi di eventi: compleanno, matrimonio e funerale.

Dal 1980 al 1993 ogni compleanno - il 9 ottobre - l'artista imposta un rito che prevede di invitare a una festa un numero di amici e conoscenti pari agli anni compiuti. Ogni anno l'artista decide poi di non utilizzare e mettere da parte i regali ricevuti a testimonianza dell'affetto che essi stessi custodiscono. Gli oggetti, esposti nell'installazione *Le Rituel d'anniversaire*, 1980-1993 alla Tate Gallery di Londra nel 1998 sono allestiti in vetrine espositive e, suddivisi anno per anno, sono accompagnati da una didascalia ragionata in cui vengono descritti la festa e i regali portati dagli invitati. Calle sottolinea esplicitamente la volontà di costruire questo rituale per sconfiggere la sua paura di essere dimenticata nel giorno del compleanno e di avere smesso di ripeterlo una volta sconfitto questo timore (all'età di quarant'anni).

Anche il matrimonio rappresenta poi un elemento per verificare la propria individualità, per sigillare la propria esistenza e le relazioni instaurate sulla base, in questo caso, delle regole sociali codificate: al termine del viaggio descritto in *No sex last night*, Calle e il compagno si sposano a Las Vegas. L'importanza del rituale però, induce l'artista a sentire l'esigenza di organizzare un falso matrimonio, o meglio, una falsa messa in scena con tanto di abito bianco, velo e bouquet, amici e parenti sul sagrato di una chiesa parigina con lo scopo di scattare una fotografia seguita da una falsa cerimonia civile pronunciata da un vero sindaco (il lavoro è *Autobiographies - Histories vraies*, del 1988-2003).

I temi della morte, del funerale e della tomba tornano infine più volte nella ricerca dell'artista francese. Prima di tutto la sua decisione di organizzare e metter in scena il suo funerale descritto in una lunga conversazione con l'uomo senza identità (Calle 2010) dove, a differenza di quest'ultimo che vuole seppellire il suo vecchio io anagraficamente registrato, l'obiettivo di Calle è quello di vedere la reazione emotiva delle persone

invitate. La tomba torna in diverse opere tra cui *Le carnet d'adresses* come "testo illeggibile" o in *Les tombes* (installazione a l'ARC. Musée d'art moderne de la Ville de Paris nel 1991 e alla Donald Young Gallery di Seattle nel 1992) come epitaffio di persone indicate con il loro "ruolo" familiare (father, mother, brother, sister ecc...) o ancora in *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* del 1998 e in particolare in *C de Cimetière*, l'opera in cui Calle, tra fiction e realtà decide di rispondere alla già citata descrizione che Paul Auster aveva fatto di lei nelle vesti di Maria e vivere un'intera giornata - lunedì 16 febbraio 1998 - sotto il segno di una lettera dell'alfabeto, la "C" in questo caso. E Calle sceglie la *C de Cimetière* per raccontare della proprietà, sua e del padre, di un *caveau au cimetière du Montparnasse*. Un tema che ritorna poi anche nel già analizzato *Pas pu saisir la mort* del 2007 in relazione alla morte della madre e nella successiva installazione *Raquel, Monique* al Palais de Tokyo di Parigi nel 2010 e poi ad Avignone.

Possiamo quindi desumere che il funerale diventi dunque non tanto un rituale per esorcizzare la paura della morte quanto per scongiurare la paura di non essere amata, mentre la tomba e l'epitaffio sono il metodo con cui allontanare il timore di non essere ricordata, così come l'abbandono e la sua "celebrazione pubblica" sono temi propulsori di *Prenez soin de vous*.

