

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 Sarrailh</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Ficara</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

La rovina come oggetto teorico attraverso *Self-Deceit* di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal.

Mattia Cucurullo

Abstract. In a 2005 interview, Hubert Damisch acknowledged his interest in gender studies while also admitting the difficulty of engaging fully with the terms of a social history of art. His notion of the theoretical object, developed in response to the Panofskyan tradition, offers a framework for questioning art through its operative modalities. Mieke Bal has likewise taken up and reworked the concept of the theoretical object, integrating it with feminist thought and critically addressing iconology's limited openness to social discourse. Within this methodological convergence, I identify a productive ground for dialogue with analytical iconology, which, through psychoanalysis, refers back to a "prehistory" of the self—a site of primary questions and desires.

From this perspective, the series of self-portraits *Self-Deceit* (1978) can be read as a quasi-primary scene, in which the artist regresses – like an infant or an animal – circling a mirror to stage what appears to be a process of identity formation. The work thus unfolds as an archaeological excavation into the origins of subjectivity, with the photographer descending into the cellars of the Palazzo Cenci – then the Roman seat of the Rhode Island School of Design—to produce these images. By placing Damisch and Bal in dialogue, this paper proposes to interpret ruin in Woodman's work as an anachronistic yet vital figure: an image capable of reactivating deep psychic processes while simultaneously interrogating both artistic theory and practice.

Keywords: Ruins; Rome; Feminism; Freud.

Rovina è l'autoritratto, il viso fissato come memoria di sé, ciò che resta o ritorna come uno spettro non appena al primo sguardo su di sé una raffigurazione si eclissa
(Derrida 1990: 91)

1. Introduzione

Quale presenza si fissa con la luce? Un angelo o uno spettro?

Le parole di Derrida, poste in apertura di questo articolo, si prestano bene a descrivere la ricorsività dello sguardo di Woodman su sé stessa, sulla presenza fantasmatica che i suoi autoritratti registrano. Francesca Woodman (1958-1981) realizza, nel breve arco della sua attività, un *corpus* fotografico fortemente autoriflessivo, costruendo immagini in cui la soggettività appare instabile, intermittente, sospesa tra visibilità e dissoluzione. La giovane donna appare nei suoi lavori più celebri simile a un'apparizione fugace, sempre sul punto di sparire, come le tracce di un sogno al risveglio. Riferendoci a questo parallelo, si potrebbe obiettare che il filosofo francese si riferiva nel suo testo a delle opere pittoriche, mentre qui ci confrontiamo con delle fotografie. Due linguaggi che hanno delle logiche e delle storie differenti. Tuttavia, la produzione della fotografa statunitense è entrata nell'immaginario collettivo anche grazie a un evento – la morte precoce – che l'ha trasportata nella mitologia contemporanea delle «donne tragiche» (Corgnati 2004: 135) rendendo non solo difficile da scindere il rapporto arte/vita, ma complicando anche il discorso mediale attraverso la costruzione di un immaginario che sembra capace di inglobare, e forse neutralizzare, un'eterogeneità di immagini e narrazioni. Fattori quali la bellezza e la sofferenza psichica, culminata nel suicidio, hanno contribuito a costruire un'aura di mistero attorno a una vita che, nella pratica artistica, mette radicalmente in gioco la propria dimensione intima. Più che sovrapporsi all'opera, l'esperienza biografica, facilmente travisabile in questo contesto, sembra proiettare delle ombre su di essa. Delle ombre che si insinuano nelle pieghe dei vestiti della donna, attraversando le crepe dei muri scrostati, su cui il suo corpo si scontra quando si ritrae. In *Untitled* (1977) Woodman si camuffa con dei residui di carta da parati, per catturare la propria figura e insieme offrire le coordinate della propria scomparsa.¹ Affrontare criticamente questo patrimonio di immagini fotografiche, a mio avviso, implica porsi una sfida. Come vedremo, vi sono delle ragioni per cui occorre muoversi su più registri, in assenza di confini già codificati fra linguaggi artistici e disciplinari, ma anche fra deformazione mediatica e realtà documentaria, in quanto tale costellazione di elementi visuali e narrativi contribuisce a generare il fascino di una creazione che, ibridandosi col tempo extra-artistico, non ha smesso di prodursi.

Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dal testo narrativo di Bertrand Schefer, che l'autore stesso dichiara di aver dedicato non tanto all'opera fotografica quanto alla figura di "Francesca". Il contributo, di taglio poetico, segue le tracce del ricordo della giovane donna attraverso frammenti di vita, nel tentativo di sottrarre all'oblio l'enigma che la sua esistenza incarna: un enigma che si configura e si articola nel rapporto con l'immagine. Un'immagine che non condensa la sua essenza, ma le possibilità del suo divenire. Pigmalione o Norbert Hanold?² Verrebbe da chiedersi, alla luce di tale impresa che rischia di chiudersi in un gioco di specchi.

Nel corso di un colloquio con Giuseppe Casetti, amico di Francesca Woodman, mi è capitato di incontrare una giovane attrice che si era rivolta a lui con l'intento di comprendere come poter "rivivificare" la figura della fotografa all'interno di un progetto drammaturgico che stava elaborando, prevedendo di interpretare ella stessa la giovane donna. Tra una morbosità voyeuristica, che rinegozia un dramma individuale alla luce della propria esperienza esistenziale, e una rilettura femmini-

sta della sua opera – che ha condotto, tra l'altro, alla sua inclusione in mostre quali *Donna: avanguardia femminista negli anni Settanta* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 febbraio – 16 maggio 2010) – emerge con chiarezza come l'opera fotografica di Woodman generi una proliferazione di figure e identificazioni “fuori tempo”, che si traducono in una moltitudine di personaggi desideranti o pronti a immedesimarsi in lei. Le questioni teoriche sollevate da tale fenomeno non possono dunque prescindere da un interrogativo di natura sociale.

