

***The Ballad of Sexual Dependency* (1986) di Nan Goldin e la teoria della rappresentazione di Louis Marin**

Abstract

The essay focuses on Louis Marin's theory of representation and, in particular, on its duplex nature: transparency and opacity. Some images from *The Ballad of Sexual Dependency* by Nan Goldin will be analyzed, stressing all those aspects and mechanisms that Marin classifies under the concept of opacity. Showing its own tools, *The Ballad* becomes a way of representing a world that comes with a fundamental asymmetry in respect to the viewer.

Keywords

GOLDIN, NAN; MARIN, LOUIS; AMERICAN PHOTOGRAPHY; SEMIOTICS;
THEORY OF REPRESENTATION; OPACITY; 1980'S; 1990'S

Realizzato nella forma di uno *slide show* a partire dal 1976 e pubblicato per la prima volta dieci anni dopo, *The Ballad of Sexual Dependency* rimane probabilmente l'opera più nota e distintiva della fotografa americana Nan Goldin. Questo saggio propone di analizzarne alcuni aspetti a partire dal concetto di "presentazione della rappresentazione" elaborato dallo studioso francese Louis Marin (1931-1992). L'analisi si articolerà principalmente su tre punti cardine interni all'immagine: i dispositivi di reinquadramento, le cosiddette "figure di cornice" e la presenza degli specchi. Queste strategie non verranno ricondotte a una semplice questione iconografica ma, al contrario, verrà indagata la portata di senso che da queste è messa in atto, proponendo un'interpretazione del lavoro di Goldin meno legata ad aspetti strettamente tematici sovente privilegiati dalla critica e per lo più esclusivamente connessi al contesto sociale della New York degli anni Ottanta.

Verso la rappresentazione

La formazione intellettuale di Marin avviene all'interno di un ambiente in cui le scienze sociali sono fortemente influenzate dallo strutturalismo di stampo linguistico ⁻¹. Sono gli anni in cui, in Francia, il modello dominante per la semiotica è quello greimasiano ⁻², dal quale, nonostante un'assidua frequentazione, Marin prenderà le distanze sotto molti aspetti ⁻³. Alla base della sua ricerca, costantemente segnata sia dalla filosofia sia dalla semiotica, è possibile individuare uno sfondo teorico costituito dagli studi di Peirce, Jakobson, Barthes, Hjelmslev, Greimas e Benveniste ⁻⁴. Quella a cui perviene Marin può essere definita come una "semantica non referenziale della rappresentazione visiva" ⁻⁵, secondo la quale la pittura non è solo rappresentazione ma anche presentazione, in quanto essa fa propri i poteri di un segno.

All'interesse di Marin verso la filosofia del segno si collega l'influenza di alcuni testi fondamentali dell'*âge classique* francese, tra i quali spicca *La logique ou l'art de penser: contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement* pubblicata, in forma anonima, da Antoine Arnauld e Pierre Nicole nel 1662 ⁻⁶. Oltre alla teoria del segno-rappresentazione esposta in questo testo, un posto di rilievo è occupato dallo studio della teoria segnica nei *Pensieri* di Pascal, dai *Saggi* di Montaigne e, in generale, dalle opere degli eruditi della cerchia di Luigi XIV. A livello letterario, Marin ricorda l'importanza delle favole di La Fontaine e di Perrault mentre, in ambito artistico, il suo sguardo va alle opere di Poussin, Le Brun, de Champaigne e al Rinascimento italiano.

È nel periodo tra gli anni Settanta e Ottanta che il pensiero di Marin si emancipa progressivamente da autori di riferimento come Roland Barthes ed Émile Benveniste. Sono in particolare gli studi di linguistica di quest'ultimo a rivestire una grande importanza nella costruzione delle riflessioni sull'enunciazione visiva di Marin, il cui punto di partenza va individuato nell'analisi di Benveniste relativa ai tempi verbali, ai pronomi e ai deittici ⁻⁷. In questo contesto, Marin attua un'operazione che non può essere ridotta alla mera applicazione delle nozioni proprie della lingua all'ambito del visivo: la sua analisi, al contrario, si propone di estrapolare e ri-figurare l'enunciazione, sia in quanto concetto che come meccanismo ⁻⁸. Secondo Lucia Corrain e Paolo Fabbri, Marin

—

non estende al visivo le nozioni proprie della lingua, bensì ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito di una semantica della rappresentazione, intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive ⁻⁹.

—

Non meno importante, l'influenza di Benveniste fa sì che Marin per me la teoria semiotica degli anni Settanta con i concetti di soggettività e intersoggettività ⁻¹⁰ – che Benveniste aveva indagato nella lingua – all'interno dell'universo della rappresentazione.

Opacità e trasparenza

Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1989, si compone di sei saggi dedicati a cinque opere di autori del Rinascimento (Luca Signorelli a Loreto, Pinturicchio a Spello, Paolo Uccello a Firenze, Piero della Francesca ad Arezzo e Filippo Lippi a Prato) e a una serie iconografica (le *Annunciazioni* toscane). È importante sottolineare che il testo non si pone come uno studio analitico destinato a restituire, deduttivamente, una teoria a partire dalle opere. Sulla scia della tradizione del pensiero strutturalista e della semiotica, invece, Marin ritiene che ogni opera contenga in se stessa gli strumenti per la sua lettura⁻¹¹. Il modo della narrazione fa sì che il testo si riveli un vero e proprio “strumento di metodo” via via che si sviluppa, presentando una teoria che vede il suo proprio nella spiegazione della “singolarità”, e non una teoria che si origina a partire dalla condivisione di una “generalità” tra gli oggetti di una medesima classe. Queste precisazioni metodologiche verranno a essere presupposti fondamentali, oltre che per la comprensione del pensiero di Marin, anche per l’analisi del corpus di immagini che vi farà seguito.

In *Opacité de la peinture* Marin sviluppa la tesi secondo cui, nella rappresentazione pittorica moderna, sarebbe presente una duplice istanza di trasparenza e opacità, transitività e riflessività. Teorizzata da Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (1435), questa rappresentazione, costituita nel Quattrocento grazie all’opera di Masaccio e Brunelleschi, sarebbe stata messa in discussione da parte delle avanguardie storiche novecentesche. L’attenzione di Marin verte su di una duplice natura che permette alla rappresentazione di rappresentare qualcosa e, al tempo stesso, di esibire se stessa in quanto rappresentazione. La trasparenza è ciò che rende possibile l’identificazione del soggetto che è raffigurato, attraverso un processo di mimesi. È la qualità generata da un processo di occultamento del carattere finzionale (e materiale) della rappresentazione; in altre parole, la trasparenza, o riflessività, è all’opera nel momento in cui l’osservatore dimentica di trovarsi di fronte a una superficie pittorica invece che alla realtà. L’opacità, al contrario, ci mette davanti all’atto stesso della “presentazione della rappresentazione”. La stessa rappresentazione si auto-esibisce, si presenta nel suo essere rappresentazione, rendendo così possibile parlare del suo carattere costitutivo. È attraverso questa facoltà della rappresentazione che lo spettatore è posto di fronte a un certo determinato modo di mostrare qualcosa.

