

senzacornice

Rivista online di arte contemporanea e critica

ISSN 2281-3330

<http://rivista.senzacornice.org/#!/archivio>



Il castello di Ama: l'arte creata dalla sua scena

Caterina Toschi

«Apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina».[1] Così Walter Benja...

[Leggi](#)



Francesca Woodman: la scena fotografica come interiorizzazione dello spazio

Caterina Caputo

L'opera fotografica di Francesca Woodman inizia ad essere studiata e discussa dalla critica intorno al...

[Leggi](#)



Il giardino come scena architettonica: le sette città di Tomaso Buzzì

Camilla Bernstein

«Poliphilo incomincia la sua hypnerotomachia ad descrivere et lhora et il tempo, quando gli apparve ...

[Leggi](#)



Il colore per "guarire": Poul Gernes e la decorazione artistica del County Hospital in Danimarca

Silvia Gianassi

«I colori agiscono sull'anima suscitando sensazioni, risvegliando emozioni e pensieri che ci distendo...

[Leggi](#)



Arte in Italia dopo la fotografia

Annarita Curcio

A inizio marzo, si è conclusa presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra dal titol...

[Leggi](#)



Intorno alla scena: una conversazione con il collettivo Kinkaleri

Alessandra Acocella

[Alessandra Acocella, Alessandro Gallicchio] *Come intendete il concetto di scena e quale ruolo...*

[Leggi](#)



Scena. Questioncelle lessicali

Cesare Molinari

Nel lessico del teatro il termine “*scena*” è forse quello che ha assunto il maggior numero di significati ...

[Leggi](#)



Concorso di scrittura CCC Strozzi Ride the Highway West... Esplorazione del panorama della fotografia contemporanea a Los Angeles

Alessandra Prandin

If you come here with a narrow mind and a limited scope of what photography is, then we are goin...

[Leggi](#)

Francesca Woodman: la scena fotografica come interiorizzazione dello spazio di *Caterina Caputo*

L'opera fotografica di Francesca Woodman inizia ad essere studiata e discussa dalla critica intorno alla metà degli anni Ottanta del Novecento, in particolare nel 1986 con la prima retrospettiva dedicata all'artista, organizzata alla Hunter College Art Gallery di New York. I contributi di allora si concentrarono però solo su un limitato numero di opere; infatti fino a quel momento erano state pubblicate o esibite appena centoventi fotografie circa, mentre l'archivio Woodman ne contiene più di ottocento. Questi scatti sono stati tutti eseguiti in un periodo di tempo breve – di circa otto anni –, avendo l'artista iniziato a scattare fotografie sin da adolescente e terminato nel 1981, quando, appena ventiduenne, decise di togliersi la vita.

Francesca Woodman è nata in Colorado nel 1958 in una famiglia di artisti. A quattordici anni sceglie di iscriversi alla Abbott Academy, uno dei pochi licei americani in cui si tengono corsi d'arte; le sue prime immagini fotografiche risalgono a questo periodo. Prosegue gli studi presso la Rhode Island School of Design e nel 1981, anno della sua morte, pubblicò la sua unica opera fotografica: *Some Disordered Interior Geometries*.

L'opera della Woodman si muove pressochè nella sua totalità all'interno della categoria dell'autoritratto: fin dagli esordi ella ha scelto se stessa come soggetto quasi esclusivo delle sue fotografie, come dimostrato dal primo scatto pervenutoci, intitolato *Self-portrait at thirteen*. In questa immagine – come accadrà in molte altre opere – il volto è celato alla vista: qui sono i capelli a nascondere, più tardi saranno il taglio dell'inquadratura, la posa, una sfocatura, una maschera o le mani. La luce è modulata con attenzione e conferisce alla figura un certo senso di “apparizione” o “trasfigurazione”, che sarà un tratto caratterizzante di tutto il suo lavoro.

Quando Francesca Woodman morì, vista la sua giovane età, non aveva ancora raggiunto una maturità artistica: stava assorbendo le diverse influenze ed esplorando quello che veramente voleva emergesse dalla sua opera. È con le fotografie realizzate tra il 1975 e il 1977 che stabiliscì le linee caratterizzanti la sua intensa – seppur breve – ricerca. Uno degli elementi fondamentali di questi scatti è la relazione che il corpo instaura con lo spazio, quest'ultimo inteso come *set* fotografico, scenografia o scena costruita ai fini di una narrazione. Tali immagini non sorprendono mai l'“attimo fuggente” – anche laddove sembrano fissare il movimento – bensì lo creano. In questa costruzione lo spazio non è soltanto palcoscenico del racconto ma diviene la sua stessa trama, è uno spazio mentale –

sebbene denso di elementi reali – che non accoglie i corpi ma si fonde con essi. Tutto questo risulta evidente in alcune fotografie del 1975-76, come nel caso di *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands* [fig. 1] e in una serie di immagini realizzate tra il 1977-78 durante il soggiorno-studi a Roma, in cui la giovane immortalava se stessa nuda contro un muro con il corpo ricoperto di pigmenti, farina, schizzi di pittura.