Nella mia proposta, partendo da una breve premessa metodologica, intendo confrontare due prospettive di analisi assumendo al contempo la “rovina” nell'opera fotografica di Francesca Woodman come oggetto teorico e non come tema iconografico, indagando la rovina di cui la produzione di quest'ultima costituisce una possibilità figurabile.

Hubert Damisch, in un'intervista rilasciata a Stephen Bann nel 2005, afferma il proprio interesse per gli studi di genere, pur dichiarando una difficoltà a operare nei termini di una storia sociale dell'arte (Bann, Damisch 2005: 171). Nel momento in cui concepisce il proprio oggetto teorico, Damisch intende infatti porre un problema capace di stimolare la costruzione di sequenze. Inteso come costruito volto a interrogare l'arte e le sue modalità di funzionamento (Bois, Hollier, Krauss, Damisch 1998: 8), questo dispositivo concettuale precede di circa vent'anni l'elaborazione dell'iconologia analitica e si colloca dunque in una posizione autonoma rispetto ad essa. Tuttavia, esso può essere messo in dialogo con tale approccio attraverso il riferimento alla figurabilità freudiana, in ragione del suo funzionamento come matrice generativa di una serie. Proprio questa possibilità di articolazione rende il quadro teorico suscettibile di ampliamenti e adattamenti, in virtù di quell'elasticità che Deleuze riconosceva alle concettualizzazioni di Damisch,³ una qualità che l'autore individuava anche, ad esempio, nel suo concetto di *nuvola*.

Se una certa nebulosità caratterizza la fortuna critica della figurabilità,⁴ tale indeterminatezza si rivela tuttavia produttiva per lo sviluppo di un discorso ancora in fieri, capace di confrontarsi tanto con le questioni dell'irrappresentabilità dei conflitti inconsci quanto con la difficoltà di sottrarre la rappresentazione del femminile a schemi interpretativi di matrice patriarcale.

Sebbene la “rovina” in Woodman, intesa come declinazione specifica di un problema più ampio, non possa essere esaurita nello spazio di un singolo articolo, intendo qui delineare le coordinate per un possibile confronto con il concetto di oggetto teorico elaborato da Mieke Bal. Riprendendo e rielaborando tale nozione, la studiosa la integra con l'orizzonte degli studi narratologici, dando origine, a mio avviso, a un terreno di dialogo produttivo con l'iconologia analitica, che – almeno dal punto di vista psicoanalitico – si collega a problematiche radicate nella “preistoria” dell'Io, dove emergono interrogativi, desideri e paure di natura atavica.⁵

Nella prospettiva qui adottata, risulta meno rilevante stabilire se la concezione di oggetto teorico proposta da Bal sia più prossima a quella di Marin che a quella di Damisch, quanto piuttosto rilevare il ruolo centrale che *Die Traumdeutung* (1899) di Freud assume nella sua elaborazione teorica (Bal 1999: 122), così come la sua presa di distanza dall'iconologia panofskyana, criticata per la scarsa apertura a una dimensione sociale dell'interpretazione (Bal 2021: 146). La psicoanalisi assume dunque anche in questo quadro un ruolo decisivo, integrandosi con la prospettiva degli studi di genere e femministi; un approccio che risulta tanto più pertinente in relazione all'opera di Woodman, le cui fotografie rimandano costantemente alla questione della soggettività.

Come tutto questo entra in relazione con l'opera di Woodman?

Rosalind Krauss, in un suo testo dedicato alla fotografa, riflette sulla serie dei *Problem Sets* (1976-77), delle esercitazioni, evidenziando un motivo che caratterizzerà la sua ricerca *tout court*: «Secondo la logica delle *Esercitazioni* si è invitati a creare una coppia formale come profondità/superficie, figura/cornice, orizzontale/verticale [...] La Woodman pensò all'assunzione da parte del corpo di quelle dimensioni – non tanto come un campo d'azione – ma come un campo d'iscrizione» (Krauss 1985: 180).

Iscrivendosi in un problema di ordine concettuale e, al tempo stesso, in un contesto storico fortemente sovradeterminato da una tradizione artistica ingombrante – quella romana –, Francesca Woodman realizza nella capitale alcuni dei suoi lavori più significativi e vi tiene la sua prima esposizione (e l'unica durante la sua vita), *Immagini*, presso la libreria Maldoror nel 1978. All'interno di questo quadro, l'artista sembra essere consapevole dell'impossibilità di giungere a una soluzione definitiva. Come osserva Rosalind Krauss, la corporeità costituisce un problema centrale di questa ricerca; al contempo, essa diviene lo strumento attraverso cui tale problema – insolubile, sempre aperto – può essere pensato e messo in forma, secondo una logica di continua riformulazione e serializzazione.

Nella mia lettura, le divisioni fra le coppie formali non vengono annullate: crollano su loro stesse. Alla fine, quello che emerge è un'immagine archeologica, sia della soggettività che di un discorso intellettuale o artistico su di essa. La rovina, intesa come monumento, implica una temporalità eccentrica, che consente la creazione di relazioni e connessioni al di fuori di traiettorie interpretative convenzionali. È attraverso questa breccia temporale che si rendono possibili dialoghi apocrifi, i quali non sono – o non sono necessariamente – arbitrari e che, per essere analizzati, richiedono un approccio di natura interdisciplinare. In tale prospettiva, il concetto di autorialità risulta ridistribuito secondo una logica orizzontale, facendo emergere lo “sfondo” come elemento centrale e consentendo di attraversare la memoria dell'immagine storica lungo molteplici direzioni: dalla rovina dell'Io alla rovina di una cultura. Il corpo della fotografa, soggetto dei suoi autoritratti, non si configura tuttavia come un elemento passivo: esso si fa dispositivo di pensiero e, al contempo, luogo di incontro e di trasformazione, introducendo una differenza, una piega nella visione canonica del passato, inteso come un qualcosa di già scritto su fredda e muta pietra.