La dimensione opaca o riflessiva, per Marin, non è assolutamente accessoria o possibile: essa contribuisce alla produzione di senso della sfera iconica ed è sempre compresente alla trasparenza. È proprio la presenza di una dimensione riflessiva a far sì che l’enunciato stesso mostri alcune delle regole che ne permettono la costituzione: “l’oggetto teorico si costruirà in un’opera determinata a partire dall’insieme degli enunciati che ne rifletteranno l’enunciazione”⁻¹². Parlando dell’opacità, e riconoscendole un ruolo attivo nella produzione di senso, Marin sposta l’attenzione verso l’essenza stessa della pittura; egli non si

concentra più soltanto sul ‘cosa’ della rappresentazione, ma vede nel suo ‘come’ un elemento di altrettanta fondamentale importanza.

Come abbiamo anticipato, per Marin l’enunciazione non si riferisce ai soli fenomeni linguistici ma può riguardare anche la sfera del visivo. In questo senso, egli concepisce i dipinti in quanto enunciati: “ogni opera letteraria o artistica esiste solo come segno e combinazione determinata di segni”⁻¹³ e ancora “ogni enunciato dice qualcosa della propria enunciazione, la commenta, la descrive, la mostra per il fatto stesso di esistere in quanto enunciato”⁻¹⁴.

La teoria dell’enunciazione, all’interno di questo contesto, rende anche possibile un discorso circa le modalità di interazione tra l’autore dell’opera e lo spettatore che a essa si rivolge; questione che, come vedremo, viene a essere un punto fondamentale all’interno delle fotografie della *Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin. La rappresentazione possiede, infatti, oltre a una sua sintassi (l’organizzazione interna della rappresentazione) e una sua semantica (la relazione con ciò che la rappresentazione rappresenta), anche una dimensione pragmatica. Quest’ultima definisce una struttura, interna alla rappresentazione, tra colui che produce il segno e il soggetto che invece lo guarda. La presenza di questa struttura produce dei segni, a loro volta interni alla rappresentazione stessa, appartenenti alla sfera riflessiva e opaca della rappresentazione. La teoria dell’enunciazione di Marin, dunque, attua una sorta di riabilitazione di tutti quegli elementi che, tradizionalmente, erano sempre stati intesi e analizzati secondo una prospettiva che li considera ornamentali o, tutt’al più, nel caso di elementi architettonici, strutturali. Cornici, margini, volte, ecc. sono invece intesi come dispositivi che hanno la capacità di intervenire attivamente nella produzione del senso e di evidenziare o depotenziare i contenuti presentati.

Per Marin la rappresentazione è connotata da tre diverse strategie che le permettono di mostrare le proprie condizioni di possibilità, attraverso le quali essa può presentare se stessa: lo sfondo, il piano della rappresentazione e la cornice. Quest’ultima, in quanto ornamento, è un elemento necessario e “condizione di possibilità di contemplazione del quadro, di lettura e quindi di interpretazione”⁻¹⁵. Essa occupa una posizione di rilievo in quanto è proprio grazie all’operazione di inquadratura che il quadro “inscrive in se stesso la propria teoria, cioè il fatto di presentarsi teoricamente per rappresentare qualcosa”⁻¹⁶, divenendo condizione di visibilità e, al contempo, di leggibilità dell’opera. La presenza della cornice rientra in quelle attività che determinano una trasformazione nello spettatore: il suo sguardo passa infatti dalla semplice visione alla contemplazione o, per usare le parole di Nicolas Poussin, dall’“aspect” al “prospect”. Mentre l’“aspect” è un’operazione del tutto naturale, che consiste nel vedere gli oggetti del mondo, il prospecto, invece, è un’operazione propria della ragione che permette un’attenta considerazione delle cose del mondo; è una visione che osserva e contempla e che non posa semplicemente il suo sguardo sopra un oggetto.

La rappresentazione si apre così alla contemplazione: “la cornice è un segno che realizza un processo teorico e definisce il luogo di un’operazione simbolica” ⁻¹⁷.

Inoltre, la nozione di cornice, per Marin, è da identificarsi con tutta una serie di processi di incorniciatura oltre che con il potere dell’inquadratura. In questo senso – e ricollegandoci alla nozione albertiana del “commentatore” ⁻¹⁸ – la cornice ha la possibilità di delegare alcune delle sue funzioni a una figura, interna alla rappresentazione. Le “figure di cornice” – “figures pathétiques d’encadrement” – indicano per mezzo del gesto, della postura e dello sguardo, il “modo di vedere” il contenuto della rappresentazione. Il loro compito è, perciò, quello di orientare lo sguardo dello spettatore, mostrandogli le modalità “patemiche” da assumere di fronte alla rappresentazione. Secondo delle modalità stabilite dall’autore, viene trasformato ciò che prima veniva semplicemente indicato in qualcosa di esibito. Le figure di cornice rinforzano, così, il ruolo svolto dalla cornice stessa:

—

nella sua operazione pura la cornice mostra; è un deittico, un ‘dimostrativo’ iconico: ‘questo’. Le figure che guarniscono il bordo ‘insistono sull’indicazione, l’amplificano: la *deixis* diventa *epideixis*, la ‘mostrazione’ diventa dimostrazione, il racconto di storia rappresentato diventa discorso elogiativo, e articolano nel contempo questa indicazione [...] con lo spazio di presentazione, con lo spazio dello spettatore ⁻¹⁹.

—

Volendo riassumere l’intento di Marin relativamente alla teoria della rappresentazione, potremmo dire che l’assunto di fondo sta nella presenza di un residuo del significato, di un’opacità, nell’impossibilità di una trasposizione ‘perfetta’ tra contenuto e significante. In questo contesto i segni possiedono una ‘presenza’ del tutto necessaria (“altrimenti si vedrebbe soltanto una pagina bianca, una superficie vuota, un supporto neutro” ⁻²⁰) che non deve, però, fare in modo che ci si concentri solo su di essi, i quali, invece,

—

devono scomparire – diventare diafani – sotto lo sguardo del lettore, altrimenti questi si concentrerebbe solo ed esclusivamente sui segni significanti, mentre i significati sparirebbero. La trasparenza della significazione si opacizza nel momento in cui i segni si manifestano come significanti ⁻²¹.

—

La concettualizzazione dell’opacità è, in definitiva, il momento fondamentale del pensiero di Marin sulla rappresentazione, dove i termini “opacità” e “pragmatica” sono necessariamente da leggersi assieme.

