

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

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

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Saraïs</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Tout est forme, et la vie même est une forme.
H. Focillon (citando Balzac)

Abstract. This contribution aims to reintroduce the notion of the theoretical object, using it as a heuristic tool no longer in relation to individual works of art, pictorial genres or series of figures, but to the complex of representations, discourses and actions that constitute the artist's way of life. While historiographical tradition has always emphasised the importance of the biographical and anecdotal dimensions of artists' lives, contemporary thought, while recognising the artificial nature of such narratives, has highlighted their cognitive value beyond the factual/fictional dichotomy, validating their triple nature as sociological, psychological and poetological documents. The recognition of the theoretical and historical co-immanence that characterises the artist's way of life allows us to simultaneously highlight its contingent and singular characteristics and its speculative – opaque – characteristics, “challenging” traditional forms of interpretation. We will attempt to observe the artist, who defines their singularity through the necessary oscillation between a regime of exception (Heinich 2018) and a series of “prescribed” models (Kris and Kurz 2021), in terms of a theoretical figure in action: in this sense, we believe that Claire Fontaine and Édouard Levé represent two interesting and fertile examples of the relationship between life and form in the contemporary art scene.

Keywords: theoretical object; artist's life; form of life; Claire Fontaine; Édouard Levé.

1. *Forma-di-vita*

Col termine *forma-di-vita* intendiamo invece una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare e mantenere disgiunta qualcosa come una nuda vita (Agamben 1996: 13).

Con il sintagma *forma-di-vita* Agamben indica ciò che nega la bipolarità, attiva sul piano lessicale nella lingua greca e oggi quasi del tutto obliterata, tra *zoé* e *bíos*: se la prima designa il semplice fatto di vivere, proprio agli animali come agli uomini e la seconda rimanda alla forma del vivere di un singolo o di un gruppo, la *forma-di-vita* è invece la vita senza separazione, un vivere che non discende e non subisce nessuna regola, ma che – al contrario – genera vivendo la sua forma. Nella

forma-di-vita si trova «sempre in gioco il vivere stesso», inteso non come insieme di fatti bensì come *possibilità* e *potenzialità* di un vivere libero da determinazioni biologiche o prescrizioni sociali, un vivere che per il filosofo si identifica con quello della comunità e che fa tutt'uno con l'esperienza del pensiero (cfr. *Ibid.*: 13-19).¹ In *L'uso dei corpi* (2014), IV volume di *Homo sacer*, Agamben si chiede dove sia possibile trovare – all'interno della società contemporanea – esempi di questa vita inseparabile. Egli la rintraccia presso due estremi: in basso, nei “registri patologici” o negli archivi della polizia, laddove Foucault aveva trovato i suoi *uomini infami*, ma anche in alto, e cioè nella tradizione cristiana, nel francescanesimo (cfr. Agamben 2011). Poco oltre egli si interroga anche sul *come* descrivere una *forma-di-vita* e invoca a proposito Plutarco, il quale nell'incipit delle *Vite parallele* fa riferimento a un *eidōs*, una forma che il biografo deve essere capace di cogliere al di là dell'insieme disarticolato degli eventi che compongono la vita di un individuo. Sebbene i biografi classici appaiano piuttosto interessati a tramandare avvenimenti paradigmatici legati all'opera è altresì vero che proprio l'antichità sembra aver presentato l'idea stessa di *forma-di-vita* nella convinzione che a partire dall'opera si possa desumere una biografia. È significativo, a questo punto, notare il fatto che la riflessione agambeniana ponga, tramite questo interrogativo, il problema della rappresentazione, ovvero della traducibilità scritta della *forma-di-vita*. Questione che per il momento tralascieremo ma che sarà centrale nel corso dell'analisi dei casi studio.

In una raccolta di saggi del 2017, *Creazione e anarchia. L'opera d'arte nell'era della religione capitalista*, Agamben estende l'uso del sintagma *forma-di-vita* alla comprensione dell'esistenza dell'artista. Come è noto, è nel corso del Rinascimento che avviene il superamento dell'idea dell'artista quale *banausos*, artigiano, ovvero colui che ricerca la compiutezza di sé al di fuori di sé, nell'opera. All'interno della “macchina artistica” della modernità” (*Ibid.*: 20) *ergon* e *energeia*, opera e operazione, trovano nel corpo dell'artista il loro punto di coincidenza, nel Novecento esso diventa infatti il luogo teorico e dinamico attraverso cui tale indissolubilità manifesta sé stessa. Al fine di esemplificare al meglio questo aspetto dell'arte moderna il filosofo accosta due ambiti che hanno nella *praxis* – aristotelicamente opposta alla *poiesis* – la loro realizzazione, due campi che nel *fare* esauriscono il loro stesso fine: si tratta della liturgia e della *performance*.² Il nome che nel XX secolo incarna al meglio il nuovo statuto dell'arte è quello di Marcel Duchamp: con lui l'artista non produce più l'opera – che non esiste ormai se non nel linguaggio – negando completamente il momento della *poiesis*; nella visione negativa di Agamben «il *ready made* non ha più luogo, né nell'opera né nell'artista, né nell'*ergon* né nell'*energeia*, ma soltanto nel museo» (*Ibid.*: 26). In questo modo l'arte post-duchampiana oltrepassa il paradigma precedente sciogliendo la relazione opera-artista e facendo scadere l'arte nell'assurdo di una perdita totale del *valore d'uso*, icasticamente rappresentata dall'istituzione museale.³ Al contrario, gli artisti, come gli artigiani – secondo il filosofo – non creano in grazia di un mandato divino,

non sono i titolari trascendenti di una capacità di agire o di produrre opere: sono, piuttosto, dei viventi che, nell'uso e soltanto nell'uso delle loro membra come del mondo che li circonda, fanno esperienza di sé e costituiscono sé come forme di vita.

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costruire la sua vita come una forma di

vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità (*Ibid*: 28).

