



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

BEATRICE SELIGARDI

Il guanto, la lacuna e l'anacronismo, o del segreto in Max Klinger, André Breton, Francesca Woodman e Deborah Levy

“Piccole immagini complete” misteriose e latenti: per una poetica del segreto

Vorrei che le parole avessero con le mie immagini lo stesso rapporto che le fotografie hanno con il testo in “Nadja” di André Breton. Egli coglie tutte le illusioni e i dettagli enigmatici di alcune istantanee abbastanza ordinarie e ne elabora delle storie. Io vorrei che le mie fotografie potessero ricondensare l'esperienza in piccole immagini complete nelle quali tutto il mistero della paura o comunque ciò che rimane latente agli occhi dell'osservatore uscisse, come se derivasse dalla sua propria esperienza (Valtorta 1979: 46).

L'affermazione di Francesca Woodman riportata da Roberta Valtorta in uno dei primi articoli critici sulla sua opera¹ non è solo emblematica della poetica visiva di una delle interpreti più celebri della fotografia di fine Novecento, ma è anche una definizione suggestiva di un procedimento artistico di per sé paradossale, ovvero la rappresentazione del segreto, di ciò che statutariamente dovrebbe rimanere non detto, invisibile. È significativo che Woodman dichiari un processo di filiazione diretta con l'avanguardia storica del Surrealismo, e in particolare con una delle opere cardine del movimento, *Nadja* di André Breton (1928-1963), celebre per la commistione

¹ Secondo Pedicini (2012: 43) quest'affermazione sarebbe contenuta – in inglese – anche in una lettera che Francesca Woodman scrisse a Edith Schloss (importante critica d'arte che Woodman aveva conosciuto durante una lezione tenuta da Schloss al RISD di Roma) nel 1980.

tutt'altro che lineare fra parola e immagine volta a far scaturire, parafrasando la riflessione della fotografa statunitense, l'enigma intrinseco nell'ordinario, la paura e la latenza del vivente. Ma oltre a esplicitare un manifesto tematico, Woodman abbozza le linee anche di una possibile linea stilistica del segreto: parla, infatti, di "piccole immagini complete" che, se paragonate alla successione di istantanee all'interno del testo bretoniano, lasciano intuire la predilezione per due strumenti visivi utilizzati tanto da Woodman quanto da Breton, ovvero la serie fotografica ("piccole immagini") e la presenza in esse di oggetti significanti e significativi (la "completezza" di cui parla Woodman può essere interpretata come costruzione dell'immagine sulla base della relazione del soggetto con lo spazio circostante, relazione che avviene attraverso l'interazione con l'oggetto).

Il principio della moderna serie fotografica, avvertito tanto in Breton quanto in Woodman, sembra aver a che fare con una rappresentazione del tempo che si discosta notevolmente tanto dalla linearità quanto dalla narrazione che siamo soliti attribuire alla serialità post-moderna e contemporanea (da qui la necessità di parlare appunto di "serie" fotografica e non di "serialità" fotografica), e che rimanda piuttosto a una tradizione dell'immaginario associata alle varie tecniche dell'incisione, capace di forgiare "piccole immagini complete" le une collegate alle altre attraverso un equilibrio sottile di variazione e ripetizione mai sinonimo di consequenzialità. All'interno del serbatoio di immagini che la tradizione occidentale ha esplorato con il medium dell'incisione, il tempo onirico o allucinato dell'esperienza perturbante ha acquistato un ruolo sempre più preminente: basti pensare ai *Capricci* (1799) o a *I disastri della guerra* (1810-1820) di Francisco Goya, precorritore di una sensibilità per i territori più inesplorati della rappresentazione umana e delle sue dimensioni oscure che il Romanticismo – in particolar modo quello tedesco – avrebbe reso oggetto principale di rappresentazione (Massari, Negri Arnoldi 1998: 263-265).

Ma se tanto in Goya quanto nel romanticismo è l'essere umano o la sua interazione con il paesaggio (in particolar modo naturale) a costituire il luogo di rappresentazione di inesprese passioni umane, con le poetiche simboliste prima e con il surrealismo poi

è l'oggetto a divenire il centro della riflessione. L'oggetto, infatti, costituisce il punto di congiunzione tra la realtà moderna (pensiamo alla rilevanza degli oggetti nella percezione della città – luogo della modernità per eccellenza – a partire da Baudelaire, su cui hanno riflettuto Benjamin (1939) e Agamben (1977), per esempio) e il portato esperienziale del soggetto, che si traduce non solo in memorie e accadimenti, ma anche in analogie e fantasticherie oniriche. L'oggetto acquisisce dunque una funzione altamente simbolica sulla cui base si fonda gran parte della poetica surrealista e, in particolare, quella bretoniana (Gabellone 1977): sarà l'*objet trouvé*, quello scoperto e dominato dalla casualità e privato della propria funzione d'uso, a fungere da luogo di scaturigine di possibili significati irriveribili. Anzi, potremmo dire che è l'impossibilità di poter rintracciare l'origine e la logica della significanza cui allude l'oggetto a costituirne il significato stesso. Non si tratta quindi di un processo basato sull'analogia metaforica classica – secondo una traslazione e una catena di significati intellegibili da parte dell'interprete – bensì dell'esatto opposto, ovvero di un rimando a ciò che va al di là dei limiti della rappresentazione e dell'esperienza verbalizzabile, e che si avvicina piuttosto alla logica dell'emblema e dell'enigma (Agamben 1977: 159-180). L'oggetto della modernità si fa portatore di una presenza paradossale perché nel suo esserci allude a ciò che non è: l'assenza quindi irrompe nel costituirsi stesso dell'oggetto durante il processo di rappresentazione.

Il feticcio e la serie di Klinger e di Breton

Oggetto che contiene l'assenza per eccellenza è il feticcio (ivi: 39-70; Fusillo 2011), carico di una malinconia che si riverbera tanto sul piano del significante (l'oggetto feticcio è metonimico/sineddotico, perché rimanda a un tutto assente) quanto su quello del significato (il dettaglio che marca l'assenza dell'oggetto del desiderio, perduto ancor prima di essere ritrovato). È sotto questa lente malinconico-libidinosa che si iscrive uno degli oggetti che più ha acquisito valore simbolico a cavallo tra romanticismo tedesco e surrealismo: il guanto – in particolare femminile – sul quale si sedimenta un com-

plesso sistema di immagini che vanno dal corteggiamento cortese all'erotismo decadente. In questa linea si iscrivono le incisioni di Max Klinger del ciclo *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* (1881):² si tratta di una serie di dieci disegni che l'artista concepì tra il 1877 e il 1878, anno in cui le espose, mentre la pubblicazione a stampa è datata 1881 (Hertel 1992; Giannini e Baratta 2018).