Da certi punti di vista dunque secondo la nostra analisi l'opera di Sophie Calle sembra un coerente e continuo esercizio per affermare la propria individualità e verificare la propria unicità attraverso una serie di testimonianze concrete della propria unica esistenza misurata sulla base dei legami affettivi, del valore degli oggetti della sua vita, dei contratti sociali, della celebrazione dei momenti più "importanti della vita" ecc... La possibilità del resto di fare qualcosa che qualcuno ha già fatto è spettro con cui si confronta in diverse fasi della vita a partire dalle prime "prove" artistiche quando si reca fisicamente a New York nello studio di Vito Acconci per capire se vi fossero delle differenze tra i pedinamenti che entrambi gli artisti facevano nello stesso periodo o ancora nel già citato e più recente incontro con l'uomo senza identità che organizza come Calle la propria autosepoltura. Ma la paura di Calle si estende anche all'idea di "essere qualcuno che qualcun altro è già stato" come desumiamo proprio dalla nostra opera guida quando nella lettera del misterioso amante X leggiamo la condizione posta dall'artista alla loro relazione sentimentale, quella di non essere "una tra le tante": «Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition: ne pas devenir la "quatrième". J'ai tenu cet engagement: cela fait des mois que j'ai cessé de voir les "autres", ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles.»⁸

A questo proposito la nostra opera guida del padiglione francese alla Biennale di Venezia nel 2007 diviene a nostro avviso ulteriormente significativa in relazione a un altro aspetto e cioè quello di una sua possibile lettura come progetto di un collezionista. Un

⁸ Estratto della lettera oggetto dell'opera.

aspetto, questo, forse poco considerato, che al di là di una possibile definizione dell'opera come Wunderkammer contemporanea composta da opinioni e non da oggetti, echeggia il significato stesso dell'atto del collezionismo. Come è stato rilevato, infatti, gli scopi del collezionista sono da sempre essenzialmente due: raccogliere oggetti per sottrarli al tempo e alla morte e rievocare il passato raccogliendone i frammenti (Mottola Molfino 1991), un'operazione che appare del resto evidente anche in altre opere della Calle (si pensi all'esposizione in teche dei regali di compleanno in *Le Rituel d'anniversaire*).

Spingendoci ancora oltre in questa riflessione potremmo arrivare a sottolineare come l'artista-collezionista commissioni direttamente i frammenti della propria opera ad altri secondo la loro professionalità e assembli questi pezzi in un unico grande oggetto decontestualizzando gli usi specifici delle singole parti in un luogo e in un progetto di natura artistica; un metodo, questo, che potrebbe essere esteso in senso lato al sistematico coinvolgimento dell'altro, dello sconosciuto, irraggiungibile, indefinibile, anonimo o straniero nella sua ricerca.

Non è del resto un caso che questa natura "relazionale" dell'opera di Calle abbia spinto Nicolas Bourriaud, per cui "l'arte è uno stato di incontro", a inserire l'artista nel suo famoso saggio (Bourriaud 2010). Bourriaud del resto cita Tzvetan Todorov e in particolare *La vita in comune* (Todorov 1995) in cui, secondo il teorico francese, l'intellettuale attento agli aspetti legati alla socialità umana «dimostra che l'essenza della partecipazione sociale è il bisogno di riconoscimento, più che la competizione e la violenza. Quando un artista ci mostra qualcosa, dispiega un'etica transitiva che posiziona la sua opera fra il "guarda-mi" e il "guarda-lo"» (Bourriaud 2010, p. 23). Come non ricordare, leggendo queste parole, che la personale di Calle al Pompidou nel 2003 era proprio intitolata *M'as tu vue?*

La natura relazionale della sua opera è già emersa nella nostra trattazione e appare evidente all'interno della progettazione e realizzazione dell'opera: ma qual è in tutto ciò il ruolo dello spettatore? Apparentemente infatti la forte componente autoriale impostata da Calle così come l'abbiamo finora descritta potrebbe far pensare a un confinamento dello spettatore a mero fruitore passivo dell'opera con cui entra in relazione grazie a un meccanismo di simpatia ed empatia. Questo presupporrebbe però un allontanamento dalle pratiche artistiche che Bourriaud descrive nel saggio già menzionato e che lo spingono a includere Calle nella lista degli artisti relazionali (e del resto letteralmente il pedinamento di Calle citato dal critico francese come caso emblematico non determina mai, l'abbiamo visto, un vero e proprio incontro...). In effetti l'incontro nell'opera di Calle è un incontro gestito all'interno della maglia preordinata dall'artista e si dà nel momento della sua progettazione e realizzazione più che nel momento della sua esposizione (in questo senso *Prenez soin de vous* è emblematico) fatta eccezione per opere come *Gotham Handbook* o *Le téléphone* del 2006 opera pubblica (in cui dunque non si distingue progettualmente il momento della realizzazione da quello della esposizione) per cui Calle progetta insieme all'architetto Frank Gehry un appariscente telefono pubblico a forma di