2. Forma-di-vita e oggetto teorico

L'elemento grafico congiuntivo che muta la forma di vita in *forma-di-vita* – riconfigurandone il senso – è anche ciò che ci induce a cercare le tracce di una omologia tra questa e la nozione di *oggetto teorico*, annodando il discorso etico e politico sul *bíos* con quello estetico-sociologico sull'artista.⁴ Come per la *forma-di-vita* – la cui cifra distintiva consiste nell'impossibilità di separare la vita dalla sua forma – anche nella slabbrata definizione di *oggetto teorico* ritroviamo lo stesso principio di inscindibilità tra morfologia e teoria, la stessa immanenza speculativa, poiché la sua natura concrezionale e plurivoca non conferisce aprioristicamente una forma all'oggetto bensì la genera, in esso generandosi. Nell'intervista che Hubert Damisch rilascia nel 1998 a Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Rosalind Krauss lo studioso elenca alcuni dei principali caratteri del suo *theoretical object*: anzitutto «is something that obliges one to do theory», in secondo luogo “it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it”, da ultimo “it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory» (Bois, Hollier, Krauss, Damisch 1998: 8). Tali predicati mostrano quanto le maglie definitorie del nostro oggetto siano duttili e non vincolanti, e dunque quanto il suo (buon) uso sia determinato dalle scelte del soggetto che lo impiega; l'*oggetto teorico* – afferendo all'opera quanto al ricercatore – costituisce «un terrain d'expérimentation» il cui vantaggio euristico risiede primariamente nell'immediatezza con cui riesce a dare conto del residuo di una riflessività a-logica e astorica interna all'opera, poiché come scrive Giovanni Careri «sa partie “objectal” est concrète et elle offre par sa forme et par sa matérialité une résistance à la conceptualisation, obligeant celui qui le construit à tenir compte de sa singularité» (Careri 2019: 14). Laddove Omar Calabrese in *La macchina* intendeva occuparsi delle «teorie della pittura espresse attraverso la pittura» (Calabrese 2012: 37) noi cercheremo di cogliere i modi e i momenti in cui la forma dell'esistenza dell'artista produce senso ed elabora una teoria attraverso le rappresentazioni del suo stesso vivere, teoria che sarà – in quanto vivente a sua volta – sempre dinamica e singolare e sempre in rapporto con la storia. Un'intenzione simile si ritrova nelle drammatizzazioni dei processi creativi raccontate dalla letteratura soprattutto a partire dal Romanticismo: l'archetipo del genere – il balzachiano *Capolavoro sconosciuto* – dal quale peraltro il discorso del semiologo prendeva avvio – altro non è che una finzione letteraria sul tema della rappresentazione e delle sue aporie all'interno della quale “una filosofia dell'arte è magnificamente tradotta in una storia” (*Ibid*: 33),⁵ una favola enuncia un'estetica.

La piena coincidenza tra pensiero teorico ed *ergon* si realizza in quella che nel paragrafo precedente abbiamo indicato come *praxis*; se l'artista in Grecia e nel Medioevo era anzitutto colui che con la sua *téchne* creava degli oggetti, l'artista contemporaneo – *l'après* Duchamp – crea anzitutto sé stesso e la sua *forma vivendi*, inventa una *téchne tou biou* – anziché un'opera. La dialettica tra le parti attiva nell'*oggetto teorico* non sarà dunque poi tanto distante da quella ravvisabile nella *forma-di-vita*:

L'agire, il vivere non vengono “prima” della filosofia (*Primum vivere, deinde philosophare...*) giacché solo la filosofia, proprio perché non se ne trova separata, può plasmare, modellare la vita in una forma autoconsapevole e indelegabile che produce non un astratto codice morale cui obbedire, ma una vera e propria, come la chiama Michel Foucault, *stilistica* o *estetica dell'esistenza*. “Dare uno stile al proprio carattere: è un'arte grande e rara”, scrive Nietzsche nella *Gaia scienza*, un'arte che implica “un lungo esercizio e un quotidiano lavoro” per porsi “sotto una propria legge che soltanto le nature forti possono autoassegnarsi come “disciplina vincolante” (Carboni 2015: 2).

Nell'articolo appena citato Massimo Carboni chiama *filosofi performer* quei filosofi che – come i cinici – affidavano alla *praxis* l'interezza della loro dottrina, non nel senso che la seconda discende dalla prima, né viceversa, ma perché nella loro *pratica* era dissolto «il confine tra vita e pensiero, resi finalmente indistinguibili non perché sono la stessa cosa ma perché diventa irrintracciabile il punto dove finisce l'una e comincia l'altro» (*Ibid*: 8), così – oltrepassando lo strumento logico-discorsivo - questi filosofi creavano *situazioni esemplari*, drammatizzavano le loro verità (*Ibid*: 3). Carboni – da sempre interessato alle forme non discorsive dell'interpretazione⁶ – riprendendo Condillac fa riferimento ad una sorta di *linguaggio d'azione* «di carattere fondamentalmente iconico»; il passaggio successivo operato dallo studioso consiste nel leggere la pratica dei *filosofi performer* dell'antichità «alla luce del paradigma teatrale-attoriale» (*Ibid*: 16) e in particolare attraverso la figura emblematica di Grotowski (cfr. Carboni 2017). Ora – come per i cinici e per il regista polacco – la dimensione visibile e sensibile del comportamento – comportamento che coincide, anzi che è esso stesso dottrina e regola incarnata – ci rimanda indietro alla nozione classica di *ethos*.⁷ Nella retorica aristotelica esso rappresenta uno dei tre strumenti di persuasione usati dal retore (insieme a *pathos* e *logos*) e attraverso cui egli costruisce la propria immagine pubblica con lo scopo di convincere l'uditorio. Il concetto di *ethos* ci interessa qui dacché è in grado di legare efficacemente due sfere del sapere, sociologia ed estetica: i modi dell'apparire di un individuo in società – dunque il suo *ethos*, la sua postura⁸ – chiamano infatti in causa entrambe le discipline, incrociandole. La scienza della società e quella dell'arte condividono in effetti uno scopo comune in quanto si propongono di spiegare discorsivamente ciò che discorsivo non è, o non lo è del tutto: il compito dell'*estetica sociale* di derivazione simmeliana consiste nel provare a rendere trasparente il residuo opaco e irriducibile delle forme dell'apparire sensibile della società e dei prodotti dell'arte (cfr. Carnevali 2012: 69). Nel *theatrum mundi* contemporaneo, l'artista, preso nella rete delle sue rappresentazioni etero o autoprodotte si presta ad essere interpretato secondo la specola dell'*oggetto teorico*, nozione la cui duttilità ci aiuta forse a tenere insieme le molteplici spinte centrifughe coinvolte nella sua analisi, permettendoci di affrontare il problema del rapporto tra arte e vita in chiave non più dicotomica né romanticamente fusionale.