Il ciclo inizia all'insegna del realismo delle prime due tavole, in cui l'ambientazione di una pista di pattinaggio ("Ort" [Fig. 1]) prelude all'unico evento ("Handlung" [Fig. 2]) dell'esigua trama: la perdita di un guanto da parte di un'avventrice della pista e il successivo ritrovamento da parte del protagonista maschile, il cui punto di vista sembra costituire il fulcro della serie (la "parafrasi" del titolo, infatti, è consequenziale proprio alla dimensione *trouvée* dell'oggetto – *der Fund*). È infatti a partire dalla *rêverie* del giovane uomo che si dispiegano le altre otto tavole, in cui il sogno e l'allucinazione prendono il sopravvento e occupano la dimensione temporale della vicenda (secondo il susseguirsi delle famose unità aristoteliche evocate dai titoli delle prime due incisioni, cfr. Hertel 1992). Si alternano così tavole in cui la soggettività dell'uomo è messa in primo piano (tavola 3 "Wunsche" [Fig. 3], tavola 4 "Rettung" [Fig. 4], tavola 7 "Ängste" [Fig. 7], tavola 9 "Entführung" [Fig. 9]) ad altre in cui è l'oggetto-guanto animato ad assumere il ruolo di protagonista e in cui prevalgono le influenze classiche, rinascimentali e mitiche rificate tuttavia all'insegna di un'onnipresente inquietudine (tavola 5 "Triumph" [Fig. 5], tavola 6 "Huldigung" [Fig. 6], tavola 8 "Ruhe" [Fig. 8], tavola 10 "Amor" [Fig. 10]).

I tentativi di interpretare la dislocazione delle singole tavole all'interno di un percorso narrativo non sono mancate: De Chirico, che rimase fortemente impressionato dalla serie di Klinger tanto da dedicarvi un saggio (De Chirico 1920), ne evidenziò i caratteri di continuità, lasciando sperare in un lieto fine che tuttavia risulta un po' forzato dal punto di vista ermeneutico;³ Varnedoe e Streicher, autori

2 Il titolo è quello apposto dall'artista a partire dalla seconda edizione: quello originario era "Ein Handschuh" ("Un guanto").

3 È interessante soffermarsi brevemente sull'interpretazione di De Chirico che qui riportiamo, a dimostrazione che essa si basa sullo sviluppo narrativo del so-

di un importante monografia sulle incisioni di Klinger (1977), ne hanno messo invece in rilievo i caratteri fortemente pre-freudiani, sottolineandone la marcatura feticistica che rimanda o si sostituisce ora all'organo maschile, ora a quello femminile, strutturando dunque il sogno nella direzione di una *quest* amorosa; Hertel ha invece

.....
 gno (con un evidente sovrapposizione del termine nel titolo della seconda tavola, che sarebbe in realtà "Wunsch", cioè desiderio), con il risultato di stemperare la portata perturbante delle tavole in cui compare solamente il guanto e forzando evidentemente anche il finale: "Una sera, in una sala di pattinaggio su rotelle, Klinger che si trova tra i pattinatori trova per terra un guanto di donna; lo raccoglie e lo tiene. È la prima incisione. Sulla trovata di questo guanto l'artista tesse un racconto favoloso di meravigliosa fantasia lirica. Nella seconda acquaforte, intitolata *Il Sogno*, egli è seduto nel suo letto con la faccia nascosta nelle mani. Il guanto giace posato sul tavolino da notte, presso la candela accesa e in fondo la parete s'è aperta come la scena d'un teatro e appare un lontano e nostalgico paesaggio di primavera. Nelle altre acquaforti seguono altre visioni. Il paesaggio primaverile s'è tramutato in un mare gonfiato dalla tempesta; i cavalloni giungono fino al letto e rapiscono il guanto ed ecco che il sognante sogna di trovarsi in alto mare, solo in un burchiello sbattuto dalle onde, e con un ronciglio cerca ansiosamente di riafferrare il guanto che galleggia sull'acqua schiumosa. Poi si vede ancora il guanto ingigantito, divenuto come uno strano simbolo del misterioso e assillante amore, vogare in trionfo entro una conchiglia tirata da svelti cavalli marini, di cui esso regge le redini stringendo le lunghe e vuote dita di pelle. Nella seguente acquaforte il guanto è posato sopra una roccia liscia eretta come un'arca in riva al mare. Grandi lampade antiche ardono ai lati e le onde arrivano coperte di rose che riversano ai piedi della roccia. Ma ecco che il sogno diviene affannoso e si tramuta in incubo: il mare invade ancora la stanza del dormiente; i cavalloni giungono fino a lui; egli si rivolta pieno d'affanno e d'angoscia dalla parte del muro e sulle onde, oscurando la luna che scende all'orizzonte, appare il guanto gigantesco e gonfiato come una vela in cui soffia la tempesta; strani esseri marini sorgono dall'acqua e gesticolano ostilmente contro il sognante che vuol profanare l'amato guanto. Ma poi l'incubo del mare si dilegua e il dormiente vede il guanto, ridivenuto normale, posato sul tavolo d'un negozio elegante; dietro il tavolo una fila di rigidi e giganteschi guanti, appesi a una sbarra, forma una specie di barriera e di guardia d'onore. Ma ecco che tra quella barriera passa un uccello mostruoso che afferra col rostro il guanto e vola fuori dalla finestra; il sognante balza dal letto e si precipita, ma l'uccello è già lontano. Nell'ultima acquaforte si vede l'epilogo della favola. Il sognante s'è svegliato: il guanto è sempre posato sul tavolino, presso il letto, e il fanciullo amore s'approssima sorridendo, come per dire che tutto non è stato altro che un brutto sogno" (De Chirico 1920). Sull'influenza di Klinger in De Chirico e sull'importanza del guanto all'interno della pittura metafisica si veda anche Altamira (2006).

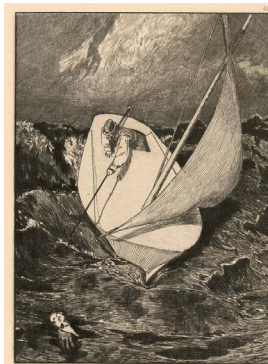
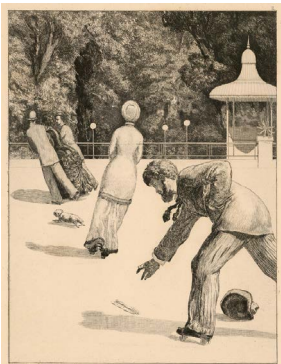


Fig. 3
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 3: *Wünsche* ("Desideri"), acquaforte e acquatinta, 316 x 138 mm (in alto a destra).