fiore che decide di chiamare almeno cinque volte a settimana per tre anni e che diventa strumento tramite il quale instaurare rapporti telefonici con persone sconosciute. Esiste però anche un altro punto di vista da cui osservare la ricerca artistica di Calle dalla parte dello spettatore, ed è quello che suggerisce un fondamentale e illuminante saggio di Peggy Phelan e in particolare il capitolo dedicato all'ontologia della performance, *The ontology of performance: representation without reproduction* (Phelan 1993, pp. 146-166). La storica, nota per essersi occupata di questioni di genere legate all'arte contemporanea, cita alcuni progetti realizzati da Calle in vari musei sul tema dell'assenza. Il primo di questa serie – in realtà tralasciato da Phelan, ma che noi riportiamo – è legato alla mostra *Histoires de musée* presso il Musée d'art moderne de la Ville de Paris nel 1989 dove l'artista decide di realizzare un'opera basata su un quadro di Pierre Bonnard, *Nu dans le bain*, prestato temporaneamente dal museo per un'esposizione. L'artista sceglie di chiedere al personale del museo (conservatori, guardasala ecc...) di descrivere e disegnare l'opera mancante realizzando poi un'installazione sul muro della galleria costituita dal disegno del profilo del quadro con cornice che racchiude testi scritti e schizzi delle varie descrizioni fatte dalle persone interpellate. L'opera, riproposta all'Isabella Stewart Gardner Museum nel 1991 in relazione al furto di una serie di tele⁹ e ancora nell'ambito di *Dislocation* presso il Museo d'Arte Moderna di New York nel 1991 su una serie di dipinti prestati per mostre temporanee (cinque quadri di Magritte, Modigliani, De Chirico, Hopper e Seurat) fa emergere il ruolo fondamentale affidato al fruitore, al visitatore e alla memoria e percezione legata all'oggetto in sé. Phelan sottolinea come l'assenza dell'oggetto diventi fondamentale per innescare l'opera e generare senso:

She exposes what the museum does not have and cannot offer and uses that absence to generate her own work. By placing memories in the place of paintings, Calle asks that the ghosts of memories be seen as equivalent to “the permanent collection” of “great works”. One senses that if she asked the same people over and over about the same paintings, each time they would describe a slightly different painting. In this sense, Calle demonstrates the performative quality of all seeing (Phelan 1993, p. 147).

Sottolineando la natura performativa dello sguardo dello spettatore, Phelan arriva dunque a dimostrare come un'operazione di questo tipo giunga a mettere in discussione il ruolo della conservazione e della trasmissione della conoscenza delle istituzioni, primi fra tutti i musei, suggerendo loro una diversa gestione della proprietà e della diffusione della conoscenza.

Seguendo Phelan, dunque, Calle con questa serie mette in crisi la natura stessa dell'opera d'arte, del “capolavoro”: la sua stabilità, la sua materialità, la sua concretezza e

⁹ Nel 2012 Calle torna nello stesso museo e realizza una nuova serie di fotografie delle cornici vuote restaurate e riposizionate al loro posto intitolata *What Do You See? (Last Seen)*, 24 ottobre 2013 - 3 marzo 2014, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston).

quindi anche la funzione stessa del museo, aprendo le opere alle interpretazioni, alle relazioni, alle memorie che esse generano nell'incontro con i loro fruitori. Non può del resto sfuggire come la natura di queste opere, raccolte in un'unica definizione e in una pubblicazione (Calle 2013), *Fantômes*, in occasione della personale del Pompidou, sia molto vicina a quella di *Prenez soin de vous*. La scomposizione analitica delle impressioni suscitate dagli oggetti costituisce l'opera che, deframmentata, assume una nuova connotazione narrativa, una natura complessa e stratificata, molteplice e polivalente, indefinita e instabile, sfaccettata e multiforme e potenzialmente ampliabile. L'oggetto perde la sua caratteristica di univocità nel momento in cui incontra il suo fruitore, il suo spettatore, nel momento in cui entra in contatto con l'altro da sé, ma grazie a esso egli esiste.