La pratica fotografica di Nan Goldin

L’opera di Nan Goldin può essere considerata un vero e proprio ‘diario pubblico’ ⁻²². Nel 1965, a dodici anni, l’artista è segnata dal suicidio della sorella Barbara, allora diciottenne ⁻²³. Alla fine dello stesso

decennio, inizia a scattare fotografie in bianco e nero della sua vita a Boston, mentre frequenta la scuola del Museum of Fine Arts⁻²⁴. Nel 1978, terminati gli studi, Goldin si trasferisce a New York, dove condivide uno studio nella Bowery con alcuni amici. Molte delle fotografie di questi anni confluiranno poi nel suo lavoro più celebre, *The Ballad of Sexual Dependency* (1976-1986), che è testimone di una New York dominata dalla scena musicale post-punk e new wave e dall'espansione della cultura gay in seguito alle rivolte di Stonewall del 1969. La fotografia di Goldin nasce dal desiderio di raccontare la vita e salvarla dal prevalere del tempo, mantenendo una traccia di tutte quelle persone che, inevitabilmente, scompariranno: "the diary is my form of control over my life. It allows to obsessively record every detail. It enables me to remember"⁻²⁵.

The Ballad of Sexual Dependency è un *work in progress* "never really finished"⁻²⁶, composto da un *corpus* iniziale di circa 700 fotografie a colori che rappresentano la "famiglia" di Nan Goldin: i suoi amanti e i suoi amici. All'inizio prevedeva la sola forma dello *slide show*: le prime proiezioni erano del tutto *handmade* e coloro che vi assistevano erano, sostanzialmente, le stesse persone mostrate nelle fotografie. Negli anni successivi il lavoro arriverà a includere una colonna sonora e il titolo attuale, deciso nel 1981⁻²⁷. Nel 1986 Aperture pubblica la celebre monografia, che presenta una selezione di 125 fotografie⁻²⁸.

Molte fotografie della *Ballad* ritraggono amanti, amici dell'artista, coppie riprese in momenti di intimità sessuale, mentre in altri casi è Goldin stessa a essere al centro della rappresentazione. Quello che differenzia il lavoro è sicuramente l'instaurarsi di un rapporto intimo con i soggetti, una relazione che va oltre il semplice atto fotografico: la fiducia è alla base di tutte le sue opere e ne costituisce la condizione necessaria per la realizzazione. In questo senso, le sue fotografie, nel dichiarare lo sguardo che proviene dall'interno, non hanno nulla della visione 'clinica' di una certa fotografia documentaria: "I'm not some sort of documentarian of other people's worlds"⁻²⁹. L'occhio empatico di Goldin rompe drasticamente quella rigida distinzione tra soggetto e fotografo anche grazie alla sua presenza all'interno dell'inquadratura o con autoritratti e, più spesso, attraverso il ricorso a specchi o riflessi⁻³⁰.

Modalità della rappresentazione

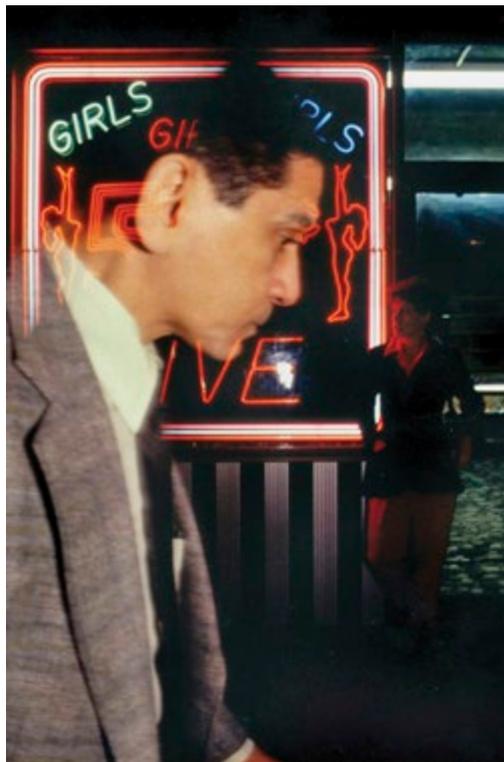
L'operazione di dare a un'immagine un'ulteriore cornice, interna alla rappresentazione, è ben nota alla storia dell'arte. Victor Stoichita dedica un intero volume, *L'instauration du tableau* (1993), all'analisi di tutti quei processi che hanno reso possibile la nascita della moderna nozione di arte in relazione alle sue radici nel lavoro metapittorico e nel relativo rapporto dell'immagine con il suo statuto e i suoi limiti⁻³¹. Rispetto a Marin, l'approccio di Stoichita si distingue per un taglio marcatamente storico, che considera il Seicento⁻³² come il momento in cui il problema della cornice diventa fondamentale rispetto alla questione della definizione dell'immagine:

—
La cornice separa l'immagine da ciò che è non-immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto —³³.
—

La presenza di una cornice interna, infatti, mette in gioco una serie di questioni relative alla rappresentazione e alla sua relazione con quella che abbiamo definito la situazione di enunciazione. È importante notare come questa operazione, all'interno del contesto pittorico, possa effettuarsi secondo due diverse modalità: da una parte si ricorre a un'ulteriore inquadratura per mezzo di elementi quali porte, finestre e nicchie; dall'altra parte, invece, abbiamo dei casi in cui ci troviamo di fronte a una vera e propria cornice dipinta. Le fotografie di Goldin ci riportano alla prima di queste due categorie, dal momento in cui utilizzano elementi architettonici o decorativi per re-inquadrare ulteriormente i soggetti che ritraggono; la funzione di questi meccanismi di inquadratura sarebbe quella di riportare l'attenzione dello spettatore alla natura propria del *medium* di fronte al quale si trova. In altre parole, potremmo dire che la presenza di tali 'cornici' invalida sostanzialmente una visione di queste fotografie quali semplici 'finestre sul mondo', riportandole a essere delle vere e proprie immagini in quanto tali.