Fig. 4
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 4: *Rettung* ("Salvataggio"), acquaforte, 236 x 181 mm (in centro a destra).



Fig. 1
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 1: *Ort* ("Luogo"), acquaforte e acquatinta, 257 x 347 mm (in alto a sinistra).

Fig. 2
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 2: *Handlung* ("Azione"), acquaforte, 299 x 210 mm (in centro a sinistra).

Fig. 5
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 5: *Triumph* ("Trionfo"), acquaforte, 159 x 327 mm (pagina precedente, in basso a sinistra).



In questa pagina, dall'alto:
Fig. 6
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 6: *Huldigung* ("Omaggio"), acquaforte, 159 x 327 mm.
Fig. 7
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 7: *Ängste* ("Paure"), acquaforte, 143 x 268 mm.



Fig. 8
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 8: *Ruhe* ("Quiete"), acquaforte, 143 x 267 mm.

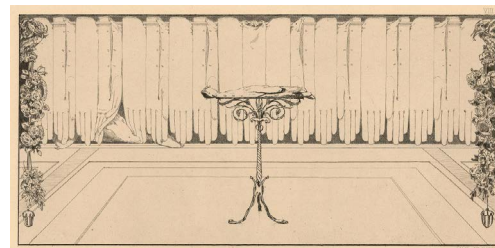


Fig. 9
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 9: *Entführung* ("Ratto"), acquaforte e acquatinta, 119 x 269 mm.

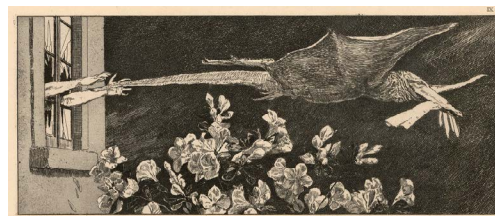


Fig. 10
Max Klinger (1881), *Ein Handschuh*, Tavola 10: *Amor*, acquaforte, 142 x 265 mm.



insistito sul carattere mitico e ciclico del tempo delle incisioni⁴ secondo un procedimento di intrecci successivi che sarebbe dimostrato dalla ricorrenza a salti di alcuni dettagli tra le tavole – come il gesto di raccolta ripetuto tra la seconda e la quarta tavola – che colmerebbero le ellissi narrative, e rispondendo altresì ad una logica ironica legato ai dettami del romanticismo tedesco. Ma a ben vedere, tutti questi tentativi esplicativi vanno nella direzione esattamente opposta a quella poetica dell'oggetto simbolista (prima) e surrealista (poi) che rende quest'opera di Klinger così moderna: la disgiunzione tra le varie scene, disposte lungo una sequenza che perde, a poco a poco, di congruenza narrativa se non a patto di un surplus interpretativo, non andrebbe quindi ridimensionata attraverso il ricorso a discorsività poetiche (l'ironia romantica) o cliniche (l'analisi freudiana), ma piuttosto assecondata nell'espressione assoluta della sua *alterità*, della sua *differenza*, della sua *incongruenza*.

D'altronde il piano del simbolico, seguendo l'*Estetica* hegeliana, è proprio quello in cui permane un "disaccordo parziale" o "lotta" tra la forma e il significato (Hegel 1967: 359), e tale discrepanza è ancora più avvertita se prestiamo attenzione al piano del tempo, quella "Zeit" apparentemente mancante nelle titolazioni e che in realtà si dilunga in tutto il resto delle tavole. Se attribuiamo l'intera sequenza al tempo del sogno, non staremmo facendo altro che tentare di ritrovare una coerenza giustificata dal (non)linguaggio dell'inconscio del sognante: ma quest'interpretazione sarebbe incontrovertibile se fossero presenti solo le tavole in cui il punto di vista del personaggio è ben evidenziato (tavole 1, 2, 3, 4, 7, 9) e in cui la connotazione temporale, per quanto intrisa di elementi "fantastici" come la presenza dell'acqua o di animali o oggetti, è in realtà additabile alla dimensione "moderna" abitata dal protagonista (per quanto trasfigurato, l'ambiente è quello della sua camera da letto, connotata in modo preciso nell'abbigliamento sia nei luoghi pubblici che in quelli privati). Sono piuttosto le tavole in cui l'oggetto è cen-

4 "La tecnica narrativa nelle serie grafiche di Klinger è al contempo ciclica e lineare, e consiste in una particolare concezione della narrazione come un intreccio fra una progressione e un ritorno necessario allo stato iniziale" (Hertel 1992: 91, traduzione mia).

trale a dischiudere un tempo *altro*, che colloca il guanto in un trionfo classico e rinascimentale (evidenti i riferimenti ai trionfi di Venere e Galatea), in un omaggio marittimo dal sapore classico ma anche romantico, sino alla mondanità di un possibile negozio di guanti che in realtà ha molto del palcoscenico teatrale – e dalle cui quinte spunta in basso un animale impossibile da decifrare – fino all'apoteosi di "Amore". Tempo del mito (quello di Venere e Amore), tempo della storia dell'arte (quello della tradizione classica e rinascimentale), tempo moderno (quello della merce nel negozio borghese), tempo metafisico (lo straniamento dell'oggetto animato): il gioco degli anacronismi è manifesto, e pone il guanto come un oggetto quasi al di fuori del tempo stesso.

Insistere sulla disgiunzione e non sulla congiunzione nel ciclo di Klinger significa anche decostruire il sistema diegetico – nei termini di punto di vista – suggerito dal titolo. L'inserimento, a partire dalla seconda edizione, di quel *Paraphrase* legato a *Fund* indica una doppia riflessione: da un lato, la centralità del personaggio maschile (il giovane uomo che raccoglie il guanto, nel quale i critici hanno visto un doppio dell'artista) che ricorre nel corso delle tavole; dall'altro il tentativo di razionalizzare attraverso un'azione del logos (la parafrasi è un atto linguistico e interpretativo) la serie di eventi che si succedono a partire dall'*objet trouvé*. Ma tanto il punto di vista soggettivo quanto l'atto diegetico sono statutariamente destinati a fallire, perché il punto di vista alla fine predominante (non a caso celebrato attraverso "un trionfo", "un omaggio" e la reverenza di "Amore") è quello del guanto, oggetto che si fa soggetto portatore di un segreto che non ha da essere rivelato, perennemente enigmatico ed emblematico.

