



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Geocritica e contraintes.
Attraversamenti dello spazio urbano
nell'opera di Sophie Calle*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando/a
Alice Boesso
n° matricola 2071647

Anno Accademico 2025 / 2026

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Questioni di geocritica	9
Geocritica e spazialità	10
La figura del <i>flâneur</i>	17
Lo spazio nell'opera di Perec	22
Capitolo II. L'universo urbano di Sophie Calle	27
Sophie Calle e la Narrative art	27
Rapporto parola-immagine	31
Sophie Calle a Berlino	36
Sophie Calle a New York	39
Capitolo III. Sophie Calle a Venezia	45
Geocritica di Venezia	45
<i>Suite Vénitienne</i>	46
<i>L'Hôtel</i>	52
Bibliografia	63

Introduzione

La presente tesi si propone di analizzare la resa dello spazio urbano all'interno della produzione artistica di Sophie Calle e attraverso la lente della geocritica, intesa come studio del rapporto bidirezionale tra spazio e rappresentazione, tra spazio narrativo e praticato. Calle è un'artista intermediale, che può essere considerata contemporaneamente fotografa, scrittrice, performer. La sua opera si colloca in modo esemplare al crocevia tra pratica artistica ed esperienza vissuta, da cui deriva la riflessione spaziale che rappresenta il tema oggetto di questa tesi. Le città che attraversa non fungono da sfondo alle sue opere, ma ne costituiscono la condizione di possibilità e uno dei soggetti principali dei diversi progetti artistici.

L'obiettivo del lavoro è duplice: da un lato, si vuole ricostruire un piano teorico della geocritica e delle pratiche dello spazio quotidiano che costituisce il contesto entro il quale si inserisce la produzione di Calle; dall'altro lato, applicare questi strumenti teorici all'analisi ravvicinata di alcune opere specifiche, dimostrando come, in questi lavori, Calle abbia la tendenza a trasformare sistematicamente la città in testo e il testo in spazio. Le opere di Calle possono essere quindi lette come pratiche spaziali e analizzate sotto la lente della geocritica, attraverso la quale si deduce come l'elemento urbano sia fondante per le opere prese in analisi, orientandone la forma, il metodo e il senso stesso.

Il metodo adottato è quello di una lettura geocritica che combina il quadro teorico elaborato a partire principalmente dalle teorie di Bertrand Westphal e Michel de Certeau con l'analisi diretta delle opere di Calle nella loro forma libro. La dimensione testuale e quella fotografica risultano quindi, grazie a questa modalità, privilegiate e analizzate in maniera più ravvicinata rispetto a quella installativa, che resta tuttavia fondamentale per comprendere appieno il metodo di Calle nel concepire e realizzare i propri progetti artistici. Un elemento ulteriore dell'analisi riguarda il rapporto tra parola e immagine come sistema produttivo di senso spaziale grazie all'uso che ne fa Calle, adattando i propri progetti artistici alla sfera letteraria.

Il primo capitolo ricostruisce il quadro teorico entro cui si inserisce la produzione di Sophie Calle. Il paragrafo iniziale analizza il concetto di *spatial turn* e le sue origini nel dibattito filosofico e sociologico a partire dagli anni Sessanta. Un'attenzione particolare è dedicata alla geocritica di Bertrand Westphal – i cui concetti fondamentali di palinsesto urbano, trasgressività e multifocalizzazione costituiscono gli strumenti principali dell'analisi e le pratiche dello spazio quotidiano teorizzate da Michel de Certeau, in particolare la distinzione tra luogo e spazio, la coppia strategia/tattica e il camminare come enunciazione e come pratica in grado di dare origine a luoghi che non esisterebbero se non attraversati. Il secondo paragrafo ripercorre la tradizione critica e letteraria legata alla figura del *flâneur*, da Charles Baudelaire a Walter Benjamin, fino alla sistematizzazione teorica di De Certeau, conferendo un'attenzione specifica alla questione di genere sollevata da Janet Wolff. A chiudere il capitolo, il terzo paragrafo analizza l'opera di Georges Perec, in particolar modo *Espèces d'espaces* e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, come anticipazione letteraria del metodo di osservazione sistematica dello spazio ordinario che caratterizzerà la produzione di Calle.

Il secondo capitolo introduce la figura di Sophie Calle e il suo universo artistico; nel primo paragrafo si contestualizza la produzione all'interno della Narrative Art e vengono descritte le caratteristiche fondamentali dell'opera dell'artista francese: l'approccio investigativo, la coincidenza tra autrice, narratrice e personaggio e la trasposizione delle opere dalla dimensione installativa al formato libro. Il secondo paragrafo analizza il rapporto tra parola e immagine come sistema produttivo di senso, individuando tre modalità fondamentali attraverso cui lo scarto tra i due livelli genera significato nelle opere di Calle. Queste sono la contraddizione, la duplicazione con scarto e l'assenza programmatica. Si passa successivamente ad un'analisi della produzione di Calle a Berlino, nel terzo paragrafo, e a New York, nel quarto. L'opera analizzata a riguardo della città di Berlino è *Souvenirs de Berlin-Est* (1999), mentre per l'esperienza americana dell'artista il progetto preso in esame è *Gotham Handbook* (1998), scritto in collaborazione con Paul Auster. Le due analisi agiscono come due declinazioni opposte dello stesso principio: la città come spazio che modella l'opera e l'identità di chi la produce.

Il terzo e ultimo capitolo, il più analitico della tesi, è interamente dedicato alla produzione veneziana di Calle. Dopo un'apertura che inquadra Venezia come spazio geocritico per eccellenza, una città che per la sua struttura labirintica e la sua tradizione teatrale anticipa e rende necessario il metodo dell'artista; il capitolo analizza in dettaglio due opere. *Suite Vénitienne* (1983), in cui Calle segue per le calli veneziane uno sconosciuto incontrato a Parigi, viene letta attraverso il pensiero di Baudrillard sul pedinamento come atto filosofico e di de Certeau sul camminare come pratica dello spazio. *L'Hôtel* (1984), in cui Calle lavora come cameriera in un albergo veneziano, fotografando e annotando gli oggetti degli ospiti, viene analizzata attraverso i concetti di luogo praticato e geometrico di De Certeau, non-luogo di Augé e palinsesto di Westphal. Le due opere veneziane sono lette come un dittico che, come nel capitolo precedente, declina in forme opposte – il movimento aperto del pedinamento e l'immobilità chiusa della stanza – la stessa logica di sguardo non autorizzato che attraversa gran parte della produzione di Calle.

Il lavoro che ne emerge mostra come la produzione di Sophie Calle possa essere letta in modo coerente e produttivo attraverso gli strumenti della geocritica: le città che attraversa, Berlino, New York, Venezia, non sono mai sfondi neutri dell'opera ma forze attive che ne determinano la forma, il metodo e il senso delle singole opere, la lettura geocritica permette inoltre di mettere in luce la specificità del rapporto tra testo e fotografia nella produzione di Calle: un rapporto che non è solo formale ma diventa spaziale, in cui il testo restituisce lo spazio come esperienza vissuta e la fotografia lo fissa come luogo geometrico; il significato dell'opera nasce dallo scarto tra i due livelli.

Il corpus analizzato non esaurisce la produzione di Calle, che è vasta e ancora in evoluzione, ma ne seleziona le opere più significative in relazione alla prospettiva geocritica, privilegiando quelle in cui il rapporto tra spazio urbano e opera è più esplicitamente tematizzato. La tesi si propone quindi di dimostrare che la chiave geocritica non è un'applicazione esterna alla produzione di Calle, ma ne rivela una dimensione costitutiva, quella di un'arte che non descrive le città ma le abita, le attraversa e le produce come testo.

Capitolo I

Questioni di geocritica

La riflessione sullo spazio ha attraversato le scienze umane del Novecento con crescente intensità, fino a configurarsi, negli ultimi decenni, come una vera e propria svolta epistemologica. L'idea centrale si basa sull'assunto che la letteratura e l'arte contemporanea non possono essere lette senza prendere in considerazione lo spazio in cui si producono e che, a loro volta, producono. Questa supposizione è il risultato di una svolta teorica precisa, avvenuta nelle scienze umane a partire dagli anni Settanta. Quella che Flavio Sorrentino¹ definisce *spatial turn*, la svolta spaziale negli studi letterari e culturali, ha spostato l'attenzione dalla dimensione esclusivamente temporale della narrazione alla sua dimensione spaziale. Il passaggio in questione ha permesso di riconoscere nello spazio non un semplice contenitore neutro dell'azione umana, ma un elemento attivo, capace di produrre significato e di orientare la forma delle opere che lo abitano. Se si intende ricostruire il quadro teorico entro il quale si inserisce la produzione di Sophie Calle è necessario condurre uno studio a partire dalle teorie geocritiche di Bertrand Westphal², passando per la riflessione di Michel de Certeau³ sulle pratiche dello spazio quotidiano, fino alla figura del *flâneur* e all'opera di Georges Perec in funzione di anticipazione letteraria di molte questioni che Calle affronterà in forma visiva e narrativa.

¹ F. Sorrentino, (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.

² B. Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it. *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

³ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Geocritica e spazialità

La tradizione occidentale ha, a lungo e, soprattutto in ambito artistico, privilegiato il tempo rispetto allo spazio: la storia, la narrazione, la successione degli eventi sono state per molto tempo le categorie dominanti attraverso cui si leggevano i testi letterari e le opere d'arte. Fino alla metà del Novecento, lo spazio è sempre stato considerato un elemento statico, neutro, un dato di fatto, immutabile e privo di storia propria. È a partire dagli anni Sessanta e Settanta che questa gerarchia viene progressivamente messa in discussione e inserita all'interno di un dibattito estremamente ampio. Il concetto di *spatial turn*⁴ è il risultato di una serie di riflessioni che attraversano ambiti del sapere diversi: dalla filosofia alla sociologia, dalla critica letteraria agli studi culturali. Sorrentino, nel volume *Il senso dello spazio* (2010)⁵, ricostruisce come questo dibattito si sia sviluppato a partire da alcune riflessioni fondamentali. Henri Lefebvre, ne *La Production de l'espace* (1974)⁶ afferma che lo spazio non è un dato neutro e preesistente, ma il risultato di pratiche sociali, economiche e culturali: lo spazio si produce, si modifica, non si trova. Secondo la sua analisi, si possono distinguere tre diverse dimensioni dello spazio che si intrecciano continuamente: quello percepito – delle pratiche quotidiane, dei percorsi abituali, ripetuti; lo spazio concepito – quello dei pianificatori, dei cartografi, che organizzano lo spazio secondo logiche astratte; e lo spazio vissuto – dell'esperienza soggettiva, carico di immagini, simboli e significati che sfuggono alla pianificazione. L'intreccio di questi permette di leggere la città non come un dato oggettivo, ma come un campo di tensioni tra diverse modalità di produzione dello spazio stesso. De Certeau semplificherà questa distinzione nella sua contrapposizione tra luogo geometrico e spazio praticato e trasformerà in maniera estremamente produttiva l'analisi letteraria e artistica. Michel Foucault, nel saggio *Des espaces autres* (1967)⁷, introduce il concetto di eterotopia per descrivere quei luoghi reali che funzionano come contro-modelli del

⁴ F. Sorrentino, (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.

⁵ F. Sorrentino, (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit.

⁶ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, éditions Anthropos, 1974; trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

⁷ M. Foucault, *Des espaces autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, Octobre 1984, pp. 46-49; trad. it. *Spazi altri*, in *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2008.

quotidiano: spazi in cui le regole ordinarie della vita sociale vengono sospese o rovesciate, come i manicomi, le prigioni, i cimiteri, i giardini. L'eterotopia secondo Foucault è uno spazio reale che tuttavia mette in discussione, relativizza, o capovolge tutti gli altri spazi della cultura. Vengono individuate diverse categorie di eterotopia ma ciò che le accomuna è la capacità di giustapporre in un unico luogo reale più spazi che normalmente risulterebbero incompatibili. Bertrand Westphal riprenderà questo concetto, applicandolo alla città letteraria: certi spazi urbani, reali o finzionali, funzionano come eterotopie nel senso foucaultiano. Mettono in discussione la logica dello spazio ordinario e aprono verso possibilità alternative. Queste riflessioni preparano il terreno per ciò che Sorrentino definisce *spatial turn*: la svolta che porta gli studi letterari e culturali a riconoscere nello spazio una categoria analitica fondamentale, capace di orientare la lettura dei testi e la loro interpretazione con la stessa produttività con cui la dimensione temporale aveva orientato la critica precedente. È in questo contesto teorico che, quindi, si inserisce la proposta di Westphal, che della svolta spaziale fa il punto di partenza per elaborare uno strumento critico specificamente orientato all'analisi del rapporto tra spazio e rappresentazione letteraria: la geocritica.

Westphal⁸ definisce la geocritica come uno studio del rapporto tra spazio e rappresentazione letteraria che assume lo spazio – e non il testo né l'autore – come categoria primaria di analisi. Il punto di partenza è una constatazione: i luoghi non esistono indipendentemente dalle rappresentazioni che di essi vengono prodotte. La letteratura e le arti visive non si limitano a descrivere i luoghi reali: li costruiscono, li deformano, li stratificano di significati che la realtà fisica da sola non potrebbe contenere. La geocritica si propone di analizzare questo processo di costruzione, chiedendosi non solo dove si svolge un'opera, ma come lo spazio in cui si svolge viene prodotto dall'opera stessa. A differenza della geografia letteraria tradizionale, che si limita a cartografare i luoghi delle opere, la geocritica indaga il rapporto bidirezionale tra spazio reale e spazio rappresentato. Un rapporto in cui nessuno dei due termini ha la precedenza sull'altro. Lo spazio reale orienta e condiziona la forma delle opere che lo abitano. Tra spazio reale e

⁸ B. Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

spazio letterario c'è sempre uno scarto, non coincidono mai; questa distanza produttiva è il campo d'azione della geocritica.

Uno dei concetti fondamentali della geocritica westphaliana è quello di *palinsesto urbano*⁹. Westphal riprende il termine dalla tradizione filologica; il palinsesto è un manoscritto, su cui si è scritto più volte, raschiando il testo già presente senza riuscire però a eliminarlo del tutto. Questo concetto è applicato da Westphal alla città come categoria analitica. Ogni spazio urbano è un palinsesto: un luogo in cui gli strati storici successivi si sovrappongono senza mai cancellarsi completamente. Sotto la superficie del presente si intravedono sempre i segni del passato: nell'architettura, nei nomi delle strade, nelle tracce di usi e funzioni precedenti. La letteratura e le arti visive hanno un accesso privilegiato a questo palinsesto: possono rendere visibili gli strati che la quotidianità tende a far dimenticare, permettono di leggere la città come un testo scritto e riscritto nel tempo, stratificato.

Westphal teorizza, all'interno del suo volume, il rapporto tra spazio reale e spazio letterario come un rapporto di reciproca trasgressione. La letteratura non si limita a descrivere i luoghi reali: li eccede, li deforma, li reinventa e li modifica, producendo uno spazio che non coincide mai del tutto con quello geografico. La rappresentazione letteraria, quindi, non è semplicemente una copia o una descrizione del reale: un romanzo ambientato a Parigi non riproduce Parigi in tutto e per tutto, produce una versione letteraria della città che coesiste con quella reale e che a volte la modifica nella percezione dei lettori. Per esemplificare questo concetto, Westphal cita Italo Calvino, che nei suoi anni di vita parigina all'interno della sua produzione letteraria e autobiografica non descrive mai la città in quanto tale, esprimendolo direttamente tra le pagine. "Parigi è una città che viene pensata e costruita seguendo il filo delle letture, senza che ne siano necessariamente percorse le strade"¹⁰, come Calvino stesso scrive in *Eremita a Parigi*¹¹, la città prima di essere stata vissuta dall'autore è stata letta e immaginata attraverso la sua rappresentazione in letteratura. Questo spazio letterario non è però meno reale di quello fisico; è una modalità alternativa di produzione dello spazio, che esiste contemporaneamente a quella materiale. Il titolo stesso del saggio di Westphal, *La*

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 206.

