
Marco Pierini

Attraverso lo specchio. La coscienza del proprio corpo in Francesca Woodman

L'opera dell'artista americana, percorso costante e coerente di conoscenza di sé, emblematico di una ricerca focalizzata sull'identità della figura dell'artista, sul suo ruolo nella società, sulla rivendicazione della centralità del corpo nella riflessione teorica e nella pratica artistica

«The young woman stepped into the hall of mirrors
Where she discovered a reflection of herself.
Even the greatest stars discover themselves
in the looking glass»¹.

Kraftwerk, *The Hall of Mirrors*, 1977

1. Quando, dai primi anni Sessanta del Novecento, il ricorso all'autoritratto torna a farsi frequente e meno occasionale rispetto al ventennio precedente, è perché esso viene inteso – sulla scorta della tradizione di scavo e di autoanalisi avviata da Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor e portata avanti dai movimenti espressionisti – come lo strumento più efficace e il risultato più certo di una costante, profonda meditazione su di sé da parte degli artisti, che si mettono pubblicamente in discussione sia proprio, ed esclusivamente, come tali, sia come individui nel loro complesso. Da veicolo d'affermazione e di rivendicazione della propria funzione all'interno della società – come orgogliosamente, da Dürer a Poussin, da Picasso a De Chirico, l'autoritratto è stato solitamente interpretato nel corso della storia dell'arte moderna e contemporanea, fino al volgere della prima metà del secolo passato – diviene ora terreno d'osservazione, di verifica, d'indagine, persino di scoperta. Per gli artisti la radicale critica del concetto d'identità (sessuale, etnica, culturale, linguistica, sociale) si è di con-

seguenza spesso declinata in questo genere, che non può prescindere da una preliminare condizione, fisica quanto metaforica, di rispecchiamiento, di riflessione.

L'autoritratto e il rapporto con lo specchio (oggetto che, mentre dirada la presenza nel processo materiale di rappresentazione di sé da parte degli artisti, mantiene intatta la propria forza simbolica ed evocativa) sono i temi attorno ai quali queste brevi note intendono soffermarsi, prendendo a pietra di paragone l'opera, in questo senso emblematica, di Francesca Woodman e mettendola in relazione con quella di artiste coetanee o appartenenti alla generazione successiva che, oltre a sperimentare l'autoritratto tradizionalmente inteso, hanno messo in scena il proprio io attraverso l'ausilio della *performance*, della fotografia, del video, divenendo protagoniste della scena artistica degli anni Sessanta-Ottanta e contribuendo all'abbattimento dell'egemonia maschile nel panorama dell'arte contemporanea.

Francesca Woodman, fin dall'adolescenza e sino alla prematura scomparsa a soli ventitré anni, ha concentrato l'attenzione su di sé e sul proprio corpo. A chi gliene chiedeva ragione, rispondeva: «It's a matter of convenience, I am always available»², parole sorprendentemente sovrapponibili – anche per il tono ironico e, al fondo, reticente – a quelle usate da Henri Fantin-Latour a proposito

sito dei frequenti autoritratti dipinti nel corso degli anni: «(l'artiste même) c'est un modèle qui est toujours prêt; il offre tous les avantages: il est exact, soumis et on le connaît avant de le peindre»³. Nonostante siano appena una decina le immagini che Francesca ha espressamente concepito e intitolato⁴ come autoritratto, l'intero *corpus* del suo lavoro può collocarsi all'interno di questa categoria, non perché raccontino molto dell'autrice (anzi, le fotografie si caratterizzano tra le altre cose proprio per l'assoluto rifiuto di ogni componente narrativa, biografica in senso spicciolo e cronachistico), ma per la «inesauribile capacità di trarre da sé – e solo da sé – ogni ragione, ogni necessità, ogni pretesto che presuppone, informa e definisce il proprio operare»⁵. Presupposto poetico di evidente carattere lirico, che non cerca mai le fonti d'ispirazione all'esterno, ma all'interno della propria personalità e che conduce l'artista a sentirsi intimamente connessa con il tessuto materiale e spirituale del mondo, a farsi cosa tra le cose e a considerare il corpo un elemento autonomo e autosufficiente perché mai avvertito come separato dal flusso vitale. Corpo colto nell'età della più sensibile e radicale trasformazione, quella che va dall'adolescenza alla prima maturità, oggetto/soggetto quindi di conoscenza e di verifica quotidiana, resa possibile dal suo costituirsi come immagine. Non vi sono, né possono ancora esservi, istanze femministe nel lavoro di Francesca Woodman⁶: in lei ancora prevale la sorpresa e la meraviglia di scoprirsì al mondo, la fatica di acquisire ogni giorno maggiore consapevolezza del proprio corpo e del suo ruolo di diaframma nei confronti del mondo.