In fotografie come *Times Square, New York City, 1984* e "*Variety*" *booth, New York City 1983*, Goldin fa uso di questa operazione di re-inquadratura in maniera molto evidente. Nel primo caso, il soggetto principale è un uomo, visto di profilo, il cui volto e il cui sguardo 'entrano' nella rappresentazione seguendo quella che per gli occidentali è la classica direzione di lettura da sinistra a destra (fig. 1). Tale profilo non è perfettamente a fuoco ma, osservando meglio l'immagine, ci accorgiamo che a fuoco è proprio ciò che, almeno a prima vista, è in secondo piano. Il volto dell'uomo manca di definizione, dal momento che il tempo di esposizione non è stato sufficientemente breve da permettere che i suoi contorni fossero ben delimitati. Tutti gli elementi posti sullo sfondo – tra i quali intravediamo una donna, in piedi, nella parte destra dell'immagine – presentano, invece, contorni definiti e fanno pensare a una fotografia che potrebbe essere comunemente considerata 'ben riuscita'. L'operazione di re-inquadratura interna è ottenuta grazie alla presenza di un'insegna luminosa a neon, i cui colori dominanti sono il bianco e il rosso, che risalta in maniera molto netta. La figura femminile sulla destra risulta parzialmente illuminata proprio dalla potenza di questa insegna, grazie alla quale riusciamo a vedere che il suo sguardo è rivolto verso la nostra sinistra. La donna si situa in uno spazio esterno rispetto alla cornice luminosa e, quindi, virtualmente diverso da quello occupato dall'uomo. Le due presenze umane di questa fotografia sembrano appartenere a due mondi del tutto differenti, quasi che una sola inquadratura non potesse accoglierle entrambe. Un altro aspetto riguarda la differenza di scala tra i due soggetti: la donna, infatti, appare piccolissima rispetto all'uomo in primo piano. Potremmo impiegare,

Nan Goldin, *Times Square, New York City*, 1984, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 94



per comparazione, la descrizione di Jean-Marie Floch de *L'arena di Valencia* (1933) di Henri Cartier-Bresson, in cui sottolinea come la fotografia “evidenzia le sue qualità plastiche grazie a un metodico lavoro di decostruzione dell’impaginazione e della prospettiva tradizionali” ⁻³⁴, facendo sì che i due mondi appaiano radicalmente diversi tra loro, senza alcuna possibilità di conciliazione: entrambi i soggetti sono coinvolti nell’atto di ‘guardare’, ma i loro sguardi non s’incrociano e, di fatto, non possono farlo.

Goldin utilizza una cornice nitida per porre in evidenza un soggetto sfuocato, evidenziando così la radicale differenza tra questi due piani. Al contempo, in quanto spettatori, siamo chiamati a riflettere sulla natura stessa di questa fotografia: è evidente il riflesso del flash sul primo piano che ci riporta a una “situazione di enunciazione”. Questo ‘rimando’ sottolinea che ciò che sta davanti ai nostri occhi non è la ‘realtà’ ma una sua rappresentazione ‘opaca’, una struttura di segni che appartengono alla dimensione riflessiva della rappresentazione. La natura del *medium* fotografico si rivela e, così, invalida del tutto la nostra percezione dell’immagine in quanto ‘finestra sul mondo’.

Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico 1982 è un altro caso in cui siamo di fronte a una cornice posta all’interno dell’immagine (fig. 2). Questa volta, però, si tratta di un’accentuazione del dispositivo

fotografico per mezzo di tutta una serie di “multiplying frames”: il proscenio, il letto, la radio, ma anche l’agenda scura sul letto non fanno che richiamare la forma del riquadro della finestra nella parte destra dell’immagine. Così come Brian guarda attraverso un rettangolo luminoso, noi facciamo altrettanto mentre guardiamo la fotografia o, meglio, ogni fotografia ⁻³⁵. I meccanismi e gli strumenti che permettono a una fotografia di venire prodotta sono così posti di fronte ai nostri occhi: la luce, il formato rettangolare proprio dei fotogrammi scattati con rullini 35mm, la camera oscura, ma anche il processo stesso di inquadratura e la proprietà della luce di filtrare attraverso la lente dell’obbiettivo.

Brian compie a tutti gli effetti la medesima operazione alla quale siamo chiamati noi, in qualità di osservatori: guardare. La sua unica attività consiste in questo; egli è infatti sdraiato sopra un paio di cuscini, in una posizione di ‘sicurezza’ rispetto a ciò che sta scrutando. E questa stessa condizione è quella che siamo chiamati a occupare noi di fronte a questa fotografia. Guardiamo qualcosa che sta fuori rispetto al nostro ‘mondo’, ma la nostra rimane comunque sempre una posizione sicura: siamo di fronte a un’immagine.

In *Twisting at my birthday party, New York City 1980* (fig. 3) vediamo un esempio in cui le figure di cornice sono collocate nello spazio della rappresentazione. Si tratta di una scena di festa in cui le persone ritratte sono intente a ballare o a mangiare quella che, leggendo il titolo che rimanda alla festa di compleanno di Nan, immaginiamo sia una torta. Nella parte destra spicca una figura femminile, in piedi, il cui sguardo si distingue nettamente in quanto è diretto obliquamente verso di noi, emergendo da tutta una serie di sguardi che invece ci escludono e determinando, così, la nostra funzione di spettatori.

Nella parte centrale della fotografia è poi presente una finestra chiusa, sul cui vetro appare molto chiaramente il riflesso del flash di Goldin, di cui vediamo gli effetti in primo piano e sulla figura posta di spalle sul cui braccio si concentra una grande quantità di luce. A ben guardare, però, la presenza del flash non è limitata a questi due elementi, ma coinvolge anche altri due oggetti posti a sinistra della finestra. Si tratta di una cornice contenente un ritratto disegnato e di un’immagine che ha tutti gli aspetti di una fotografia: non riusciamo a coglierne il soggetto, ma ciò che più risalta è sicuramente la natura fotografica della superficie lucida sulla quale è impressa. Sia nella finestra, sia nel quadretto, sia nella fotografia appesa al muro, il flash si manifesta rendendo paradossalmente ‘opache’ allo sguardo queste superfici che in una luce più modulata o indiretta sarebbero chiaramente decifrabili, convogliando l’illusione di una realtà ‘trasparente’. Come scrive ancora Marin,

—
la posizione e l’annullamento simultaneo della ‘tela’ materiale e della superficie ‘reale’ nell’assunzione tecnica e ideologica della sua trasparenza: invisibile e condizione necessaria della visibilità, la diafanità definisce teoricamente lo schermo plastico della rappresentazione ⁻³⁶.
—

02

Nan Goldin, *Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico, 1982*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 49



03

Nan Goldin, *Twisting at my birthday party, New York City, 1980*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 110





04

Nan Goldin, *Bruce with his portrait*, New York City, 1981, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 80



05

Nan Goldin, *Roommate as Napoleon*, New Year's Eve, New York City, 1980, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 53

Nel caso della finestra, possiamo ipotizzare che il vetro avrebbe reso possibile la restituzione di ciò che era all'esterno. La rappresentazione è così chiamata in causa nelle sue due componenti, l'"opacità" e la "trasparenza"; ed è la prima delle due quella maggiormente sottolineata all'interno di questa immagine. Ancora una volta, dunque, siamo riportati a quella che è la situazione di enunciazione dell'enunciato e, allo stesso tempo, veniamo invitati a una riflessione che coinvolge la natura di ciò che sta davanti ai nostri occhi.