2. *Transiti atlantici*

Woodman attraversa l'Atlantico per il suo soggiorno di formazione a Roma, passando dall'archeologia industriale a quella classica. Si trasferisce infatti nella capitale per compiere il periodo di studio all'estero previsto dalla Rhode Island School of Design. Le fotografie realizzate durante la permanenza nell'Urbe restituiscono l'immagine di un viaggio di maturazione artistica che assume la forma di un ritorno alle origini, in un continuo movimento tra l'antichità del centro storico e la modernità “ferita” del quartiere San Lorenzo, segnato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. La fotografa esplora il proprio corpo, legando ad esso, e risemantizzando, un immaginario storico e artistico – quello della romanità stratificata e decadente – molto influente nella cultura visuale occidentale.

Ma come è possibile realizzare questa congiunzione? Attraverso una disgiunzione temporale (la giovinezza della fotografa/l'antichità di una cultura)? La mia ipotesi

vede la rovina psichica come alla memoria dell'infanzia, un qualcosa dallo statuto paradossale, e forse per questo poroso. Ri-costruire questo immaginario, cancellato dalla coscienza adulta – come i sogni, i fantasmi originari, le scene primarie – risulta un gesto archeologico, eppure al contempo vitale, perché capace di riscattare formalmente una processualità sopita che attraversa la psiche, e si incarna in una produzione fotografica che si pone alla fine dell'adolescenza della sua autrice. Marco Pierini, in suo articolo dedicato a Woodman, afferma: «Non vi sono, né possono ancora esservi, istanze femministe nel lavoro di Francesca Woodman: in lei ancora prevale la sorpresa e la meraviglia di scoprirsi al mondo, la fatica di acquisire ogni giorno maggiore consapevolezza del proprio corpo e del suo ruolo di diaframma nei confronti del mondo» (Pierini 2016: 14).

Lo storico dell'arte presenta la serie *Self-Deceit* (1978), un gruppo di sette fotografie, che mostra una serie di autoritratti frammentari, confrontandoli con un altro autoritratto, *Untitled* (1980-1981), che, invece, per certi versi risulta più canonico: quest'opera si porrebbe come una sintesi delle visioni parziali che l'artista avrebbe prodotto per giungere a una consapevolezza del sé che si traduce in quest'ultima immagine catartica.

Quanto intendo proporre è una lettura alternativa della serie fotografica *Self-Deceit*, poiché l'interpretazione di Pierini mi sembra subordinare l'opera alla vita, riducendola a illustrazione di un fatto psicologico. Vorrei invece sottolineare che, sebbene Woodman fosse giovane al momento degli scatti, non era più una bambina che scopre per la prima volta sé stessa e il mondo. La fotografa, a mio avviso, non mette in atto né una consapevole infantilizzazione né una regressione inconscia; attraverso la pratica fotografica, piuttosto, riattiva il potenziale artistico del desiderio polimorfo infantile, stabilendo un contatto con scenari arcaici della vita psichica. È l'incontro con l'immagine, e la relazione che essa instaura, a generare il potenziale di tale esperienza. L'atto creativo si carica così di una tensione pulsionale in grado di suscitare nello spettatore un interesse che ancora oggi contribuisce a rendere l'opera di Woodman non solo oggetto di apprezzamento, ma anche di plagio, di ripresa, di distorsione. In questa prospettiva, la fotografia assume la forma di un frammento parzialmente sommerso, segnato dall'azione della rimozione. Non è casuale che tale dinamica trovi un contesto privilegiato in Roma, città che ha elevato la rovina a proprio emblema.

Che una rovina si situi non alla fine di una vita e di una cultura, ma agli albori di un'esistenza umana, rivela il carattere anacronistico che è proprio della rovina, offrendo un rovescio di temporalità che mostra la controparte psichica piuttosto che storica di questo processo. Non tutti i processi di soggettivazione del bambino, infatti, vengono portati a termine nella costruzione di un'identità adulta: alcuni rimangono sospesi, emergendo nel corso della vita solo in uno spazio onirico. Tali tracce mnesiche sono suscettibili a una riformulazione estetica, attraverso l'impiego di meccanismi come l'*après coup*.

Self-Deceit mostra una serie di autoritratti realizzata nella cantina della sede romana della sua scuola, a Palazzo Cenci. In un certo senso, possiamo "re-incorniciare" (Bal 2021: 195) l'opera come una cerniera fra Stati Uniti e Italia, fra l'archeologia classica e l'archeologia industriale, lavorando come in un'operazione di scavo nei meandri dell'Io e della cultura. Infatti, la rovina qui è un luogo interiore: non ci sono né capitelli né ferri arrugginiti, ma un sotterraneo che lei stessa sembra scavare con la propria ricerca artistica, come se lo strumento fotografico fosse una pala. Il titolo della serie, inoltre, ci deve mettere in allerta: la consapevolezza della

finzione spinge a mettere la serie fotografica tra virgolette, come se mancasse la fiducia. Eppure, questa fiducia la si costruisce inserendo quest'opera in una trama culturale più ampia. Non una storia generica: una storia specifica, in questo caso quella della rovina.⁶ Ma al contempo, *Self-Deceit* esprime una tensione meta-riflessiva, sostenuta anche dalla scelta di oggetti come lo specchio, e una composizione che richiama un discorso sulla pittura.