3. L'oggetto teorico *artista*

Avvicinandoci progressivamente al nostro tema – la figura dell'artista intesa come l'insieme delle sue rappresentazioni sensibili – e considerandolo secondo una prospettiva *formale* non potremo esimerci dal citare quanto scriveva Henry Focillon in *Vie des formes* (1934). Là il critico francese entrava nell'ambito della psicologia

della creazione arrivando ad istituire una corrispondenza tra «un certo ordine di forme» e «un certo ordine di spiriti»⁹ (Focillon 2002: 76): in questa interdipendenza tra *vita delle forme* e *vita dello spirito* Focillon riconosce alle prime una vitalità, una forza creatrice, che agisce sull'artista invertendo i termini della relazione tra oggetto e soggetto («le forme [...], vivono infatti, e creano un mondo che agisce e reagisce [...]. Esse son creatrici dell'universo, dell'artista e dell'uomo stesso», *Ibid*: 77). Se anche la vita dell'artista si dà come *forma* ciò equivale a dire che – come tutte le forme – essa pure “*si significa*”, ovvero detiene un “contenuto *formale*” che può estrinsecarsi in modi e pratiche differenti ma la cui singolarità si trova stemperata dall'adesione a una serie modelli prescritti: il romanzo della vita dell'artista¹⁰ per Focillon – come per Ernst Kris e Otto Kurz – oscilla così tra una combinatoria limitata di situazioni drammatiche (le formule biografiche, i *tòpoi*) e l'infinita ricchezza della loro metamorfosi. L'opera seminale dei due viennesi ci interessa qui in quanto primo tentativo di indagare storicamente le radici di quella che – come recita il titolo – chiamiamo ancora oggi la *leggenda dell'artista*: la ricognizione compiuta dagli autori ripercorre con dovizia di esempi le tappe del costituirsi della mitologia sorta intorno a questa figura attraverso la sopravvivenza di alcuni motivi tipici tramandati dalle loro biografie, sottolineando con forza il valore conoscitivo e veritativo di tali finzioni.¹¹ È però nell'ultimo capitolo del loro studio che Kris e Kurz affrontano direttamente la questione del rapporto tra il temperamento dell'artista e i risultati del suo lavoro, mostrando come la tradizione aneddotica e biografica mirasse a stabilire un legame tra le due sfere nei termini di una consequenzialità procedente dal primo alla seconda. Nella modernità – e cioè a partire dall'Ottocento, ma ancor di più con l'avvento delle prime avanguardie – tale dualismo viene meno e la *praxis* (lo avevamo accennato con Agamben) recupera un primato che è al contempo l'esito e la negazione del nuovo sistema di divisione capitalistica del lavoro.¹² Come scrive Nicolas Bourriaud in un testo che porta nel titolo il riferimento a Focillon:

l'artista moderno deambula tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo, in cui il *flâneur* di Baudelaire si ricollega all'agrimensore della *land art*. I vagabondaggi surrealisti, le derive urbane dei situazionisti o i percorsi dell'arte concettuale celebrano queste oziose *passeggiate* disprezzate dalla società del rendimento massimo. Di fronte ad un sistema di pensiero che cerca di aumentare la quantità e diminuire il costo unitario dei prodotti razionalizzando il lavoro umano, assistiamo al rifugiarsi nel campo artistico di pratiche che, al contrario, minimizzano l'importanza dei “prodotti”, esaltano il gesto, la gratuità e la dilapidazione delle energie, il gioioso spreco delle forze produttive (Bourriaud 2015: 10).

Ma il nodo più interessante toccato dal libro di Bourriaud consiste nell'analisi dei modi e delle ragioni dell'emergere di una nuova *estetica del comportamento* che lo studioso intende quale eredità delle pratiche e delle tecniche dei filosofi presocratici (i *filosofi performer* di Carboni). Alla maniera degli *exempla* trasmessi per mezzo degli *hypomnemata*, «libri di vita e guida di condotta» ai quali «si affidavano citazioni, frammenti di opere, esempi e azioni di cui si era stati testimoni o di cui si era letto il racconto, riflessioni o ragionamenti di cui si era venuti a conoscenza o che erano venuti in mente» (Foucault 1998: 204-5), i biografemi contenuti nelle vite degli artisti svolgono una funzione non soltanto documentaria e memoriale, sono infatti anche latori di *un'estetica dello stile di vita* e in quanto tali assumono

un ruolo modellizzante: gli aneddoti su pittori e scultori dimostrano – come scrive Bourriaud – l'esistenza di «un *pensiero visivo* basato su rappresentazioni teatrali o artistiche, più che sulla discorsività razionalizzante che sarà poi il marchio di fabbrica della società occidentale» (Bourriaud 2015: 84). Il passo ulteriore compiuto dalla modernità – una modernità che ha avuto tra i suoi fenomeni più peculiari quello del *dandysmo* – è consistito nel dismettere la separazione tra creatore e opera, tra vita e pensiero, intendendo il *gesto*, l'*azione* (o la sua interruzione) come l'unico autentico canale di espressione del sé e la ricerca di una propria *forma-di-vita* come principale fine dell'arte.¹³

Non si tratta qui di indicare la soglia al di là della quale la *vita d'artista* assume i contorni della *forma-di-vita* al modo in cui la intende Agamben, ciò che si può studiare sono però le *forme* sensibili e storicamente determinate attraverso cui egli produce o crea la propria immagine, proponendo – più o meno programmaticamente – l'idea di una vita inseparabile dalla sua forma, una vita nella quale il vivere stesso sia messo in gioco. Non bisogna tuttavia dimenticare che ogni innovazione artistica è tale perché posta in un rapporto di continuità e/o discontinuità rispetto a quanto l'ha preceduta: ciò significa che l'artista, come il poeta, essendo chiamato a situarsi all'interno di un sistema, deve di necessità ricercare la propria genealogia e posizionarsi entro la rete dei linguaggi e delle forme (di vita) esistenti, secondo una laicizzazione dell'idea focilloniana di *famiglia spirituale* (Focillon 2002; cfr. Mazzoni 2005). L'artista, proiettando un'immagine di sé sospesa tra assoluta singolarità e appartenenza a una tradizione – essendo egli una duplicità in rapporto col divenire storico, con la filosofia, con l'estetica e persino le convenzioni letterarie di un dato tempo – *incarna* (e diremo che lo fa letteralmente) quella reciproca immanenza tra storia e teoria, tra morfologia e sociologia, che connota l'*oggetto teorico*.