Potremmo quindi dire che il guanto in Max Klinger assume i tratti del correlativo oggettivo della condizione stessa del simbolo, di quell'insanabile frattura tra significante e significato che la semiologia moderna ha cercato di obliterare (Agamben 1977), di un segreto che è consustanziale all'esperienza, amplificata nella modernità, di un perturbante che non si esaurisce più nella semplice dimensione del feticcio, ma che si strutturalizza nella disgiunzione, nella dislocazione, nell'incongruenza e nell'anacronismo.

Con queste premesse ritorniamo a *Nadja* di Breton, cui la serie del guanto di Klinger è stata associata più volte proprio per la presenza del guanto all'interno del testo bretoniano tanto a livello verbale quanto visuale, trattandosi di un romanzo che potremmo ascrivere al genere del fototesto (Cometa, Coglitore 2016). Sappiamo che *Nadja* ruota attorno alle esperienze di *flânerie* urbana del narratore/autore, di cui l'incontro con la donna eponima costituisce il momento più significativo; esperienze evocate non solo attraverso il racconto, ma anche fotografie in bianco e nero che punteggiano la parola scritta. L'episodio più famoso del guanto si colloca in realtà al di qua dell'incontro, verso il finale della prima parte:

Mi ricordo anche del suggerimento che un giorno fu dato per scherzo a una signora, in mia presenza, di regalare alla "Centrale Surrealista" uno degli straordinari guanti azzurro-cielo che portava quando veniva a trovarci nella sede della suddetta Centrale, del mio panico quando vidi che era sul punto di acconsentire, di quanto la supplicai di non farlo. Non so che cosa allora ci fosse per me di temibilmente, meravigliosamente decisivo nel pensiero che quel guanto lasciasse per sempre quella mano. E la cosa non ha assunto le sue grandi, le sue vere proporzioni, quelle cioè che ha conservate, se non dal momento in cui quella signora propose di tornare per deporle sul tavolo, nel posto stesso nel quale avevo tanto sperato che non avrebbe lasciato il guanto azzurro, un guanto di bronzo che possedeva e che più tardi ho visto a casa sua, un guanto da donna anch'esso, piegato al polso, con le dita senza spessore, un guanto che non ho mai potuto fare a meno di sollevare, sorpreso sempre del suo peso e tenendo più che ad ogni altra cosa, si direbbe, a misurare la forza esatta con la quale esso preme su ciò su cui l'altro non avrebbe premuto (Breton 1962: 46).

In questa scena il guanto funziona come oggetto che crea inquietudine secondo un meccanismo feticistico: lo stato di angoscia percepito da parte del narratore si innesca nel momento in cui pensa all'abbandono della mano femminile dal guanto e alla sua sostituzione (processo classico del feticcio-malinconico) con un simulacro (il finto guanto in bronzo) di cui non solo viene riprodotta nel testo l'immagine fotografica, ma rispetto alla quale il narratore manifesta ulteriormente un sentimento di sorpresa. Quella che a prima vista

si presenta come una descrizione compiuta dell'*Unheimlich* acquisisce tuttavia un ulteriore significato se si ragiona sulla posizione di questa porzione di testo e immagine all'interno della struttura complessiva del romanzo. Siamo infatti a conclusione di quella che potremmo considerare l'introduzione alla vicenda, in cui impariamo a conoscere il narratore all'interno del suo ambiente naturale – la città di Parigi – e all'interno del suo spazio epistemologico, ovvero il *caso oggettivo* che comporta l'incontro rivelatore ed epifanico, sia esso con persone o cose, preparato dai desideri inconsci (Gabello 1977: 57; Krauss 1981: 118). E non è allora, forse, così *casuale* che la forma vuota e fantasmatica di un corpo femminile – il guanto, che si oggettivizza e relativizza nella scultura-simulacro – possa essere letta come una profezia dell'arrivo di *Nadja*, che a ben vedere, nel corso della narrazione sfugge sempre di più al ruolo di oggetto del desiderio (il guanto-feticcio) trasformandosi in soggetto sfuggente (il guanto-enigma).

Come il guanto di Klinger acquisisce, nel corso delle tavole, una vita propria che esula dalla dimensione onirica del protagonista trasformandosi in forma-fantasma che abita sfere temporali differenti, così *Nadja* prende progressivamente autonomia rispetto alle ipotesi interpretative che via via il narratore cerca di attribuirle (povertà? sensibilità poetica? preveggenza?), eludendo al contempo anche i paradigmi normativi che la vorrebbero folle e da internare (nelle parole del narratore, sono i manicomi a *fabbricare* i matti). Sin dal primo incontro, il narratore connota *Nadja* proprio all'insegna del paradigma enigmatico: "Che cosa è mai che traspare di così straordinario in quegli occhi? Che cosa vi si rispecchia oscuramente di sventura e luminosamente d'orgoglio? Tale è anche l'*enigma* proposto dall'inizio di confessione [...]" (Breton 1963: 52; corsivo nostro). Ma è anche la città stessa che sembra averla accolta sotto questo segno: "Attraversiamo Boulevard Magenta davanti allo '*Sphinx-Hôtel*'. Mi mostra l'insegna luminosa con le parole che l'hanno convinta a scegliere quell'albergo, la sera del suo arrivo a Parigi" (ivi: 86; corsivo nostro). Ma è soprattutto nella caratterizzazione *immediata* del personaggio, quella che dipende dall'interpretazione dei segni ascrivibili a lei (dove cioè la mediazione del narratore dovrebbe essere minima),

come le sue parole riportate in discorso diretto e le fotografie dei suoi disegni, a costituire il momento di massima emersione del segreto attraverso la lacuna verbale e visuale secondo quel medesimo stile di “piccole immagini complete” che saranno inseguite anche da Francesca Woodman.