Questa forza interiore sostiene l'intero percorso dell'artista, dal primo *Self-Portrait at Thirteen* (fig. 1), dove appare (come accadrà spesso anche in seguito) col volto celato, fino alla fotografia senza titolo, tra le ultime scattate, in cui si mostra fieramente in posa a seno nudo, con il certificato di nascita appeso sul muro alle spalle (fig. 8). Una coincidenza perfetta tra arte e vita, qualora per vita non s'intenda in alcun modo biografia.

È quest'ultima, al contrario, la materia prima degli autoscatti franchi e crudi di Nan Goldin. La propria esistenza, come quella degli amici, protagonisti del *corpus* dell'artista, non mantiene alcuno spazio di riservatezza, l'immagine restituisce ciò che accade con una registrazione impietosa e particolarmente attenta a far emergere quanto le convenzioni sociali, i media, l'ambito familiare stesso tendono a nascondere, edulcorare, negare e persino rimuovere: la violenza, la droga, la sessualità, la malattia. Il privato, divenendo

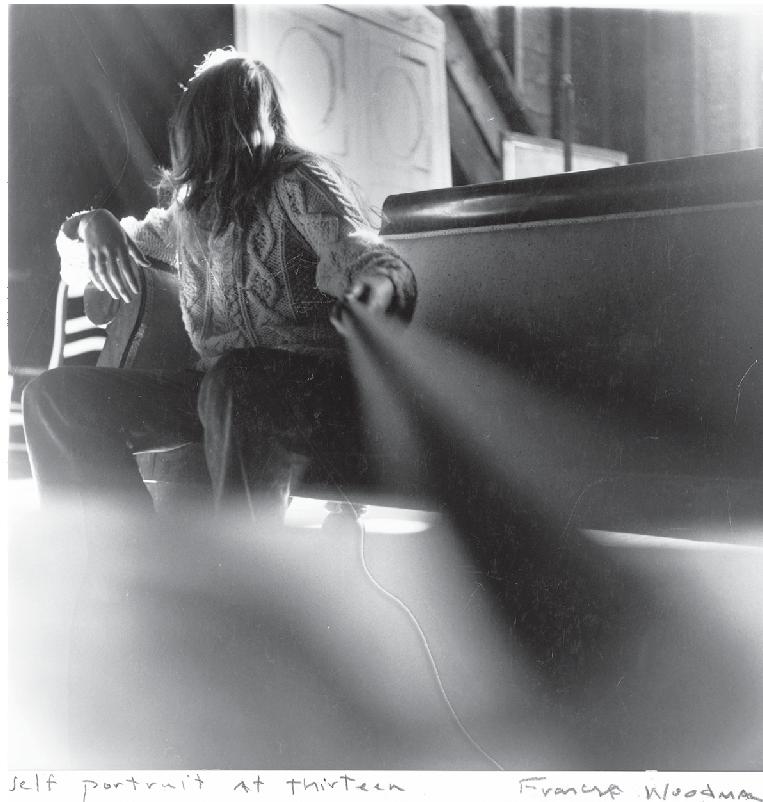
pubblico, acquisisce un carattere di universalità, anche al di là delle intenzioni dell'artista. In *Nan One Month After Being Battered* (1984), in cui l'artista appare con i postumi del pestaggio subito dal compagno, l'immagine travalica il dato biografico perché è schietta, autentica, incapace di farsi simbolo astratto e proprio per questo efficace, secca, indiscutibile, spiazzante: aggettivi che si attagliano perfettamente anche alle molte fotografie dedicate ai malati di AIDS. Un'analogia registrazione degli effetti della malattia e delle cure praticò tra il 1992 e il 1993 Hannah Wilke con la serie *Intra-Venus*, sincera, intensa e perfino ironica cronaca dell'approssimarsi della propria morte e della disgregazione del corpo, da sempre oggetto e soggetto del suo lavoro: «I didn't separate my art from my body: it was just another part of it»⁷.