4. *I would prefer not to*

In questo paragrafo, e in quelli che seguiranno, prenderemo in esame il lavoro di due personalità artistiche, Édouard Levé, fotografo, artista concettuale e scrittore francese suicidatosi nel 2007, e Claire Fontaine, nome fittizio di un collettivo italo-britannico composto da Fulvia Carnevale e James Tornhill, nato a Parigi nel 2004 e dal 2017 attivo nella città di Palermo. La scelta di avvicinare queste due autorità trova giustificazione – oltre che negli interessi di chi scrive – nell'opportunità di leggerle entrambe attraverso categorie comuni ma rispetto alle quali si posizionano antiteticamente, proponendo – ad esempio – un diverso uso dell'eredità duchampiana che ne informa il pensiero; più in generale guarderemo ai loro *dispositivi di esistenza* come a forme di reazione endogena del sistema dell'arte al biocapitalismo e all'economia dell'immaterialità che lo dominano (cfr. Baravalle 2009; Negri 2009: 173-181). Da una parte l'egida barthesiana e il lascito della letteratura *à contrainte*, dall'altra il dialogo fondativo con i testi di Agamben, Rancière, Deleuze; nell'uno e nell'altra l'identificazione più o meno esplicita con la figura della mitologia contemporanea dell'*artiste sans œuvres*,¹⁴ l'assunzione della relazione aporetica tra parole e cose a tema privilegiato e l'impiego della scrittura quale mezzo essenziale di espressione artistica:¹⁵ tuttavia, se quest'ultima funziona in Levé come tentativo di riduzione del reale a codice (fatto che vale anche per l'io), chiudendo l'opera e l'artista entro una dinamica ambigualmente autotelica, la scrittura di Claire Fontaine è invece tensione costante verso un reale già accettato

come altro da sé, che la parola mai potrà del tutto comprendere. Édouard Levé e Claire Fontaine incarnano una modalità di relazione opera-vita non più dualistica né derivativa: la ricerca di una vita senza separazione si pone per entrambi sotto il segno del *gesto integrale* e della *potenzialità*, sebbene con mezzi e fini assai differenti. Nel caso di Levé l'estetizzazione della propria biografia si risolve nel suicidio e quindi nella definitiva sparizione dell'autore *reale*: la morte è una declinazione al superlativo della potenzialità, del *potere-di-non*, poiché come scrive l'io narrante rivolgendosi al tu protagonista di *Suicide* «ta vie fut un hypothèse [...] Tu fus et tu resteras un bloc de possibilités» (Levé 2008: 15); per il collettivo il processo di de-soggettivazione prende forma anzitutto nella creazione di una personalità fittizia – Claire Fontaine – e nella volontà di utilizzare «l'impotenza politica come soggetto e mezzo del suo lavoro» (Claire Fontaine 2017: 48; Figg. 1-2).



Fig. 1 - Claire Fontaine, *P.I.G.S.* (2011), Matchsticks, plaster wall, concealed corridor, H.D. video projection, dimensions variable.



Fig. 2 - Édouard Levé, Série "Actualités", *L'Accord*, 2001 Photographie couleur contrecollée sur aluminium, 65 x 100 cm Édition de 5 exemplaires, Courtesy Succession Édouard Levé/Galerie Loevenbruck, Paris.

Le figure di Édouard Levé e Claire Fontaine – secondo quanto già rilevato dalla critica¹⁶ – afferiscono a quella costellazione genealogica che tiene insieme Bartleby e Duchamp. La formula pronunciata dal celebre scrivano di Melville, *preferirei di no*,¹⁷ che fa da titolo al paragrafo, è a nostro avviso in grado di accogliere al suo interno due polarizzazioni di uno stesso paradigma, quello dell'inoperosità: il *suicidio* e lo *sciopero umano*. Due sostantivi che rimandano ad azioni radicali, una irreversibile e perfettiva, l'altra continua e progressiva, ma anche a due differenti modelli di comportamento estetico ispirati a un comune desiderio di sospensione identitaria: il suicidio come estrema propaggine di una vita che può esistere *solo* nell'arte con la conseguente assunzione della morte volontaria al reame della forma; la de-funzionalizzazione delle soggettività come pratica attiva di vita, ispirata al ricongiungimento tra la sfera dell'estetica e quella della politica.

4.1. Artista ready-made/morte dell'autore

La scrittura è parte fondamentale della prassi artistica di Claire Fontaine e andrà pertanto considerata come tutt'altro che accessoria rispetto alla produzione visiva (che pure si serve frequentemente dell'impiego di parole), essa non è supporto esegetico delle opere esposte nei musei e nelle gallerie, al contrario partecipa della medesima natura di queste, facendosi oggetto di interrogazione e riflessione circa il suo valore d'uso. La scrittura – la parola – vive infatti il paradosso d'essere al

contempo l'unico strumento a disposizione degli intellettuali "colti e ben intenzionati" e un mezzo di separazione sociale ("il tragitto tra la parola e la carne è incerto e contraddittorio"). Il testo *Voci di carta* (2011) si pone esplicitamente sotto il segno di Jacques Rancière – del quale vengono commentati alcuni brani tratti da *La chair des mots* e *Le maître ignorant* – e si conclude con la piena accettazione della faglia che separa la realtà dal linguaggio che *la* dice:

Lo spazio delle parole è ricco ma non fa presa sul mutismo dell'economia: questo affligge il filosofo che si accanisce a scrivere, il poeta che sparpaglia parole in una coreografia tipografica, l'artista che oblitera le lettere impotenti sulla pagina (Claire Fontaine 2017: 161).

Nella *Nota metodologica* pubblicata l'anno successivo il collettivo italo-britannico spiega come i propri testi siano né «radicali» né «esattamente teorici», quanto piuttosto «sedimenti al margine di qualcos'altro» (*Ibid*: 201). Per Claire Fontaine, insomma, la scrittura resta irriducibilmente altro rispetto ai processi del pensiero, che può soltanto inseguire:

Lo sciopero umano non è per lei [*la scrittura*] neanche una preda possibile, perché in ogni caso rimane un orizzonte, una possibilità, un ospite inquietante, che non può (e non ha bisogno) di essere scritto (*ivi*: 200).