L'esperienza di sé in relazione all'altro è una caratteristica della ricerca artistica di Calle che necessiterebbe di un approfondimento critico approfondito e contestualizzato nel dibattito, cosa che non è possibile fare in questa sede. Ci limitiamo ad accennare un aspetto che è quello della messa in crisi della natura dei ruoli nel "sistema dell'arte" che coinvolge come già sottolineato il ruolo del curatore, ma anche quello dell'identità dell'artista che si propone qui come collezionista, come organizzatore e narratore e anche, aggiungiamo noi, come archivistica di incontri, emozioni ecc... Il dibattito si è del resto ampiamente occupato dei casi in cui l'artista opera con modalità che lo avvicinano a quelle proprie dell'indagine antropologica, etnografica o sociologica (Foster 1996) o ancora del rapporto tra artista e archivio nel momento in cui esso opera progettualmente tramite il prelievo, l'appropriazione e la catalogazione nell'ambito del progetto artistico (Enwezor 2007).

Nello specifico in relazione all'opera che stiamo analizzando, a essere raccolte, poste sotto la lente d'ingrandimento e messe in crisi sono le relazioni umane (scomposte, interpretate, analizzate...) che sono del resto alla base della definizione di ogni individuo e della sua vita e identità; ma anche, e ancora una volta, a essere messo in discussione è il concetto di autore.

Come sottolinea brillantemente Christine Macel, curatrice della mostra al Pompidou, infatti, Calle ha giocato sulle varie sfaccettature del concetto di autore rimettendolo in discussione nel dibattito artistico e letterario dopo che la scuola di pensatori francesi – da Barthes a Foucault da Derrida a Lacan - ne aveva decretato la morte. Calle infatti, lavorando a partire da spunti autobiografici si riappropria della firma, del concetto di proprietà, gioca con testi/opere altrui o anonimi che diventano opere sue, firma opere e testi a più mani e costruisce narrazioni metaletterarie tra fiction e realtà. In relazione a *Fantômes*, Macel scrive che Calle contribuisce anche allo sviluppo «de palimpseste et d'hypertextualité appliquée aux œuvres littéraires et artistique [...] avec une originalité et

une complexité qui en font une des artistes contemporaines interrogeant le plus la notion d'auteur, tout en ne cessant de l'affirmer» (ed. Macel 2003, p. 27).

Macel identifica poi una caratteristica fondamentale presente nella ricerca di Calle che supporta la sua ridefinizione del concetto di autore e autorialità che è lo “stile” ed esamina questo aspetto con l'esempio dell'opera *Unfinished* (lavoro del 2003, che Calle non riusciva a finire proprio per questa incapacità di inserirlo all'interno della sua cifra stilistica) e con l'analisi della sua produzione letteraria e di scrittura in senso lato.

In relazione alla scrittura¹⁰ aggiungiamo che se nelle opere “fantasma” essa è l'esito di un processo di raccolta di azioni performative atte dagli spettatori impegnati a ricordare e raccontare le opere, in *Prenez soin de vous* la scrittura è elemento scatenante delle dinamiche di produzione di un'opera, materia d'esposizione ed esito finale nella pubblicazione di un catalogo – libro d'artista edito da Actes Sud (Calle 2007) in cui le varie interpretazioni vengono organizzate e sistematizzate. La produzione letteraria e catalogica dell'artista francese è consistente e costituita da cataloghi di mostre, libri d'artista e volumi ibridi scritti in collaborazione con intellettuali (come Jean Baudrillard e Paul Auster), ma anche, in senso allargato, da opere (tra cui ricordiamo l'uso discontinuo dei suoi diari privati) sempre composte da testi e immagini.