Non manca anche nella contemporaneità una declinazione più tradizionale dell'autoritratto, quella che attribuisce al volto dell'artista il compito di testimoniare il passaggio del tempo, di farsi schermo dove i segni dell'età biologica si sedimentano e si manifestano. Nessuno è riuscito a interpretare più profondamente e maniacalmente l'ineluttabilità dell'invecchiare di Roman Opalka, che per quasi mezzo secolo si è ritratto in scatti fotografici in bianco e nero all'interno del proprio studio: camicia bianca indosso e uguale espressione del volto, stesso sfondo bianco e inalterate condizioni di luce che rendevano le fotografie (ciascuna cm 30,5x24) perfettamente sovrapponibili, diverse solo per i segni lasciati dal tempo sul volto dell'artista. Così Esther Ferrer ha deciso di affidare agli *Autorretratos en el tiempo* la testimonianza dello scorrere degli anni: a partire dal 1981, ogni lustro l'artista scatta un autoritratto fotografico con inquadratura frontale, che poi taglia esattamente a metà e assembla con la metà residua di un autoritratto precedente. La straordinaria forza del progetto consiste nell'abilità di condensare in un'unica immagine, organica e coerente, gli effetti del tempo, non analiticamente e cronologicamente registrati, ma al contrario restituiti al nostro sguardo con mirabile capacità di sintesi.

Breve e consequenziale è il passaggio dall'esplicitazione dell'età al *memento mori*, le cui forme rivisitate non prescindono mai dall'evocazione del simbolo del teschio⁸. Sarah Lucas, ancora utilizzando il *medium* fotografico, arricchisce l'usuale immagine di sé come *bad girl* sedendo a terra e ponendo, ben centrato e in asse col proprio volto e col sesso, un cranio tra le *sneakers* rosse e nere (*Self-Portrait with Skull*, 1997). A ribadire, infine, la fragilità della vita e la transi-

Attraverso lo specchio

1. Francesca Woodman, *Self-Portrait at Thirteen*, Boulder, Colorado, 1972, stampa alla gelatina d'argento (courtesy The Estate of Francesca Woodman, New York).



torietà dello stare al mondo, Marina Abramovic, in una fotografia scattata da Paolo Canevari nel 2004, si ritrae nuda, con il teschio come unico attributo (*Self-Portrait with Skull*, 2005). Il volto è completamente celato dai capelli e il teschio, che si staglia tra i turgidi seni, sembra pertanto aver assunto una dimensione che trascende del tutto il dato biografico e individuale, rendendo l'immagine un simbolo universale e senza tempo dell'inestricabile e conflittuale rapporto tra Eros e Thanatos.

«She made up the person she wanted to be
And changed into a new personality.
Even the greatest stars change themselves
in the looking glass».

Kraftwerk, *The Hall of Mirrors*, 1977

2. Forse negli ultimi cinquant'anni la categoria di autoritratto che ha conosciuto maggior fortuna presso gli artisti è quella che ne restituisce l'immagine sotto le sembianze di qualcun altro, o addirittura qualcos'altro da sé. Anche questa