A questo punto, vale la pena operare un confronto con il tema iconografico della rovina, in quanto nella ricerca di Woodman esistono dei motivi iconici che possono costituire uno spunto per instaurare un dialogo postmoderno, in chiave pittorialista, con la tradizione pittorica. Prima di operare questo confronto, mi rifaccio alle parole Elisa Coletta, che, riflettendo sul pensiero di Damisch, afferma:

on notera que l'iconologie analytique théorisée au début des années quatre-vingt-dix indique la possibilité d'une histoire de l'art capable, non seulement de considérer la pensée dont les oeuvres sont le lieu, la pensée qu'il y a au travail, mais aussi de travailler avec celles-ci dans le temps qui est le nôtre. Le caractère relationnel d'une telle recherche se comprend dans sa définition-même: l'adjectif qui la qualifie renvoie en effet au rapport que le patient établit avec l'analyste, alors que la relation mot-image contenue à l'intérieur du substantif devra être lue en fonction de l'acception dialogique du terme logos. (Coletta 2013: 105)

Nel *San Sebastiano* di Mantegna (1481) vediamo come la rovina appaia come la cassa di risonanza di un corpo sofferente messo in primo piano. In *The Artist's Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins* (1777-1778) di Johann Heinrich Füssli, invece, la rovina figura come immagine di un passato invidiabile, perduto, di cui non si è tuttavia ancora fatto il lutto. Infine, in *A woman of Naples Crying in the Ruins of her House After an Earthquake* (1830) di Leopold Robert, la rovina evoca la fragilità di un corpo femminile che si espone nella sua fragilità estrema, di donna diventata povera e senza una casa. Più in generale, il genere del *capriccio* rimanda a livello semantico a qualcosa che fa pensare all'universo infantile. Nella serie *Self-Deceit*, Woodman si ritrae mentre gattona attorno a uno specchio in quella Roma che, già negli anni del Grand Tour, ha funzionato come palestra formativa per gli artisti e come dispositivo di costruzione di un immaginario turistico e sublimato della rovina archeologica, trasformata in souvenir.

Per confermare e rinnovare il legame dello sguardo fotografico di Woodman con Roma, alla Fondazione Pastificio Cerere ha inaugurato la mostra *Angels. Cinquant'anni di storie sul Pastificio Cerere* (Roma, 3 ottobre 2024 – 30 novembre), il cui titolo è un riferimento alla serie fotografica *Angels* di Woodman, realizzata nel 1977. In quell'edificio, quando era ancora una rovina, Woodman ha realizzato numerosi scatti. L'angelo è una figura eterea, ma qui diventa immagine di una trascendenza mancata, un *lapsus* dalla forma spettrale. Schafer, nel suo racconto, immagina il suicidio di Woodman: la fotografa si getta dalla finestra di un palazzo newyorkese come se stesse prendendo il volo. In questa scena si verifica la coincidenza, in sovrapposizione, di angelo e fantasma, colti in un istante fatale. L'angelo, d'altronde, in termini psicologici, appare come un sogno di purezza, fantasia dell'Io esasperata, mentre lo spettro è solo apparentemente il suo negativo: insieme infestano fantasie di rinascita in questa o in un'altra vita. Lo studioso francese, inoltre, verso la fine del suo testo, opera un confronto con la fotografa e un'altra figura straniera che ha frequentato Roma, e la cui esperienza

si lega a una morte drammatica: Ingeborg Bachmann (Schefer 2023: 36). Anche nella sua opera poetica e letteraria la città si configura come un campo di sperimentazione. Alla Roma contemporanea Ingeborg Bachmann dedica *Was ich in Rom sah und hörte* (1955), tradotto in italiano come *Quel che ho visto e udito a Roma*. Giorgio Agamben, curatore dell'edizione italiana e autore della prefazione, riprende la matrice concettuale di questo breve testo nel saggio *Quel che ho visto, udito, appreso...* (2022), dedicando un passaggio specificamente a Bachmann:

Da Ingeborg, ho appreso che la città in cui viviamo è come una lingua, col suo antichissimo centro armonioso e, intorno e più in là, le pompe di benzina, gli svincoli, le orride periferie. E che dobbiamo rassegnarci alle sue brutture così come accettiamo la cattiva lingua che ci circonda, per trovare, forse, un giorno, la città perfetta, la lingua che non ha mai ancora regnato. E per questo non possiamo sapere perché viviamo proprio in quel posto, perché parliamo proprio quella lingua. (Agamben 2022)

La ricerca di una “città perfetta”, che attraversa le esercitazioni di Woodman e nella quale possa iscriversi anche la sua figura, nel tentativo di rinegoziare il rapporto tra figura e sfondo, si realizza attraverso la produzione di opere concepite come una lingua imperfetta, segnata da stratificazioni archeologiche e da residui irriducibili. È in questo spazio-tempo fissato nell'immagine che il corpo della fotografa si colloca come una presenza laterale, prossima all'ombra e al fuori campo, costantemente orientata a produrre scarti e sfocature, pur mantenendo un dialogo con l'impalcatura strutturale che sostiene la ripetizione – sempre variata – di una serie di tentativi destinati al fallimento.⁷

Lontana da ogni schematizzazione tematica, che rischierebbe di ridurre la portata teorica del discorso sulla rovina, l'opera di Woodman disarticola in modo complesso il nesso tra rovina, vita e morte, sottraendosi tanto all'allegoria quanto alla nostalgia. Quando Derrida afferma che la rovina è l'autoritratto, individua in ogni tentativo di ritrarsi una frattura strutturale, un punto cieco, una perdita che non si traduce in un cumulo di macerie, ma in rovine che, nella sparizione del soggetto, ne testimoniano la traccia.

3. Fotografia-palimpsesto

L'opposizione “rovine” e “macerie” nasce da una teorizzazione di Marc Augé (2003), da cui deriva l'idea del Convegno “Rovine e macerie. Obliare, rimemorare, riedificare”, svoltosi nel 2005 significativamente a Pompei. In quest'ottica, laddove la rovina si fa racconto, la maceria resta un ingombro. Nelle rovine si è sedimentato un tempo che pone a distanza la rappresentazione delle macerie come immagine di mera distruzione. La rovina si riferisce a un tempo che dialoga con la soggettività nella sua dimensione processuale. C'è qualcosa di inafferrabile in questo processo che produce un *surplus* materiale che sfugge alla rappresentazione. Giuseppe Martini, nel suo contributo presente negli atti del convegno, intitolato *Rovine e Macerie dell'Io. Dalla memoria al lutto, dal trauma all'irrappresentabile*, sostiene che proprio interrogando quell'irrappresentabile informe, situato all'origine della soggettività, possiamo sviluppare un autentico fare creativo. Lo studioso propone di mettere in relazione l'irrappresentabile non soltanto con l'inconscio, ma anche con la creatività. A partire da questa connessione, è possibile

avanzare l'ipotesi che la scrittura – e, per estensione, ogni forma simbolica – non si limiti a elaborare il lutto, ma costituisca un tentativo di sottrarsi a una condizione di irrepresentabilità che, paradossalmente, essa stessa continua a richiamare. In tale prospettiva si colloca il riferimento al pensiero di Donald Winnicott e, in particolare, a *Playing and Reality* (1971), dove il gesto creativo viene descritto come emergente da un funzionamento psichico ancora non integrato e informe. Questo stato, prossimo a una dimensione di gioco primitivo e situato in una “zona neutra” della personalità, rappresenta lo spazio in cui il movimento del cercare e l'esperienza creativa possono manifestarsi (Martini 2006: 108).