¹¹ I. Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994.

Géocritique: réel, fiction, espace, segnala questa triplice articolazione: il reale, la finzione e lo spazio non sono categorie separate, ma dimensioni che si intrecciano continuamente, producendo quella zona di indistinzione in cui la geocritica opera. È in questa zona che si colloca, tra le altre, la produzione di Sophie Calle: le sue opere non sono né pura documentazione né pura finzione, ma si presentano come costruzioni che abitano lo spazio di confine tra i due.

Il metodo geocritico si caratterizza per quella che Westphal chiama multifocalizzazione: la capacità di tenere insieme prospettive diverse, e a volte anche contraddittorie, sullo stesso spazio. Il concetto di multifocalizzazione si basa primariamente sulla gerarchia dello sguardo che, secondo Westphal, esiste, non solo in letteratura, ma, anche e soprattutto, nella dimensione del reale. In ambito letterario questa gerarchia emerge in modo particolare negli scritti di viaggio che hanno questo come tema principale e permettono di osservare l'altro e di trasportare lo sguardo del sé su un soggetto esterno. Con il passare del tempo, in maniera più accentuata dopo la Seconda Guerra Mondiale, nella dimensione della realtà, la gerarchia dello sguardo si è sempre più attenuata, facendo sì che anche l'universo dell'arte si adattasse e iniziasse a considerare diversi livelli di focalizzazione all'interno di una stessa opera. La geocritica non privilegia un unico punto di vista, né quello del personaggio, né dell'autore, né del critico. Cerca di far emergere la complessità di uno spazio attraverso la molteplicità degli sguardi che lo attraversano. Ogni prospettiva coglie qualcosa che le altre non vedono; nessuna singola lettura può esaurire la ricchezza di uno spazio geocritico. La multifocalizzazione geocritica è quindi una risposta metodologica a questa evoluzione storica dello sguardo: un modo di leggere lo spazio che rinuncia alla prospettiva unica e privilegiata in favore di una lettura plurale e stratificata. Questo principio metodologico si rivela particolarmente produttivo per l'analisi dell'opera di Sophie Calle, in cui lo spazio urbano è sempre praticato da più soggetti simultaneamente: l'artista che osserva, il soggetto osservato, il lettore che sfoglia il libro. Nessuno di questi sguardi coincide con gli altri, e il significato dell'opera nasce precisamente dalla distanza e dallo scarto tra loro.

Se Westphal fornisce gli strumenti per analizzare lo spazio come prodotto culturale e letterario, de Certeau permette di scendere alla scala del quotidiano e del corpo: è attraverso le pratiche minime e ripetute di chi abita la città che lo spazio geocritico si

produce concretamente. I due approcci sono complementari e insieme costituiscono il quadro teorico entro cui si inserisce la produzione di Sophie Calle.

Michel de Certeau pubblica *L'Invention du quotidien*¹² nel 1980, ponendosi una domanda che attraversa tutto il volume: come fanno gli individui comuni a produrre uno spazio proprio all'interno di un sistema che non hanno scelto e che non controllano? La risposta non si trova nelle grandi rivoluzioni né nelle resistenze politiche organizzate, ma nelle pratiche minime e quotidiane attraverso cui le persone abitano, attraversano e trasformano gli spazi della vita ordinaria. Camminare, cucinare, leggere, guardare la televisione; ognuna di queste pratiche è, per de Certeau, una forma di produzione di spazio, un modo di appropriarsi di un ambiente altrui e di renderlo temporaneamente proprio. È in questo senso che De Certeau completa e approfondisce il contributo di Westphal: se la geocritica analizza lo spazio come prodotto culturale e letterario, de Certeau scende alla scala del corpo e del quotidiano, mostrando come lo spazio si produca attraverso le pratiche più elementari di chi lo abita.

La distinzione fondamentale che De Certeau introduce nel capitolo VII de *L'Invention du quotidien* è quella tra luogo e spazio, in modo preciso e controcorrente rispetto all'uso comune dei due termini. Il luogo è uno spazio geometrico e stabile: è definito dalla sua configurazione fisica, dalla disposizione degli elementi che lo compongono, dall'ordine che vi regna. È il territorio della pianificazione urbana, della mappa, del cartografo; uno spazio che esiste indipendentemente da chi lo attraversa. Lo spazio, al contrario, è un luogo praticato: è ciò che il luogo diventa quando qualcuno lo attraversa, lo abita e lo usa. Lo spazio non preesiste alle pratiche che lo producono, nasce nel momento stesso in cui un corpo si muove attraverso un luogo, trasformando la geometria in esperienza. Come teorizza De Certeau proponendo un'analogia precisa, lo spazio sta al luogo come la parola sta alla lingua, un atto che quindi trasforma il sistema astratto in evento concreto e situato. La città, in questa prospettiva, non è mai semplicemente un insieme di strade e piazze: è lo spazio che emerge dall'insieme delle pratiche quotidiane di chi la abita.

¹² M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

L'intellettuale francese elabora una seconda differenziazione fondamentale per comprendere come lo spazio quotidiano venga prodotto: quella tra strategia e tattica. La strategia appartiene a chi dispone di un luogo proprio, un'istituzione, un ente, da cui può organizzare lo spazio degli altri secondo logiche di un lungo periodo. La tattica appartiene invece a chi non ha un luogo proprio, a chi deve operare nello spazio altrui: figure come quella del camminatore, il consumatore o l'inquilino. La tattica non pianifica a lungo termine, non può farlo, perché non dispone di un punto di vista privilegiato da cui controllare lo spazio. Opera invece nell'istante, cogliendo le opportunità che lo spazio offre momento per momento, senza un piano fisso, usando il tempo come risorsa invece della posizione o dello spazio. Il camminatore urbano è il modello della tattica per eccellenza: non segue la mappa ma inventa il proprio percorso, trasformando il luogo geometrico in spazio praticato attraverso scelte improvvisate e contingenti. Ogni percorso è un atto creativo che la cartografia non può registrare perché esiste solo nell'atto del camminare e che si cancella nel momento stesso in cui il camminatore si ferma.

L'analogia che De Certeau elabora tra il camminare e l'atto linguistico rappresenta uno dei contributi più fecondi de *L'Invention du quotidien*. La lingua è un sistema astratto e collettivo, un insieme di regole e possibilità condivise che esiste indipendentemente da chi parla. La parola nasce invece come atto individuale e preciso con cui qualcuno trasforma la lingua in comunicazione concreta: è effimera, irripetibile, legata al momento e al contesto. De Certeau propone una corrispondenza precisa: il luogo geometrico sta al camminatore come la lingua sta al parlante. Il luogo è il sistema: stabile, pianificato, cartografabile. Lo spazio praticato è l'atto: effimero, individuale, impossibile da fissare sulla mappa. Il camminatore non abita la mappa, la riscrive attraverso il proprio corpo, producendo uno spazio che esiste solo nell'atto del camminare e che si cancella nel momento stesso in cui ci si ferma. Ogni percorso è quindi una forma di enunciazione, un atto creativo che trasforma il sistema geometrico in esperienza vissuta. Questo principio tornerà utile in particolare nell'analisi di *Suite Vénitienne*¹³ di Sophie Calle, in cui Venezia viene praticata due volte simultaneamente da due soggetti diversi: Henri B. che la attraversa inconsapevolmente e Calle che la riattraversa seguendolo. Il libro nasce dalla distanza tra questi due atti di enunciazione sovrapposti.

¹³ S. Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

Le categorie elaborate da de Certeau, luogo e spazio, strategia e tattica, camminare come enunciazione, si rivelano strumenti produttivi non solo per l'analisi della città, ma per la lettura di qualsiasi opera che faccia dello spazio quotidiano il proprio soggetto. È in questa direzione che si muovono, in ambito italiano, i contributi alla critica di Giulio Iacoli¹⁴ e Flavio Sorrentino¹⁵, che applicano il quadro teorico dello *spatial turn* alla narrativa e all'arte contemporanea.

Le categorie teoriche elaborate da Westphal e de Certeau trovano una ricezione sistematica nella critica letteraria italiana attraverso i contributi di Sorrentino e Iacoli. Il primo, nel volume *Il senso dello spazio* (2010), raccoglie una serie di riflessioni che mostrano come lo *spatial turn* abbia trasformato in modo irreversibile gli strumenti della critica: non si tratta più di chiedersi dove si svolge un'opera, ma come lo spazio in cui si svolge orienta la forma e il senso del testo. La domanda non è geografica, ma ermeneutica, non è un dove, ma un come. La letteratura e l'arte contemporanea hanno fatto dello spazio urbano il loro soggetto privilegiato. Giulio Iacoli ne *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee* (2008)¹⁶, descrive la percezione narrativa dello spazio come una categoria analitica, mostrando come certi testi costruiscano lo spazio in modo così specifico da renderlo una categoria analitica autonoma: non il contenitore dell'azione narrativa, ma uno dei suoi soggetti principali, capace di orientare la struttura dell'opera e di veicolare il significato. La svolta spaziale non ha investito solo la critica, ma anche la produzione artistica e letteraria contemporanea. A partire dagli anni Settanta, una serie di autori e artisti ha fatto dello spazio quotidiano e urbano il soggetto esplicito della propria opera, non semplicemente l'ambientazione di una storia ma l'oggetto diretto di un'indagine sistematica. Questi autori condividono un'intuizione comune: lo spazio ordinario, luoghi come la strada, la stanza, il caffè, o l'albergo, non è un dato neutro, ma un testo da leggere, un palinsesto da interpretare, un campo di pratiche da documentare. La letteratura e le arti visive diventano in questo senso strumenti di analisi spaziale: non descrivono lo spazio, ma lo producono, lo interrogano, lo rendono visibile nella sua

¹⁴ G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

¹⁵ F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.

¹⁶ G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

complessità. Raffaele Donnarumma in un articolo del 2010, prende in esame il realismo contemporaneo e le “storie vere” come forme di restituzione dello spazio urbano in letteratura. Questo fenomeno non riguarda solo la narrativa letteraria, bensì in generale le forme di rappresentazione contemporanee, comprese quelle artistiche e fotografiche. Ciò che rende plausibile la rivendicazione di verità è spesso proprio la dimensione spaziale dell’opera, lo spazio reale funziona come garanzia di autenticità, il luogo verificabile diventa la prova che ancora la narrazione a un referente concreto anche quando la costruzione complessiva resta artistica e consapevole.

La figura del flâneur

La figura storica e culturale del *flâneur* si afferma nella tradizione francese dell’Ottocento come risposta soggettiva legata alla nascita e alle trasformazioni della metropoli moderna. Parigi, dopo i grandi interventi urbanistici voluti dal barone Haussmann a partire dagli anni Cinquanta del secolo, che ridisegnano la città, diventa lo spazio emblematico della modernità: i larghi boulevard, i *passages* commerciali coperti e le folle anonime che popolano la città producono un’esperienza urbana radicalmente nuova rispetto a quella dello spazio preindustriale, che richiede forme inedite di osservazione e di attraversamento. Il *flâneur* è la figura che la tradizione letteraria e critica ha elaborato per descrivere questa nuova modalità di abitare la città: un passeggiatore che attraversa il luogo senza una meta precisa, che fa della folla e dello spazio urbano l’oggetto di un’osservazione sistematica, allo stesso tempo distaccata e partecipe. È Charles Baudelaire, nel saggio *Le Peintre de la vie moderne* (1863)¹⁷, a teorizzare per primo questa figura come modello di osservazione della modernità urbana. Egli lega strettamente la figura del *flâneur* al concetto di modernità estetica che elabora nello stesso saggio. La bellezza, per Baudelaire, non è più quella eterna e immutabile della tradizione classica, ma una bellezza contingente, transitoria, legata al momento storico e alla

¹⁷ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, pubblicato a puntate in “Le Figaro” nel 1863; trad. it. *Il pittore della vita moderna*, in “Scritti sull’arte”, Torino, Einaudi, 1992.

circostanza; è ciò che definisce “la modernità”: il transitorio, il fuggitivo, il contingente, che costituisce una metà dell’arte, mentre l’altra metà è l’eterno e l’immutabile. Il *flâneur* è la figura che meglio incarna questa nuova sensibilità estetica, perché è colui che sa cogliere il bello fuggevole nascosto nella vita quotidiana della metropoli. Un volto nella folla, un dettaglio appartenente a un passante, elementi che la tradizione artistica precedente non avrebbe mai considerato degni di attenzione estetica. In questo senso, il *flâneur* non è solo un osservatore della città; è anche un nuovo tipo di artista, capace di trasformare l’esperienza urbana ordinaria in materiale per la creazione. Baudelaire descrive il *flâneur* come colui che fa della folla il proprio elemento, un osservatore che si immerge nella massa anonima della città senza dissolversi in essa, mantenendo uno sguardo lucido e analitico sul flusso continuo della vita urbana. Il *flâneur* baudelairiano non è un semplice passante né può considerarsi un turista: è un artista del quotidiano, capace di cogliere nella banalità apparente della strada la bellezza fuggevole e contingente che caratterizza l’esperienza moderna. Cammina senza una meta definita, ma il suo movimento non è mai casuale; è una forma di attenzione sistematica rivolta a ciò che la maggior parte degli abitanti della città non si ferma mai a osservare. Questa figura nasce in un momento storico preciso: la Parigi della seconda metà dell’Ottocento è una città che si sta trasformando sotto gli occhi dei suoi abitanti in una metropoli, sta diventando una città in cui le persone sono alienate e si confondono tra loro nella frenesia e nel caos della modernizzazione. Il *flâneur* è la risposta soggettiva a questa accelerazione, un modo di rallentare lo sguardo, di tentare di restituire complessità e profondità a uno spazio urbano che la modernità tende a rendere superficiale e frammentato.

È, tra i vari intellettuali che se ne occupano, Walter Benjamin, nel corso del Novecento, a riprendere e approfondire la figura del *flâneur*, trasformandola da personaggio letterario a categoria critica fondamentale per la comprensione della modernità urbana. Ne *I “Passages” di Parigi*¹⁸, il progetto incompiuto a cui Benjamin lavora dagli anni Venti fino alla morte nel 1940, e nel saggio *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato* (1938)¹⁹, Benjamin colloca il *flâneur* all’interno di una riflessione più ampia sulla merce, sullo spettacolo e sull’esperienza

¹⁸ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-1940), trad. it. *I “passages” di Parigi*, R. Tiedemann (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.