tipologia è stata assai frequentata in passato, a partire almeno dai primi del Cinquecento, e illustri precedenti non sono difficili da rintracciare: dall'*Autoritratto come l'apostolo Paolo* di Rembrandt, all'*Autoritratto come Ravenswood*, dove Eugène Delacroix si cala nei panni dello sventurato protagonista del romanzo di Walter Scott *The Bride of Lammermoor*, oppure l'*Autoritratto come Allegoria della Pittura* di Artemisia Gentileschi del 1638-1639 in uno dei casi, meno comuni, nei quali l'artista ha inteso incarnare con le proprie fattezze un concetto astratto e non un personaggio, storico o letterario che sia⁹. Tuttavia la declinazione contemporanea dell'«autoritratto in veste di» si presenta in maniera radicalmente diversa, sia perché l'*alter ego* non ha necessariamente un'origine esterna all'artista ma è anzi spesso frutto – sulla scia della duchampiana Rose Selavy – della propria fantasia, sia perché l'incursione nel campo del *camouflage* non è quasi mai accidentale, episodica e occasionale ma, al contrario, deriva quasi sempre dai presupposti teorici che sottostanno al lavoro dell'artista.

Per Arthur Danto l'intero *corpus* di Francesca Woodman rientrerebbe in questa categoria,

perché l'artista «never shows herself as herself» bensì «shows herself as the same character – the character of a young woman in various *mise-en-scènes*»¹⁰. Se è vero, però, che Francesca Woodman si rappresenta sempre, ma non si racconta mai ed è estremamente riluttante a introdurre nel proprio lavoro elementi narrativi o aneddotici, è altrettanto indiscutibile che il soggetto della rappresentazione sia in prevalenza lei stessa e non un personaggio. Lei, che ‘gioca’ con il proprio corpo, con gli abiti, con lo specchio, con la natura, con gli spazi interni e i complementi d’arredo. Gioco nel quale Francesca assume ruoli diversi, interpretati con ironica leggerezza, e nel cui svolgersi trapassa, con l’aiuto di un oggetto, un capo d’abbigliamento, la scelta di una postura, da bambina a *femme fatale*, da modella ad apparizione fantasmatica. Strumento di verifica, complice dell’esercizio ludico prima dell’intervento risolutivo della macchina fotografica, è ancora una volta lo specchio. In *Some Disordered Interior Geometries*, libro d’artista databile tra 1980 e 1981 e costruito incollando sedici fotografie in bianco e nero sulle pagine di un vecchio manuale italiano di geometria, Francesca Woodman affianca due immagini analoghe, catturate nella medesima seduta. Gettati sul pavimento o sulla superficie di uno specchio, anch’esso posto a terra, giacciono abiti fuori moda che l’artista – in un caso ripresa dal collo alle ginocchia, nell’altro solo dalle cosce in giù – ha riesumato da un vecchio armadio di famiglia e sta provando su di sé. L’iscrizione a penna che corre in calce alle due pagine chiarisce l’occasione nella quale le fotografie sono state scattate e colloca il momento, apparentemente frivolo, del gioco in un contesto di lucida, intima, riflessione di carattere tanto estetico quanto esistenziale, che non pare attagliarsi a ‘un personaggio’, al *character* che sulla scorta di Danto molti riconoscono protagonista delle sue foto: «These things arrived from my grandmothers, they make me think about where I fit in this odd geometry of time. The mirror is a sort of rectangle although they say mirrors are just water specified»¹¹. Francesca Woodman non ha dunque bisogno di ricorrere allo stratagemma del personaggio, dell’altro da sé, per conferire alle proprie immagini l’evidentissimo e quasi ‘naturale’ carattere di universalità che posseggono. A un obiettivo non dissimile mirava, pur all’interno di una poetica assai diversa, Urs Lüthi quando, nei primissimi anni Settanta, dette inizio alla serie di autoritratti fotografici nei quali posava dopo aver assunto l’aspetto di una *femme fatale* dal carattere androgino, esaltando – nel contesto di un genere che sembrerebbe dover affermare l’identità – l’ambiguità e la molteplicità della personalità.

Il rapporto con lo spettatore è imprescindibile, come segnalano i titoli di alcune opere (*This Is for You* e *I’ll Be Your mirror*, ad esempio) e come lo stesso artista ha sempre tenuto a ricordare: «Il risultato di questa mia indagine è il ritratto. Un ritratto che ha una sua propria esistenza e che vive al di fuori di me. Appena si spengono i riflettori. Chi lo osserva lo paragona al proprio fino a modificarsi, e sdoppiarsi»¹².