Nella serie *Angels* (1977), l'edificio abbandonato dell'Ex Pastificio Cerere, racconta – raddoppiando il corpo della fotografa – una condizione di estrema vulnerabilità. Il corpo architettonico è lacero. Come rispecchiamento, lo sguardo della donna è perso, il corpo umano esposto nella sua fluttuante leggerezza: appare senza muscoli capaci di opporre resistenza a una visione indiscreta. Nell'immagine fotografica di Woodman il suo corpo si offre, come afferma Isabella Pedicini, come una superfetazione artificiosa del sé (Pedicini 2012: edizione ebook). L'identità fotografica che emerge in tale ricerca è come un'incrostazione, patina del tempo scrostata, come le pareti delle sale abbandonate in cui si disperde.

Come ho già sostenuto, deve esserci una ragione sociale e culturale per cui l'opera di Woodman suscita un tale coinvolgimento, alimentando un *transfert* sempre attuale in uomini e donne. La sua produzione, infatti, ha oltrepassato i confini dell'accademia, dei musei e delle gallerie, per entrare nell'immaginario collettivo. Una ragione, a mio avviso, che non può ridursi a un culto morboso verso una biografia divenuta feticcio nella cultura popolare. Consideriamo un caso mediatico affine: quello di Sylvia Plath. Come Woodman, è bionda, giovane, bella, e lascia gli Stati Uniti per l'Europa. In Inghilterra si suicida, trasformandosi immediatamente in una figura mitica, il cui gesto estremo sarà ripreso da altre poetesse. Queste donne mitologiche, più che incarnare un'estetica depressiva e autodistruttiva, offrono a mio avviso una struttura identificativa per ripensare in altro modo sentimenti negativi, solitamente repressi, attraverso la produzione di opere capaci non solo di accoglierli ma anche di trasfigurarli, mettendoli in relazione con un vitalismo sotterraneo che crea ponti, forse invisibili, con altri discorsi e contesti.

In questo senso, possiamo riscontrare come Woodman nella sua ricerca utilizzi alcuni *topoi* iconografici della fotografia femminista, che si stava codificando proprio negli anni Settanta, come il tema dell'autoritratto pudico/impudico, che vediamo in una foto dalla serie *Dietro la Facciata* (1975) di Giovanna Nuvoletti, in cui la donna si svela e insieme di sottrae alla visione, e del rapporto fra figura femminile e specchio (Casero, Muzzarelli 2021: 10). In Paola Mattioli, invece, sempre dalla stessa serie, lo specchio non appare come quello di una *vanitas*, ma diventa uno strumento conoscitivo che si lega all'immagine di una donna che si costruisce attraverso nuovi sguardi, che vengono da prospettive altre, prima negate, e che possono nutrire un narcisismo femminile. Dunque, sostengo che inevitabilmente l'opera di Woodman si iscriva in un contesto storico e culturale dove un crescente quantitativo di donne si auto-rappresenta al di là della sovradeterminazione di uno sguardo maschile, o di una visione codificata sul corpo e l'identità femminile, rinegoziando i significati tradizionalmente associati al tema del ritratto.

La mia proposta di lettura mira a intendere lo sguardo fotografico di Woodman su sé stessa come la nemesi di uno sguardo fallico, teso a penetrare la realtà e l'initimità del corpo e della psiche, traducendo un dominio e una conoscenza.⁸ Tale

ricerca espone una dimensione teorica, ma solo per far naufragare il suo intento conoscitivo in un'esperienza rovesciata del pensiero, lasciando, piuttosto, fluire uno sfondo di immagini in sovrapposizione.

4. *Il continente perduto*

Griselda Pollock, nel ridefinire il rapporto fra arte e psicanalisi, parla di metafore archeologiche per raccontare gli stati – o strati – più primordiali della soggettività femminile (Pollock 2006: 13-19), riprendendo un'idea di Freud che sostiene un paragone fra il funzionamento psichico e la stratificazione di Roma (Freud 1930: 26). I tre livelli che la studiosa istituisce sono rappresentati da Pompei, da Troia e – infine – dalla Cnosso della civiltà minoica, società costruita su un sistema sociale matriarcale. Una fotografia di Woodman, *From Eel Series* (1978), mette in relazione il suo corpo con un'anguilla, un animale dalla *silhouette* serpentina che mi ha fatto pensare all'immagine dell'idolo della Dea dei serpenti cretese. La divinità ctonia, il cui corpo richiama, nella sua stessa conformazione radicata, l'atto di affondarsi e al contempo di generarsi nella terra, afferma un legame viscerale con l'elemento nutritivo primordiale. In modo analogo, la fotografa statunitense costruisce il proprio rapporto con l'immagine attraverso una messa in tensione costante tra figura e sfondo, in una relazione intima e strutturalmente interdipendente, al punto di svelare la propria intimità in scatti in cui appare vulnerabile come una rovina, in una città che è la capitale delle rovine.