«La risposta della Woodman a quest'ultimo problema [relativo alla resa dello spazio nella fotografia] – scrive Rosalind Krauss nel saggio “Problem Sets” – è indicativa del suo modo di lavorare, non solo come studentessa, ma più tardi, dopo aver lasciato il RISD, come fotografa. Interiorizzò il problema, rendendolo soggettivo, e il più personale possibile».¹

Nella serie *From Angel* [fig. 2] la dissolvenza delle figure attraverso il movimento e la luce distorce le forme, le cancella, le rende irriconoscibili e tuttavia, di fronte all'impossibilità dello sguardo di riuscire a soffermarvisi, la loro presenza appare più intensa ed elusiva. In questo contesto il palcoscenico del racconto diventa anch'esso parte del soggetto ed ogni elemento posizionato nella scena acquista un valore narrativo. Ma se osserviamo con attenzione questi scatti ci accorgiamo che mentre la figura tende a dissolversi, lo spazio della rappresentazione scenica, viceversa, viene in superficie.

Nonostante le immagini risultino caratterizzate da un'armonica composizione e da un soggetto esteticamente curato, la loro atmosfera resta comunque colma di inquietudine. Alcuni autoritratti mostrano un corpo quasi trasparente, come spettrale (tale effetto di sfuocatura è ottenuto muovendosi durante una lunga esposizione), in altri invece la figura scivola via dalla cornice e non può essere colta nella sua totalità. Questi elementi portano l'osservatore a non essere in grado di fissare lo sguardo sull'immagine fotografata, la quale risulta così sfuggente.

In alcune opere [figg. 3, 4, 5] è evidente come il corpo della giovane tenti di fondersi con l'ambiente circostante, ricreando un nuovo spazio in cui i due elementi – figura umana e set – danno vita alla messa in scena di una narrazione proveniente dall'interiorità dell'artista stessa. In *Senza titolo* [fig. 3] il corpo nudo sembra voler emergere dalla parete, distaccandosi dai residui che ancora avvolgono la figura, mentre la grande conchiglia posizionata davanti ad uno dei seni – posta a simboleggiare proprio il corpo e, più in generale, la sessualità femminile – crea all'interno dell'immagine un punto di interesse sul quale lo spettatore può posare lo sguardo. Anche lo scatto tratto dalla serie *Space* [fig. 4] mostra il corpo della giovane ancora una volta nudo, ma in questo caso coperto da pezzi di carta come se volesse essere inglobato nella tappezzeria della parete, mimetizzandosi con essa e scomparendo così nello sfondo. L'inquadratura è sapientemente costruita; lo

dimostra la disposizione degli elementi sulla scena, volutamente equilibrata, con la figura posta al centro e le due finestre tagliate ai lati che divengono le quinte della raffigurazione. Nello scatto *Senza titolo* [fig. 5] di qualche anno successivo ai precedenti, l'artista mette in scena una mimetizzazione di una parte del suo corpo con la natura: le braccia stese verso l'alto sono coperte da un finto tronco e poste in una posizione analoga a quella dei sottili fusti d'albero situati dietro di lei, mentre il volto – tagliato fuori dall'inquadratura – resta comunque presente attraverso la ripresa della nuca, che svela così il trucco del travestimento.

La particolare relazione che la Woodman stabilisce con lo spazio scenico è messa in luce nelle sue fotografie anche attraverso l'utilizzo di riflessi, connessioni e isolamenti. Nella serie di autoritratti che hanno il titolo contraddittorio di *Self-Deceit (Auto-Inganno)*, l'artista crea dentro i confini superficiali di un vecchio interno in pietra un gioco curioso del nascondere e cercare, avvalendosi dell'aiuto di un grande specchio. Il suo corpo nudo si scompare dietro o striscia davanti al vetro, il quale non riflette niente tranne una luce abbagliante o l'occhiata parziale dello sguardo distolto della fotografa. Lo specchio che tradizionalmente rivela, diventa – in un acuto capovolgimento – una barriera per celare o deviare l'identità tanto della figura quanto dell'ambiente circostante ad essa. In questa visione restituitaci dall'artista, l'esistenza appare come transitoria, i riflessi sono vuoti e a dominare la scena è la sensazione di un destabilizzante isolamento. Il *medium* fotografico, che solitamente è più concentrato a mostrarci quello che è incontestabile e veritiero, con la Woodman inizia a preoccuparsi così delle esitazioni, delle incertezze, degli spostamenti delle forme, degli inganni visivi. Forse quello che più interessa l'artista è eliminare ciò che è peculiare della fotografia, ossia lo spazio scenico che si trova all'interno della cornice.