In *Bruce with his portrait, New York City 1981* (fig. 4) siamo in una situazione abbastanza diversa rispetto alla precedente: si tratta di un ritratto a mezza figura, apparentemente convenzionale, nel quale lo sguardo del soggetto è diretto verso la macchina fotografica, quindi verso lo spettatore. Questo sguardo frontale interpella direttamente chi osserva la fotografia, funzionando da 'aggancio' alla situazione di enunciazione dell'enunciato stesso (il momento dello scatto). Sullo sfondo, appesa a una parete chiara, vi è una cornice che, al suo interno, contiene un altro ritratto fotografico che, a prima vista, mostra lo stesso Bruce in un'immagine in bianco e nero. Come ha sottolineato Geoff Dyer, si tratta di un'abitudine nelle sue fotografie in cui spesso "pinned or stuck to the walls behind Goldin's friends we see other, earlier photographs which modify – and are modified by – the later context" ⁻³⁷. In questo caso, la compresenza di due ritratti di uno stesso soggetto ci porta a riflettere sul valore testimoniale della fotografia e sulla sua capacità di restituire una memoria che, altrimenti, sarebbe persa. La differenza che notiamo tra i due volti, quello fotografato e, per così dire, quello ri-fotografato, evidenzia un tempo che è trascorso, inesorabile, tra uno scatto e l'altro. Inoltre, il fatto che il soggetto sia qui posto di fianco a una rappresentazione di se stesso, trovandosi perciò 'duplicato', rende manifesti i modi del processo fotografico in sé e la sua capacità di riprodurre il reale potenzialmente all'infinito, senza appropriarsene ⁻³⁸.

La continua presenza di quadri, fotografie e ritagli all'interno delle sue immagini costituisce quindi un motivo nel lavoro di Goldin. In *Roommate as Napoleon, New Year's Eve, New York City 1980* siamo di fronte a una serie di dipinti di fiori o di nature morte che coprono quasi interamente la superficie di una parete (fig. 5). Nel suo insieme, la fotografia ci riporta in maniera diretta alla tradizione dei *cabinets d'amateur*, dipinti in cui venivano raffigurate collezioni d'arte private. Il collegamento tra la fotografia in questione e questa tradizione pittorica va, però, oltre la semplice somiglianza: sul lato destro dell'inquadratura, infatti, uno degli oggetti appesi alla parete è, in realtà, uno specchio dall'ampia cornice dipinta, anch'essa, a motivi floreali; al centro dell'immagine, inoltre, spicca un vaso di fiori dai colori intensi. Si tratta di una compresenza di finzione e realtà che troviamo proprio in molti *cabinets*, come ad esempio nell'*Allegoria della vista* (1617) di Rubens e Jan Brueghel il Vecchio, alle cui estremità è possibile notare una grande composizione di fiori 'reali' e il quadro di una Madonna incorniciato da una vistosa cornice floreale dipinta. Nella fotografia di



06

Nan Goldin, *Self-Portrait in blue bathroom, London, 1980*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 22

Goldin, ritroviamo questi tre diversi livelli rispettivamente nelle nature morte, nella cornice floreale e nei fiori ‘reali’. Ancora una volta, quindi, è la rappresentazione stessa ad essere messa di fronte ai nostri occhi. Qui, in particolare, a essere evidenziata è la natura stessa dell’immagine e la sua ‘distanza’ – o meglio, i suoi gradi di distanza – rispetto al reale. In pittura, infatti, il cosiddetto meccanismo dell’“incastratura” ha portato a riflettere, sin dalle sue prime apparizioni, nei termini di una vera e propria necessità, quindi sullo statuto dell’immagine –³⁹.

Un’ulteriore riflessione ci è fornita dallo specchio all’interno della cornice dipinta. Gli specchi sono sicuramente tra gli oggetti che più ricorrono all’interno della *Ballad of Sexual Dependency* e, in generale, nel lavoro di Goldin. Com’è noto, in Europa, a partire dal Rinascimento, l’immagine pittorica è stata collegata alla metafora speculare, arrivando a definire il quadro come “specchio della realtà”. Per via della loro natura particolare, gli specchi hanno da sempre suscitato il fascino e l’attenzione delle più diverse branche del sapere: la *Logique ou l’art de penser* di Port-Royal considerava lo specchio, la carta geografica e il quadro come le immagini che, per loro natura, si prestano a essere percepite in modo immediato in quanto segni; esse sono anche

—
 le tre superfici-rappresentazioni che, proiettate nelle profondità di campo della pittura, danno origine, nel corso del XVII secolo, a un discorso intertestuale che altro non è se non un dialogo che verte sullo statuto stesso della rappresentazione –⁴⁰.

—
 Per i logici di Port-Royal, lo specchio sarebbe un ‘segno naturale’ che sta al posto della cosa significata ma, riflettendola, la ‘rappresenta’; perché questa rappresentazione abbia luogo, è necessario che la cosa raffigurata si trovi ‘davanti’ allo specchio. In altre parole, lo specifico

dell'immagine nello specchio sarebbe da individuarsi nella simultanea presenza del rappresentato e del rappresentante ⁻⁴¹. Un altro aspetto da sottolineare è sicuramente quello relativo alla *mise en abyme*. Nel caso dell'autoritratto, lo specchio è necessariamente collocato di fronte al soggetto, come possiamo vedere in *Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey 1980* o in *Self-portrait in blue bathroom, London 1980*. In quest'ultima fotografia (fig. 6), Goldin è riflessa all'interno di uno specchio rettangolare appeso alla parete di un bagno, intenta a guardarsi. L'artista ci appare con uno sguardo diretto in macchina e di lei possiamo vedere soltanto una piccola porzione di corpo che va dalle spalle in su, anche se ne intuiamo ugualmente la nudità. Inoltre, nella parte sinistra dello specchio, vediamo riflessa una parte del bagno che, di fatto, sta alle 'nostre' spalle. La questione principale è qui tutta relativa al soggetto:

—
l'autoritratto – essendo fondato sullo strumento dello specchio – assolve a due precise funzioni: è uno specchio dell'io (e dunque della soggettività del discorso) ma è anche uno specchio del mondo (e dunque della soggettività della conoscenza nel suo complesso) ⁻⁴².

—
Analizzando il celebre *Autoritratto* di Poussin (1650), Marin sottolinea che "l'io" è rappresentato in atto di presentare se stesso nel segno che lo rappresenta" ⁻⁴³. Quindi, se il ritratto è la figura della presentazione della rappresentazione, egli arriva così a ipotizzare che l'autoritratto, inteso nella sua totalità, sia una vera e propria figura di cornice. Seguendo ancora Marin, la presenza di questa figura di cornice – in questo caso la stessa Goldin – ci riporterebbe ancora una volta all'azione di guardare e, soprattutto, alle modalità di questo guardare. Si tratta, per lo spettatore, di essere assegnato a una visione attenta e concentrata che procede però da una certa distanza.