Freud definisce la donna come un “continente nero” (Freud 1926: 56), ricorrendo a una metafora che iscrive il femminile in una doppia dimensione di alterità: da un lato, come radicalmente altro rispetto al soggetto del sapere; dall'altro, come spazio opaco, situato ai margini o negli abissi della conoscenza. Tale stigmatizzazione culturale e sociale non riguarda esclusivamente il femminile, ma investe tale identità come portatrice di immagini molteplici dell'alterità. Paragonare una donna a un continente nero e straniero implica infatti una proiezione di differenza anche su base etnica; nondimeno, questa costruzione simbolica non esaurisce il fascino che tale figura può esercitare.

In questo quadro, il filtro dell'esotismo – assimilabile a uno sguardo coloniale maschile – interviene a mediare e neutralizzare il potenziale perturbante del desiderio, che, sul piano dell'immagine, può assumere una valenza medusea e castrante. È in questa direzione che si può leggere il compiacimento sotteso al culto novecentesco di figure femminili tragiche, la cui bellezza risulta intensificata dal dramma, ponendo in relazione lo stereotipo della *donna-angelo* con quello, complementare, della *femme fatale*. Nel romanzo *Picnic at Hanging Rock* (1967), di Joan Lindsay, e nella sua celebre trasposizione cinematografica, al centro della trama vi è la misteriosa sparizione di giovani donne nel cuore selvaggio dell'Australia. Sono figure angeliche e spettrali, con abiti svolazzanti e bionde come Woodman. Ma la nostra fotografa non si è spinta così in là, poiché il suo continente perduto non era né geograficamente distante né situato in un punto preciso del globo, mostrandosi solo in transito.

Woodman attraversa l'atlantico, zona mediana fra Stati Uniti ed Europa, dove è stato immaginato fossero situate le leggendarie rovine di un'altra civiltà perduta: Atlantide. E se fosse questa la sua versione della civiltà Minoica? La “città perfetta” delle sue esercitazioni – che mettono insieme corpo e contesto, figura e sfondo – appare come miraggio, o come “utopia”, citando Bachmann,⁹ irrepresentabile

ma non per questo definitivamente perduta. Atlantide, che Jules Verne in *Vingt Mille Lieues sous les Mers* (1870) va ricercando negli abissi oceanici, in questo caso si offre solo attraverso una trama relazionale, seppur immaginaria. Riflettendo con Bal sul valore politico dei prodotti culturali, possiamo sostenere che gli abissi non siano luoghi appartenenti al passato, ma spazi esperienziali che si costruiscono attraverso la lotta contro la censura e contro l'egemonia delle interpretazioni consolidate, esplorando forme di narrazione un tempo inimmaginabili (Bal 2021: 26). Non rintracciare, ma costruire attivamente questo livello di profondità nelle immagini significa delineare le premesse iconiche di un possibile discorso femminista nell'opera fotografica di Woodman, fondato sui processi di soggettivazione, su un movimento arcaico della vita psichica, ribelle dunque a ogni forma di pietrificazione normativa e ideologica. Ciò implica resistere a una facile assimilazione della sua produzione a un discorso femminista, abbracciando invece un'idea di prodotto artistico relazionale e transgenerazionale, in cui la significazione si costruisce attraverso il dialogo tra linguaggi, contesti e soggetti diversi, instaurando legami e connessioni che pongono le basi per una virtualità figurale.

5. Conclusioni

In *Self-Deceit* #6 Woodman si posiziona accanto allo specchio. Regredisce come immagine, appiattendosi. La vediamo sia a quattro zampe, come un animale, sia chiusa in sé stessa, come un solido geometrico. In un certo senso, non raddoppia solo il contesto, creando una condizione di sfondo su sfondo, ma raddoppia anche lo stesso specchio, affermando il suo essere – appunto – un campo d'iscrizione, come affermava Krauss a proposito dei *Problem Sets*, delle sue esercitazioni.¹⁰ Nella mia indagine, mi sono rifatto a una prospettiva di analisi di Bal, in cui sostiene che ogni atto del guardare è anche un atto di lettura. Infatti, senza l'inquadramento in una cornice di riferimento, senza l'enucleazione dei discorsi che si intrecciano con essa a vari livelli (etico, politico, ideologico, genere ecc.) un'immagine non può in alcun modo diventare significativa per il presente che ne fa esperienza. Parafrasando la sintesi che ci offre Mieke Bal, Foucault sosteneva che il dipinto di Velázquez *Las Meninas* (1656) fosse un'opera autoriflessiva in cui è inscritta l'invisibilità dell'osservatore, al cui posto ci sarebbe la coppia reale riflessa nello specchio. Il filosofo francese, così facendo, ha interpretato il quadro come una proposizione, come un'opera visiva che ha qualcosa da dire in un'epoca che non è più la sua. Questo atto di lettura, inoltre, non si verifica in un tempo "vuoto", ma in un tempo colmo di presente. Il patrimonio artistico, per Bal, non è una statica collezione di reliquie perse in un passato perduto e nostalgico, ma un processo vivo, continuo che attraversa la nostra contemporaneità (Bal 2009: 209). Tornando al nostro caso, possiamo "leggere" questo verificando che lo specchio di *Self Deceit* non è vuoto e trasparente, bensì opaco. È reso opaco dal riflesso corporeo dell'artista, che esponeva un Io irrappresentabile, ma anche dalla presenza di noi spettatori, sovradeterminati come soggetto storico. Se, negli autoritratti, Woodman non occulta mai del tutto la visione con il proprio corpo, è perché cerca nello sguardo dell'altro una relazione che non potrà mai essere ridotta a oggetto.

Rovina de-soggettivata sì ma non anonima o impersonale: il corpo fotografato di Woodman appare in questa lettura come declinazione della rovina di una città, di una cultura, di una rappresentazione del femminile che ha attraversato un'etero-

geneità di linguaggi artistici come abbiamo visto in queste pagine. La sua figura, inscritta entro la cornice, si offre così come un'immagine della rovina, intesa nel senso più positivo del termine. In questo rovesciamento, la rovina diventa ciò che struttura la realtà intrapsichica, aprendo la possibilità di immaginare ciò che resiste alla simbolizzazione e che tuttavia può trovare una formulazione transculturale, capace di attribuirgli un valore sociale e di metterlo in relazione con la dimensione intrapsichica (Cfr. Kaes 2010). L'arte, in seno alla nostra società *mas-smediale*, non ha più la presa che aveva un tempo. Eppure, il caso di Woodman ci mostra che una sinergia fra opera e contesto è possibile anche in questo regime visuale, nutrendo un immaginario che istituisce una forma di sopravvivenza della sua eredità artistica.