Francesca Woodman, ponendosi in linea con la tradizione artistica occidentale, interpreta l'autoritratto come indagine sul sé; la sua ricerca appare inoltre affine a quella portata avanti da una generazione di artiste americane che considera l'espressione della soggettività femminile una priorità nella propria ricerca formale.ⁱⁱ Quando l'amica Sloan Rankin chiese alla giovane fotografa perché immortalasse così spesso se stessa, ella rispose: «It's a matter of convenience, I'm always available»ⁱⁱⁱ. Come suggerisce Marco Pierini a questo proposito in un recente saggio dedicato all'artista: «La continua disponibilità di se stessa come soggetto altro non significa, infatti, che un'inesauribile capacità di trarre da sé – e solo da sé – ogni ragione, ogni necessità, ogni pretesto che presuppone, informa e definisce il proprio operare».^{iv}

La ricerca della giovane fotografa procede sostanzialmente dall'interno: è l'artista stessa a diventare opera d'arte; i condizionamenti culturali, sociali e politici, assumono in questo

contesto un ruolo irrilevante proprio perché non generati dalla sua interiorità. Così i molteplici agenti esterni sui quali la critica si è spesso soffermata (come le influenze surrealiste, le istanze femministe o le esperienze artistiche dell'epoca concentrate sulle poetiche del corpo), rimarranno nella fotografia della Woodman soltanto deboli riflessi e non elementi portanti del suo operato.

La critica si è inoltre interrogata se questi autoritratti siano più vicini a un sé reale o di fantasia; per alcuni studiosi si tratta di un lavoro autobiografico, altri al contrario lo ritengono mosso solo da istanze estetiche. Ad esempio la presenza confusa dell'immagine dell'artista nella composizione fotografica causata dal movimento davanti alla macchina, o i camuffamenti del suo corpo in relazione agli oggetti che lo circondano e allo spazio della rappresentazione, sono stati spesso interpretati come uno stratagemma attraverso cui mettere in scena il suo "desiderio di sparire". Il precoce suicidio dell'artista rende questa lettura particolarmente facile: ogni fotografia viene interpretata così come un anticipo o un rimando alla sua morte.

Come acutamente sottolineato dallo storico d'arte Chris Townsend,^v alla base delle opere di Francesca Woodman non vi è la volontà di una nichilistica sparizione bensì quella di lasciare una traccia indeterminata, ossia di lanciare una sfida alle certezze del medium fotografico. Tale questione necessita un breve *excursus*.

Dalla metà del XIX secolo, la tradizione dominante della fotografia ha sviluppato e coltivato la chiarezza della forma e dell'identità tra il soggetto e la sua rappresentazione. Nell'arte americana del Novecento, questa linea interpretativa è stata portata avanti in particolar modo dalla così detta "fotografia diretta", caratterizzata da immagini non costruite e, dunque, "naturali"; essa intendeva sfidare, riprendendo le teorie della fine del XIX secolo di Peter Henry Emerson sulla "purezza" della rappresentazione istantanea, la pratica della manipolazione e fabbricazione dell'immagine, portata avanti già nell'Ottocento da artisti quali Hippolyte Bayard, Henry Peach Robinson e Clementina Hawarden. La studiosa Abigail Solomon-Godeau scrive a questo proposito: «la fotografia della Woodman non ha molto in comune con la principale corrente di arte fotografica degli anni '70 [la "fotografia diretta"], neppure con i modi formalisti privilegiati nelle scuole d'arte come al RISD, neppure con gli esperimenti derivanti dal Bauhaus adottati dal Chicago Institute of Design».^{vi}

Anche se la giovane fotografa – come esplicita Solomon-Godeau – non presenta particolari affinità con una delle più influenti tendenze fotografiche degli anni '70, vi sono comunque alcune somiglianze tra certi suoi scatti e i lavori di artisti acrivibili a questa corrente. Quello che lega la Woodman alla precedente generazione di avanguardia americana non è

tanto il richiamo delle parodie o citazioni della cultura di massa – come invece fa Cindy Sherman – ma quei processi che portano ad uno spostamento dialettico sia dell'osservatore che degli oggetti osservati.^{vii}

Anche se negli anni '60 e '70 in America la “fotografia diretta” – di cui Edward Weston, Ansel Adams e Imogen Cunningham vengono riconosciuti come i principali interpreti – rappresenta indubbiamente un'istituzione, la sua egemonia non era comunque così forte da prevenire lo sviluppo di una tradizione fotografica alternativa. Nelle ben note sfide alla ‘chiarezza’ e ‘fedeltà al reale’ portate avanti da fotografi come Duane Michals e Clarence John Laughlin, si ritrova un linguaggio stilistico e tematico affine a quello della Woodman. Per quanto concerne le numerose interpretazioni sulla ricerca dell'artista, negli anni gli argomenti presi in esame dagli studiosi sono stati molteplici: dalle interpretazioni psicanalitiche connesse ai tentativi di leggerne il lavoro in chiave autobiografica, sino agli studi incentrati sul suo presunto rapporto con il Surrealismo.