¹⁹ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato* (1938), Torino, Einaudi, 1962.

urbana nel capitalismo avanzato. Per l'autore, il *flâneur* è una figura profondamente ambivalente. È al tempo stesso libero e alienato: libero in quanto non risponde a nessuna logica produttiva, perché il suo tempo è un tempo sottratto al lavoro e dedicato all'osservazione disinteressata; alienato perché il suo stesso sguardo è già contaminato dalla logica della merce che pervade lo spazio urbano moderno. I *passages* parigini, le gallerie commerciali coperte che proliferano a Parigi nella prima metà dell'Ottocento, sono per Benjamin lo spazio emblematico del *flâneur*. Si tratta di ambienti di transito e di esposizione simultanea, in cui la merce si offre allo sguardo del passante esattamente come la città stessa si offre allo sguardo del *flâneur*. Osservare e consumare diventano, in questi spazi, gesti che si confondono e si compenetrano. Benjamin sviluppa inoltre una riflessione sul rapporto tra il *flâneur* e la folla che arricchisce la prospettiva baudelairiana. Se per Baudelaire la folla è l'elemento naturale del *flâneur*, per Benjamin diventa anche una fonte di ambiguità più profonda. La folla è al tempo stesso ciò che permette l'anonimato dell'osservatore, che può guardare senza essere visto, mescolarsi senza essere riconosciuto e, ciò che minaccia di inghiottirlo, trasformandolo da soggetto osservato in semplice elemento indistinto della massa. Il *flâneur* cammina sul confine sottile tra questi due poli: l'osservazione lucida e il rischio costante di dissoluzione nell'anonimato collettivo. Questa ambivalenza, secondo Benjamin, si intensifica nel passaggio dalla Parigi ottocentesca alla metropoli del Novecento, dato che la folla non è più soltanto la massa dei passanti, ma anche quella dei consumatori, organizzata secondo le logiche sempre più persuasive del capitalismo avanzato, le quali lasciano sempre meno spazio alla libertà di osservazione disinteressata che aveva caratterizzato il *flâneur* delle origini. Benjamin nel *Passagen-Werk* sviluppa inoltre, applicandolo alle sue teorie, il concetto già esistente di *Denkbild*²⁰, l'immagine dialettica. Un'immagine in grado di cristallizzare in un singolo istante le contraddizioni di un'epoca storica, facendo collassare insieme passato e presente. Il *flâneur*, con il suo sguardo discontinuo e frammentario, è la figura che meglio incarna questa modalità di percezione: cammina per la città cogliendo immagini isolate, frammenti che non si compongono in una narrazione lineare, ma che, nella loro giustapposizione, rivelano la struttura profonda e, allo stesso tempo contraddittoria, della modernità urbana.

²⁰ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-1940), trad. it. *I "passages" di Parigi*, R. Tiedemann (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.

Il percorso che va da Baudelaire a Benjamin prepara il terreno per la sistematizzazione teorica che de Certeau opererà nella seconda metà del Novecento. Se il primo individua nel *flâneur* una figura estetica e il secondo lo colloca all'interno di una critica della modernità capitalistica, de Certeau ne fa, come si è spiegato nel paragrafo precedente, il paradigma stesso della pratica tattica. Il camminatore che produce spazio attraverso il proprio movimento, sottraendosi alla logica pianificatrice dello sguardo dall'alto. Il *flâneur*, lungo questa traiettoria teorica, si trasforma progressivamente da personaggio letterario a categoria analitica capace di descrivere qualsiasi forma di attraversamento consapevole dello spazio urbano.

Va inoltre osservato come la ricostruzione fin qui condotta, lasci emergere un elemento che la cultura femminista ha messo in discussione a partire dagli anni Ottanta: la tradizione critica ha a lungo evidenziato la natura implicitamente maschile della figura del *flâneur*. Janet Wolff scrive nel 1985 un saggio che riguarda principalmente questo tema. In *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*²¹, la studiosa osserva come la letteratura e la critica sulla modernità urbana abbiano costruito un'esperienza della città, quella del passeggio libero e dell'osservazione disinteressata e anonima, che presuppone un accesso allo spazio pubblico storicamente negato alle donne. L'accesso libero e prolungato allo spazio urbano era un privilegio sostanzialmente riservato agli uomini. Una donna che camminava da sola per le strade della città senza una meta dichiarata e senza la compagnia di un uomo, si concedeva una libertà che la società del tempo non le riconosceva allo stesso modo. Non veniva percepita come una *flâneuse* intenta all'osservazione estetica della città, ma come una figura sospetta, associata ad una condotta moralmente compromessa.

La libertà di sguardo e di movimento che definisce il *flâneur* è quindi, per Wolff, indissociabile da un privilegio di genere: l'uomo borghese ottocentesco può attraversare la città come spettatore distaccato proprio perché la sua presenza nello spazio pubblico non viene mai messa in discussione, mentre la donna che occupa lo stesso spazio è essa stessa, sempre e comunque, oggetto dello sguardo altrui prima ancora di poter esercitare il proprio. L'osservazione di Wolff ha una conseguenza significativa per la teoria del

²¹ J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in "Theory, Culture & Society", vol. 2, n. 3, 1985, pp. 37-46.

flâneur; se la critica letteraria ottocentesca e la sua ripresa novecentesca in Benjamin non registrano la presenza di una *flâneuse*, ciò non dipende dall'assenza di donne nello spazio urbano, bensì dall'asimmetria di un sistema sociale che non riconosceva alle donne lo stesso diritto all'anonimato, alla libertà di movimento o allo sguardo disinteressato che caratterizza la figura del *flâneur* maschile. Wolff rimarca come questa esclusione non sia un dettaglio marginale della storia culturale della modernità, ma un elemento costitutivo della figura stessa: il *flâneur* non è semplicemente un osservatore della città, è un osservatore la cui libertà di osservare dipende da un privilegio che la sua controparte femminile non possiede. Questa asimmetria storica costituisce un punto critico rilevante per la lettura delle pratiche artistiche e letterarie contemporanee che si appropriano del gesto del camminare e dell'osservare urbano. Una pratica che riproponga, in epoca contemporanea, il modello dell'osservatore che attraversa la città documentando ciò che vede, non può ignorare questa eredità storica: un'eredità da tenere presente quando si considera una pratica artistica come quella di Sophie Calle, che si appropria del gesto del camminare e dell'osservare urbano da una posizione storicamente non banale. Questo gesto assume un significato che eccede la semplice ripresa della tradizione del *flâneur*, configurandosi piuttosto come una sua rielaborazione critica e, in alcuni casi, come un suo rovesciamento.

La pratica del camminare urbano, da gesto letterario ottocentesco a categoria teorica novecentesca, trova nel corso del secondo Novecento una declinazione ulteriore: quella di un metodo sistematico di osservazione e scrittura dello spazio quotidiano. In questa direzione si muove l'opera di un autore novecentesco che ha fatto della descrizione minuziosa dello spazio ordinario il proprio progetto letterario più riconoscibile.

Lo spazio nell'opera di Perec

Georges Perec aderisce nel 1967 all'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) diventando uno dei membri più rappresentativi del gruppo fondato nel 1960 dallo scrittore francese Raymond Queneau e il matematico suo connazionale François Le Lionnais, con l'obiettivo di esplorare le potenzialità creative della scrittura sotto un vincolo formale. Per gli autori dell'OuLiPo, tra cui Italo Calvino, la regola autoimposta e la costrizione, per quanto arbitrarie o estreme, non limitano la creatività ma la generano. Il vincolo spesso costringe a cercare soluzioni linguistiche che la scrittura intesa in maniera tradizionale non avrebbe mai potuto produrre. Perec applica questo principio in modo radicale in tutta la propria opera, a partire dal celebre romanzo *La Disparition* (1969), scritto interamente senza mai utilizzare la lettera "e", fino ai progetti il cui vincolo non riguarda più l'aspetto linguistico ma, il metodo di osservazione dello spazio.

I due volumi che hanno come base l'idea di una *contrainte* spaziale sono intitolati *Espèces d'espaces* (1974)²² e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975)²³. In entrambi i casi, Perec si impone una regola che può essere descrivere sistematicamente, esaurire per inventario, registrare senza selezionare e, la segue fino alle sue estreme conseguenze, trasformando il limite metodologico nel principio generativo dell'opera. Il metodo di Perec, darsi una regola rigida e seguirla sistematicamente è una logica che ritornerà anche all'interno della produzione artistica di Sophie Calle, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra la normativa autoimposta e l'osservazione di questa. L'artista, nonostante non faccia parte in maniera formale del gruppo, nella creazione dei suoi progetti artistici applica una metodologia profondamente affine agli autori che ne fanno parte ufficialmente, trasferendo, tuttavia, il concetto fondante di OuLiPo all'esperienza vissuta. Calle ha più volte dichiarato la propria ammirazione per l'opera di Perec, rendendogli omaggio all'interno della sua produzione, riprendendo, non solo concetti, ma vere e proprie citazioni tratte dalle pagine dello scrittore.

²² G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974; trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, Debono, R. (a cura di), 1989.

²³ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975; trad. it. A. Lecaldano (a cura di), *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Volland. 2011.

Espèces d'espaces (1974)²⁴ è un testo che sfugge a una classificazione di genere precisa: non si tratta di un saggio teorico in senso stretto, non è un diario e neanche propriamente definibile un'opera narrativa, ma comprende tutti e tre questi registri. Ciò che lo caratterizza è il metodo con cui Perec affronta la descrizione dello spazio: non lo descrive dall'alto, in astratto, come farebbe un trattato di urbanistica o un manuale geografico, ma dal basso. Parte dall'unità minima, la pagina stessa su cui si scrive, e si espande progressivamente verso scale sempre più ampie: il letto, la stanza, l'appartamento, il palazzo, la strada, il quartiere, la città, il mondo, lo spazio. Questa struttura concentrica non è un artificio compositivo casuale: riflette la convinzione di Perec che lo spazio si comprenda solo a partire dall'esperienza corporea e quotidiana. È un metodo induttivo, la comprensione non deriva da una prospettiva astratta e disincarnata.

In questo senso, Perec anticipa, con alcuni anni di scarto, l'intuizione che de Certeau svilupperà ne *L'Invention du quotidien*²⁵: lo spazio non è un dato neutro e preesistente all'esperienza, ma il risultato di pratiche quotidiane e di abitudini che lo trasformano continuamente. La stanza, l'appartamento, la strada non sono semplicemente volumi geometrici, sono spazi prodotti dal corpo che li abita e li attraversa secondo percorsi ripetuti fino a diventare automatici. Perec osserva come la maggior parte degli spazi che abitiamo ci siano talmente familiari da essere diventati invisibili: non li vediamo più, li attraversiamo senza guardarli, dandone per scontata l'esistenza.

Uno dei gesti più caratteristici di *Espèces d'espaces*, utilizzato dall'autore con il fine di restituire visibilità a questi spazi, è l'inventario: Perec elenca sistematicamente gli oggetti contenuti in una stanza, le caratteristiche dei luoghi e di ciò che li circonda, i dettagli minimi di uno spazio. Non con l'obiettivo illusorio di esaurire lo spazio, egli stesso sa, fin dall'inizio, che ogni inventario è per una minima parte incompleto, che esaurirlo sarebbe quindi impossibile, ma con l'obiettivo di praticare un'attenzione che la vita quotidiana normalmente non concede. Per sottrarre lo spazio all'invisibilità prodotta dall'abitudine che lo ha appiattito. L'inventario, in questo senso, non è un esercizio di

²⁴ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974; trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, R. Debono (a cura di), 1989.

²⁵ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

catalogazione, ma un atto quasi etico: guardare ciò che normalmente non si guarda, descrivere ciò che la familiarità ha reso invisibile. Perec, nel volume stesso e tra le pagine del capitolo che riguarda la strada, scrive: “sforzarsi di esaurire l’argomento, anche se sembra grottesco, o futile, o stupido. Non si è ancora capito nulla, si è solo scoperto quanto era già stato scoperto da tempo”²⁶, esprimendo in maniera chiara il concetto secondo cui il metodo dell’inventario non viene utilizzato dall’autore con il fine di descrivere tutto ciò che è contenuto nello spazio.

Se *Espèces d’espaces* elabora il metodo in forma teorica e frammentaria, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* (1975)²⁷ lo applica in forma sistematica a un caso concreto. Nasce da un progetto preciso: per tre giorni, nell’ottobre del 1974, Perec si siede in diversi caffè che si affacciano su Place Saint-Sulpice, a Parigi, e annota tutto ciò che vede passare e osserva: autobus che percorrono la strada, persone che attraversano la piazza, piccioni che si posano, nuvole, automobili, ma anche dettagli come i minimi cambiamenti della luce. L’obiettivo, dichiarato già nel titolo dell’opera, è esaurire il luogo, descriverlo nella sua totalità. Ma Perec sa fin dall’inizio che l’obiettivo del progetto è impossibile da raggiungere, nessuna descrizione, per quanto minuziosa e prolungata, sarà mai capace di esaurire la complessità di uno spazio urbano in continuo movimento. Questo paradosso, lungi dall’essere un limite del progetto, ne costituisce il vero centro, è il vero soggetto del libro. Non racconta Place Saint-Sulpice nella sua totalità, racconta il tentativo di guardarla per intero, un’impresa destinata a confrontarsi costantemente con i propri limiti. L’autore spiega a partire dalla prima pagina:

Ci sono molte cose a Place Saint-Sulpice, ad esempio: il municipio, un ufficio del Ministero delle finanze, un commissariato, [...] Molte, se non la maggioranza, di queste cose sono state descritte, inventariate, fotografate, raccontate o segnalate. Il mio proposito nelle pagine che seguono è stato piuttosto di descrivere il resto: quello che generalmente non si nota, quello che non si osserva, quello che non ha

²⁶ G. Perec, *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974; trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati, 1989, p. 62.

²⁷ G. Perec, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975, trad. it. *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland, 2011.

importanza: quello che succede quando non succede nulla, se non lo scorrere del tempo, delle persone, delle auto e delle nuvole.²⁸

Ciò che emerge dalla lettura non è quindi tanto la piazza descritta, quanto la soggettività dello sguardo che la osserva: le scelte di cosa includere e cosa tralasciare, la stanchezza che progressivamente si accumula nelle pagine, la ripetizione di alcuni elementi. Perec rivendica esplicitamente il diritto dello spazio e dell'evento ordinario a diventare oggetto di scrittura letteraria. Non i grandi eventi, non i monumenti, non le notizie degne di essere raccontate, ma ciò che lui definisce l'*infraordinario*²⁹: il passaggio anonimo di un autobus, la sosta casuale di un piccione, la ripetizione quotidiana di gesti talmente abituali da essere diventati invisibili agli occhi di chi li compie. Questo principio, lo spazio ordinario degno di attenzione letteraria, rappresenta uno dei contributi più originali e duraturi di Perec alla letteratura del Novecento.

Come accade già in *Espèces d'espaces*, anche in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, il vero soggetto del libro non è tanto Place Saint-Sulpice, quanto il tentativo stesso di guardare e descrivere. Questa è però un'impresa che si scontra con i propri limiti, con la stanchezza dell'osservatore, con la selettività inevitabile dello sguardo anche quando si propone di essere esaustivo. Il fallimento parziale del progetto diventa parte costitutiva dell'opera.

Il percorso teorico ricostruito, dalla geocritica di Westphal alle pratiche dello spazio di de Certeau, dalla tradizione del *flâneur* fino al metodo perecchiano dell'inventario e dell'esaurimento, converge su un'intuizione comune. Lo spazio non è mai un dato neutro o un semplice contenitore dell'azione umana, ma un prodotto culturale, sociale e corporeo, costantemente rinegoziato dalle pratiche di chi lo attraversa, lo osserva o lo descrive. Perec rappresenta, in questo percorso, un punto di arrivo particolarmente significativo. La sua scrittura dimostra che l'osservazione sistematica e metodica dello spazio ordinario, condotta con il rigore quasi scientifico dell'inventario e accettando in anticipo il proprio fallimento, può diventare essa stessa una forma compiuta di opera letteraria. È a partire da questi strumenti teorici e da questa stessa genealogia, la

²⁸ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975, trad. it. *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland, 2011, p. 7.

²⁹ G. Perec. *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1995; trad. it. R. Delbono (a cura di). *L'infra-ordinario*, Quodlibet, 2023.

geocritica, la pratica del camminare, l'eredità della figura del *flâneur* e il metodo di Perec, che si affronterà l'analisi di una produzione artistica che ha fatto della città, osservata e attraversata con un rigore non meno sistematico, il proprio soggetto privilegiato.