I testi citati sopra sono pubblicati in *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà* (DeriveApprodi 2017).¹⁸ Nel volume è raccolta una serie consistente di scritti redatti tra il 2005 e 2017, rubricabili – come Hal Foster ha riconosciuto – all'interno del genere tipicamente avanguardista del manifesto, e per via della loro natura spesso occasionale e per via di una vocazione apertamente performativa (Foster 2020, 13).¹⁹ Lo scritto d'apertura, *Artisti ready made e sciopero umano* (2005), fa riferimento sin dal titolo ai due concetti chiave del discorso estetico-politico di Claire Fontaine: nell'incipit l'artista sostiene di non voler tirare in ballo "la storia della morte dell'autore", dichiarando ironicamente di non essere "né in favore dell'accanimento terapeutico" né "del massaggio cardiaco o dell'eutanasia". La prospettiva del collettivo sulla questione discende anzitutto dalla riflessione di matrice foucaultiana sul rapporto tra potere e processi di soggettivazione applicata all'interno del sistema dell'arte, con particolare attenzione al versante "*della produzione degli artisti*" (*Ibid*: 23), nel solco di quanto negli anni Ottanta aveva fatto Philippe Thomas con l'agenzia *readymades belong to everyone*®.²⁰ La destituzione del nome proprio e la mancata corrispondenza tra l'identità anagrafica di Carnevale e Tornhill e il nome d'arte assunto dal collettivo (riferito a una marca francese di quaderni scolastici ma anche al più noto *Orinatoio*) colloca Claire Fontaine entro una tradizione – tra Duchamp e Broodthaers – nella quale ironia, ambiguità e critica coesistono in un unico ganglio significante. L'agenzia di Philippe Thomas:

ha il valore di una presa di posizione di fronte alla possibilità di un mercato che enfatizza la dimensione economica e commerciale della firma tanto quanto il valore merceologico dell'opera (e dell'artista stesso). L'apertura di *readymades belong to everyone*® conferma così che la scomparsa di Thomas come autore del suo lavoro può ora essere (ri)messa in gioco attraverso l'agenzia (https://flash--art.it/article/philippe-thomas/#_ednref).

Nelle attuali condizioni di produzione della soggettività artistica – sostiene Claire Fontaine – «siamo tutti *artisti ready made*», ovvero “espropriati dell’uso della vita» (Claire Fontaine 2017: 29). Le ultime ramificazioni della logica primonovecentesca del ready-made si concretano nel corpo stesso degli artisti, «soggetti senza qualità promossi al rango di persone eccezionali semplicemente in virtù del luogo in cui si trovano» (*Ibid.*: 129). L’unica via collettiva per la riappropriazione del valore d’uso della vita (non solo d’artista ma di tutti, poiché questa non differisce in nessun modo dalle altre) consiste nella pratica, sopra citata, dello *sciopero umano*: «uno sciopero che sia un’interruzione di tutte le relazioni che ci identificano e ci sottomettono», esso è «più generale dello sciopero generale e ha per fine la trasformazione delle relazioni sociali informali che sono alla base della dominazione» (*Ibid.*: 38), non ha quindi a che vedere con il lavoro che un individuo svolge, con la sua posizione, bensì col vivere in sé e per sé. All’interno di una simile cornice il problema dell’autorialità – e tutto il bagaglio di questioni che esso si porta appresso (la funzione del nome proprio e della firma, il prestigio e l’aura) – non si risolve con la sparizione dell’autore bensì tramite una riformulazione della soggettività capace di scalzare attraverso la dimensione finzionale e artificiosa del linguaggio i rapporti prestabiliti tra identità e potere, nell’arte e fuori:

Claire Fontaine è un gruppuscolo fatto di gruppuscoli, perché ognuno di noi è già in sé stesso molti. Lavoriamo sotto uno pseudonimo perché i nostri corpi non sono i corpi degli autori di questo lavoro, sono i ricettacoli di idee collettive e di problemi politici che ci attraversano, ma noi non siamo dei semplici trasmettitori. Coope-riamo e partecipiamo.

Il nostro posto nel mondo dell’arte e della cultura non ha nessuna importanza. E ciò che chiamiamo il nostro “lavoro” non ha in sé nessun interesse, conta ciò che attraverso di lui e suo malgrado si comunica, il valore d’uso concreto dei suoi contenuti (*Ibid.*: 75-76).

Per Édouard Levé la scrittura è il luogo ambiguo in cui l’autorialità *si* scrive e scrivendo «entra nella propria morte» (Barthes 1988: 51-56; cfr. Salgas 2016), la pagina rappresenta lo spazio ove il fotografo-scrittore non inventa bensì esperisce una *teoria di sé stesso*; oscillando tra ossessione autoriflessiva e desiderio di sparizione la parola di Levé – come la sua fotografia²¹ – resta “senza fondo”; rifiutando di assegnare al corpus del suo testo-autoritratto ciò che Barthes chiamava un “segreto”, cioè un senso ultimo” e ponendo fine alla sua vita – e così a tutti i testi possibili – l’autore “libera un’attività che potremmo chiamare controteologica o meglio rivoluzionaria” e riconduce sé stesso, per mezzo della morte, all’ambito della pura potenzialità. *Œuvre*, primo testo pubblicato da Levé nel 2002 ed edito, come i successivi, presso la casa editrice letteraria P.O.L., rientra nell’alveo di quella che con Pascal Mougin definiamo *littérature conceptuelle* (Mougin 2018: 1-20): si tratta di un elenco di 533 opere per la maggior parte incompiute o da farsi, ove l’organizzazione della pagina mima il criterio espositivo del museo d’arte e gioca con la virtualità della scrittura ecfrastica. Opere potenziali, dunque, disposte entro lo spazio finzionale generato dalla relazione tra la carta e i caratteri tipografici. Nel 2004 seguirà *Journal*, una raccolta di rubriche suddivise tematicamente sul modello del quotidiano (*Société, Faits divers, Économie*, etc.) contenenti riscritture di articoli di cronaca depurati da qualsiasi dato contingente: i nomi propri sono sostituiti da quelli comuni e ogni rimando particolare a fatti luoghi e tempi o trat-