L'apparizione di Nadja si accompagna innanzitutto a una scansione giustapposta del tempo della narrazione: il centro del romanzo è infatti occupato dal resoconto puntuale dei giorni tra il 4 e il 12 ottobre 1926, durante i quali il narratore e Nadja si incontrano ripetutamente – un po' involontariamente, un po' no – per le strade e i caffè di Parigi. La formulazione del racconto in scene discrete ci riporta alla dimensione della serie che abbiamo incontrato nelle incisioni di Klinger e, come in quel caso, anche qui la linearità del tempo è apparente: la strutturazione interna delle piccole scene, rispetto alle quali non si consuma alcuno sviluppo narrativo tanto che potrebbero tranquillamente essere mescolate fra loro senza alcuno stravolgimento della storia, vede in campo un tempo doppiamente erratico. In primo luogo, è l'erranza urbana delle passeggiate del narratore e di Nadja attraverso i luoghi di Parigi, cui si contrappone la staticità delle fotografie che, lungi dal supplire semplicemente alle descrizioni secondo i dettami bretoniani, sono foriere di un senso di straniamento metafisico nel loro essere per lo più immagini deserte (Arrouye 1983: 135-136). Ma a questa erranza si aggiunge quella personale di Nadja, che in più di un'occasione agisce come agitatrice di anacronismi temporali. L'“anima errante” – come lei stessa si definisce – pare serbare in certi momenti un *Nachleben* di spiriti del tempo differenti: è la Melusina dei cicli mitici bretoni, è Madame de Chevreuse, è una nobile dell'entourage di Maria Antonietta che muore durante la Rivoluzione, ma è anche la veggente che sa predire piccoli avvenimenti (la finestra che si illumina di rosso nel caffè) e che sembra in grado di leggere i segreti della città. Così, non solo le memorie mitiche e storiche si associano a luoghi ben precisi di Parigi (l'incrocio tra il Palazzo di Giustizia e l'Hôtel Henri IV, il castello di Saint-Germain, i giardini del Palais Royale ecc.), ma anche il segreto della città prende le sembianze delle apparizioni urbane di una mano di fuoco, ora vista in un'insegna pubblicitaria, ora visione

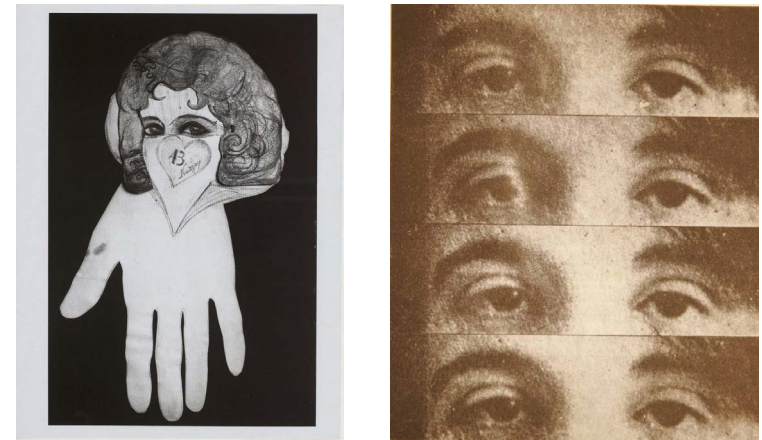


Fig. 11
“In modo da poter variare l'inclinazione della testa...” in Breton, *Nadja*, 1928-1963 (a sinistra).

Fig. 12
“Gli occhi di felce” in Breton, *Nadja*, 1928-1963 (a destra).

di aria e acqua. E l'apparizione di una mano, ora colta in una dimensione divina ora riportata alla sua mondanità e modernità, non può non richiamare l'erranza del guanto di Klinger:

Il senso del guanto, della mano e di Nadja stessa rimangono misconosciuti, o meglio: il loro significato è l'impossibilità di attribuirvi un significato che risponda alle leggi del logos, ma forse anche a quelle dell'inconscio di chi guarda. Così Nadja è lacuna che può affiorare solo in “piccole immagini complete”, il cui corrispettivo visuale sono i disegni, fondati su una logica del collage e della giustapposizione nella quale si mescolano elementi appartenenti, ancora una volta, a sfere temporali differenti (il richiamo a Melusina nella coda della sirena, la mano/guanto, “l'elmo di Achille” in cui vedere volti femminili moderni, demoniaci e animaleschi [Fig. 11]). Di Nadja manca, a riprova del suo essere portatrice di lacuna e segreto, un ritratto fotografico: solo gli “occhi a felce” sono reduplicati in un'immagine che presenta la stessa logica della serie non sequenziale, privati della loro umanità e dunque resi oggetto – al pari del guanto – fantasmatico, in cui è l'assenza a costituirne il significato [Fig. 12].

Il guanto, da oggetto di rappresentazione paradossale (presenza di un'assenza) è dunque elemento perturbante che allude ma non dice, che racconta senza narrare, perché racconta il silenzio indicibile e incolmabile. Potremmo quindi interpretare il guanto come il simbolo di quella categoria fondamentale per l'interpretazione dei testi che è il "silenzio", sorta di "funzione" letteraria che denuncia la natura eminentemente "segreta" del linguaggio, l'assenza, l'allusione e l'inesauribilità del significato, mai completamente raggiunto, ma foriero di continue ipotesi e speculazioni destinate al fallimento. Ma il guanto diventa anche figura che porta con sé una riflessione sulla compresenza di sfere temporali differenti, il cui collegamento non viene esplicitato, ma alluso, solamente intuito.

La "funzione guanto" in Francesca Woodman e Deborah Levy

Sulla scorta di quanto detto sinora possiamo tornare alle nostre righe di apertura, alla riflessione di Francesca Woodman a proposito di *Nadja*. Le sue frasi appaiono tanto più significative se messe a confronto con una serie fotografica in un cui l'artista si è esplicitamente messa alla prova con il tema del guanto a partire proprio dall'esempio di Klinger. La "Storia del guanto"⁵ viene concepita durante il soggiorno romano di Woodman tra il 1977 e il 1978, un periodo estremamente formativo per lei, grazie anche alla frequentazione assidua della Libreria Maldoror, guidata da Giuseppe Casetti e Paolo Missigoi insieme a un gruppo di artisti (Giuseppe Gallo, Sabina Mirri ecc.) con cui Woodman sarebbe entrata in profonda sintonia umana e artistica (Townsend 2006; Pedicini 2012). La Maldoror diventa il luogo di esplorazione ideale di tutti quelli che erano stati i movimenti simbolisti tardo ottocenteschi e le avanguardie primo novecentesche, con una predilezione per autori come Lautréamont, Rimbaud, Artaud, Marinetti e i futuristi, i fratelli De Chirico e molti altri. Qui Woodman ha modo di approfondire e intensificare ancora di più il proprio interesse per il Surrealismo – probabilmente maturato già in anni precedenti (Townsend 2006) – e in particolare per il

5 Così figura il titolo nel catalogo della mostra curata da Giuseppe Casetti (2011), che fu testimone della nascita del progetto.

romanzo bretoniano. Ed è proprio a partire dalla fascinazione per il tema del guanto di Klinger (che Woodman scopre alla Maldoror) e Breton, che nasce la serie di immagini⁶ ambienta nel Bar Fassi (antico e storico caffè romano dall'aspetto d'altri tempi), collegata anche ad altri due scatti romani del 1977 (Pedicini 2012: 45-46).