Se, quindi, il ‘trasformismo’ di Francesca Woodman deve ricondursi, al pari di quello di Urs Lüthi, ancora una volta all’autoritratto, non può certo trovare molti punti di contatto con la strada intrapresa da Cindy Sherman nel 1977 con i suoi *Untitled Film Still*, nei quali l’artista appare costantemente immersa nei panni dell’interprete di ruoli stereotipati, banali, ordinari all’interno di film fittizi. Come nel caso di Francesca Woodman modello e artefice dell’immagine coincidono, tuttavia il soggetto nelle fotografie di Cindy Sherman è sempre qualcun altro da sé. Anzi, per calarsi adeguatamente nei ruoli – non sempre lusinghieri – che il cinema americano ed europeo degli anni Cinquanta e Sessanta ha riservato alla donna, l’artista è costretta a cancellare, con il trucco, il costume, gli atteggiamenti, qualunque ricordo di sé. Soltanto attraverso questa preventiva rimozione riesce a dar vita alla galleria di figure fragili e insicure, la cui identità «è subordinata al cliché che rappresentano o allo standard di precisi atteggiamenti femminili resi prima immagine cinematografica e poi immagine fotografica coordinata dalla regia della Sherman»¹³.

Tematiche legate a pregiudizi di carattere etnico, oltre che di genere, sottostanno invece fin dagli esordi all’opera della sudafricana Marlene Dumas e non di rado si sono incarnate proprio nella forma di un autoritratto. *Het Kwaad is Banaal* (Il male è banale) del 1984 è un’immagine del proprio volto illuminato dall’arancione acceso della folta chioma. Solo una guancia e la mano appoggiata a uno schienale appaiono di colore scuro, come se un’ombra profondissima le avesse investite. Il titolo, riferimento esplicito al pensiero di Hannah Arendt, evoca con forza gli effetti della discriminazione su base etnica prodotti dal sistema dell’*apartheid*, alludendo non tanto alla ferocia e alla violenza della segregazione, quanto all’indifferenza, all’accettazione, alla sottovalutazione della realtà: «I have not come to propagate freedom» dice l’artista, «I have come to show the disease symptoms of my time. I am a good example of everything that is wrong with my time»¹⁴. Con *Self-Portrait as a Black Girl*, dipinto nel 1989, l’artista fa un ulteriore passo avanti, assumendo su

di sé proprio quelle caratteristiche fisiche che sono alla base della segregazione, e ancora come donna di colore sceglierà poi di ritrarsi in uno dei 111 *Black Drawings* realizzati tra 1991 e 1992 e nell'opera coeva intitolata *The Blonde, the Brunette and the Black Woman*, per la quale ha 'interpretato' tutte e tre le protagoniste.

L'ultima 'maschera' cui si vuol rapidamente accennare è quella dei propri familiari, che Gillian Wearing, sfidando un tabù ancestrale, ha applicato su di sé nella serie *Album* del 2003, presentandosi di volta in volta come il fratello, la madre, la sorella, il padre, ricondotti tutti quanti a una medesima età, pressappoco quella dell'artista nel periodo in cui ha concepito e realizzato il ciclo.

Camouflage, travestimento, identità mutanti e personalità ambigue hanno segnato davvero una parte considerevolmente importante della storia dell'arte recente; qualcuno però – spingendosi oltre – ha scelto di non indossare più la maschera e di divenire maschera egli stesso, di non ritrarsi 'nelle vesti di', ma di trasformare la propria immagine, il proprio corpo, la propria individualità secondo un modello che non è mai eteronomo, si definisce e si configura dall'interno e arriva a coincidere con il desiderio. Orlan rappresenta da questo punto di vista un esempio ancora insuperato. Dalla *mise-en-scène* degli esordi, infatti – quando si raffigurava nelle vesti di *Sainte Orlan*, rievocando la mistica sensualità della santa Teresa d'Avila berniniana –, l'artista passa con il primo intervento chirurgico del 1990 e l'elaborazione dell'*Art Charnel* alla trasformazione di sé non attraverso il momentaneo *camouflage*, bensì mediante l'opera del bisturi, la modifica, scientemente deliberata, dei lineamenti, delle forme, dei profili del proprio corpo. I modelli, le fonti, di questa metamorfosi vengono individuati non negli standard stereotipati della bellezza femminile contemporanea, bensì (non riuscendo a sottrarsi, in fondo, al sincretismo dell'era postmoderna) in alcune delle più celebri icone della storia dell'arte come la *Venere* di Botticelli o la *Gioconda* di Leonardo. La figura composita che nel tempo Orlan ha plasmato su di sé imprime anche una svolta decisiva al concetto di identità, dal quale molte delle ricerche degli anni Settanta avevano preso le mosse, diluendolo in una soluzione fluida, cangiante, instabile. Non si creda però che ciò comporti la rinuncia a inscrivere l'opera di Orlan nella categoria dell'autoritratto; è anzi l'artista stessa ad avvertirci che «l'*Art Charnel* est un travail d'autoportrait au sens classique»¹⁵, con la differenza che soggetto e immagine ora coincidono fisicamente, né a quest'ultima è concessa la facoltà di costituirsi come forma chiusa, compiuta, autonoma e di svincolarsi dalla trasformazione