to linguistico stilisticamente connotato viene abolito in favore di una scrittura puramente denotativa, neutrale, *bianca*²² (cfr. Mougin 2009, 11-25). Gli ultimi due libri di Levé fanno più diretto riferimento alla biografia dall'autore, *Autoportrait* (2005) e *Suicide* (2008) formano insieme un dittico: se il primo è un autoritratto per frammenti nel quale una spietata paratassi tiene insieme aneddotica e poetica, nel secondo viene surrettiziamente anticipato il racconto della propria morte volontaria attraverso la narrazione del suicidio di un amico, il 'tu' cui l'autore si rivolge lungo tutto il libro. *Suicide*, consegnato alle stampe dieci giorni prima della morte esce postumo e inverte il senso di lettura di ciò che lo aveva preceduto. Come ha scritto acutamente Matthias de Jonghe, Levé

en choisissant de mettre fin à ses jours, réalisait une sorte de performance sans retour reposant sur la liquidation volontaire du corps, mobilisé (pour être, en quelque sorte, "congedié") à titre de *medium* fondamental, c'est-à-dire en tant que base irréductible de toute expérience (et, *a fortiori*, en tant que "matière première" plus ou moins manifeste de toute démarche artistique). La mort par pendaison de son auteur intègre donc *Suicide* à un dispositif "transmédiatique" d'une radicalité peu commune, face auquel il s'avère périlleux de distinguer ce qui relève de la "littérature" et ce qui touche à la vie brute en tant qu'elle se met en jeu dans le *performance art* (Jonghe 2019).

Interpretazione che trova conferma nel regime di ambiguità instaurato tra l'io' e il 'tu' e nell'accurata *messa in scena* di una morte che è l'esito coerente di una estetica della sottrazione e della neutralità,²³ attuata parallelamente in letteratura e in fotografia, tramite il ricorso all'iperonimia, all'anonimia, all'esasperazione paratattica, all'acronia e a tutta una schiera di artifici paradossali grazie ai quali la vita si riprende sulla pagina, negando la finzione di cui fa mostra di servirsi. Il processo leveiano di estetizzazione dell'io trova l'ultima definitiva conferma nella composizione di *Suicide* e nel nesso inevitabile tra il suicidio reale dell'io' e quello narrato del 'tu': il libro-atto non solo riscrive i precedenti ma riconfigura quella che è – a conti fatti – una vita in cui il pensiero si fa norma e genera sé stesso nell'atto del morire più che in quello del vivere ("Ta mort écrit ta vie", "Ton suicide fut d'une beauté scandaleuse"). Il dissidio tra parole e cose si risolve in Levé sempre a favore delle prime: la vita scritta, che sia documento o invenzione, sembra al 'tu' – che è un 'io' – "plus réelle" di quella vissuta quotidianamente. La vita reale si subisce, mentre la "vie fictive" si sottomette docilmente al ritmo che autore e lettore le impongono ("Lecteur, tu avais le pouvoir d'un dieu", *Ibid*: 41).

4.2 Suicidio/sciopero umano

Éduard Levé e Claire Fontaine forniscono risposte differenti a interrogativi simili: chi è l'artista nella società contemporanea? Cosa lo differenzia dalle altre *singolarità qualunque*? Ma – soprattutto – come deve *agire*? Entrambi, rifiutando visioni essenzialiste – ritenute oramai inaccettabili – pongono al centro del loro lavoro il rapporto tra arte e vita, l'uno declinando la questione in termini quasi solipsistici e – almeno apparentemente – eludendola in favore della prima polarità, l'altra promuovendo un discorso che punta al coinvolgimento della comunità attraverso una pratica di de-soggettivazione – lo *sciopero umano* – che possa essere accolta al di là di stringenti appartenenze ideologiche. È nell'interstizio tra realtà e finzione che si

collocano non i prodotti della loro arte ma i dispositivi di esistenza che incarnano, generando due configurazioni di pensiero opposte e speculari: per lo scrittore-fotografo francese la vita si risolve interamente nell'arte, il principio estetico della neutralità si coagula nel suicidio-*performance* che eliminando le incoerenze del vivente rivela l'assoluta medialità del corpo autoriale. Claire Fontaine attraverso l'invenzione di una identità fittizia e multipla scolla lo spazio-tempo in cui è possibile esercitare la libertà dai vincoli imposti del biopotere, il quoziente di finzionalità si riassorbe così nei gangli del reale, la vita – come lo *sciopero umano* – non si scrive, la forma-di-vita è *solo* un orizzonte aperto di possibilità, una “medialità senza fine” (Agamben 2018: 3).

Bartleby e Duchamp – più volte citati nel corso di questo contributo – agivano entrambi per sottrazione, cioè mancando al dovere, interrompendo la catena di azioni attese dai loro ruoli, defunzionalizzandoli: lo scrivano si rifiuta di scrivere (e di questo rifiuto muore); l'artista non realizza nessuna opera (e a un certo punto smette di essere artista). Come scrive Felice Cimatti, Duchamp col suo gesto aveva messo in crisi il tradizionale dualismo tra opera e artista, tra l'essere l'umano e il mondo: se quest'ultimo non produce *cose* e se l'opera è disumanizzata ciò significa

che l'arte non può essere circoscritta al campo degli oggetti artistici. La posta in gioco non è fare arte, nel senso di produrre quella particolare categoria di oggetti che nei musei si chiamano 'opere artistiche'; si tratta piuttosto di fare un uso artistico della vita (Cimatti 2018: 152).

Se ogni individualità è costretta a rinserrarsi in una categoria e se il sistema di produzione cattura la vita, “il divenire-Duchamp, al contrario, significa un sistematico sottrarsi a questa cattura. Significa non essere altro che questo stesso sottrarsi” (*Ibid.*: 155). Il *suicidio* e lo *sciopero umano* rappresentano due formule contemporanee di sottrazione attraverso cui il soggetto-artista fa implodere dal di dentro i dispositivi che dominano il sistema dell'arte. Sono *gesti* che – come quelli di Bartleby e Duchamp – non conoscono “la dualità dei mezzi e dei fini” (Agamben 2018: 7) e per questo non rientrano più nel dominio della *praxis*: il gesto artistico – la sua sospensione – partecipa della stessa sfera dell'etica e della politica, non quella dell'azione bensì, appunto, del *gesto integrale*. Nell'era dell'immaterialità carnosa” dell'oltre postmoderno – così la definisce Negri – ove il lavoro “è *lavoro biopolitico*, è attività riproduttiva di forme di vita” e nella quale produzione artistica e produzione *sans phrase* sono assimilabili, il gesto estetico può aiutarci a imboccare la via della “*decisione etica*”, contribuendo a immaginare un diverso paradigma dell'agire (Negri 2009: 175). Hubert Damisch nel 1982 scriveva che in ogni società «esiste qualcosa come una funzione artistica» e che questa agisce «o nel senso dell'organizzazione oppure in quello della disorganizzazione» (*Ibid.*: 979), comunque sia l'instabilità e l'ambiguità connaturate a tale funzione garantiscono la duplicità che ci consente di analizzarla in quanto *oggetto teorico*, poiché tramite le sue molteplici incarnazioni si rinegozia ogni volta il rapporto tra le forme e la storia. La scelta dei casi studio presentati trova ragione nella natura esemplare di queste figure d'artista, nel loro mettere al centro del discorso estetico un problema teorico di lunga data – quello del rapporto tra arte e vita – e nella volontà di risolverlo – o di farlo collassare – attraverso *l'uso dei corpi* (il proprio o quello della comunità) e nella *medialità senza fine* di un gesto sospeso.