Capitolo II

L'universo urbano di Sophie Calle

Sophie Calle e la Narrative Art

Nel ventesimo secolo, l'universo artistico è stato attraversato da un rinnovamento rispetto a ciò che era considerato arte in precedenza. In particolare, il contesto dell'arte d'avanguardia vede un susseguirsi e concatenarsi di diverse estetiche portate avanti da esponenti di numerosi movimenti e correnti che si ispirano vicendevolmente, evolvendo nel corso degli anni. La Narrative Art è una forma specifica di arte concettuale³⁰, che emerge negli anni Settanta come pratica che integra sistematicamente testo e immagine fotografica, superando ciò che rappresenta il confine (e di conseguenza la frattura) tra arti visive e letteratura. A differenza della fotografia documentaristica, essa non mira alla registrazione neutra del reale, ma sfruttando il valore mimetico della pratica fotografica, alla costruzione di una narrazione soggettiva, in cui l'autore è contemporaneamente osservatore e personaggio. La stagione in cui si sviluppa è quella della "smaterializzazione" dell'oggetto artistico; l'obiettivo dell'arte concettuale è infatti quello di mettere in discussione ciò che per secoli è stato considerato elemento artistico e, più in generale, la vera e propria convenzione semantica, privilegiando l'idea e il processo rispetto alla forma³¹. Distaccandosi dagli esponenti dell'arte concettuale più analitica, i rappresentanti della Narrative Art non si interrogano direttamente sull'ontologia

³⁰ P. Fameli, *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, in "Arabeschi", n. 17, luglio-dicembre 2014.

³¹ D. Riout, *L'art du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, 1999, trad. it. *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.

dell'opera d'arte né sulla definizione normativa di ciò che l'arte dovrebbe essere. Rivolgendosi al campo più ampio delle esperienze personali, dei ricordi e delle relazioni interpersonali, essi umanizzano i processi di costruzione e trasmissione del significato. Alla constatazione logica delle ricerche analitiche si sostituisce l'aneddoto, il racconto di un fatto prettamente ordinario e apparentemente marginale: un passaggio che rimanda alla celebre svolta delle ricerche filosofiche di Wittgenstein³², dal rigore logico-formale alla fluidità del gioco linguistico e dell'esperienza vissuta.

Sophie Calle si inserisce nella cultura contemporanea come fotografa e scrittrice, facendo della propria esperienza biografica il materiale costitutivo dell'opera e intrecciando le due pratiche con il fine di ottenere opere che riflettano la realtà, esplorando la soggettività autoriale e la vita stessa dell'artista. Per questo, Calle può essere considerata un'artista multidisciplinare, nota soprattutto per il suo approccio innovativo. Ciò che la distingue in particolar modo da altri artisti della sua generazione è la centralità, nel suo immaginario creativo, della città e dell'universo urbano, visto come spazio operativo all'interno del quale la sua arte prende forma: Parigi, New York, Berlino, Venezia non fungono da sfondo, ma sono intese come vere e proprie co-protagoniste dell'opera stessa. Proprio la sovrapposizione tra vita vissuta e pratica artistica, tra corpo dell'autrice e spazio urbano attraversato, conferisce all'opera di Calle una centralità nella lettura geocritica della letteratura contemporanea; le città diventano nella sua opera ambienti che modellano il risultato, ne determinano la forma e ne orientano il significato nella sua totalità.

La vita di Calle può essere intesa come vera e propria materia prima della sua opera. Nata a Parigi nel 1953, Calle sviluppa la passione per la fotografia e sceglie di dedicarsi alla pratica artistica durante un lungo viaggio intrapreso in gioventù. Al rientro nella città natale inizia ad avvicinarsi alla Narrative Art³³, producendo una serie di taccuini all'interno dei quali troviamo brevi testi e riflessioni di stampo diaristico, corredati da immagini e fotografie. I due elementi coesistono come equivalenti. Un elemento distintivo della poetica di Sophie Calle è la coincidenza nella maggioranza delle opere tra autrice, narratrice e personaggio. Distaccandosi da una pratica autobiografica

³² P. Fameli, *Soggetti oltre l'immagine*, cit.

³³ D. Meneghelli, *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 161-176.

tradizionale, in cui l'autore ricostruisce a posteriori la propria esperienza, Calle costruisce la propria identità artistica in tempo reale, attraverso regole autoimposte e situazioni programmate. Il soggetto che appare nel risultato non è semplicemente l'artista che narra la propria vita, ma un personaggio che l'artista ha deciso di interpretare per la durata del progetto – la donna che segue sconosciuti, la cameriera che fruga nei bagagli, la *voyeur* che fotografa il sonno altrui. Questa coincidenza diventa in Calle il motore dell'opera, come osservato da Anna Khimasia nell'articolo *Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity*³⁴, la ricerca di identità nei progetti dell'artista è sempre relazionale e contestuale: il sé si definisce in rapporto all'altro e allo spazio urbano attraversato, mai in modo autonomo e stabile. La città diventa così non solo lo scenario, ma la condizione di possibilità del personaggio-Sophie Calle.

Il metodo dell'artista si caratterizza per un approccio sistematico e quasi investigativo: l'artista applica delle vere e proprie tecniche e regole alla composizione delle sue opere, le quali spesso nascono prima come installazioni all'interno di gallerie d'arte o musei, per poi essere trasposte dall'artista in forma libro. Questo passaggio implica un punto di vista diverso che il pubblico dovrà adottare nella visione delle opere: tramutando un'installazione in un libro, lo spettatore diventerà a questo punto lettore, non potendo più camminare circondato dalle fotografie esposte ma essendo obbligato a sfogliarle. Lo spazio fisico dell'opera si trasforma quindi in spazio narrativo della pagina; la forma libro, data la natura ibrida di partenza delle opere di Calle, deve riuscire a riprodurre un equivalente visivo e narrativo di elementi che in precedenza occupavano spazio fisico nella galleria d'arte. L'installazione lavora prettamente sulla presenza fisica; lo spettatore si muove nella stanza e costruisce il proprio percorso di lettura e visione, e il risultato è quasi inseribile in una dimensione teatrale. Il libro, tuttavia, è un oggetto che impone una determinata linearità: ha un ordine, testi e immagini si trovano dunque a dover coabitare in uno spazio fisso, bidimensionale. Calle non concepisce la forma libro come catalogo delle sue installazioni, bensì come oggetto artistico autonomo, tanto che le immagini arrivano ad occupare anche l'intera pagina, i testi occasionalmente rimandano

³⁴ A. Khimasia, *Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity*, in *Image & Narrative*, novembre 2007.

a didascalie, sfruttando in altri casi più spazio sul foglio: l'impaginazione è studiata e caratterizzata da vere e proprie regole, come lo sono le installazioni nelle gallerie.

Una chiara dimostrazione di questo effetto si può osservare nella forma libro de *L'Hôtel*³⁵: l'installazione originale affiancava le fotografie degli oggetti degli ospiti alle note presenti nei diari dell'artista. L'effetto ricavato era dunque quello di un voyeurismo simultaneo, alla vista della fotografia corrispondeva la lettura del testo, e sfogliando il libro si nota come questo diventi progressivo per via della successione da una pagina all'altra. La trasposizione delle opere dalla dimensione dell'installazione al formato libro non costituisce dunque per Calle una semplice operazione editoriale, ma una rielaborazione consapevole del mezzo attraverso cui si trasmette il progetto artistico. Il libro diventa esso stesso un dispositivo artistico, in cui l'impaginazione, la sequenza delle immagini e il rapporto grafico tra testo e fotografia ridefiniscono le condizioni di fruizione dell'opera, moltiplicandone allo stesso tempo i livelli di senso e interpretazione possibili.

Le prime composizioni di Calle sono considerabili esempi concreti delle regole che l'artista si pone nel dare alla luce i suoi progetti. Si possono citare in questo senso le *Filatures Parisiennes*³⁶, in cui sono registrati veri e propri inseguimenti messi in atto dalla donna nei confronti di sconosciuti lungo le strade parigine. Le *Filatures Parisiennes* sono significative non soltanto in quanto documento del metodo investigativo di Calle, ma perché introducono la città come spazio operativo dell'opera: Parigi non è infatti lo sfondo degli inseguimenti, ma è descritta come il labirinto che li rende possibili, il territorio in cui l'artista sceglie di esercitare la sua osservazione.

Un'ulteriore opera che evidenzia chiaramente la tecnica giornalistico-investigativa di Sophie Calle è *Les Dormeurs*³⁷ (2001), che si può considerare una delle più rilevanti tra le composizioni della fotografa e la prima ad inserirla all'interno del mondo dell'arte, presentata nel 1980 alla Biennale di Parigi presso l'ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'artista invita a dormire nel suo letto ventinove persone, una di seguito all'altra ininterrottamente, non solo conoscenti, ma anche sconosciuti, analizzandone i comportamenti attraverso fotografie scattate ogni ora. Tra le persone

³⁵ S. Calle, *L'Hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984.

³⁶ S. Calle, *Doubles-Jeux, Livre IV (Prémabule, Suite Vénitienne, La Filature)*, Arles, Actes Sud, 1998.

³⁷ A. Grossman, *Stealing Sophie Calle*, in *Suomen Antropologi*, 43, 1, pp. 28-35, 2018.

invitate si trova la moglie di un celebre critico d'arte del tempo, Bernard Lamarche-Vadel, la quale, raccontando l'esperienza al marito, inserisce Calle sulla scena artistica parigina. L'opera, dunque, introduce le caratteristiche fondamentali del metodo dell'artista: la trasformazione dello spazio domestico in spazio osservato, il corpo altrui come oggetto di indagine, e la sovrapposizione tra intimità e sguardo pubblico che diventerà il marchio distintivo della sua produzione successiva.

È a partire da questi primi esperimenti parigini che si può delineare la poetica di Calle nella sua forma più riconoscibile, un'arte che implica la trasformazione della città in testo, dello sguardo dell'artista in metodo e dell'esperienza di vita vissuta in opera d'arte. I prossimi paragrafi prendono in esame il modo in cui questo sistema si articola nel rapporto tra parola e immagine e come si declina nelle città che hanno segnato in maniera più profonda la sua produzione.

Rapporto parola-immagine

Nella tradizione delle arti visive del Novecento, il rapporto tra parola e immagine è spesso considerato problematico, assumendo quasi sempre una forma gerarchica. La fotografia illustra il testo, o il testo illustra la fotografia. Anche nelle pratiche più sperimentali dei movimenti affermatasi negli anni Ottanta, il rapporto tra i due elementi tende a configurarsi come “alleanza strutturale”³⁸, senza che questa metta in discussione in modo radicale la loro autonomia reciproca. Nelle opere di Calle, questa gerarchia viene sistematicamente sovvertita, generando progetti nei quali cessa di esistere la prevalenza di un elemento sull'altro. Immagine e scrittura non si illustrano né si spiegano a vicenda, ma ciò che avviene può essere descritto come una collisione, uno scontro produttivo da cui emerge uno spazio di senso che nessuno dei due livelli potrebbe generare autonomamente. È quanto rileva Meneghelli nel suo studio sull'artista francese, descrivendo le sue opere come testi fotografici nei quali il significato vive nello scarto tra

³⁸ D. Meneghelli, *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 161-176.

linguaggio e immagine, uno spazio caratterizzato da ambiguità che il lettore è chiamato ad abitare attivamente.

Spiegando il suo ultimo lavoro, *En Finir*³⁹, Calle stessa afferma di pensare che le immagini da cui avrebbe dovuto dare vita a un progetto non bastassero a sé stesse⁴⁰. Questa idea si fonda completamente sulla negazione dell'autonomia della fotografia; manca un testo, manca il linguaggio, qualcosa che possa donare a quel fotogramma opaco una storia. Per quasi dieci anni, l'artista continua a interrogarsi sull'obbiettivo del progetto, e il concatenarsi e l'inserirsi di nuove idee e spunti la porta inevitabilmente a nuove domande e incertezze. Quest'opera di Calle è la piena testimonianza della problematicità del rapporto tra rappresentazione e referente linguistico. Il testo in Calle raramente parla dell'icona – in *En Finir* ne descrive solo l'impossibilità di parlarne – e il linguaggio resta quasi indifferente e muto a proposito della fotografia poiché tale: i due livelli procedono parallelamente, ciascuno con la propria logica e il senso dell'opera nasce da questa distanza.

Johnnie Gratton definisce questo tipo di opere “progetti fototestuali”⁴¹, strutture ibride in cui testo e immagine formano un sistema integrato e irriducibile a nessuno dei due elementi presi singolarmente. All'interno di questa cornice andrà a collocarsi la produzione di Sophie Calle nella sua interezza.

L'artista utilizza diverse modalità concrete attraverso le quali il dominio autonomo prodotto dallo scarto tra immagine e testo si manifesta all'interno delle opere. Il rapporto tra i due livelli non è uniforme, ma assume forme diverse a seconda del progetto, della città o della situazione osservata, arrivando a configurarsi volta per volta come contraddizione, duplicazione o assenza programmatica.

Cosa significa fotografare chi non potrà mai vedere la propria immagine? Ne *Les Aveugles*⁴² (1986) Calle ritrae persone non vedenti dalla nascita, chiedendo loro di descrivere la propria idea di bellezza. Il testo raccoglie le risposte – costruite spesso su

³⁹ S. Calle, *En Finir*, Arles, Actes Sud, 2005.

⁴⁰ D. Meneghelli, *Sophie Calle. Il libro, l'immagine, il muro*, in “Antinomie”, gennaio 2026.

⁴¹ J. Gratton, *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (eds.), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 157-169.

⁴² S. Calle, *Les Aveugles*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1986.

sensazioni tattili e sonore, mentre l'immagine mostra volti che non hanno mai avuto accesso alla dimensione visiva. I due livelli, nel caso di questo progetto, non si integrano, ma, al contrario, si escludono a vicenda. Producono una sorta di cortocircuito tra la vista e il mostrare della fotografia e l'impossibilità di vedere dei soggetti raffigurati. La contraddizione diventa il motore generativo dell'opera, il meccanismo che la rende possibile. La fotografia è inoltre, per sua natura, un atto dello sguardo, che presuppone un soggetto che inquadra e uno che riceve l'immagine. Ne *Les Aveugles* entrambe queste condizioni vengono messe in discussione. Coloro che vengono ritratti dalla fotografia non hanno mai visto, né potranno mai vedere, la propria immagine. Allo stesso tempo le descrizioni di bellezza ideale che i protagonisti restituiscono a Calle generano un universo visivo alternativo, fondato su aspetti sensoriali che vanno al di là della vista e quindi lontani dall'essenza della fotografia. Il testo e l'immagine si possono dunque immaginare come due elementi che parlano lingue radicalmente differenti tra loro, una delle quali appartiene al dominio del visibile, mentre nell'altra il linguaggio è quello proprio di chi il visibile non l'ha mai conosciuto. Il progetto oltretutto introduce una questione che attraversa in modo sistematico tutta la produzione di Sophie Calle, quella dello sguardo come pratica spaziale. I non vedenti ritratti dall'artista abitano lo spazio urbano attraverso sensi che si distinguono da quello della vista, costruendo una mappa della città estremamente differente rispetto a una visiva. I soggetti protagonisti possono essere quindi inseriti nella categoria di persone che secondo Michel de Certeau⁴³ abitano la città dal basso, percorrendola senza mai vederla nella sua totalità. Il cortocircuito tra testo e immagine nell'opera può, per certi versi, essere ricondotto a questa tensione tra spazio vissuto e rappresentato.