L'opera mette in mostra la necessaria presenza di uno sguardo esterno su di essa per potersi ri-attivare, perché esibisce tautologicamente questa dimensione meta-testuale, e per questo motivo non può, e non deve, diventare una reliquia sepolta nell'oscurità di uno scantinato o nei recessi del subconscio. Woodman non ha vissuto l'anzianità, eppure ha riscritto la rovina come decadenza paradossale, presenza spettrale o angelica che abita ogni storia di genesi. La rovina del suo autoritratto, come oggetto teorico, predispone le coordinate eccentriche di questo incontro.

Questa sovrapposizione di sguardi consente di intravedere una vitalità inattesa in quello che appare come un confronto "apocrifo" tra arte e vita. Tale confronto si fonda su un immaginario espanso, capace di operare entro l'orizzonte della decostruzione femminista dell'identità, oltre i confini del linguaggio artistico e al di là della chiusura metodologica dell'oggetto di analisi. In questo senso, la produzione di Woodman sfugge all'intenzionalità dell'autrice non come opera infinitamente aperta, ma come opera finitamente figurabile. È infatti la finitezza della sua produzione frammentaria, ad aver reso possibile la costruzione di una serie di immagini; allo stesso modo, è la finitezza di un corpo e di un sapere ad aver rilanciato una narrazione iconica che si nutre di un patrimonio di ricordi, sensazioni e affetti sepolti. Non si tratta, tuttavia, dei ricordi legati al tempo storico della fotografia, bensì di elementi ritmicamente connessi alla portata emotiva che la sua opera è stata in grado di generare.

Attraverso l'anacronismo dell'immagine – che agisce come un palinsesto psichico – riaffiorano così tanto il continente sommerso di una cultura delle rovine quanto quello di una soggettività femminile capace di rovesciare una condizione di decadimento in una fucina produttiva. In tal modo, l'opera di Woodman offre strumenti inattesi per l'analisi di ciò che, nell'esperienza estetica, continua a sottrarsi al dominio della coscienza, dando luogo a una figurabilità che non risolve il problema che pone, ma lo mantiene in tensione, come condizione stessa di un'intelligibilità che si dà solo nella rovina.

Note

¹ Sul tema della sparizione, Harriet Riches, riferendosi alla serie *Portrait of a Reputation* (1975-79), ha affermato che: «By failing to offer up the 'reality' of artistic presence, Woodman upsets the seductive promise of indexical proximity, as she performs a bodily displacement that re-stages the total 'self-absence' precipitated in the photographic act, reflected in the way her body gradually slips out of sight» (Riches 2004: 99).

² Qui faccio riferimento al protagonista di *Gradiva, una fantasia pompeiana* (1903) di Wilhelm Jensen.

³ Bann; Damisch 2005: 160.

⁴ Vedi Quinodoz 2001.

⁵ Con l'iconologia analitica, Damisch – in *Le judgement de Paris* (1992) e *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997) – elabora l'impalcatura teorica di un discorso per immagini che, riferendosi alla psicoanalisi, intende fare agire il concetto freudiano di figurabilità per esplorare come l'arte possa donare una forma a contenuti rimossi, altrimenti inenunciabili dal linguaggio della coscienza. Tale progetto prosegue fino all'incompiuto testo dedicato alla cappella di San Brizio a Orvieto. Vedi Coletta, 2015; Coletta 2021.

⁶ Damisch, pur dichiarando di non praticare gli studi sociali, mostra nell'impostazione teorica delle proprie questioni un'apertura di carattere antropologico al fenomeno artistico, affermando che «...ma relation à l'histoire est perturbée du fait de mon rapport à l'ethnologie. Comme le disait Émile Benveniste: S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire ?» (Damisch, Careri, Vouilloux 2013: 15).

⁷ Per una riflessione teorica sullo sfocato fotografico di Woodman si veda Rejas Del Pino (2025: 248-255).

⁸ Evelyn Fox Keller, in *Reflections on Gender and Science* (1985), sostiene che una delle metafore dello sguardo maschile è quella di un occhio clinico, meccanico che si rifà a un'obsoleta concezione della macchina fotografia e della sua presunta visione oggettiva, disincarnata sul mondo. Cfr. Keller (1985).

⁹ La rovina, come lingua brutta della fotografia, mi sembra si possa porre in parallelo con il discorso sulla letteratura e l'utopia di Ingeborg Bachmann, dove ciò che fa breccia nell'opera non si riferisce al silenzio di un trauma passato ma al biancore di una possibilità futura: «Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l'entusiasmo per la pagina bianca, non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste. In ogni grande opera, sia essa il Don Chisciotte o la Divina Commedia, scopriamo qualcosa di sfiorito, di sfatto, una lacuna che noi stessi colmiamo dandole una possibilità, leggendola oggi e intendendo leggerla ancora domani – una inadeguatezza così grande da spingerci a trattare la letteratura come se fosse un'utopia» (Bachmann 1980: 109).

¹⁰ Sul tema dello specchio, la riflessione teorica di Damisch ha messo in relazione il discorso sulla rappresentazione e la creazione dell'identità del soggetto. Scrive Coletta: «C'est exactement au concept lacanien de stade du miroir (à savoir la distinction entre stade du miroir et fonction tableau) qu'il faut se référer pour comprendre le lien profond qui unit les textes dédiés à l'art contemporain publiés par Damisch au début des années quatre-vingt dix et l'iconologie analytique, théorisée dans la même décennie et bien exprimée dans ses essais plus récents. [...] Le sujet dont Lacan entend marquer l'inscription dans le tableau, celui qui sera appelé à s'y repérer, n'est pas en effet le sujet de la science, mais celui de l'inconscient» (Coletta 2013: 98-99).