Note

¹ All'interno del saggio *Forma-di-vita* che apre la raccolta *Mezzi senza fine. Note sulla politica* il filosofo insiste sul nesso tra comunità e potenza, e anzi sostiene che le due «si identificano senza residui» poiché – prosegue – «l'inirere di un principio comunitario in ogni potenza è funzione del carattere necessariamente potenziale di ogni comunità. Fra esseri che fossero già sempre in atto [...] non vi potrebbe essere alcuna comunità, ma solo coincidenze e partizioni fattuali» (Agamben 1996: 18).

² Agamben riprende la distinzione aristotelica che si trova nell'*Etica nicomachea* tra il *fare*, la *poiesis*, che mira a un fine esterno e dunque alla creazione di un'opera, e l'*agire*, ovvero la *praxis*, che ha in sé stessa il suo fine. In un saggio successivo – sul quale torneremo più avanti – il filosofo identifica nel *gesto* una terza polarità situata tra *praxis* e *poiesis*, poiché questo non partecipa né di quei mezzi rivolti a un fine né ha in sé stesso il suo fine, esso designa piuttosto «l'esibizione di una pura medialità» (Agamben 2018: 2).

³ In *Profanazioni* Agamben definisce il Museo come il *luogo topico dell'impossibilità di usare*: con il lemma Museo non si riferisce soltanto ad uno spazio determinato bensì alla «dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, e ora non più», qualsiasi luogo può dunque divenire Museo poiché «questo termine nomina semplicemente l'esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza» (Agamben 2005: 96).

⁴ Sulla relazione tra estetica e sociologia cfr. oltre al testo fondativo di Simmel 2006 anche Carnevali 2012.

⁵ Per una lettura del racconto balzachiano in questa chiave cfr. Didi-Huberman (1985); sui racconti di pittori come *oggetti teorici* mi permetto di rimandare a Triscari (2025).

⁶ Si sta facendo riferimento in particolare al capitolo *L'autonomia del visibile: le forme non discorsive dell'interpretazione*, ove il filosofo mostra attraverso esempi scelti (gli scritti di Leonardo, la teoria di Fiedler, l'arte concettuale) alcuni dei diversi modi in cui l'immagine, la pratica artistica o ancora quella espositiva, funzionino quali strumenti di conoscenza, consentendo di fare una diversa esperienza della verità (Carboni 2002: 101-139).

⁷ La nozione di *ethos* è stata negli ultimi decenni oggetto di un'attenzione cross-disciplinare come dimostra il saggio di Amossy (2001: 1-11).

⁸ Il concetto di *postura d'autore*, impiegato per la prima volta nell'ambito degli studi letterari da Alain Viala (1993), ha assunto grazie alla lettura del sociologo Jérôme Meizoz un rilievo centrale all'interno dell'attuale riflessione teorica sull'autorialità, sebbene mutando in parte i suoi contorni originari. Secondo lo studioso svizzero la nozione di *posture littéraire* corrisponderebbe infatti a quella retorica di *ethos*, in virtù di una doppia dimensione, linguistica e storica, nella quale si tengono «simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l'immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso» (Meizoz 2007: 130).

⁹ Cfr. anche Focillon (1926: 15) che in *Estetica dei visionari* si spinge a sostenere che, seppure entro la categoria degli artisti visionari non si possano istituire specifiche parentele, è possibile altresì cogliere «delle analogie e delle affinità sul piano psicologico».

¹⁰ Con il termine romanzo non si fa riferimento in questa sede – né lo faceva Focillon – al genere letterario ma si indica genericamente la rappresentazione scritta di ciò che concerne l'esistenza dell'artista.

¹¹ Nello stesso ordine di idee si pone l'altro testo fondativo sul tema cfr. Wittkower (1963).

¹² Diversa è la situazione per la seconda generazione dell'arte contemporanea, quella degli *artisti imprenditori* (cfr. Heinich 20).

¹³ Sul valore ermeneutico dell'aneddotica insiste anche la sociologa dell'arte Nathalie Heinich. L'autrice nella premessa metodologica che apre *Il paradigma dell'arte contemporanea* (2022) spiega come la sua prospettiva sia di natura epistemica e cioè incentrata non sugli oggetti (le opere d'arte) quanto sugli «strumenti della ricerca (i concetti, i metodi, le posture intellettuali)».

¹⁴ La locuzione rimanda al titolo del saggio di J.-Y. Jounnaïs (1997), *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*.

¹⁵ Sugli artisti contemporanei e la pratica della scrittura in abito francofono cfr. Mougin (2017).

¹⁶ Si tratta di rilievi separati, non ho finora rintracciato dei tentativi critici di avvicinamento tra queste due personalità artistiche.

¹⁷ La formula è impiegata da Claire Fontaine come chiosa allo che apre *Lo sciopero umano* ove è assunta non come soluzione bensì quale programmatica «parola d'ordine» (Claire Fontaine 2025: 39).

¹⁸ Tra le pubblicazioni critiche di maggior rilievo sul collettivo *A User's Manual to Claire Fontaine* della teorica politica Anita Chari (2024).