Per quanto concerne questi ultimi, la studiosa Halaine Posner ha messo in evidenza il tema dell'auto-conoscenza come ricerca che guidò la prima generazione di donne surrealiste e che poi ha continuato ad essere presente nei lavori di alcune artiste più giovani, tra le quali Francesca Woodman.^{viii} Quel desiderio raggiungere una fusione fisica e psicologica con il mondo esterno, che si ritrova spesso negli autoritratti della giovane fotografa, ha dei precedenti proprio nelle opere di pittriche alcune artiste surrealiste, come *Roots* di Frida Kahlo, o alcuni degli autoritratti degli anni '30 di Leonora Carrington. Ci sono alcuni scatti, inoltre, dove la giovane artista sembra avvicinarsi alle idee e all'estetica di certi fotografi legati a questo movimento, come il tedesco Hans Bellmer e la francese Claude Cahun. A fronte di questi evidenti punti di contatto, è doveroso sottolineare come l'incontro della Woodman con il Surrealismo fu spesso tangenziale e intermittente, forse mediato dal lavoro del fotografo statunitense Duane Michals, con cui la Woodman aveva avuto senz'altro un rapporto più diretto.

Infine citiamo il contributo critico di Paola Morsiani che, nel saggio *Relatives Positions*,^{ix} ha messo in luce l'implicazione dell'identità dell'artista nel processo creativo e l'impulso comunicativo ad essa connesso. La studiosa ha inoltre evidenziato come nelle fotografie della Woodman il campo della visione sia congiunto con quello dell'azione espressiva per riaffermare una ricostruzione del sé, una ricostruzione che avviene non solo attraverso la centralità conferita al corpo ma anche attraverso la sua conquista dello spazio scenico.

La forza espressiva del lavoro di Francesca Woodman risiede – per concludere – nello sfidare alcune certezze della fotografia, in particolare la fissità del tempo e dello spazio; le sue immagini rispecchiano di fatto l'indeterminazione temporale e spaziale dei corpi e

degli oggetti ad essi circostanti, che l'artista ha descritto, in maniera del tutto inedita, attraverso l'"inadeguatezza" della rappresentazione fotografica.

IMMAGINI:

1. Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, 1976
2. Francesca Woodman, *On Being an Angel*, 1977
3. Francesca Woodman, *Senza titolo*, 1976
4. Francesca Woodman, dalla serie *Space*, 1977
5. Francesca Woodman, *Senza titolo*, 1980

i Rosalind Krauss, "Problem sets", in Ann Gahbart (a cura di), *Francesca Woodman. Photographic work*, (catalogo della mostra, Wellesley-New York, Wellesley College Museum-Hunter College Art Gallery, 1986), Wellesley (MA), Wellesley College Museum, 1986, pp. 41-51; poi in Rosalind Krauss, *Bachelors*, MIT Press Cambridge (MA)-London, 1999.

ii Alcune artiste collocabili in questo ambito di ricerca sono: Sherrie Levine, Adrian Piper, Barbara Kruger, Cindy Sherman.

iii Sloan Rankin (a cura di), *Peach Mumble – Ideas Cooking*, in *Francesca Woodman*, (catalogo della mostra, Paris-Zürich-Berlin-New York Fondation Cartier pour l'art contemporain-Scalo, 1998), Fondation Cartier, Paris, 1998, p. 35.

iv Marco Pierini, "Dialogo a una voce", in Id. (a cura di), *Francesca Woodman*, (catalogo della mostra, Siena, Santa Maria della Scala, 25 settembre 2009 - 10 gennaio 2010), Silvana Editoriale, Siena, 2009, p. 14.

v Chris Townsend, *Francesca Woodman*, Phaidon, London, 2006.

vi Abigail Solomon-Godeau, "Just Like a Woman", in Ann Gahbart (a cura di), *Francesca Woodman*, cit., p. 18.

vii Cfr. Chris Townsend, cit.

viii Helaine Posner, "The Self and the World. Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta and Francesca Woodman", in Whitney Chadwick (a cura di), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*, (catalogo della mostra, Cambridge MA-Miami-San Francisco, 1998-1999), MIT Press, Cambridge (MA)-London, 1998, pp. 156-171.

ix Paola Morsiani, "Relative Positions: Amy Adler, Liza May Post, Francesca Woodman", in Nico Stringa (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, il Poligrafo, 2006, pp. 265-272.