Il volto di Goldin spicca all'interno di questa fotografia anche per i suoi toni caldi e luminosi, in netto contrasto con quelli freddi che caratterizzano il bagno; gran parte del suo corpo è occupata da alcuni fasci di luce che possiamo presumere entrino da una finestra posta alla sua sinistra. Goldin sembra abitare un mondo estraneo rispetto a quello che la circonda; questa sua distanza è, di fatto, il corrispettivo della nostra posizione di fronte all'immagine. La sua figura all'interno della fotografia ci ricorda della nostra posizione, della nostra distanza e, al contempo, ci indica il corretto modo di guardare l'immagine, caratterizzato da un'estrema attenzione e concentrazione. In quanto spettatori siamo, per così dire, trasformati, dal momento che il nostro sguardo muta da una semplice visione a una vera e propria contemplazione, che coinvolge la natura stessa della rappresentazione.

Se consideriamo il suo sguardo, siamo in una situazione in cui

—
il ritrattato guarda in macchina esibendo frontalmente il proprio corpo; è una posa allocutoria che dà del 'tu' allo spettatore; descrive il

ritrattato come interessato al proprio interlocutore, e come sicuro oggetto di interesse per lui; prescrive per lo spettatore una situazione di mutuo interesse, e lo definisce in una posizione di dover guardare ⁻⁴⁴.

—

La frontalità si riferisce alla co-presentazione di due termini, uno dei quali si colloca al di fuori del testo – l'osservatore – e che viene inscritto all'interno di questo testo proprio grazie alla postura assunta dal soggetto osservato. Con la frontalità viene anche implicata una contemporaneità tra prodotto e produzione: il personaggio che ci guarda è tale soltanto mentre noi lo guardiamo, soltanto mentre, di fatto, riproduciamo la situazione enunciativa ⁻⁴⁵. In altre parole, siamo qui di fronte a una frontalità che

—

costituisce lo spettatore in quanto spettatore, in quanto destinatario di un atto comunicativo. Non siamo più dunque, o non tanto, di fronte a una strategia veridittiva, concernente l'«essere» della cosa, quanto piuttosto di fronte alla definizione di una legge ⁻⁴⁶.

—

Conclusioni

L'analisi di questa rosa di fotografie si propone di interpretare *The Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin, ma anche di parlare di quello che resta fuori da questa selezione, d'accordo con Lucia Corrain che sostiene che "l'opera grazie ai suoi particolari mezzi (sguardi, discretizzazioni e non discretizzazioni, spazialità, colore e forme) costituisce il suo osservatore" ⁻⁴⁷ e il *corpus* scelto

—

non è mai chiuso né esaustivo, ma soltanto rappresentativo, e [...] i modelli con l'aiuto dei quali si cercherà di renderne conto saranno ipotetici, proiettivi e predittivi ⁻⁴⁸.

—

L'opera di Nan Goldin vede la presenza di tutta una serie di strategie che ci impediscono di sprofondare nella trasparenza illusoria della fotografia. Queste vengono attuate, a seconda dei casi, per mezzo di dispositivi di incorniciatura presenti all'interno delle sue immagini, di alcune figure di cornice o, ancora, tramite gli specchi. I lavori che pongono la questione dello 'scenario' e, quindi, dei meccanismi di reinquadramento interni

—

non possono far dimenticare che il loro stesso campo generale, sempre e necessariamente, deriva da un taglio principale, esterno, che sussume tutti gli altri e che è propriamente irrepresentabile poiché esso rende possibile la rappresentazione stessa ⁻⁴⁹.

—

Le figure alla finestra che compaiono all'interno della *Ballad* sono colte nell'atto di guardare qualcosa che ci rimane sempre e inevitabilmente distante. La forza del punto di vista di Goldin rovescia ogni idea

per cui questo mondo da lei rappresentato sarebbe relegato in una condizione di emarginazione: “we were *never* marginalized. We were the world. We were our own world”⁻⁵⁰; siamo noi spettatori che guardiamo questo fuori, senza mai farne parte.

È qui che torna il rapporto di Goldin con la tradizione della fotografia documentaria e, in particolare, con la revisione di essa offerta dall'opera di Robert Frank, che a dire della stessa fotografa ebbe una grande influenza sul suo lavoro: “the subjective, romantic look of Robert Frank's early photographs”⁻⁵¹; la sua volontà di non essere distaccato di fronte ai soggetti rende per Goldin *The Americans* (1958) “a personal vision of the Eisenhower era”⁻⁵². Parallelamente, con *The Ballad of Sexual Dependency* siamo di fronte all'istituzione di un soggetto che non si dissimula ma che, al contrario, marca la propria presenza attraverso continui rimandi alla situazione di enunciazione: Goldin ci dice costantemente “io sono stata qui”. Come sappiamo, però, si tratta sempre di tracce, di rimandi, dal momento che il soggetto enunciatore è soltanto logicamente presupposto dall'esistenza dell'enunciato e che il suo sguardo è sempre ricostruibile attraverso le scelte di messa in discorso che compie. In altre parole, all'interno di questi enunciati possono apparire solo i suoi simulacri. Il luogo, o meglio i luoghi, dell'enunciazione sono costantemente sottolineati e i soggetti che compaiono all'interno di questi enunciati ci chiamano a guardare la scena. Questo guardare non si pone però come uno sguardo ‘naturale’ – come se fossimo di fronte ad immagini ‘trasparenti’ – ma attraverso marche e strategie che opacizzano il dispositivo della rappresentazione, chiamandoci a uno sguardo critico verso questi stessi enunciati.

Rispetto alla ‘freddezza’ di certa fotografia documentaria, è il lavoro di Diane Arbus⁻⁵³, assolutamente centrale in quel periodo, a suggerire Goldin, la quale dichiara il bisogno di una relazione di scambio con lo spettatore. Questa si rende possibile attraverso particolari strategie di visualizzazione a cui si aggiunge, nello *slide show*, l'aspetto musicale della colonna sonora. Quel che emerge è che la *Ballad of the Sexual Dependency* funziona all'interno di quello stesso mondo che ne vede, e ne consente, la genesi. In questo senso, l'opera diventa un ragionamento su come sia possibile rappresentare un mondo del quale si è chiamati a restituire un tratto di ‘alterità’, di fondamentale asimmetria rispetto a chi guarda, allo spettatore; il lavoro, tramite la messa in scena dei suoi stessi strumenti, diventa un modo possibile per questa rappresentazione. Il fatto che Goldin abbia definito queste immagini come un “diario pubblico” – “the diary I let people read”⁻⁵⁴ – ci riporta ancora una volta alla questione del soggetto e delle marche enunciazionali di cui abbiamo parlato.