¹⁹ L'edizione in lingua inglese della raccolta si apre con una introduzione del critico Hal Foster (2020) dal titolo *Strike!*

²⁰ Claire Fontaine fa esplicito riferimento dall'esperienza dell'agenzia *readymades belong to everyone*® di Philippe Thomas inaugurata nel 1987 presso la Cable Gallery di New York. Un testo dell'artista su Philippe Thomas è stato ripubblicato col titolo *A.C.M.* (2012) in *Lo sciopero umano*; il saggio si può leggere in lingua inglese al seguente indirizzo

²¹ Sul rapporto tra letteratura e fotografia in Levé cfr. Briand (2010: 473-486). Le serie fotografiche realizzate dall'autore presentano caratteri estetici comuni tra loro e rispetto ai testi scritti, quali la neutralità e la genericità. Ciò è immediatamente percepibile sin dai titoli: *Portraits d'homonymes* (1996-99), *Rêves reconstitués* (1998-2000), *Angoisse* (2001), *Actualités* (2001), *Pornographie* (2002), *Rugby* (2003), *Quotidien* (2003), *Amérique* (2006). Sulla costruzione autoriale attraverso le due arti e sull'estetizzazione dell'io cfr. Nachtergaele (2023: 39-49).

²² È lo stesso Levé (2005, p. 51) che in una pagina di *Autoportrait* scrive: "Sono più interessato alla neutralità e all'anonimato della lingua comune che ai tentativi dei poeti di creare una loro lingua, il resoconto fattuale, per me, è la più bella poesia non poetica che ci sia. [...] Sogno una scrittura bianca, che però non esiste".

²³ Sulla categoria del Neutro cfr. Barthes (2002); sulla *neutralisation* e sulla funzione del nome proprio in Levé cfr. Gaillard (2014: 110-123).

Bibliografia

-
- Agamben, Giorgio
1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
2005 *Profanazioni*. Roma, Nottetempo.
2014 *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza.
2017 *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza.
2018 *Per un'ontologia e una politica del gesto*, "Giardino di studi filosofici".
Amossy, Ruth
2001 *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, "Poetics Today", 22, 1, pp. 1-23.
Baravalle, Marco, a cura di
2009 *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Roma Manifestolibri.
Barthes, Roland
1984 "La morte dell'autore", in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988, pp. 51-56.
2022 *Il neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*, A. Ponzio, a cura di, Milano, Mimesis 2023.
Bois, Yve-Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind; Damisch, Hubert
1998 *A Conversation with Hubert Damisch*, "The Mit Press", 85, pp. 3-17.
Bourriaud, Nicolas
2015 *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé*, Milano Postmedia; tr. it M. Dellaia, 1999.
Calabrese, Omar
2012 *La macchina della pittura. Pratiche e teorie della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco* [1985], Firenze-Lucca, La Casa Usher, 1985.
Carboni, Massimo
2012 *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaka Book [2002].
2015 *La filosofia e l'arte di vivere*, "Noema. Rivista online di filosofia", 6-2, 1-21.
2017 *Il genio è senza opera. Filosofie antiche e arti contemporanee*, Milano, Jaka Book.
Careri, Giovanni
2019 *"L'objet théorique" entre structure et histoire*, "La part de l'Œil", 32, pp. 12-23.
Carnevali, Barbara
2012 *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna, Il Mulino.
Chari, Anita
2024 *A Users's Manual to Claire Fontaine*. Milano, Lenz Press.
Cimatti, Felice
2018 *Il gesto assoluto. Duchamp, l'opera d'arte e il linguaggio*, "Lebenswelt", 13, pp. 143-155.
Damisch, Hubert
1982 "Artista", in *Enciclopedia*, vol. I, Torino, Einaudi, pp. 957-981.
Didi-Huberman, Georges
1985 *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, il Saggiatore 2008.

- Focillon, Henri
 1934 *Vita delle forme*, Torino, Einaudi 2002.
 1926 *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*, Milano, Abscondita 2006.
- Gaillard, Julie
 2014 *Neutralisations: Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine" : <http://journals.openedition.org/fixxion/9825>.
- Heinich, Nathalie
 2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard 2018.
 2014 *Il paradigma dell'arte contemporanea. Struttura di una rivoluzione artistica*, Milano, Johan & Levi 2022.
- Foucault, Michel
 1994 "La scrittura di sé", in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, 3. 1978-1985, A. Pandolfi, a cura di, Milano, Feltrinelli, pp. 202-216.
- Kris, Ernst; Otto, Kurz
 1934 *La leggenda dell'artista*, Torino, Einaudi 2021.
- Mazzoni, Guido
 2005 *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Meizoz, Jérôme
 2007 *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
 2023 *Le musée fermé d'Édouard Levé, photographe et écrivain*, "Roman", 75, pp. 39-49.
- Salgas, Jean-Pierre
 2018 *Édouard levé ou "la mort de l'auteur" (dans l'artcontemporain)*, "Fabula-LhT", 17, <https://www.fabula.org/lht/17/salgas.html>.
- Simmel, Georg
 2006 *Estetica e sociologia*, V. Mele, a cura di, Roma, Armando Editore.
- Negri, Antonio
 2009 "Arte e lavoro immateriale", in M. Baravalle, a cura di, *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Roma, Manifestolibri, pp. 117-181.
- Foster, Hal
 2020 *Strike!*, "Human Strike and Art of Creating Freedom", pp. 7-13.
- Levé, Édouard
 2002 *Œuvres*, Paris, P.O.L.
 2004 *Journal*, Paris, P.O.L.
 2005 *Autoritratto*, Macerata, Quodlibet 2025.
 2008 *Suicide*, Paris, Gallimard.
- Claire, Fontaine
 2017 *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà*, Roma, DeriveApprodi.
- Triscari, Viviana
 2025 "La pittura incarnata". *Poteri e impotenze della rappresentazione in tre racconti di James, Camus e Byatt*, "TRANS. Revue de littérature général et comparée", <http://journals.openedition.org/trans/13646>.

Viviana Triscari è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Catania, attualmente si occupa delle relazioni tra il cinema muto italiano e le altre arti. I suoi interessi di studio sono da sempre rivolti al rapporto tra scrittura e visualità (ecfrasi, illustrazione, iconotestualità, transmedialità) indagato attraverso gli strumenti della Visual Culture, della teoria letteraria e della teoria dell'immagine. Ha pubblicato saggi su alcune delle più importanti riviste di teoria e comparatistica letteraria nazionali e internazionali come "Between", "Comparatismi", "TRANS. Revue de littérature générale et comparée". È autrice di una monografia dal titolo *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione* (Duetredue, 2024). Fa parte del comitato di redazione della rivista "Arabeschi".