In questo senso potremmo interpretare dunque l'analisi che di Calle fa Rosalind Krauss nel suo *Sotto la tazza blu*, quando argomenta come il “supporto tecnico” dell'artista (termine coniato dalla studiosa in luogo del medium fisico che la porta a teorizzare che ogni artista abbia oggi necessità di crearsi il suo singolo supporto) sia appunto il genere letterario del giornalismo investigativo, elemento verificato nella forma dal formato del quotidiano con fotografie accanto (allude a *Le carnet d'adresses*) o nel ripetuto esercizio di lettura suggerito appunto da *Prenez soin de vous* (Krauss 2012, p.113).

L'opera che abbiamo preso come riferimento per la nostra analisi si mostra così in tutta la sua complessità. Operazione (anche) decorativa e manierista, l'installazione non nasconde la natura esibizionista della sua autrice che ammicca al pubblico confidando nella sua empatia e riveste volutamente di un velo di ironia l'intero lavoro grazie alle soluzioni retoriche adottate. Pur delegando ad altri la produzione dei singoli pezzi che compongono questo puzzle l'artista mantiene un saldo controllo su forma, contenuto e metodo con cui è realizzata l'opera stessa. Mettendo in discussione il concetto di autore e il significato stesso del fare artistico Calle detta le regole del gioco, si fa sceneggiatrice e regista ingaggiando attori e comparse, ponendo la sua vita al centro della scena e facendosi essa stessa committente nel collezionare commenti, interpretazioni e opinioni in un continuo gioco di ruoli e di specchi tra riflessi e sdoppiamenti, realtà e finzione.

In continuità con la sua ricerca emerge anche qui con forza il tema dell'assenza attorno a cui ruotano un turbinio di presenze, le centosette donne alter ego di Calle, che

¹⁰ Su cui ci siamo già soffermati e sui cui si veda anche l'intervista a cura di Emanuele Fontanesi (ed. Fontanesi 2013).

concorrono a fissare, come abbiamo tentato di dimostrare, in un'istantanea, quasi un ritratto-autoritratto, un momento doloroso celebrato alla presenza di molti e sconosciuti invitati che concorrono a sottolineare il forte aspetto relazionale insito nell'operazione.

Contestualizzando quest'opera nella sua ricerca e analizzandola in rapporto alla sua produzione artistica emerge dunque come anche *Prenez soin de vous* faccia parte di quella sorta di grande e sfuggente autoritratto dipinto e ridipinto, scritto e riscritto: incapace di definirsi univocamente e una volta per tutte autonomamente, ma senza arrendersi di fronte a questa evidente precarietà e instabilità del tutto contemporanea, Sophie Calle lavora specchiandosi nelle persone, nei luoghi e nelle situazioni in cui si imbatte. Nella consapevolezza di non riuscire a definirsi se non in rapporto all'altro in un continuo "pedinamento" che è metodo e strumento terapeutico, l'artista utilizza la scrittura e la fotografia come mezzo e posa per praticare quel gioco di specchi, quella continua sovrapposizione tra realtà e finzione, tra identità e anonimato, tra presenza e assenza che caratterizza, grazie all'inesco autobiografico in un'anamorfosi contemporanea, una parte significativa della sua ricerca.

L'autrice

È curatrice indipendente e storica dell'arte contemporanea. Consegue la laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma nel 2005 e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo nel 2010 con una tesi intitolata *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*. Dal gennaio 2011 è cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: mostre ed esposizioni, in particolare il problema dell'allestimento espositivo effimero in Italia e all'estero; partecipa al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura della Prof. Francesca Zanella; è coordinatrice del gruppo di ricerca *'Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life'* nato nell'ambito del Festival dell'Architettura IV, 2007-2008, Pubblico Paesaggio. È direttrice artistica della XXXII edizione della Biennale di arte contemporanea "Aldo Roncaglia" di S. Felice s/P (Modena). Membro dell'Associazione Culturale Others, è ideatrice insieme a Marco Scotti di [MoRE. Museum of refused and unrealised art project](#), museo digitale nato nel 2012 che raccoglie, studia e valorizza opere d'arte contemporanea non realizzate. Insegna *Sceneggiatura del videogioco* presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia, Brescia. Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti presso enti pubblici e privati, di ideazione e organizzazione di eventi culturali. Tra le ultime mostre curate: *Ricreazioni. Artisti per Mirandola* (Mirandola, Mo, 2012); 48ª edizione del Premio Suzzara, *La terra si muove con il senso e Ri-generazioni* (Suzzara, Mn, 2013-2014).