L'atto fotografico è continuamente messo in gioco, messo in scena; lo spettatore è posto di fronte alla riflessività del linguaggio mediale, ai suoi strumenti, ai suoi modi e alle sue condizioni di possibilità. Siamo continuamente implicati da queste immagini che, però – proprio nel loro presentarsi in quanto immagini e non in quanto illusorie ‘finestre

sul mondo' – ci fanno vedere come il nostro ruolo non possa che essere quello di spettatori, la cui azione è soltanto quella di guardare. Per quanto le fotografie di Goldin siano frutto di inquadrature ravvicinate, noi non vi siamo mai 'dentro' fino in fondo, ma vi è sempre una distanza, dettata dalla rappresentazione stessa. In altre parole, siamo chiamati a vedere un mondo che ha le sue strategie e le sue logiche, un mondo che non è il nostro.

Quanto abbiamo detto sinora ci porta a rilevare un tratto di ambivalenza costitutivo del lavoro di Goldin: da una parte, infatti, siamo di fronte a una serie di strategie che ci chiamano a guardare queste immagini a partire da una certa distanza, mentre dall'altra vi è l'istituzione di un soggetto che non fa che ribadire un "io ci sono stato" all'interno di questi stessi enunciati. Questa ambivalenza si riflette in una costante oscillazione tra un polo che proclama un approccio 'immersivo' e un polo che, invece, ribadisce una distanza tra il mondo rappresentato e il mondo dello spettatore. Illuminandolo con il suo flash, Goldin ci porta a vedere la rappresentazione di un mondo la cui oscurità rimarrà sempre, per noi, inaccessibile.

– ¹ Nato nel 1931 a Grenoble, dopo la laurea in filosofia conseguita nel 1952 Marin conosce Jacques Derrida, Michel Deguy e Pierre Bourdieu. Dal 1961 al 1964 è consigliere culturale in Turchia, occasione durante la quale conosce Algirdas Julien Greimas – che in quegli anni insegna lingua e grammatica francese presso l'Università di Ankara – con il quale stringerà una duratura amicizia. Marin passerà poi per Londra, dove conosce Anthony Blunt e, in generale, il gruppo di storici e teorici dell'arte attivi all'interno del Warburg Institute. A partire dal 1967, fa parte attivamente del Groupe de recherches sémiolinguistiques, fondato e diretto da Greimas, vero e proprio punto

di riferimento per la semiotica strutturale degli anni Settanta. Nel 1969 succede a Roland Barthes all'École Pratiques Hautes Études di Parigi, dando così inizio alla sua carriera accademica che lo porterà a compiere, negli anni a venire, frequenti soggiorni negli Stati Uniti e a instaurare rapporti con studiosi come Jean-François Lyotard, Michel Serres, Jean Baudrillard, Michael Fried e Jean-Luc Nancy. Nel 1975 ottiene la nomina di *directeur d'études* all'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Cfr. Corrain / Fabbri 2014, pp. 7-8.

– ² Algirdas Julien Greimas (1917-1992) è il capostipite della scuola strutturale di semiotica. Sebbene si muova all'interno delle cosiddette scienze

sociali, egli propone un approccio quanto più possibile scientifico rispetto ai sistemi di rappresentazione visiva. Il suo articolo *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, scritto nel 1979 e pubblicato nel 1984 nella rivista "Actes Sémiotiques" (Greimas 1984), costituisce la base teorica e operativa per un'analisi dei testi visivi che in seguito sarà oggetto di riflessione per molti studiosi, tra i quali ricordiamo Felix Thürlemann e Omar Calabrese. Si vedano, tra gli altri, Thürlemann 1991 [1982] e Calabrese 1991 [1987].

– ³ In accordo con la semiotica greimasiana, Marin ritiene che la dimensione transitiva propria dei testi visivi non possa esaurire la dimensione significativa.

—
Note

Dall'altra parte, rispetto alla semiotica strutturale di Greimas, egli non elabora, nella sua analisi, delle metacategorie semiotiche per descrivere e interrogare questa eccedenza, che per lui sarebbe comunque analizzabile tramite una semiotica plastica. I due studiosi risultano dunque distanti relativamente da quella dimensione opaca della rappresentazione che, per Marin, è la ragione della capacità semantica dei testi visivi e non. Cfr. Marin 2014 [1994], p. 113.

– 4 Cfr. Corrain / Fabbri 2014, p. 11.

– 5 *Ivi*, p. 12.

– 6 Sull'importanza della *Logique ou l'art de penser* per Marin si vedano Marin 1975 e Marin 1970.

– 7 Si veda Benveniste 1966 [1946].

– 8 Cfr. Corrain / Fabbri 2014, p. 13.

– 9 *Ibid.*

– 10 Si veda in particolare Marin 1980 [1975] che, oltre a segnare l'inizio della sua produzione relativa alla pittura, indaga i modi in cui questa può rendere e manifestare la soggettività e l'intersoggettività. Partendo dalla distinzione tra "storia" e "discorso" di Benveniste, Marin individua all'interno degli enunciati iconici la presenza di questa stessa distinzione.

– 11 L'approccio teorico di Marin è caratterizzato dalla necessità di un'autolegittimazione antecedente la genesi dell'opera. Egli appare consapevole del fatto che il metodo da lui proposto possa essere 'accusato' di attuare un approccio

anacronistico rispetto ai testi analizzati. In 'risposta' a un tale problema, Marin sottolinea come l'opera contenga già in sé, nell'immanenza delle sue forme di linguaggio, un metalinguaggio a disposizione della teoria per esplorarne il senso. La capacità di questo metalinguaggio teorico di essere congruo alla specificità storica si basa sulla sua capacità di spiegare il testo al fine della comprensione.

– 12 Marin 2012 [2006], p. 24.

– 13 *Ivi*, p. 23.

– 14 *Ivi*, pp. 23-24.

– 15 Marin 2014 [1994], p. 141.

– 16 Poussin 1995, pp. 30-31.

– 17 Marin 2014 [1994], p. 143.

– 18 Marin ripercorre l'analisi di Leon Battista Alberti che, nel suo *De Pictura* (1435), introduceva la figura del commentatore, capace di definire la relazione tra la struttura di ricezione e quella di contenuto. Questa figura è sì parte del contenuto della rappresentazione, ma è anche posta a rappresentare la ricezione di questo stesso contenuto: è una metafigura. I corpi di cui si compone l'*historia* di un quadro, per l'Alberti, contengono in se stessi una sorta di doppia articolazione che, da una parte, è diretta nei confronti del racconto vero e proprio, mentre dall'altra si rivolge allo spettatore che deve coinvolgere empaticamente.

– 19 Marin 2014 [1994], p. 177.

– 20 *Ivi*, p. 197.