La ricostruzione della sequenza completa ci viene offerta da Giuseppe Casetti all'interno del catalogo della mostra avvenuta presso la sua galleria nel 2011, in cui riporta anche le circostanze in cui nacque il progetto.⁷ Non sappiamo se l'ordine scelto da Casetti corrisponda a quello effettivamente pensato da Woodman, ma fin da un primo sguardo alle sei immagini è evidente la volontà di creare una narrazione che scardini completamente qualunque tipo di attendibilità, di coerenza e di realismo. Protagoniste sono la fotografa stessa e l'amica e artista Sabina Mirri, altra frequentatrice della Maldoror, che si incontrano all'interno degli ambienti di un caffè dall'arredamento e dall'atmosfera decisamente decadente, lontano da qualunque riferimento ai contemporanei tardi Anni Settanta. Anche l'abbigliamento delle due giovani donne pare tradire un'appartenenza a epoche diverse: laddove Mirri compare in abiti leggeri e moderni, con una camicia geometrica e un paio di pantaloni, Woodman mantiene in buona parte delle immagini cappotto, cappello e guanti, che insieme alla veste lunga le conferiscono un'aria demodé e fuori dal tempo. L'alternanza tra la presenza o meno degli accessori di Woodman impedisce di poter ricostruire una cronologia precisa dell'evento: alla

6 Sull'importanza della serie progettuale all'interno dell'opera di Woodman si veda, ad esempio, Vituzzi (2013: 28-29): "[...] molte fotografie di Woodman sono realizzazioni di progetti ben precisi. Malgrado il carattere apparentemente evanescente, dinamico, dei suoi lavori, essi in realtà nascevano quasi tutte da un'idea a monte. [...] la sua scelta delle ambientazioni, delle luci era sempre frutto di un consapevole disegno mentale. La serialità di molti suoi lavori accentua questa premeditazione, e confuta l'autonomia del singolo scatto fotografico, che va riletto all'interno di un piano più ampio. [...] la serialità presuppone una comunicazione fra i vari scatti, e implica sempre un passaggio temporale".

7 "La serie del guanto è una serie di fotografie ispirate al guanto di Max Klinger, realizzata da Francesca Woodman per una mostra collettiva alla libreria Maldoror mai avvenuta. A ciascun artista era stato dato un guanto come tema da sviluppare. Le fotografie di questa serie sono state realizzate al Bar Fassi a Roma, posto di ritrovo dei frequentatori della libreria Maldoror" (Casetti 2011: 123).



Fig. 13
Francesca Woodman, Italy, 1977, image size: $5 \frac{5}{16} \times 5 \frac{5}{16}$, © Estate of Francesca Woodman / Charles Woodman / Artist Rights Society (ARS), New York (a sinistra).

Fig. 14
Francesca Woodman, Italy, 1977-1978, image size: $5 \frac{1}{4} \times 5 \frac{5}{16}$, © Estate of Francesca Woodman / Charles Woodman / Artist Rights Society (ARS), New York (a destra).

prima immagine [Fig. 13], in cui una Woodman incappottata guarda verso l'obiettivo insieme a Mirri mentre sono sedute a un tavolino apparecchiato per il tè, segue la seconda [Fig. 14] che sembra rappresentare un momento cronologicamente antecedente, dal momento che vediamo la schiena di Woodman di spalle, senza testa, mentre Mirri la guarda arrivare in secondo piano; la terza e la sesta fotografia [Fig. 15] sono immagini speculari, in cui il corpo in piedi di Woodman (questa volta abbigliata solo con la veste e i guanti in mano) si trova obliquamente di fronte all'obiettivo, mentre Mirri in secondo piano guarda in basso nella direzione opposta; la quarta [Fig. 16] e la quinta presentano nuovamente le due amiche silenziose al tavolo, vestite di tutto punto, senza che i loro sguardi si incrocino. L'atmosfera sospesa (intensificata dal luogo deserto) e l'ambientazione non possono non richiamare quelle del romanzo di Breton, basato parimenti su di un incontro tra il narratore e Nadja che avviene, nella maggior parte dei casi, proprio all'interno dei caffè cit-



Fig. 15
Francesca Woodman, Italy, 1977, image size: $5 \frac{3}{16} \times 5 \frac{1}{4}$, © Estate of Francesca Woodman / Charles Woodman / Artist Rights Society (ARS), New York (a sinistra).

Fig. 16
Francesca Woodman, Italy, 1977, image size: $5 \frac{1}{4} \times 5 \frac{5}{16}$, © Estate of Francesca Woodman / Charles Woodman / Artist Rights Society (ARS), New York (a destra).

tadini. Ma è soprattutto la presenza del guanto, materica ed effimera allo stesso tempo, a costituire il *punctum* delle immagini, grazie a un uso delle linee e della luce che gioca fortemente con i chiaroscuri e con i volumi. La figura di Woodman, in particolare, riceve costantemente una luce laterale che la rende diafana oppure sfuocata, accentuandone il carattere aereo. A tale luminescenza fantasmatica fanno da contrappunto i guanti neri, presenza inquietante che sembra porsi in relazione con l'incontro fra le due giovani donne: l'unico momento in cui i loro sguardi si incontrano avviene nel fuori campo della seconda immagine, in cui in primo piano si stagliano i due guanti neri nascosti dietro la schiena di Woodman. Il suo gesto, che da un punto di vista geometrico replica la linea obliqua del braccio e della mano di Mirri, rimanda evidentemente all'atto di nascondere qualcosa, con un gioco tra primo e secondo piano che lascia ipotizzare il fatto che questo movimento abbia una qualche relazione con l'altra persona. Il rapporto fra le due donne, che nelle immagini in

cui entrambe siedono al tavolo pare dominato dalla non comunicabilità degli sguardi divergenti, sembra infrangersi nuovamente nelle due fotografie speculari in cui Woodman questa volta dà le spalle all'amica. Il corpo in primo piano della fotografa, di cui ci è precluso il volto, presenta questa volta i guanti sfilati e trattiene da entrambe le mani. Ma la secondaria importanza degli oggetti è solo apparente, perché la loro presenza è stata reduplicata sul collo stesso dell'artista: dalla camicia spunta infatti una mano evanescente che riproduce la posa di Mirri assunta nella seconda immagine, come ha puntualizzato in un'intervista l'artista romana.⁸ Il guanto, ora sfilato, lascia il posto a un vero e proprio engramma di luce che potrebbe alludere quasi a una telepatia osmotica fra le due giovani, non così lontano dalla vicinanza di spiriti tra Breton e Nadja.