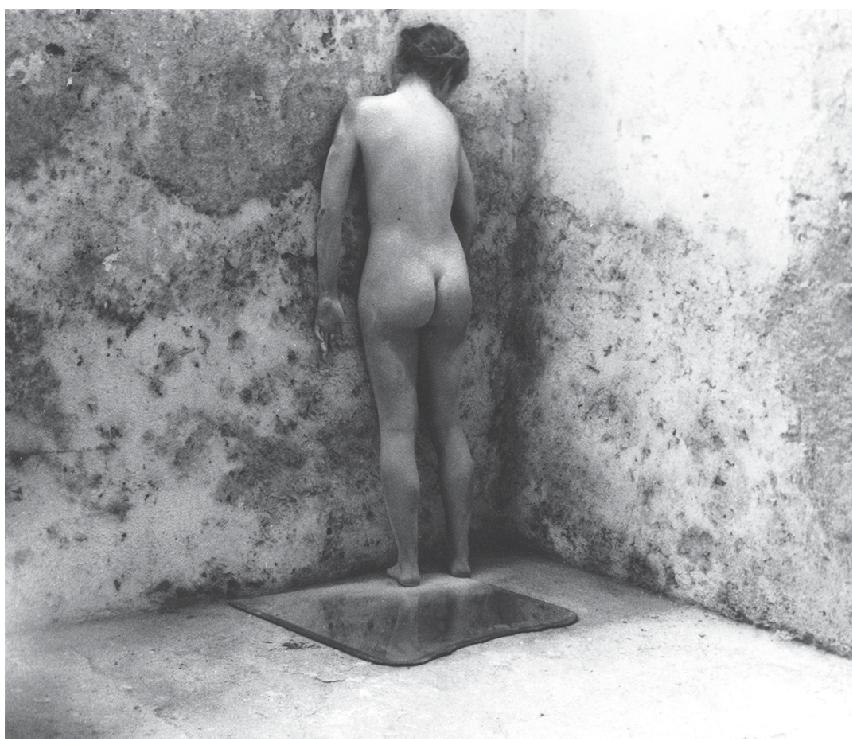
– d'origine tanto artificiale, quanto naturale – del soggetto.

«The artist is living in the mirror
With the echoes of herself.
Even the greatest stars live their lives
in the looking glass».
Kraftwerk, *The Hall of Mirrors*, 1977

3. Inutile per ritrarsi, strumento adoperato solo in fase preliminare per fingersi altro da sé, lo specchio è tuttavia una presenza costante nell'opera di Francesca Woodman. Nel periodo di Providence un grande specchio quasi quadrato con la cornice in legno intagliata, adagiato a terra, è spesso il terreno sul quale Francesca – in ginocchio, accovacciata, in piedi – si dispone per costruire l'immagine, talvolta con il concorso di altre lastre di vetro trasparenti. Alla stessa stagione appartiene la precoce serie del 1975, dal titolo più che eloquente di *A Woman. A Mirror. A Woman Is a Mirror for a Man*. Anche in questo caso il corpo dell'artista conquista lo spazio di fronte allo specchio, ma mai si sofferma sull'immagine restituita; anzi, spesso agisce di tre quarti o di spalle rispetto alla superficie riflettente e ancora una volta si complica il gioco percettivo attraverso una lastra di vetro trasparente che vela il volto o le membra. Altre serie come *Charlie the Model* (1976) o singoli scatti come *My House* (1976) vedono protagonista lo specchio, così come una fotografia senza titolo ambientata nella casa di Antella tra 1977 e 1978 nella quale Francesca, in movimento, si copre il volto con l'ovale di uno specchietto da toilette.