Una seconda modalità si può osservare nella forma libro dell'opera *L'Hôtel*⁴⁴, dove, all'apparenza, testo e immagine descrivono la stessa cosa – la stanza, la presenza celata degli ospiti o gli oggetti all'interno della camera stessa – operando, tuttavia, sempre attraverso angolature che non coincidono mai del tutto. Le fotografie rivelano principalmente i dettagli materiali dello spazio illustrato, libri adagiati sopra i mobili, bagagli aperti contenenti oggetti dell'ospite, vestiti, scarpe e particolari di questo tipo. È

⁴³ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁴⁴ S. Calle, *L'Hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984.

rilevante notare che i protagonisti dell'immagine sono sempre oggetti, orme di una presenza umana che rimane però sempre fuori campo. La persona è sempre assente dalla fotografia, ma presente nel testo; ciò che Calle annota è infatti una registrazione delle impressioni e delle supposizioni che l'artista stessa proietta sul carattere e sulla vita degli occupanti assenti.

Lo spazio della camera d'albergo diventa nel progetto un caso esemplare di ciò che de Certeau descrive come "luogo praticato"⁴⁵, uno spazio di per sé anonimo che gli occupanti, seppur temporanei, trasformano attraverso la propria presenza celata. Calle ne registra i residui, visivi con la fotografia e narrativi con le parole, restituendo uno spazio già stato vissuto da qualcuno che non è più lì. Lo scarto fra i due livelli genera un effetto di voyeurismo costruito su due strati diversi; lo sguardo fotografico dell'immagine e lo sguardo narrativo si sovrappongono, tuttavia senza risultare mai in una fusione completa dei due domini. Il lettore viene quindi costretto dall'artista a interfacciarsi con la distanza tra i due. Johnnie Gratton⁴⁶ osserva come, nei progetti fototestuali di Calle, il divario fra testo e immagine non sia mai accidentale, ma costitutivo. Ciò che genera il significato dell'opera è la distanza stessa fra i due livelli, trasformando il lettore da fruitore passivo a interprete attivo dell'opera.

Esiste, inoltre, una terza modalità con cui Calle denota lo scarto tra immagine e narrazione, riconducibile a ciò che si può definire assenza programmatica. In alcuni progetti dell'artista, l'immagine mostra deliberatamente dettagli che nel testo non sono nominati o attraverso la scrittura vengono descritte particolarità che la fotografia non mostra. Questo meccanismo potrebbe essere erroneamente interpretato come una lacuna o una dimenticanza dell'artista stessa, il cui obiettivo è tuttavia quello di produrre una reticenza reciproca, calcolata che a sua volta genera una tensione narrativa quasi sospesa. Il lettore, in quest'ultimo caso, è obbligato a colmare lo spazio vuoto che si crea fra i due livelli, diventando egli stesso parte attiva nella costruzione del senso dell'opera. Un esempio chiaro dell'assenza programmatica si trova in *Fantômes*⁴⁷, progetto in cui Calle

⁴⁵ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁴⁶ J. Gratton, *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (eds.), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 157-169.

⁴⁷ S. Calle, *Fantômes*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1989-1991.

pubblica in forma libro le fotografie di cornici vuote di quadri rubati ai musei, prestati ad altre esposizioni o in attesa di essere sostituiti da altre opere. L'artista accompagna le immagini dell'assenza con le testimonianze dei visitatori, facendo sì che la narrazione possa descrivere ciò che l'immagine non è in grado di mostrare. *Fantômes* radicalizza il problema dato dalla rappresentazione: ad essere fotografato non è un soggetto, bensì una mancanza. Le cornici vuote documentano un'assenza che per definizione non può essere mostrata ma solo fatta notare. Il testo, in maniera complementare, interviene a colmare questo vuoto attraverso le parole dei testimoni, che descrivono opere che non ci sono più. Il significato dell'opera abiterà quindi in questo spazio, tra ciò che rappresenta la cornice vuota e il ricordo di chi ha avuto l'opportunità di viverla.

Le tre modalità descritte sono strumenti che Sophie Calle utilizza, adattandoli di volta in volta al contesto del progetto che intende produrre. Ciò che rimane costante è il principio alla base, testo e immagine non si completano ma si interrogano a vicenda, creando una tensione tra loro da cui nasce il senso stesso dell'opera. Il dialogo tra testo e immagine nelle opere dell'artista francese non rappresenta solamente una questione formale, poiché si tratta anche di un meccanismo inseribile in una dimensione spaziale. All'interno del testo si colloca il tema della città come esperienza, grazie alle pratiche del camminare, del seguire, e dell'osservare; l'immagine fissa la città come luogo. I due livelli, legandosi nella pagina, riproducono la tensione che de Certeau⁴⁸ individua tra lo spazio praticato e il luogo geometrico: il testo è il percorso, la fotografia funge da traccia, l'opera incarna lo spazio che nasce dalla loro interazione. In questa sovrapposizione, risiede la specificità di Calle come artista urbana, le cui opere non rappresentano la città, ma la abitano e la attraversano.

⁴⁸ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Sophie Calle a Berlino

Souvenirs de Berlin-Est (1999)⁴⁹ è un progetto ambientato nella città di Berlino che, dopo la caduta del Muro nel 1989, trattiene ancora su di sé i segni di due sistemi politici e urbani sovrapposti. Le statue assenti, i graffiti cancellati, i monumenti abbattuti, i nomi delle strade cambiati; Calle restituisce Berlino come una città nella quale le diverse orme del passato sono ormai andate perdute e l'obiettivo che si pone l'artista francese è quello di ritrovarle attraverso le memorie degli abitanti del posto. Berlino Est è un caso esemplare e per certi versi estremo di ciò che Westphal descrive come *palinsesto urbano*⁵⁰: una città in cui le realtà storiche del passato non si cancellano mai completamente, ma restano leggibili sotto la superficie del presente. Westphal stesso rimarca come la lettura geocritica dello spazio debba tenere conto della molteplicità dei regimi temporali che coesistono in uno stesso luogo:

L'incidenza stessa del fattore temporale nella lettura dello spazio deve molto alla relatività dei punti di vista. Ogni individuo aderisce a un regime temporale che gli è proprio o che è specifico di un dato gruppo o di una data cultura, ma non va dimenticato che, in assoluto, si può concepire un sistema di regimi paralleli o addirittura in concorrenza tra loro.⁵¹

Berlino Est, con i suoi strati storici sovrapposti e contraddittori, è il caso concreto che questa teoria sembra anticipare. Calle vi si reca poco dopo la caduta del muro, documenta le assenze, fotografa i vuoti, accompagnando le immagini con le dichiarazioni degli abitanti del quartiere, che ricordano cosa c'era prima. La maggior parte degli individui intervistati da Calle riporta all'artista il proprio pensiero su ciò che ora non esiste più, sui tempi passati e sulla nostalgia di questi, nonostante la realtà politica e sociale del presente fosse nettamente migliore. Il meccanismo applicato è lo stesso che Calle impiega

⁴⁹ S. Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999.

⁵⁰ B. Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

⁵¹ Ivi, p. 190.

per *Fantômes*: ciò che viene documentato non è la presenza di qualcosa, bensì la sua assenza, non l'opera ma lo spazio che essa ha lasciato. La differenza tra i due progetti è una questione di scala, se prima avevamo il vuoto di una cornice all'interno di un museo, in *Souvenirs de Berlin-Est* è l'assenza fotografata in una città intera.

Il lavoro nasce come esposizione nel 1996 con il titolo *Die Entfernung*, viene pubblicato nel 1997 in forma libro duale – in inglese e in tedesco – intitolata *The Detachment*, entrambi rimandano non solamente al tema dell'assenza ma anche all'atto di prendere le distanze, a una rimozione che ha tanto valenza politica quanto psicologica, un modo per difendersi dalle memorie del passato.⁵² La scelta di pubblicare il libro in forma bilingue non è puramente editoriale. Lo sdoppiamento linguistico riproduce sulla pagina fisica del volume la struttura stessa della città divisa: due lingue che coesistono senza mai sovrapporsi del tutto, così come due sistemi politici hanno coabitato Berlino senza mai integrarsi completamente. Il libro può essere considerato in questo senso un oggetto che mima nella sua forma il contenuto.⁵³ Il titolo funziona come soglia interpretativa: prima ancora di aprire il libro, il lettore è indirizzato verso una lettura dell'opera come atto di distanziamento.

Gli abitanti con cui Calle si confronta si esprimono riguardo ai monumenti, ma i loro ricordi non sono nitidi, le misure delle statue, la posizione precisa, il significato che avevano e la loro portata politica nelle rievocazioni dei cittadini sono spesso confusi o discordanti. Il motivo di queste insicurezze nella memoria degli intervistati è dovuto in gran parte al controllo politico e ideologico messo in atto da parte dello stato prima della caduta del muro, che porta a un senso di errore e pericolo nel ricordare e descrivere ciò che è stato. Sophie Calle decide di aprire il libro con una citazione di un annuncio della Camera dei deputati di Berlino, che risale a giugno 1992: “Dès lors qu'un système de gouvernement se dissout ou se fait renverser, ses monuments – du moins ceux qui servaient à légitimer et à maintenir son emprise – n'ont plus de raison d'être.”⁵⁴ Dopo la riunificazione, il Senato di Berlino ha instaurato una commissione indipendente con il fine di decidere quale sarebbe stata la sorte dei monumenti con valenza politica che si

⁵² S. Bellamancina, *Souvenirs de Berlin-Est by Sophie Calle*, in “Couple and Family Psychoanalysis”, vol. 15, nr. 2, 2025, pp. 236-239.

⁵⁴ S. Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 7

trovavano nel quartiere di Berlino Est, ciò che Calle trasmette attraverso la citazione è il controllo esercitato dalla politica nel voler cancellare le prove di un passato troppo recente per essere eliminato dalla memoria dei cittadini.

A Berlino Est il confine tra spazio praticato e luogo geometrico⁵⁵ non è solo letterale, ma anche, e soprattutto, politico: il regime in passato aveva imposto una geografia considerata “ufficiale”, la quale, riguardava particolarmente monumenti, statue, nomi e, che gli abitanti avevano trasformato in spazio vissuto quotidiano. Con la caduta del Muro, questa geografia ufficiale viene cancellata ma, la memoria dei residenti, lo spazio praticato, resiste. Ciò che fa Sophie Calle è, di conseguenza, posizionarsi esattamente in questo spazio di tensione. Le fotografie documentano il vuoto geografico, le testimonianze d'altra parte restituiscono lo spazio praticato che sopravvive nella memoria. Nell'impaginazione del libro questo stesso meccanismo si traduce in una struttura visiva studiata: l'immagine del basamento vuoto o del muro sverniciato occupa una pagina, affiancata dalla testimonianza dell'abitante che la segue immediatamente. Il lettore è quindi costretto a prendere in considerazione contemporaneamente il vuoto della fotografia e la pienezza della memoria narrata, il testo. Sfogliando le pagine del libro ci si trova quindi a sperimentare lo stesso tipo di tensione che si individua tra luogo geometrico⁵⁶ e spazio vissuto, praticato.

Quello che Calle registra a Berlino Est è precisamente lo scarto tra due livelli: da un lato si hanno le immagini dei basamenti vuoti, dei segni che sono stati rimossi, i quali possono essere considerati luogo geometrico privato dei propri riferimenti. Dall'altro lato si trovano le voci degli abitanti, che attraverso il racconto continuano a rendere vissuto e ad abitare uno spazio che nella realtà non esiste più. Questa nostalgia è la spia di come lo spazio vissuto resista alla cancellazione politica. I monumenti possono essere rimossi, i nomi delle strade cambiati, ma la memoria affettiva e corporea degli abitanti continua a generare uno spazio che la geografia ufficiale ha dichiarato inesistente. La resistenza all'annullamento politico della memoria è ciò che Calle cattura e documenta.

⁵⁵ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁵⁶ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, cit.

A Berlino, ancora una volta, il meccanismo è quello dell'assenza programmatica, ma con un'aggiunta di valenza di portata storica e politica che nelle opere precedenti non era presente. Le fotografie mostrano appunto vuoti, il testo li riempie di memoria, il rapporto tra la parola e l'immagine si fa più stretto, i due elementi si arricchiscono l'uno con l'altro, risultando in un'analisi geocritica approfondita di ciò che è rimasto di Berlino Est. L'esito, nel caso di *Souvenirs de Berlin-Est*, è quindi assimilabile alla struttura di *Fantômes*, applicata però a uno spazio urbano e alla storia collettiva che si cela dietro a questo. Sophie Calle stessa spiega: "A Berlin, de nombreux symboles de l'ex-Allemagne de l'Est ont été effacés. Ils ont laissé des traces. J'ai photographié cette absence et interrogé les passants. J'ai remplacé les monuments manquants par le souvenir qu'ils ont laissé".⁵⁷ Il meccanismo che l'artista mette in atto è quindi essenzialmente un tentativo di riportare la memoria dei vecchi monumenti attraverso i ricordi degli abitanti intervistati, con il fine di sostituire il vuoto lasciato dalle opere cancellate.

Souvenirs de Berlin-Est è tra i progetti di Calle quello il cui metodo si avvicina maggiormente alla teoria geocritica teorizzata da Westphal. La città qui non è solamente lo scenario dell'opera, ma ne diventa soggetto diretto: l'artista francese legge Berlino come se fosse un testo, interpreta le sue cancellature e riscritture, ascolta le voci dissonanti e le contraddizioni interne. Il risultato è un libro che è simultaneamente documento storico, pratica artistica e analisi dello spazio – Calle fornisce al lettore un'analisi della città che nessuna delle tre discipline nella propria autonomia potrebbe riprodurre.

Sophie Calle a New York

Se Berlino è, nell'opera di Sophie Calle, la città della memoria e della perdita, New York si configura all'interno della produzione artistica come il luogo della performance e della regola, diventando pertanto un teatro all'interno del quale Calle agisce seguendo un copione scritto da un altro. Qui lo spazio urbano non è un palinsesto

⁵⁷ S. Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 11.

da decifrare e scoprire, bensì un campo d'azione entro il quale Calle si muove seguendo istruzioni precise, principi, trasformando la città in una sorta di laboratorio comportamentale. Se a Berlino Calle si faceva archivista dello spazio praticato, raccogliendo le memorie di chi aveva vissuto luoghi ormai cancellati, a New York diventa lei stessa produttrice di uno spazio praticato, tramutando gesti quotidiani prescritti in atti che assegnano un significato allo spazio urbano. È l'espressione letterale del concetto teorizzato da de Certeau: la città si trasforma attraverso le pratiche minime e ripetute di chi la percorre.⁵⁸

L'opera di riferimento principale per quanto riguarda l'esperienza americana dell'artista è *Gotham Handbook*⁵⁹ (1994), un manuale di istruzioni per la vita a New York, scritto in collaborazione con Paul Auster, scrittore americano e amico di Calle. La genesi del progetto è significativa. Auster aveva già inserito nell'appendice del suo romanzo *Leviathan* (1992) un personaggio ispirato in modo diretto a Sophie Calle – una donna che si autoimpone, nella vita quotidiana, regole bizzarre. Calle risponde a questa finzionalizzazione di sé stessa con *Gotham Handbook*: chiede ad Auster di scriverle una serie di istruzioni da eseguire a New York, per poi documentarne i risultati fotograficamente e per iscritto. Il confine tra persona reale e personaggio di finzione si fa qui esplicitamente oggetto dell'opera stessa. Come osserva Khimasia⁶⁰, in questo progetto, la ricerca di identità di Calle è relazionale: il sé si costruisce in rapporto all'altro e, in questo caso, l'altro è uno scrittore che ha già deciso chi lei è e che personaggio interpreta. Le istruzioni che Auster consegna a Sophie Calle sono regole concrete e allo stesso tempo semplici: sorridere agli sconosciuti, decorare una cabina telefonica, distribuire cibo ai senza tetto, conversare con chiunque abbia voglia di ascoltarla. Ogni prescrizione individua uno spazio urbano determinato, specifico e lo trasforma in un momento relazionale, affidandogli un nuovo significato temporaneo dato dal gesto di chi lo attraversa.