Ci troviamo di fronte a tutti gli elementi che abbiamo visto comporre quella che ormai possiamo definire una vera e propria "funzione-guanto". La serie non sequenziale, in cui il tempo è "altro" rispetto a quello naturalistico suggerito dallo spazio realistico, si compone in "piccole immagini complete" il cui fulcro è costituito dal guanto in quanto duplice vuoto: vuoto di luce, perché è l'elemento che maggiormente la assorbe e che costituisce dunque il punto di rottura rispetto alla composizione dell'immagine, e vuoto narrativo, perché serba in sé il segreto del silenzio fra le due donne, perché è esso stesso silenzio.

La medesima macchina enigmatica è presente all'interno di un romanzo contemporaneo in cui le risonanze tanto di Breton quanto di Woodman sono evidenti: parliamo di *Swimming Home* (2011) di

8 "Francesca era partita da una serie di incisioni di Klinger in cui si sviluppa una storia intorno a un guanto perso, pattinando, da una ragazza e raccolto da un giovane. A quest'idea aveva aggiunto un mio gesto che a lei piaceva moltissimo: la maniera solita che ho ancora di appoggiare la mano sul collo. Così un giorno l'ho portata al Caffè Fassi, un posto bellissimo a Piazza Fiume che purtroppo oggi non esiste più: grandi specchi, camerieri di una volta col tovagliolo sul braccio, servizio da tè di peltro che ti ustionava le mani. Abbiamo realizzato questa serie di fotografie in cui io e lei prendiamo il tè a un tavolo. In una serie di sequenze, io mi metto la mano sul collo, poi Francesca compare con una mano identica disegnata allo stesso posto, poi ancora lei indossa un paio di guanti di pelle. E così via" (Pedicini 2012: 132-133).

Deborah Levy, autrice britannica che ha recentemente proposto una riflessione sulla fotografia di Francesca Woodman in occasione di una mostra tenutasi alla Tate Liverpool, esplicitando l'influenza della fotografa nella sua opera narrativa.⁹ Nel romanzo di Levy, come vedremo fra poco, del guanto manca un'attestazione concreta nel testo, ma potremmo dire che è ben presente la "funzione guanto", ovvero la messa a punto dei meccanismi di segretezza del testo.

Il romanzo di Levy si dipana lungo un'apparente coerenza cronologica data dalla titolazione dei capitoli in giorni della settimana successivi ("Saturday", "Sunday" ecc.), anche se tale andamento lineare viene sottilmente incrinato in più di un'occasione,¹⁰ ripresentando in questo modo quel modello di struttura a piccole scene giustapposte che abbiamo evidenziato nelle serie precedenti, e che ricorda anche la scansione in giorni di *Nadja*. Durante otto giorni assistiamo all'incontro tra un gruppo di turisti inglesi (una famiglia e una coppia di loro amici), che hanno affittato per le vacanze una villa in Costa Azzurra, e una giovane donna, Kitty Finch, che sconvolge i già precari equilibri personali fra di loro. Se all'inizio il suo arrivo appare determinato dal caso e da un malinteso sulle tempistiche d'affitto della casa, ben presto si scopre che Kitty, presentatasi come botanica, è in realtà una poetessa in erba sulle tracce del ben più noto e acclamato poeta Joe Jacobs (il padre della famiglia), alias Jozef Nowogrodzki, polacco di origine ebraica naturalizzato inglese dal passato traumatico. Benché il romanzo si presenti come un racconto polifonico, in

9 "Penso alle immagini suggestive di Francesca Woodman tutte le volte che scrivo di un personaggio femminile e comincio a incarnarlo (a renderlo presente) nel mio mondo narrativo. 'Quando una scrittrice mette un personaggio femminile al centro della sua ricerca letteraria (o di una foresta) e questo personaggio comincia a proiettare ombra e luce dappertutto, lei dovrà trovare una lingua che in parte dovrà sciogliere i nodi con cui è stata costruita innanzitutto dalla società. Dovrà esserne consapevole del modo in cui lo farà, perché avrà molte delusioni. Infatti, sarebbe meglio che non ne fosse consapevole. È incredibilmente stancante imparare a diventare un soggetto; è già abbastanza difficile imparare a diventare una scrittrice'" (Levy 2018a, traduzione mia [la citazione tra virgolette inglesi è ripresa da Levy da un proprio testo, cfr: Levy 2013]).

10 L'incipit corrisponde in realtà a un'anticipazione di una delle ultime scene del romanzo, scena che viene evocata – con ripetizioni e minime variazioni nel racconto – tre volte.

cui si alternano in modo altamente cinematografico i punti di vista dei personaggi (Levy 2018b), il rapporto tra Kitty e Joe è cruciale, e nello strutturarsi del loro rapporto, così come nella caratterizzazione del personaggio di Kitty Finch, sono visibili echi tanto da Breton quanto da Woodman.

L'epigrafe che anticipa il romanzo manifesta una dichiarata filiazione al surrealismo, trattandosi di una citazione dal primo numero de *La Révolution Surrealiste*, rivista fondata nel 1924 da Breton, Aragon, Naville e Péret: "Ogni mattina in ogni famiglia, uomini, donne e bambini, se non hanno niente di meglio da fare, si raccontano i propri sogni. Siamo tutti in balia del sogno e dobbiamo subire il suo potere durante lo stato di veglia".¹¹ Ma se l'introduzione al romanzo già prelude ad accadimenti che metteranno in discussione una concezione realistica della rappresentazione, l'episodio di apertura (che come già detto si ripete in tre punti della narrazione) pare subire parimenti un'eco bretoniana: nella guida spericolata sulla montagna intorno a Nizza tra Kitty e Joe, durante la quale viene messa a nudo la ragione più intima e profonda della consonanza di spirito fra i due, sembra risuonare l'eco di un'altra scena al volante, quella evocata da Breton in una nota nelle pagine finali di *Nadja* (Breton 1962: 129-130). Qui è Breton stesso ad essere alla guida, mentre *Nadja* è foriera di pulsione di amore e di morte, cercando lo schianto. Nel romanzo di Levy è invece Kitty a guidare e a porsi in una posizione di salvezza paradossale nei confronti di Joe, affetto da una forma depressiva legata probabilmente alla propria infanzia traumatica.