Bibliografia

-
- Agamben, Giorgio
2022 *Quel che ho visto, udito, appreso*, Macerata, Quodlibet.
- Augé, Marc
2003 *Le Temps en Ruines*, Paris, Galilée.
- Bachmann, Ingeborg
1980 *Literatur als Utopie*, in *Frankfurter Vorlesungen*, R. Piper & Co. Verlag, Munchen; tr. it. *Literatura come utopia*, Milano, Adelphi, 2011.
- 1955 *Was ich in Rom sah und hörte*, in "Akzente", vol 2, n. 1, 67-72; tr. it. *Quel che ho visto e udito a Roma*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- Bal, Mieke
2021 *Narratology in practice*, Toronto, Toronto University Press.
- Bann, Stephen; Damisch, Hubert
2005 *Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation*, "Oxford Art Journal", 2005, vol. 28, n. 2, 157-181.
- Bois Yve Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind; Damisch, Hubert
1998 *A Conversation with Hubert Damisch*, "October", vol. 85, 1998, 3-17.
- Casero, Cristina; Muzzarelli, Federica
2021 *Feminism and Italian Photography: Notes on the Inheritance of New Generations from the 1970s*, "JOURNAL OF ASIA-PACIFIC POP CULTURE", n. 6 (2), 262-294.
- Coletta, Elisa
2013 "Travailler avec les œuvres. Ressort et enjeu de l'iconologie analytique", in Careri, Giovanni; Didi-Huberman, Georges, a cura di, *Hubert Damisch, l'art au travail*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 95-106.
- 2015 *Hubert Damisch e Erwin Panofsky: debiti e superamenti*, "Annali di critica d'arte", n. 11, 253-301.
- 2021 *Damisch e Freud al cospetto della cappella di San Brizio a Orvieto: un problema di figurabilità*, "Immagine & parola", n. 2, 91-103.
- Corgnati, Martina
2004 *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Mondadori.
- Damisch, Hubert
1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Parigi, Éditions du Seuil.
- Hubert, Damisch; Careri, Giovanni; Vouilloux, Bernard
2013 *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch*, "Perspective", n. 1, 11-23.
- Derrida, Jacques
1990 Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990; tr. it. *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003.
- Fox Keller, Evelyn
1985 Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*, New Haven and London, Yale University Press.

- Freud, Sigmund
 1926 Freud, Sigmund. *La questione dell'analisi laica. Conversazioni con un imparziale*. A cura di Antonello Sciacchitano e Davide Radice. Milano–Udine: Mimesis, 2012. (Orig. *Die Frage der Laienanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926).
- 1930 *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienna, Internationaler Psychoanalytischer Verlag; tr. it. *Il disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971.
- Jensen, Wilhelm
 1903 *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*, Berlino, J. C. Cotta'sche Buchhandlung.
- Kaes, René
 2010 “Comment penser l’interculturel et le transculturel aujourd’hui?” in Cavanna, Donatella, Salvini, Alessandro, a cura di, *Per una psicologia dell’agire umano. Scritti in onore di Erminio Gius*, Milano, Franco Angeli, 540-553.
- Krauss, Rosalind
 1985 *The Bachelor Machines*, New York, MIT Press, 1985; tr. it. *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 1999.
- Lindsay, Joan
 1967 *Picnic at Hanging Rock*, Melbourne, F. W. Cheshire.
- Martini, Giuseppe
 2006 “Rovine e macerie dell’Io. Dalla memoria al lutto, dal trauma all’irrappresentabile”, in Tortora, Giuseppe, a cura di, *Semantica delle rovine*, Roma, Manifestolibri, 103-111.
- Mieke, Bal
 1999 *Narrative inside out: Louise Bourgeois’ Spider as Theoretical Object*, “Oxford Art Journal”, vol. 22, n. 2, 101-126.
- 2009 *Leggere l’arte* in Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio, a cura di, *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 209-240.
- Pedicini, Isabella
 2012 *Francesca Woodman. Gli anni romani fra pelle e pellicola*, Milano, Contrasto.
- Pierini, Marco
 2016 *Attraverso lo specchio. La coscienza del proprio corpo in Francesca Woodman*, “Ricerche di storia dell’arte”, n. 119, 95-113.
- Pollock, Griselda
 2006 *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Hoboken, Blackwell publishing.
- Quinodoz, Jean-Michel
 2001 *Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves*, “Revue de psychanalyse”, vol. 65, 1373-1378.
- Riches, Herriet
 2004 *A Disappearing Act: Francesca Woodman’s Portrait of a Reputation*, “The Oxford art journal”, vol 27, n. 1, 95-113.
- Rejas Del Pino, Miriam
 2025 *Corpi-soglia: per una semiotica della costruzione identitaria in fotografia Da Claude Cabun alla fine dell’analogico*, Tesi di Dottorato, Università Ca’ Foscari, Venezia.
- Schefer, Bernard
 2023 *Francesca Woodman*, Parigi, P.O.L.; tr. it. *Francesca Woodman*, Milano, Johan & Levi, 2024.
- Schor, Gabriele, a cura di
 2010 *Donna: avanguardia femminista negli anni ’70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 19 febbraio–16 maggio 2010, Milano, Electa.

Mattia Cucurullo è dottorando presso L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Ha studiato presso l'Università Sapienza di Roma (2014-2019). Nel 2020 vince la borsa della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici della Sapienza, dove si diploma nel 2022. Attualmente è cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. I suoi interessi accademici si concentrano sul rapporto tra critica d'arte e femminismo, tra teoria dell'immagine e psicoanalisi, avendo partecipato e aiutato a organizzare convegni sul tema. Ha curato e scritto testi critici per mostre in spazi indipendenti.