Il ciclo più significativo, però, è senza dubbio quello intitolato *Self-deceit* (figg. 2-7), realizzato a Roma nel 1978 nei sotterranei del Palazzetto Cenci, sede italiana della Rhode Island School of Design. Nuda, con la sola complicità di una grande lastra di vetro specchiante dai contorni irregolari, Francesca sperimenta nell'ambiente spoglio, umido e scabro dove allestisce il set ogni possibilità di relazione con lo specchio: vi sale sopra, vi si nasconde, lo issa di fronte a sé in modo da nascondere il volto, lo appoggia al muro e vi si accovaccia accanto, tentando di assumerne la forma. Soltanto una volta, sbucando a quattro zampe da un angolo lo incontra e scopre il riflesso del suo volto. Illuminante appare la lettura che della serie (e del rapporto di Francesca Woodman con lo specchio, lo spazio, il corpo) offre la scrittrice Barbara Köhler: «lo specchio viene indagato, lei vi si avvicina dalla profondità dello spazio, da dietro un angolo, incontra la propria immagine, cerca di agire davanti allo specchio, per infine attraversarlo. Ma lo spazio specula-

Attraverso lo specchio



Attraverso lo specchio

4. Francesca Woodman, *Self deceit 4*, Roma, 1978, stampa alla gelatina d'argento (courtesy The Estate of Francesca Woodman, New York).



5. Francesca Woodman, *Self deceit 5*, Roma, 1978, stampa alla gelatina d'argento (courtesy The Estate of Francesca Woodman, New York).



Attraverso lo specchio



Attraverso lo specchio



8. Francesca Woodman, *Senza Titolo*, New York, 1980-1981, stampa alla gelatina d'argento (courtesy The Estate of Francesca Woodman, New York).

re si rivela un autoinganno, dietro lo specchio c'è solo la scomparsa»¹⁶. È il vuoto, dunque, lo spazio che qui si prospetta. Lo specchio rimane elemento imprescindibile della ricerca dell'artista, ma non è usato più per riflettersi bensì per tentare di vedersi, di conoscersi. L'inganno, nel quale è estremamente facile cadere, consiste nel prendere lo specchio per quello che appare. Scrive ancora Barbara Köhler: «La prerogativa del modo di vedere della Woodman è che lo sguardo oscilla tra soggetto e oggetto. Crea una possibilità di distanziarsi in quanto soggetto, quindi non di essere trasformati in oggetto, ma di oggettivarsi. Questa è la differenza. Non solo uno svincolarsi dall'essere costantemente usati e manipolati, ma insieme una specie di determinazione del proprio io, un vedersi»¹⁷. E infine: «il volto compare di rado nelle sue opere. È invece un concetto di identità che parte dalla differenza e la cerca nella periferia del corpo. Non in ciò che è simile ma in ciò che lo distingue dagli altri corpi»¹⁸.

Sulla scorta di queste considerazioni ci azzardiamo pertanto a tornare sull'ultimo autoritratto di Francesca Woodman, scattato a New York tra 1980 e la prima metà di gennaio del 1981 (fig. 8). La posa è frontale e centrale come mai in precedenza, lo sguardo è dritto verso di noi, franco, non sfrontato ma assai sicuro di sé. Le mani sui fianchi rafforzano la presenza di Francesca, l'atto di nascita appeso al muro la certifica. Sulla parete uno specchio circolare, fondale accuratamente scelto, forse per conferire un alone di ambiguità a un'immagine che rischiava di apparire troppo assertiva. Lo specchio, spazio dell'illusione e dell'inganno, è dunque alle spalle, superato, tuttavia ancora presente come paesaggio nel quale il gesto di Francesca si compie e l'immagine si staglia.