La caratterizzazione di Kitty è all'insegna dell'indefinito e del fantasmatico lungo tutto il romanzo: con la sua prima apparizione mentre nuota nella piscina della villa, Kitty Finch si presenta molto spesso nuda davanti agli altri personaggi (dettaglio che richiama da vicino la figura di Woodman, che nella maggior parte delle sue fotografie si autoritrae nuda all'interno di spazi metafisici e inquietanti), una nudità che tuttavia ha meno a che fare con il desiderio sessuale, e più con un volontario effetto di straniamento rispetto all'ambiente circostante, proprio come accade nelle immagini della fotografa statunitense. Kitty tocca le pareti della casa, apparentemente nuove

.....
 11 Traduzione mia.

ma che nascondono una decrepitudine incipiente, ed è in ascolto di voci interne alla sua mente, che tuttavia sembrano portatrici di oscuri presagi.

La capacità telepatica e premonitrice di Kitty, per quanto correlata a segni che diversi personaggi del romanzo riconducono clinicamente a patologie mentali (ancora un riferimento a *Nadja*), si esplicita soprattutto con Joe, con il quale sostiene di intrattenere una conversazione privata e intima a livello mentale attraverso le poesie da lui scritte, come se queste avessero in lei una prescelta e occulta interlocutrice. Ma questa conversazione non avviene sul piano del linguaggio, bensì su ciò che eccede i suoi confini. Questo *quid*, questa concretizzazione dell'enigma non trova luogo propriamente nel guanto, ma in un altro oggetto: una busta che Kitty lascia scivolare sotto la porta della camera da letto di Joe e che contiene la sua poesia, *Swimming Home*. Il testo di Kitty, che lei desidera ardentemente far leggere al poeta, costituisce il nucleo vuoto attorno al quale ruota l'intera narrazione. Non è infatti dato sapere a chi legge il contenuto esatto del testo: solo due frammenti (uno riportato da Joe, l'altro dalla figlia Nina) lasciano intuire tutto e nulla. Ma c'è un'unica certezza del testo di Kitty Finch che Joe nota, ovvero la presenza di un'espressione ripetuta sulla pagina che presentifica il segreto nel suo stesso essere assenza, nel suo essere lacuna:

Tenne la pagina più vicina agli occhi e si sforzò a leggere le parole che fluttuavano sulla pagina. E poi allontanò la pagina dagli occhi e lesse di nuovo. Non c'era angolazione che rendesse più semplice la comprensione. Le sue parole erano dappertutto, nuotavano attorno ai bordi del foglio rettangolare, ogni tanto sparivano tutte insieme per poi ritrovarsi al centro della pagina a righe con il suo triste messaggio finale. [...] et cetera. Un'espressione latina che vuol dire 'e altro' oppure 'e così via' oppure 'il resto'. La poesia, 'Swimming Home', era fatta in gran parte di ecc.; ne aveva contati sette solo in metà pagina. Che razza di linguaggio era? [...] Gli veniva richiesto di ricavarne qualcosa, e quello che lui ne aveva ricavato era che ogni ecc. nascondeva qualcosa che non poteva essere detto (Levy 2012: 83, traduzione mia).

L'*et cetera*, la quiddità massima del linguaggio, il suo esserci nell'assenza: ecco la rappresentazione del silenzio, di quella frattura insa-

nabile fra significante e significato su cui si fonda l'enigma, l'immagine emblematica. Come il guanto di Klinger, di Woodman o la mano di fuoco di Nadja, anche in *Swimming Home* il segreto accade nel momento dell'incontro, della relazione, e verso il finale è ancora una mano a diventare depositaria di una lingua cifrata: nel ristorante dell'Hotel Negresco, in una sala che richiama un tempo perduto (ecco l'anacronismo simile al Bar Fassi) e con indosso un vestito e una mantella di piume simile a un cigno (altro possibile riferimento a Woodman),¹² Kitty Finch scrive con una penna sulla mano di Joe la poesia che preferisce, un calligramma di Apollinaire che nella sua apparente referenzialità esibisce tutto il potere surreale del linguaggio di evocare ciò che va al di là di esso:

I
T
S
R
A
I
N
I
N
G

.....
12 Numerosi sono infatti i riferimenti visuali e verbali al cigno ("swan") in tutta l'opera di Woodman.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2011.
- ALTAMIRA A. (2006), "De Chirico, Böcklin e Klinger", in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, 5/6, pp. 35-64.
- ARROUYE J. (1982), "La photographie dans 'Nadja'", in *Mélusine*, 4, pp. 123-151.
- BENJAMIN W. (1939), "Di alcuni motivi in Baudelaire", Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2014.
- BRETON A. (1963), *Nadja*, Einaudi, Torino, 2007.
- CASSETTI G., STOCCHI F. (a cura di) (2011), *Francesca Woodman: Roma 1977-1981*, Agma, Vienna.
- COMETA M., COGLITORE R. (a cura di) (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata.
- DE CHIRICO G. (1920), "Max Klinger", in Id., *Scritti I (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano, 2008, pp. 321-333.
- FUSILLO M. (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna.
- GABELLONE L. (1977), *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino.
- GIANNINI F., BARATTA I. (2018), "Una delle prime rappresentazioni del sogno nell'arte: il guanto di Max Klinger", in *Finestre sull'arte. Rivista online di arte antica e contemporanea*, https://www.finestre-sullarte.info/982n_max-klinger-guanto-stampe.php (ultimo accesso: 11/06/2019).
- HERTEL C. (1992), "Irony, Dream, and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the Finding of a Glove and German Modernism", in *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1, pp. 91-114.
- KRAUSS R. (1981), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- LEVY D. (2011), *Swimming Home, And Other Stories*, Sheffield. Ead. (2013), *Things I Don't Want to Know*, Penguin, London, 2018.

- Ead. (2018a), "Vanishing Act", in *Tate Etc.*, 43 (Summer 2018), <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018>.
- Ead. (2018b), *The Cost of Living*, Penguin, London, 2019.
- MASSARI S., NEGRI ARNOLDI F. (1987), *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Figuerra a Picasso*, Carocci, Roma, 1998.
- PEDICINI I. (2012), *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*, Contrasto, Roma.
- TOWNSEND C. (2006), *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, Phaidon, London.
- VALTORTA R. (1979), "Francesca Woodman", in *Progresso Fotografico*, 86/10, pp. 46-50.
- VARNEDOE J. T. K., STREICHER E. (1977), *Graphic works of Max Klinger*, Dover Publications, New York, 1977.
- VITUZZI V. (2013), *Francesca Woodman*, doppiozero, Milano.