e-mail: modena.elisabetta@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Block, M 2009, 'Unburied mothers: The death of the maternal in Simone de Beauvoir's *Une mort très douce* and Sophie Calle's *Pas pu saisir la mort*' in *The many ways we talk about death in contemporary society. I interdisciplinary studies in portrayal and classification* eds M Souza & C Staudt, Edwin Mellen Press, New York, pp. 71-86.

Bourriaud, N 2010, *Estetica Relazionale*, postmediabooks, Milano. [or. edn. Bourriaud, N 1998, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon].

Buren, D 2003, 'Where are the artists?', *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, e-flux. Available from: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren.html#>[15 febbraio 2014].

- Caillois, R 1967, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris.
- Calle, S & Baudrillard, J 1983, *Sophie Calle. Suite venitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, Éditions de l'Étoile, Paris.
- Calle, S 1998, *Doubles - Jeux*, Actes Sud, Arles.
- Calle, S 2007, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, Arles.
- Calle, S 2010, *Conversation with the nameless*, video.
Available from: <<http://www.youtube.com/watch?v=KYpeTrSFsvl>> [15 febbraio 2014].
- Calle, S 2012, *Rachel, Monique...*, Editions Xavier Barral, Paris.
- Calle, S 2013, *Fantômes*, Actes Sud, Arles.
- Eco, U 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Eco, U 2001, 'Introduzione' in Queneau R, *Esercizi di stile*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. XIV-XV.
- Enwezor, O 2008, 'Archive fever: Photography between the history and the monument' in *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, International Center of Photography, 2008, pp. 11-51.
- Fontanesi, E (ed.) 2013, 'Sophie Calle', *Flash Art*, n. 307, dicembre-gennaio 2013. Available from: <http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1169&det=ok&articolo=SOPHIE-CALLEhttp://channel.louisiana.dk/video/sophie-calle-conversation-nameless> [15 gennaio 2014].
- Foster, H 1996, 'The artist as Ethnographer' in *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, pp. 302-309.
- Grazioli, E 2013, 'Sophie InTreatment', *doppiozero, Fotoricordo*, 25 September 2013. Available from: <<http://www.doppiozero.com/rubriche/14/201309/sophie-intreatment>> [15 gennaio 2014].
- Krauss, R 2012, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori, Milano. [or. edn. Krauss, R 2011, *Under the blue cup*, MIT Press, Cambridge].
- Macel, C (ed.) 2003, *Sophie Calle, M'as-tu vue*, [catalogo della mostra], Paris, Centre Pompidou, 19.11.2003-15.03.2004, Éditions Xavier Barral, Paris.
- Masschelein, A 2013, 'Capturing the Last Moments. Recording the Dying Body at the Turn of the 21st century', *IMAGE [&] NARRATIVE*, vol. 14, no. 3, pp. 122-140.
- Mottola Molino, A 1991, 'Collezionismo e musei' in Mottola Molino, A 1991, *Il libro dei Musei*, Umberto Allemandi & C., Torino, pp. 63-101.
- Phelan, P 1993, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, New York.
- Queneau, R 1947, *Exercices de style*, Éditions Gallimard, Paris.
- Sophie Calle. Conversation with a nameless 2010*, (video recording), Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art 2013. Available from: <<http://channel.louisiana.dk/video/sophie-calle-conversation-nameless>> [15 gennaio 2014].
- Todorov, T 1995, *La vie commune. Essai d'anthropologie*, Ed. du Seuil, Paris