⁵⁸ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁵⁹ P. Auster, S. Calle, *Gotham Handbook: New York mode d'emploi*, in *Double-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.

⁶⁰ A. Khimasia, *Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity*, in "Image & Narrative", novembre 2007.

Le prescrizioni consegnate all'artista francese generano una nuova visione del rapporto tra soggetto e spazio urbano. Quasi tutte le "regole" selezionano un luogo specifico della città: la cabina telefonica, una panchina, un angolo di strada. Questi spazi vengono successivamente trasformati temporaneamente in luoghi di relazione, di rapporto. New York, la città anonima e accelerata per eccellenza, grazie all'intervento di Auster e Calle viene rallentata e umanizzata attraverso gesti minimi e ripetuti. Può essere descritto come la tattica del pedone di de Certeau⁶¹: la figura del *flâneur*, già analizzata nel capitolo precedente, non si limita a seguire le strade tracciate dalla pianificazione urbana, le ridisegna attraverso il proprio percorso, generando infine uno spazio che la mappa fisica non può registrare, in quanto vissuto. Sophie Calle si muove all'interno della città portando alla luce questo concetto, tuttavia facendolo in modo programmatico e documentato, trasformando quindi l'azione inconsapevole del passante in una strategia artistica pienamente consapevole. *Gotham Handbook*⁶² pone con forza un tema in particolare che attraversa tutta la produzione di Calle: chi è il soggetto dell'opera? In questo caso la catena autoriale è insolitamente esplicita. Auster scrive le istruzioni, Calle le esegue, la documentazione e i resoconti scritti che si accostano alle immagini degli spazi newyorkesi sono interamente opera dell'artista francese. I due livelli del progetto appartengono a due autori diversi. Questa divisione non è accidentale, ma diventa una delle basi costitutive del lavoro stesso. Grossman⁶³, analizzando il fenomeno dell'appropriazione reciproca che avviene tra Calle e i suoi interlocutori, osserva come l'identità dell'artista in sé si costruisca in quasi tutta la produzione in relazione a uno sguardo altro, esterno, in questo caso quello di Auster, che la precede e la definisce ancora prima che lei compia l'azione. Sophie Calle non si limita a seguire le istruzioni di Auster: le reinterpreta, le adatta e le trasforma attraverso la propria soggettività. Il risultato che ne deriva è quindi un'opera in cui l'autorialità è distribuita e multipla e, il confine tra esecutore e autore non è mai perfettamente delineato.

⁶¹ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁶² P. Austerl, S. Calle, *Gotham Handbook: New York mode d'emploi*, in *Double-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.

⁶³ A. Grossman, *Stealing Sophie Calle*, in "Suomen Antropologi", 43, 1, 2018, pp. 28-35.

La questione dell'autorialità in *Gotham Handbook* si inserisce in un dibattito estremamente ampio, che si trova a cavallo tra la critica letteraria e narrativa e l'arte contemporanea nel suo complesso. Donnarumma, analizzando le forme del realismo dopo il postmoderno⁶⁴, osserva il modo in cui le narrazioni contemporanee tendano a presentarsi come “storie vere”, pur essendo spesso il risultato di una costruzione consapevole e mediata, una performance. In Sophie Calle questo meccanismo è portato alle conseguenze estreme: il prodotto finale è presentato come documentazione di eventi realmente accaduti, le istruzioni sono state eseguite davvero, le fotografie documentano azioni reali, ma la cornice entro la quale questi eventi si collocano è da considerare interamente artificiale, progettata da due autori con obiettivi artistici precisi in comune. Tuttavia, il reale e il costruito non si escludono a vicenda, si sovrappongono, dando alla luce un effetto di autenticità che diviene esso stesso parte fondamentale dell'opera. Fameli⁶⁵, nel suo studio sulla Narrative Art e le distorsioni del sé, individua nella frammentazione dell'identità autoriale uno dei tratti costitutivi della pratica artistica di questa corrente. In *Gotham Handbook* questa stessa frammentazione raggiunge un livello di complessità particolarmente inusuale: il sé di Calle si distribuisce tra la persona reale che esegue le istruzioni, il personaggio di finzione che Auster aveva già costruito in *Leviathan*, e la voce narrante che produce i resoconti scritti. Nessuno di questi livelli coincide in maniera perfetta con gli altri, questa mancata coincidenza è il meccanismo stesso che genera l'opera e ne permette l'esistenza.

Anche a New York il rapporto tra produzione scritta e fotografica riproduce sotto determinati aspetti la struttura analizzata nel paragrafo precedente, ma con una variazione piuttosto significativa. Se a Berlino l'immagine si faceva portavoce di un'assenza e il testo le attribuiva la memoria mancante, a New York la fotografia si fa documento di un'azione e la parola registra in un primo momento le istruzioni e in secondo luogo i risultati di queste. I due livelli, quindi, non sono in tensione tra loro, si intrecciano in un dialogo sequenziale: prima la regola fornita da Auster, in secondo luogo l'esecuzione fotografata da Calle e, per concludere, il resoconto scritto dall'artista stessa. La città

⁶⁴ R. Donnarumma, “Storie vere”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in “Narrativa”, n. 31/32, 2010, pp. 39-60.

⁶⁵ P. Fameli, *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, in «Arabeschi», n. 17, luglio-dicembre 2014.

appare in entrambi i livelli, tuttavia, presentandosi con due funzioni diverse: nel testo si delinea come uno spazio da attraversare basandosi su regole precise, nell'immagine diventa poi il teatro concreto in cui l'azione prende vita. Il risultato che ne consegue è una forma di documentazione performativa in cui la città non viene semplicemente registrata come spazio, ma prodotta dall'azione di chi la attraversa. Il ragionamento di Iacoli⁶⁶ sulla percezione narrativa dello spazio nella letteratura contemporanea, sottolinea che lo spazio urbano non preesiste alla narrazione, ma viene prodotto da essa: il racconto conferisce al luogo una forma e un significato. In *Gotham Handbook* il principio in questione si materializza all'interno della struttura dell'opera stessa, le istruzioni di Paul Auster prevedono l'esistenza di uno spazio ancora prima che Calle lo attraversi fisicamente. Il resoconto scritto trasforma questo luogo ulteriormente, facendolo diventare spazio narrativo. La città non è mai semplicemente registrata, è sempre già interpretata.

New York e Berlino rappresentano quindi, all'interno della produzione di Sophie Calle, due declinazioni quasi agli opposti dello stesso principio fondamentale: la città intesa come spazio che modella l'opera e l'identità di chi la produce. A Berlino, la città impone la propria storia e Calle la ascolta, raccogliendola e documentandola. A New York è l'artista stessa, agendo secondo le istruzioni di Auster, a imporre alla città una serie di azioni, trasformandola in uno spazio performativo. In entrambi i casi il risultato è il medesimo: lo spazio urbano non è mai sfondo neutro ma si configura come forza attiva che determina la forma e il senso dell'opera. È con questa consapevolezza, maturata attraverso esperienze urbane radicalmente diverse, che Sophie Calle arriva a Venezia, altra città che diventerà teatro e soggetto di due tra le sue produzioni più celebri.

Se nelle città analizzate in precedenza Calle ha sperimentato modalità diverse di relazione con lo spazio urbano: la rievocazione della memoria a Berlino e la performance della regola a New York. A Venezia questa relazione raggiunge una forma più compiuta e teoricamente densa. I due progetti veneziani, *Suite Venitienne* e *L'Hôtel*, rappresentano i momenti in cui il metodo dell'artista francese si cristallizza nella sua versione più

⁶⁶ G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

riconoscibile, in cui il rapporto tra artista, città e opera diventa oggetto esplicito della riflessione.

Capitolo III

Sophie Calle a Venezia

Geocritica di Venezia

Venezia, nella produzione di Sophie Calle, occupa un posto privilegiato e per molti aspetti diverso dalle altre città protagoniste delle sue opere. A differenza di Berlino e New York, città che Calle attraversa applicando loro un metodo preciso e già formato in precedenza, Venezia sembra anticipare e rendere necessaria la regola stessa. È una città che per sua natura resiste alla logica dello spazio moderno. La sua struttura labirintica, costituita da vicoli ciechi, ponti improvvisi e vie misteriose, trasforma ogni spostamento in un processo di orientamento continuo, ogni percorso in una scelta individuale. Lo spazio urbano stesso complica e arricchisce il processo che Calle decide di mettere in atto. È in questo senso che Venezia può essere considerata come lo spazio geocritico per eccellenza. La città non si lascia attraversare in modo passivo, ma costringe chi la vive a cercare una negoziazione continua con il proprio rapporto con lo spazio e agisce da palcoscenico, dato che è storicamente una città teatrale, costruita per essere guardata e per mettere in scena. Westphal⁶⁷, riprendendo il concetto di Foucault di eterotopia, simmetricamente inverso a quello di utopia, descrive certi spazi come luoghi reali che possono funzionare come modelli negativi del quotidiano: spazi in cui le regole ordinarie della vita e della socialità vengono sospese o rovesciate. Venezia è esattamente questo, una città che esiste fuori dal tempo consueto, costruita sull'acqua, accessibile solo a piedi,

⁶⁷ B. Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

governata da una logica spaziale che non ha equivalenti nel mondo contemporaneo, uno spazio altro, separato dalla logica del quotidiano continentale. Venezia è un luogo reale che per via della sua struttura funziona e si configura come uno spazio immaginario. Giulio Iacoli, ragionando sulla percezione narrativa dello spazio nella letteratura e nell'arte contemporanea, sottolinea come certi spazi urbani possiedano capacità generativa rispetto alle opere che li abitano. Non sono semplici scenari ma forze attive che orientano la forma e il senso di ciò che vi accade. Venezia, nella produzione di Calle, svolge questo ruolo, non si presenta come contenitore dell'opera ma una delle sue condizioni di esistenza.

Suite Vénitienne

Suite Vénitienne (1983) si apre con un intervento personale dell'artista stessa in cui spiega le premesse del progetto:

Depuis des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce que ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais. A la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, je suivis un homme que je perdis quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même tout à fait par hasard, il me fut présenté. Je lui dis que je l'avais suivi dans l'après-midi et lui racontai pourquoi. Au cours de la conversation, il me parla d'un projet imminent de voyage à Venise.⁶⁸

Suite Vénitienne è l'opera in cui Sophie Calle segue lungo le strade veneziane uno sconosciuto incontrato a Parigi nel 1980, che le viene presentato la sera stessa durante un evento, l'artista rimane affascinata dall'uomo e quando scopre la programmata partenza per Venezia di questo decide di seguirlo a sua insaputa. Il pedinamento di Henri B. sarà documentato attraverso fotografie e un diario in cui sono registrati spostamenti e azioni. La forma diaristica del libro permette all'artista di descrivere gli avvenimenti in tempo

⁶⁸ J. Baudrillard, *Please Follow Me*, in *Suite vénitienne*, S. Calle, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

reale, nel momento in cui succedono e non a posteriori e al lettore di farne parte e di seguire ciò che accade contemporaneamente ai protagonisti. Calle viaggia travestita con una parrucca bionda con il fine di non essere riconosciuta, lo segue per le calli, lo fotografa a sua insaputa e annota ogni spostamento. La fotografia viene utilizzata quasi come un atto di sorveglianza, le immagini risultano rubate, scattate di nascosto e quindi spesso sfocate o parziali. Non mettono a fuoco perfettamente l'uomo e dimostrano il desiderio di Calle di non farsi scoprire durante l'inseguimento. L'opera si conclude nel momento in cui Henri B. la scopre e di conseguenza il pedinamento sarà forzatamente



S. Calle, *Suite Vénitienne*, Paris,
Editions de l'Étoile, 1980.

interrotto. Il travestimento, nello sviluppo di questo progetto, agisce come costruzione del personaggio: Sophie Calle non si presenta come Sophie Calle, ma come personaggio che lei stessa inventa e crea appositamente per la missione che si impone di portare a termine. Inoltre, si può inscrivere in una tradizione urbana che appartiene a Venezia in modo specifico. La città in sé è storicamente legata al travestimento, allo scambio di identità e al carnevale. Calle si traveste per attraversare le calli veneziane ripetendo un gesto che Venezia ha sempre ospitato e reso possibile. La città diventa così complice del travestimento, non solo scenario ma condizione.

Nel 1983 Jean Baudrillard scrive *Please Follow Me*⁶⁹, in risposta all'opera di Sophie Calle, un saggio critico, e lo pubblica all'interno del volume stesso. Il testo riflette sul tema del pedinamento inteso come atto filosofico. Seguire qualcuno significa, secondo il filosofo, perdere la propria traiettoria e ne consegue quindi l'adozione di quella dell'altro, annullare per certi versi il proprio desiderio per inseguire e soddisfare quello altrui. Il soggetto che pedina perde la propria identità nel momento stesso in cui la esercita, si tramuta in un'ombra o un riflesso. Baudrillard spinge il ragionamento oltre la semplice osservazione del pedinamento come perdita del sé. Per il filosofo, seguire qualcuno è un atto che quasi sovverte la logica del desiderio moderno: normalmente il soggetto desidera un oggetto e lo insegue secondo una traiettoria propria. In *Suite Vénitienne* questo schema si rovescia, Sophie Calle non sa cosa desidera da Henri B., non ha un obiettivo definito, non vuole nulla da lui se non seguirlo. Il pedinamento diventa quindi una forma di desiderio che possiamo intendere come puro, privo di oggetto, un capriccio che si alimenta del solo movimento. È una delle poche forme di libertà che la città moderna permette a chi la vive: sparire dentro la traiettoria di un altro. Ciò che Baudrillard individua nell'opera di Calle è una forma di alterità portata all'estremo: il sé sembra quasi dissolversi nell'altro e la città stessa ne diventa palcoscenico e teatro. La presenza del saggio all'interno del libro non funge da apparato critico esterno al progetto, ne è parte costitutiva. Come accade in *Gotham Handbook* con Auster, anche qui si registra la presenza di una voce altra rispetto a quella di Calle, un pensiero esterno, teorico e maschile, che si inserisce nell'opera dell'artista francese commentandola e donando al lettore una chiave di lettura diversa. L'identità autoriale si distribuisce ancora una volta tra più soggetti e il confine tra opera e critica viene deliberatamente sfumato.

Non è casuale che questa dissoluzione del sé abbia luogo a Venezia, la città labirintica, priva di strade dritte e di punti di riferimento identificabili facilmente, è lo spazio ideale per qualcuno che rinuncia alla propria traiettoria. A Parigi o a New York il pedinamento ha una logica completamente diversa, le strade rettilinee e la folla anonima permettono di seguire qualcuno mantenendo una certa distanza sicura, è estremamente semplice non farsi scoprire. A Venezia ogni calle è un corridoio stretto, ogni ponte e ogni

⁶⁹ J. Baudrillard, *Please Follow Me*, in *Suite vénitienne*, S. Calle, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, pp. 75-87.

campo possono diventare una potenziale trappola. La città stessa costringe Calle a mantenere una vicinanza fisica con Henri B. che a tratti si tramuta in un rischio. Questa forzatura radicalizza la dissoluzione del sé descritta da Baudrillard. Non si può seguire qualcuno a Venezia senza diventarne essenzialmente l'ombra.