Marco Pierini
Galleria Nazionale dell'Umbria,
Perugia

Attraverso lo specchio

NOTE

1. Se il titolo rimanda evidentemente a *Through the Looking Glass* di Lewis Carroll, l'esergo, insieme agli altri due che introducono i successivi paragrafi, è tratto dalla canzone *The Hall of Mirrors* dei Kraftwerk, contenuta nell'album *Trans-Europe Express* del 1977. Si è soltanto provveduto, dato l'argomento del saggio, a mutare il genere del protagonista da maschile a femminile.
2. S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, in *Francesca Woodman*, catalogo della mostra (Paris 1998), Paris-Zürich-Berlin-New York, 1998, pp. 33-37, p. 35.
3. La frase è citata da L. Bénédite, *Exposition de l'oeuvre de Fantin-Latour*, catalogo della mostra (Paris 1906), Paris, 1906, p. 17.
4. In realtà Francesca Woodman non titolava le sue fotografie, ma è invalso l'uso di considerare titoli le note manoscritte che talvolta, anche a distanza di tempo, tracciava in calce alle stampe.
5. M. Pierini, *Dialogo a una voce*, in *Francesca Woodman*, catalogo della mostra (Siena, Milano 2009-2010), a cura di M. Pierini, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 13-17, p. 14.
6. Nella seconda metà degli anni Ottanta, durante la prima fase di scoperta del lavoro di Francesca Woodman, le istanze femministe apparivano alla critica più esplicite. Si veda in proposito almeno A. Solomon-Godeau, *Just Like a Woman*, in *Francesca Woodman. Photographic Work*, catalogo della mostra (Wellesley 1986), Wellesley-New York, 1986, pp. 11-37.
7. Si cita da *Women. Artists in the 20th and 21st Century*, a cura di U. Grosenick, Köln, 2001, p. 556.
8. È a malapena il caso di ricordare, tra gli esempi più noti, gli autoritratti col teschio di Andy Warhol e quello di Robert Mapplethorpe che, un anno prima della preannunciata morte, si raffigura con in mano un bastone nel cui pomello è intagliato un teschio.
9. Rembrandt Harmensoon van Rijn, *Autoritratto come l'apostolo Paolo*, 1661, Amsterdam, Rijksmuseum; Eugène Delacroix, *Autoritratto come Ravenswood*, 1821 ca., Paris, Musée national Eugène Delacroix; Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come Allegoria della Pittura*, 1638-1639, London, Kensington Palace, The Royal Collection.
10. A. Danto, *Darkness Visible*, in «The Nation», 15 novembre 2004, pp. 36-40, p. 38.
11. *Francesca Woodman*, catalogo della mostra (San Francisco, New York 2011-2012), a cura di C. Keller, San Francisco-New York, 2013, pp. 154-155.
12. Lo statement di Urs Lüthi si cita da L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La 'Body-art' e storie simili)*, Milano, 1974, pp. senza numerazione.
13. F. Naldi, *I'll Be Your Mirror. Travestimenti fotografici*, Roma, 2003, p. 73.
14. Cfr. E. Bedford, *Questions of Intimacy and Relations*, in *Marlene Dumas: Intimate Relations*, catalogo della mostra (Cape Town 2007-2008), Johannesburg-Cape Town, 2007, p. 36.
15. Orlan, *Manifeste de l'Art Charnel*, 1989, www.orlan.eu.
16. U.P. Hallberg, *Flanörens blick* (1996), trad. it. *Lo sguardo del flaneur*, Milano, 2002, p. 53. Barbara Köhler torna nel libro di Hallberg a riflettere su Francesca Woodman dopo il prezioso contributo *Gefangen zwischen den Dingen: die amerikanische Fotografin Francesca Woodman, 1958-1981*, in «Neue bildende Kunst», 3, 1993, pp. 41-44.
17. Hallberg, *Lo sguardo del flaneur*, cit., pp. 53-54.
18. *Ibidem*, p. 54.