Se Baudrillard legge il pedinamento come atto filosofico inseribile nel dibattito sul desiderio e l'identità, de Certeau permette di analizzarlo come pratica spaziale. Nel capitolo VII de *L'Invention du quotidien*⁷⁰, de Certeau descrive il camminare urbano come una forma di enunciazione: la figura del *flâneur* non si limita a percorrere uno spazio preesistente ma lo produce attraverso il proprio movimento, arrivando ad inventare un percorso che la mappa non potrà mai registrare. De Certeau elabora un'analogia precisa tra il camminare e il parlare, sostenendo che, come l'atto linguistico, trasforma la lingua, un sistema astratto e collettivo, in parola, atto individuale e situato, in modo simile il camminare trasforma lo spazio, sistema geometrico e pianificato, in luogo vissuto e personale. Il *flâneur* non abita la mappa, ma la riscrive utilizzando il proprio corpo, producendo quello che de Certeau chiama uno "spazio praticato". Ogni percorso è quindi un atto creativo che possiamo considerare una forma di scrittura involontaria che la città registra senza mai poterla conservare⁷¹. In *Suite Vénitienne* questo principio si radicalizza in modo specifico: Sophie Calle non inventa il proprio percorso, ma adotta quello di un altro, trasformando il camminare in un atto di totale decentramento del sé. Venezia viene praticata due volte simultaneamente, da Henri B. che la attraversa inconsapevolmente e da Calle che la riattraversa seguendolo. Il libro nasce dalla distanza tra questi due percorsi sovrapposti. La città non è mai la stessa per i due. Per l'uomo si presenta come uno spazio turistico, per l'artista è invece un labirinto narrativo in cui ogni svolta è una scelta.

Il rapporto tra testo e immagine in *Suite Vénitienne* riproduce sulla pagina la stessa tensione che secondo De Certeau nasce tra spazio praticato e luogo geometrico. Il testo di stampo diaristico registra la vicinanza emotiva, l'ansia di non essere scoperta nel pedinamento, ma allo stesso tempo il desiderio di non perdere Henri B. di vista. Le fotografie, al contrario, documentano una distanza strutturale. Il soggetto è sempre di

⁷⁰ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁷¹ Ibidem.

spalle, sempre parzialmente fuori fuoco o sul punto di sparire dietro un angolo nascosto della città. Henri B. non è il ciò che nella fotografia colpisce chi la vede, rimane sempre sfocato, in procinto di andarsene, girato. Ciò che davvero produce un effetto emotivo nell'osservatore è la distanza tra l'uomo e l'obiettivo, la sensazione di un soggetto irraggiungibile, di un'immagine che non riesce mai a catturare ciò che cerca. La prossimità del testo e il distacco dell'immagine producono uno scarto che è il cuore visivo dell'opera. Meneghelli⁷² analizza come nelle opere di Sophie Calle, il significato si cela precisamente nello scarto tra linguaggio e immagine. *Suite Vénitienne* è l'esempio più cristallino di questo scarto che nell'opera non si limita ad essere a livello formale, ma diventa anche fisico. Il testo è nel corpo di Calle che pedina Henri B. mentre l'immagine è sempre a distanza di sicurezza dal corpo pedinato. Le fotografie che costituiscono questo progetto non sono semplicemente immagini tecnicamente imperfette, la sfocatura e la parzialità sono scelte estetiche consapevoli che riproducono visivamente la condizione dell'inseguimento. Mostrare Henri B. sempre rivolto di spalle o sul punto di sparire dà all'immagine il significato di riproduzione dell'esperienza emotiva di Sophie Calle. La fotografia non documenta l'uomo, ma il rapporto tra quest'ultimo e l'artista che è sempre sul piano della distanza e del rischio. Il diario funziona in modo speculare e opposto. Se l'immagine mantiene il soggetto distante, il testo lo avvicina in modo quasi ossessivo registrando ogni spostamento ma allo stesso tempo ogni indugio e ogni momento in cui Calle teme di essere scoperta. La voce diaristica è quella interiore dell'artista e viene percepita dal lettore in prima persona, come se stesse camminando insieme a Calle per le strade di Venezia. Nei progetti fototestuali⁷³ di Sophie Calle il divario tra testo e immagine non è mai accidentale, si presenta come costitutivo del significato dell'opera. In *Suite Vénitienne* questo scarto è amplificato dallo scarto fisico tra l'artista e Henri B. che non si incontrano mai nelle calli veneziane o almeno non nei termini in cui lei lo desidera.

Grazie alla scelta di inserire all'interno del volume il saggio critico, il significato del progetto intero prende una piega diversa e si inserisce in una lettura filosofica del

⁷² D. Meneghelli, *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 161-176.

⁷³ J. Gratton, *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (eds), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 157-169.

concetto di pedinamento espresso da Calle, arricchendo il principio fondamentale dell'opera con un'analisi che lo rende più comprensibile al lettore. Baudrillard individua, inoltre, nell'inseguimento di Calle un paradosso dello sguardo che è anche un paradosso dell'identità. Sophie Calle esiste come personaggio della donna bionda che segue Henri B. solo finché lui non la vede. Il suo sguardo su di lui è da considerare la condizione di possibilità dell'opera e contemporaneamente la condizione di possibilità della sua fine. Quando l'uomo si accorge di essere seguito e si volta, l'artista nelle vesti di personaggio cessa di esistere, il travestimento perde senso e la città smette di essere il labirinto narrativo del progetto tornando ad essere semplice spazio urbano. L'opera non si chiude con una risoluzione bensì con un'interruzione che ne incarna il significato più profondo e porta alla chiusura di un cerchio costruito sul paradosso dello sguardo di Sophie Calle nei confronti dell'uomo.

Suite Vénitienne si conclude quindi con un evento che è al tempo stesso narrativo e teorico: Henri B. si accorge di essere seguito. Il momento della scoperta è il punto di massima tensione dell'opera e contemporaneamente il suo scioglimento. Sophie Calle, che fino a quel momento ha costruito e vissuto il personaggio della donna bionda, si trova improvvisamente esposta allo sguardo di colui che stava osservando. Sul punto conclusivo dell'opera lo sguardo si rovescia e con esso si capovolge tutto il sistema del progetto fototestuale⁷⁴. Il libro che Calle costruisce a partire da questa esperienza trasforma l'interruzione in opera, il fallimento in testo. Il paradosso di *Suite Vénitienne* si nasconde dietro questo concetto. Il volume esiste perché il personaggio è stato smascherato, la scoperta da parte di Henri B. completa e fornisce una conclusione all'esperimento di Sophie Calle. L'opera rappresenta quindi nella produzione dell'artista il momento in cui molti dei temi centrali della sua poetica convergono: l'autore-personaggio che si costruisce attraverso la regola autoimposta, il rapporto tra fotografia e parola come sistema di scarti produttivi, la città come spazio attivo che determina la forma e il senso stesso del progetto. Venezia non è solo il luogo in cui il pedinamento accade, è

⁷⁴ J. Gratton, *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (eds), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 157-169.

la condizione senza la quale l'inseguimento, nella forma in cui Sophie Calle lo concepisce, non sarebbe possibile.

Se in *Suite Vénitienne* lo spazio è attraversato in tutta la sua estensione labirintica, nell'opera successiva Calle lo restringe fino ad arrivare alla dimensione di una singola stanza, continuando a conservare tuttavia la medesima logica dello sguardo non autorizzato e della presenza a tratti invisibile dei protagonisti della documentazione.

L'Hôtel

L'Hôtel è la seconda opera di Sophie Calle che ha come centro Venezia. Contrariamente al progetto di *Suite Vénitienne* qui il campo considerato dall'artista si restringe concentrandosi all'interno di un albergo veneziano e, più in piccolo, sulla singola stanza. Lo spazio si chiude, lo sguardo non autorizzato che in precedenza, nel pedinamento, era rivolto verso un corpo in movimento, ora si dedica agli oggetti immobili lasciati da un corpo assente. Il principio rimane identico, si tratta ancora una volta di osservare qualcuno che non sa di essere osservato, ma la scala e le condizioni si trasformano. Le due opere veneziane funzionano come dittico, Sophie Calle inserisce in entrambe lo stesso concetto declinandolo tuttavia in due modi opposti tra loro. *Suite Vénitienne* è movimento, Calle cammina, insegue, sceglie, reagisce. *L'Hôtel* è immobilità, Calle osserva, fotografa, annota. Il soggetto di *Suite Vénitienne* è un corpo vivo che si muove attraverso la città; il soggetto de *L'Hôtel* è un'assenza, ricostruibile solo attraverso gli oggetti che ha lasciato. Nel primo progetto, Venezia è attraversata nella sua interezza labirintica; nel secondo si restringe alla dimensione di quattro mura. Eppure, in entrambi i casi la logica è identica: qualcuno viene osservato senza saperlo, e questa osservazione diventa opera.

Nel 1981 Sophie Calle si fa assumere come cameriera in un albergo veneziano. Per tre settimane entra nelle stanze degli ospiti durante le pulizie, fotografa gli oggetti personali come bagagli aperti, libri, vestiti, scarpe, oggetti lasciati sul comodino e annota le proprie impressioni e le supposizioni in un diario, prestando particolare attenzione a quello che questi elementi suggeriscono sui loro proprietari. In questo caso, le persone non vengono mai fotografate, ma ciò che viene documentato è solamente la traccia della loro presenza nella stanza. L'artista non entra nelle stanze come tale, bensì come dipendente. Il ruolo lavorativo non è semplicemente una copertura: è esso stesso parte costitutiva dell'opera. A differenza del travestimento visivo dell'altro progetto veneziano, la parrucca bionda di *Suite Vénitienne*, qui il costume è sociale e professionale. Non cambia aspetto, cambia ruolo ed è questo cambio a garantirle un accesso legittimo a uno spazio altrimenti inaccessibile e privato. Il libro è strutturato in modo tale per cui ogni stanza si presenta come capitolo autonomo. Il progetto ha quindi un'organizzazione diversa da quella adottata per *Suite Vénitienne*: è organizzato per stanze, non per giorni come se fosse un diario, né per ospiti. La stanza si presenta quindi come unità narrativa che scandisce la struttura stessa del volume. Ogni stanza, attraverso il diario tenuto da Calle, diventa spazio narrativo a sé stante, questo viene prodotto dalla stanza stessa e descritto nel testo che l'artista registra durante le pulizie della singola camera. Ognuna di queste esiste come spazio significativo solo attraverso la doppia narrazione di Sophie Calle, visiva nella fotografia, verbale nel diario.⁷⁵ Contemporaneamente, rappresenta uno spazio paradossale, pubblico e privato al tempo stesso, anonimo e personale, neutro, ma carico di tracce della presenza umana. Ogni stanza è progettata per essere intercambiabile; hanno tutte la stessa disposizione, gli stessi mobili, la stessa biancheria, eppure ogni ospite la trasforma nel momento stesso in cui entra e attraverso i propri oggetti e le proprie abitudini. Calle sceglie questo paradosso come campo d'azione, uno spazio che nella teoria sembra non appartenere a nessuno, ma che in realtà porta sempre i segni di qualcuno che l'ha vissuto,⁷⁶ che possono a loro volta essere visti solamente da chi svolge il ruolo di cameriere o addetto alle pulizie, incaricati di riportare poi il luogo alla sua anonimità originaria. Rispetto alla maggior parte delle opere di Calle, ne *L'Hôtel* le

⁷⁵ G. Iacoli, *La percezione dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

⁷⁶ M. de Certeau., *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

fotografie rappresentano una scelta fondamentale per la logica celata dietro il progetto stesso, la decisione di non immortalare l'essere umano ma gli oggetti posseduti da questo, fa sì che la riflessione si basi puramente sulle impressioni che l'oggetto stesso può suscitare, tanto nell'artista quanto nel lettore.

L'analisi dello spazio chiuso della stanza d'albergo si inserisce all'interno del dibattito definito *spatial turn*⁷⁷ negli studi letterari e culturali, la svolta che ha portato le scienze umane a considerare lo spazio non un semplice contenitore neutro dell'azione umana ma, un elemento attivo in grado di produrre un significato. La stanza nel progetto di Calle non è lo sfondo dell'opera bensì il suo soggetto principale. Come accennato precedentemente, la stanza d'albergo è il caso limite di ciò che de Certeau⁷⁸ chiama luogo praticato, uno spazio di per sé anonimo, che cambia e perde la sua neutralità grazie all'intervento degli occupanti che, attraverso la loro presenza temporanea, lo trasformano. A differenza della casa, spazio praticato per eccellenza, carico di storia personale e di oggetti accumulati nel tempo, la stanza d'albergo si presenta come spazio praticato in modo intenso e fugace. L'ospite vi porta i propri oggetti, i propri ritmi e le proprie abitudini, rendendo in poco tempo uno spazio anonimo un ambiente che contiene le sue tracce. Quando l'occupante parte, tuttavia, lo spazio torna ad essere impersonale fino all'arrivo del prossimo ospite. Calle interviene in questo ciclo di appropriazione e neutralizzazione, documentando le tracce prima che queste vengano cancellate. L'appropriazione è uno dei tratti costitutivi della poetica dell'artista, si approprii degli spazi altrui, degli oggetti altrui e delle loro storie. Questa appropriazione agisce come trasformazione: ciò che viene preso verrà poi restituito sotto forma di opera. Ne *L'Hôtel*, i possedimenti degli ospiti non vengono sottratti fisicamente ma fotografati e narrati, si tratta di un'appropriazione simbolica e temporanea, dura il tempo delle pulizie all'interno della stanza, che però produce un effetto permanente facendo entrare quegli oggetti in un progetto artistico e donando loro una storia che in altro modo non avrebbero avuto mai.⁷⁹

⁷⁷ F. Sorrentino, (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.

⁷⁸ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁷⁹ D. Meneghelli, *Le lettere rubate di Sophie Calle*, in «Antinomie», 2022.

Prestando attenzione invece all'interpretazione del concetto di non-luogo di Marc Augé⁸⁰, uno spazio di transito anonimo e intercambiabile, si può osservare che Calle trasforma sistematicamente la stanza d'albergo, un nonluogo, in luogo, attraverso l'osservazione e la scrittura. Augé distingue tra luoghi antropologici, carichi quindi di identità e di storia e nonluoghi, progettati per essere attraversati senza essere abitati. Non producono identità né relazioni, mantengono la loro stessa natura indipendentemente da chi li occupa. La stanza d'albergo è il nonluogo portato alla sua forma più intima, è uno spazio che sembra simulare la casa senza esserlo mai, progettato per accogliere chiunque ma appartenere a nessuno. La sovversione del nonluogo messa in atto da Calle opera attraverso la fotografia e il diario, trasforma uno spazio anonimo in uno carico di significato. Ogni stanza diventa unica, ogni insieme di oggetti appartenenti ad un ospite diventa il ritratto specifico di quest'ultimo, ogni camera cessa di essere intercambiabile e acquista una propria storia. La pratica artistica di Sophie Calle diventa un atto di resistenza alla logica del non-luogo dal momento che l'artista fa un uso imprevisto e creativo di uno spazio pensato originariamente per un altro scopo.

Attraverso l'analisi di Westphal⁸¹ è possibile aggiungere un ulteriore livello a questa riflessione, spostando l'attenzione dalla singola occupazione alla stratificazione di tutte quelle che sono state le occupazioni passate. All'interno di *Geocritica. Reale finzione spazio* descrive la città come palinsesto, uno spazio in cui gli strati storici si sovrappongono senza mai cancellarsi del tutto, il concetto si applica bene alla città di Berlino ma si può ritrovare anche nel progetto veneziano *L'Hôtel*, applicandolo però alla scala della stanza d'albergo. Ogni camera porta su di sé le tracce invisibili di tutti gli ospiti che l'hanno precedentemente abitata. Queste orme vengono quotidianamente cancellate dalle pulizie, tuttavia, rimanendo inscritte nella struttura dello spazio che continua a registrare. Calle non può documentare queste presenze passate, ma la sua pratica di osservazione le rende consapevoli: ogni camera d'albergo che fotografa è anche tutte le altre stanze che è stata in passato, abitata da ospiti diversi.

⁸⁰ M. Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, éditions du Seuil, 1992; trad. it *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

⁸¹ B. Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

Raffaele Donnarumma si inserisce nel dibattito riguardante le narrazioni contemporanee che si presentano come “storie vere”⁸², anche *L'Hôtel* genera un effetto di autenticità che è parte dell'opera stessa: le fotografie documentano che quell'oggetto esiste, il diario conferma che l'impressione che l'oggetto ha avuto sull'artista è stata provata davvero. Resta, tuttavia, evidente che il progetto è una costruzione consapevole, determinato da una scelta interamente artistica.

L'Hôtel è l'opera di Calle in cui il concetto di voyeurismo è portato ad un livello massimo di chiarezza, è più esplicito, consapevole e, contemporaneamente, problematico. Il voyeurismo qui non si presenta come puro piacere di guardare, osservare, per il gusto di farlo: l'artista entra nelle stanze per conoscere. Attraverso gli oggetti degli ospiti, Calle costruisce narrative su persone che non ha mai incontrato né tantomeno conosciuto e che probabilmente mai incontrerà. L'idea che governa l'opera è che un libro sul comodino possa raccontare il carattere del proprietario o che un bagaglio particolarmente disordinato ne rappresenti la personalità. Il testo del diario è costellato da queste supposizioni, ipotesi, proiezioni, che il lettore non avrà mai la possibilità di verificare, in quanto gli ospiti dell'albergo veneziano restano anonimi.

L'opera, inoltre, pone una questione etica abbastanza rilevante e che rimane deliberatamente aperta: Calle non chiede il consenso agli ospiti, non li avverte di essere osservati, non rivela la propria identità di artista, fotografa i loro oggetti personali e pubblica le proprie supposizioni sulla loro vita. La copertura professionale del ruolo di cameriera le permette di accedere ad uno spazio privato in modo legittimo, nonostante la pratica artistica che vi esercita sia tutt'altra cosa. È la stessa ambiguità etica che attraversa *Suite Vénitienne*⁸³, anche lì Calle seguiva Henri B. senza il suo consenso. Il voyeurismo non è mai presentato come un problema nei progetti: è il metodo che garantisce la loro esistenza. Le osservazioni di Gratton⁸⁴ a proposito del passaggio da un lettore come semplice fruitore passivo a uno che è interprete attivo dell'opera all'interno dei progetti

⁸² R. Donnarumma, “Storie vere”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in “Narrativa”, n. 31/32, pp. 39-60, 2010.

⁸³ S. Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

⁸⁴ J. Gratton, *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (a cura di), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 157-169.

fototestuali di Calle, hanno una valenza particolarmente pertinente a *L'Hôtel*. Il lettore non è solo interprete dell'opera, ma complice del voyeurismo che la genera. Sfogliando le pagine del libro, entra nelle stanze insieme a Calle, guarda gli oggetti degli ospiti insieme a lei e partecipa alle impressioni e supposizioni sul carattere di questi e sulla loro vita. Il voyeurismo non è confinato all'artista, si estende a chiunque legga il libro.

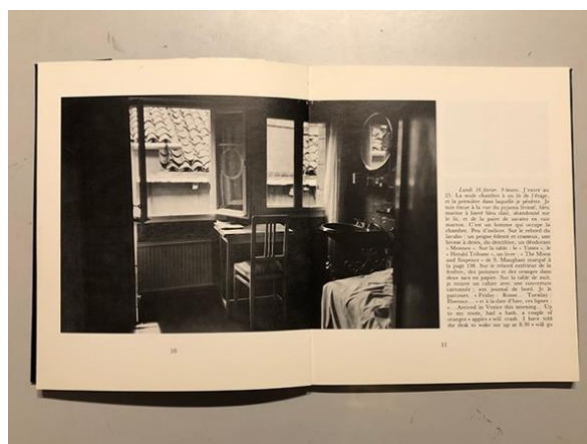
Donata Meneghelli nel 2022 ha scritto un saggio in cui viene analizzata la pratica dell'appropriazione come tratto costitutivo della poetica di Sophie Calle⁸⁵. L'artista si appropriava degli spazi altrui, degli oggetti altrui e delle storie altrui e questa appropriazione non si presenta come furto ma come trasformazione. Ciò che viene preso, viene poi restituito sotto forma di opera d'arte. Ne *L'Hôtel*, gli oggetti degli ospiti non vengono portati via, ma fotografati e narrati. Quella che Calle mette in atto è un'appropriazione simbolica, non materiale, sebbene l'effetto che produce sia il medesimo: qualcosa che apparteneva a qualcun altro diventa parte di un progetto artistico senza che quella persona l'abbia scelto o ne sia a conoscenza.

Per quanto riguarda il rapporto tra testo e immagini in questo progetto, le fotografie contenute ne *L'Hôtel* praticano una forma di ritratto indiretto: non mostrano mai il volto o il corpo dell'ospite, ma i suoi oggetti. Questi si presentano quindi come una metonimia visiva della persona assente. Un paio di scarpe possono raccontare il modo in cui qualcuno cammina, un libro aperto dimostra che l'ospite della stanza legge o un bagaglio che può essere chiuso o aperto rivela quanto ancora durerà la permanenza della persona o da quanto è iniziata. L'immagine tende quindi a costruire un personaggio senza mai mostrarlo così come il testo costruisce una storia senza mai verificarla. Le parole del diario funzionano come controcanto del silenzio fotografico, operando al contrario rispetto a queste ultime che mostrano senza interpretare, registrano gli oggetti posseduti dagli ospiti con la stessa neutralità con cui la camera d'albergo li contiene. Il diario invece interpreta senza mostrare: proietta significati, costruisce caratteri, inventa storie. Lo scarto tra i due livelli è lo stesso identificato come principio fondamentale della produzione calliana. Qui si trova in modo particolarmente acuto, perché il soggetto delle fotografie e il soggetto del testo sono la stessa persona, lo stesso ospite della stanza

⁸⁵ D. Meneghelli, *Le lettere rubate di Sophie Calle*, in "Antinomie", 2022.

dell'albergo veneziano, visto, tuttavia, da due angolature radicalmente diverse, quasi opposte: da una parte il soggetto si identifica in un insieme di oggetti, dall'altra in una proiezione immaginaria.

La struttura fisica del libro è costruita in modo particolare: riproduce la struttura spaziale dell'albergo. Ogni sezione corrisponde a una stanza, ogni apertura di pagina agisce da metafora per una porta che conduce all'interno di una stanza come si osserva nell'immagine sottostante, la pagina trasporta chi la apre all'interno della stanza. Il lettore sfoglia il libro come Calle percorre il corridoio dell'hotel C.: una stanza dopo l'altra, ognuna accompagnata dalla propria storia, dai propri oggetti, ognuna anonima fino a



S. Calle, *L'Hôtel*, Paris, Editions de l'Étoile, 1984, pp. 10-11

quando qualcuno non la abita. La forma libro e il modo in cui Calle presenta l'opera non sono semplicemente un contenitore neutro del progetto, sono essi stessi parte dell'analisi spaziale e dell'idea artistica.

L'Hôtel e *Suite Vénitienne* formano nella produzione veneziana di Calle un dittico per certi versi complementare. In entrambe le opere, lo sguardo è non autorizzato, il soggetto osservato non sa di essere osservato, e la città di Venezia è la condizione che rende possibile l'opera. I due progetti declinano questi principi in modo opposto uno rispetto all'altro: *Suite Vénitienne* apre lo spazio, il labirinto urbano, il movimento continuo, la città intera come campo d'azione. *L'Hôtel*, viceversa, lo chiude, con la stanza, l'immobilità, gli oggetti fermi in attesa del loro proprietario.

In entrambi i casi, il rapporto tra testo e immagine riproduce la tensione fondamentale che attraversa tutta la produzione di Calle e che de Certeau⁸⁶ ha fornito gli strumenti per descrivere: il testo è lo spazio praticato, il percorso, la voce interiore dell'artista che si esprime riguardo ciò che osserva e l'esperienza che compie. La fotografia, dall'altra parte, è il luogo geometrico: la traccia, il frammento visivo e, in un certo senso, la distanza. L'opera nella sua completezza nasce dallo scarto tra i due livelli.

Lyn Marven⁸⁷, analizza, in uno studio riguardante la condizione della città di Berlino dopo la caduta del Muro, il testo di Calle dedicato a quello spazio urbano, individuando una costante della produzione di Calle che può essere inserita in un'analisi delle opere veneziane. In tutti i casi, la struttura formale del volume riproduce e commenta il contenuto, trasformando il libro stesso in uno spazio analitico. A Berlino la forma bilingue mimava la divisione della città; a Venezia la successione delle stanze o la sequenza diaristica del pedinamento riproduce la logica spaziale della città. In Calle la forma non è mai separabile dal contenuto, ma si fa sempre interpretazione dello spazio che documenta.

Venezia rimane la città che più di ogni altra ha permesso a Calle di portare alla luce i temi centrali della sua poetica. Non perché sia la più bella o la più famosa, ma perché la sua struttura labirintica, la sua tradizione teatrale, la sua logica spaziale alternativa rispetto al mondo contemporaneo, hanno offerto all'artista le condizioni ideali per mettere in scena il proprio metodo nella forma più compiuta. Le due opere veneziane non sono semplicemente due progetti ambientati a Venezia: sono due modi di leggere lo spazio della città come testo. Dall'esterno, seguendo un corpo attraverso le calli, e dall'interno, aprendo le porte delle stanze dell'hotel C. La produzione di Calle è oggetto di analisi critica contemporanea: Bruno di Marino descrive lo sguardo di Calle come decomposto. L'idea che di Marino presenta è quella di un modo di osservare e vedere frammentato, disseminato tra i diversi livelli dell'opera, distribuito tra testo e immagine, tra artista e soggetto osservato, tra il dentro e il fuori degli spazi che attraversa. Questa

⁸⁶ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

⁸⁷ L. Marven, "Souvenirs de Berlin-Est": History, Photos, and Form in Texts by Daniela Dahn, Irina Liebmann, and Sophie Calle in "Seminar: A Journal of Germanic Studies", 43, 2007.

definizione coglie in maniera estremamente precisa ciò che le due opere veneziane mettono in atto: non si tratta di uno sguardo unitario e sovrano, bensì moltiplicato e instabile, che la città di Venezia, con la sua logica labirintica e teatrale, rende non solo possibile, ma necessario.

Bibliografia

- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, éditions du Seuil; trad. it *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Auster, Paul. Calle, Sophie. 1998. *Gotham Handbook: New York mode d'emploi*, in *Double-Jeux*, Arles, Actes Sud.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Seuil, Gallimard; trad. it. *La camera chiara*, Guidieri, Renzo (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003.
- Baudelaire, Charles. 1863. *Le peintre de la vie moderne*, pubblicato a puntate in “Le Figaro”. Trad. it. *Il pittore della vita moderna*, in “Scritti sull’arte”, Torino, Einaudi, 1992.
- Benjamin, Walter. 1927-1940. *Das Passagen-Werk*; trad. it. *I “passages” di Parigi*, R. Tiedemann (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin, Walter. 1938. *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, Trad. it. Torino, Einaudi, 1962.
- Baudrillard, Jean. 1983. *Please Follow Me*, in *Suite Vénitienne*, S. Calle (a cura di), Paris, Éditions de l'Étoile.
- Bellamancina, Sophie. 2025. *Souvenirs de Berlin-Est by Sophie Calle*, in “Couple and Family Psychoanalysis”, vol. 15, nr. 2.
- Bruno di Marino. 2024. *Sophie Calle, sguardi decomposti*, in «Il Manifesto / Alias», 24 agosto.
- Calle, Sophie. 1983. *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Calle, Sophie. 1984. *L'Hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Calle, Sophie. 1986. *Les Aveugles*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Calle, Sophie. 1989-1991. *Fantômes*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Calle, Sophie. 1983. *Please Follow Me*, in *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile; trad. ing. Barash, Dany. Hatfield, Danny. *Please Follow Me*, in *Suite vénitienne*, Seattle, Bay Press, 1988.
- Calle, Sophie. 1998. *Doubles-Jeux, Livre IV (Prémabule, Suite Vénitienne, La Filature)*, Arles, Actes Sud.
- Calle, Sophie. 1999. *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud.
- Calle, Sophie. 2000. *L'absence*, Arles, Actes Sud.
- Calle, Sophie. 2005 *En Finir*, Arles, Actes Sud.

- Certeau, Michel de. 1980. *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Donnarumma, Raffaele. 2010. "Storie vere": narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in "Narrativa", n. 31/32, pp. 39-60.
- Durden, Mark. 1998. *Reviews: Sophie Calle* in "Art Monthly", fasc. 222. London.
- Fameli, Pasquale. *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, in «Arabeschi», n. 17, luglio-dicembre 2014.
- Foucault, Michel. *Des espaces autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, ottobre 1984; trad. it. *Spazi altri*, in Eterotopia, Milano, Mimesis, 2008.
- Gratton, Johnnie. 2002. *Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle*, in G. Rye, M. Worton (a cura di), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- Griegly, Joseph. 1998. *Postcards to Sophie Calle*, in Michigan Quarterly Review.
- Grossman, Alyssa. 2018. *Stealing Sophie Calle*, in "Suomen Antropologi", vol. 43, n. 1, pp. 28-35.
- Iacoli, Giulio. 2008. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*, Paris, éditions Anthropos; trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.
- Khimasia, Anna. 2007. *Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity*, in «Image & Narrative», novembre.
- Marino, Bruno di. 2024. *Sophie Calle, sguardi decomposti*, in «Il Manifesto / Alias», 24 agosto.
- Marven, Lyn. 2007. *Souvenirs de Berlin-Est: History, Photos, and Form in Texts by Daniela Dahn, Irina Liebmann, and Sophie Calle* in "Seminar: A Journal of Germanic Studies", vol. 43,
- Meneghelli, Donata. 2005. *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, pp. 161-176.
- Meneghelli, Donata. 2022. *Le lettere rubate di Sophie Calle*, in "Antinomie".
- Meneghelli, Donata. 2026. *Sophie Calle. Il libro, l'immagine, il muro*, in "Antinomie", gennaio.
- Perec, Georges. 1974, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974; trad. it. *Specie di spazi*, 1989, Torino, Bollati Boringhieri, Debono, R. (a cura di).

- Perec, Georges. 1975. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois; trad. it, A. Lecaldano (a cura di), *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland. 2011.
- Ranzani, Paolo. *Sophie Calle. La fotografia come testimone di me stessa*, in "Phocus Magazine".
- Riout, Denys. 1999, *L'art du vingtième siècle*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.
- Saint, Nigel. 2011. *Space and Absence in Sophie Calle's "Suite Vénitienne" and "Disparitions"* in "L'Esprit Créateur", Vol. 50, n. 1.
- Sorrentino, Flavio (a cura di). 2010. *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.
- Westphal, Bertrand. 2007, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, Trad. it. Guglielmi, M. (a cura di), *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.
- Wolff, Janet. 1985. *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in "Theory, Culture & Society", 2, 3, pp. 37-46.