– 21 *Ibid.*

– 22 Cfr. Goldin 2012 [1986], p. 6. Per i maggiori studi su Nan Goldin si veda in particolare il volume *I'll Be Your Mirror* (Goldin 1996), pubblicato in occasione della mostra organizzata dal Whitney Museum of American Art nel 1996, a oggi una delle opere più complete sul lavoro della fotografa americana. Oltre a più di 300 immagini, la pubblicazione include contributi, tra gli altri, di Marvin Heiferman, Cookie Mueller, Luc Sante, Elisabeth Sussman. Sull'importanza che la pratica documentaria riveste all'interno del suo lavoro si veda Ruddy 2009

– 23 Cfr. Marshall 2007. In reazione all'atteggiamento dei genitori che volevano in tutti i modi nascondere l'accaduto, nasce in lei un forte amore per la verità e, allo stesso tempo, un interesse nei confronti della sfera della sessualità: pochi giorni dopo l'avvenimento, infatti, verrà sedotta da un uomo molto più grande di lei e questa esperienza, in concomitanza con la perdita della sorella, rappresenterà una sorta di punto di partenza per tutti gli anni a venire.

– 24 È nell'ambiente creatosi attorno a questa scuola e al Massachusetts College of Art che si svilupperà quella che sarà poi conosciuta con il nome di "Boston School": una generazione di artisti - Goldin, David Armstrong (1954-2014), Philip-Lorca di Corcia (1951), Jack Pierson (1960) e Mark

Morrisroe (1959-1989) – che studiarono a Boston negli anni Settanta. Oltre a condividere lo stesso giro di amicizie, la passione per la musica e le droghe, si trasferirono tutti a New York tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta; molto spesso, poi, oltre a ritrarre i loro amici, erano gli uni i soggetti delle fotografie degli altri. Il termine venne coniato da Goldin attorno al 1994, molti anni dopo questa esperienza. Si tratta comunque di una classificazione debole e per lo più applicabile solo alla prima parte della produzione di questi artisti accomunati da un modo di vedere e di sentire il mondo attraverso una fotografia quanto più diretta ed empatica possibile, dove l’intimità è al contempo presupposto e oggetto della rappresentazione. Cfr. Marin 2014 [1994], p. 113.

– 25 Goldin 2012 [1986], p. 6. Cfr. anche Ruddy 2009, p. 352.

– 26 Wallace 2016.

– 27 Cfr. Sussman 1996, p. 33. La proiezione aveva una durata variabile, generalmente intorno ai 50 minuti

– 28 La pubblicazione del 1986 e, in generale, le stampe non erano, per Goldin, gli aspetti fondamentali del lavoro: “my genius, if I have one, is in the slide shows, in the narratives. It is not in making perfect images. It is in the groupings of work. It is in relationships I have with other people” (Mazur / Skirgajlo-Krajewska 2003). Nel corso del tempo, la

proiezione continua a essere rielaborata: l’ultima colonna sonora viene composta nel 1987, mentre la serie fotografica subisce variazioni fino al 1996.

– 29 Goldin 1998, p. 85.

– 30 Successiva a *The Ballad oh Sexual Dependency* è la pubblicazione di *All By Myself* (1995-1996), una serie composta di soli autoritratti.

– 31 Cfr. Stoichita 2013, p. 11.

– 32 Cfr. *ivi*, p. 41. A livello storico, è proprio il Seicento a porre il problema della cornice come fondamentale rispetto alla questione della definizione dell’immagine. Buona parte del testo di Stoichita pone una riflessione circa i margini della pittura e la loro relazione con elementi architettonici quali nicchie, finestre e porte. Queste strutture, infatti, ‘producono’ delle inquadrature del mondo reale assimilabili alle inquadrature create dalla cornice: per mezzo di queste operazioni si viene a creare uno iato all’interno della parete in quanto superficie piana.

– 33 *Ibid.*

– 34 Cfr. Floch 2003 [1986], p. 43. Subito dopo Floch analizza questi stessi aspetti in un’altra immagine del fotografo francese, *La chiusa di Bougival* (1955), pp. 44-45.

– 35 Cfr. McClure 2014, pp. 109-111.

– 36 Marin 1980 [1975], p. 157.

– 37 Dyer 1999, p. 96.

– 38 Ci sembra infine importante sottolineare come questa fotografia

rientri pienamente nella definizione di “extended portrait” (Sussman 2006, p. 40), secondo l’abitudine di Goldin di ritrarre ripetutamente uno stesso soggetto, nel corso degli anni, per tentare di restituire la complessità propria di ogni individuo.

– 39 Cfr. Stoichita 2013 [1993], p. 176.

– 40 *Ibid.*

– 41 Cfr. *ivi*, p. 188.

– 42 Calabrese 1985, p. 134.

– 43 Marin 2014 [1994], p. 182.

– 44 Calabrese 1985, pp. 139-140.

– 45 Cfr. *ivi*, p. 123.

– 46 *Ivi*, p. 117.

– 47 Corrain 1996, p. 96.

– 48 Greimas / Courtés 1986, p. 84.

– 49 Dubois 1996 [1983], p. 175.

– 50 Goldin 2012 [1986], p. 145.

– 51 Heiferman 1996, p. 281. *The Americans* rappresentava per Goldin anche un esempio magistrale di selezione di immagini: Frank partiva, infatti, da circa 28.000 fotografie che, attraverso il processo editoriale, vennero ridotte a 83, senza che questo facesse perdere al lavoro la sua efficacia.

– 52 Szarkowski 1978, p. 2.

– 53 Se William Eggleston rappresenta per Goldin una figura fondamentale per quanto riguarda l’uso del colore, la scelta dei soggetti deve invece molto al lavoro di Diane Arbus, alla quale nel 1972 il Museum of Modern Art di New York dedicò una celebre retrospettiva curata da John Szarkowski.

– 54 Goldin 2012 [1986], p. 6.

- Benveniste 1966 [1946]** Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 1966 [ed. orig. francese 1946].
- Calabrese 1985** Omar Calabrese, *La sintassi della vertigine: sguardi, specchi e ritratti*, in Id., *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 113-143.
- Calabrese 1991 [1987]** Omar Calabrese, *Problemi di «enunciazione astratta»*, in Lucia Corrain / Mario Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 161-164 [ed. orig. francese 1987].
- Corrain 1996** Lucia Corrain, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Esculapio, 1996.
- Corrain / Fabbri 2014** Lucia Corrain / Paolo Fabbri, *Lo statuto della rappresentazione*, in Louis Marin, *Della Rappresentazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 7-32.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Dyer 1999** Geoff Dyer, Nan Goldin, in Id., *Anglo-English Attitudes: Essays, Reviews, Misadventures 1984-99*, London, Abacus, 1999, pp. 95-98.
- Floch 2003 [1983]** Jean-Marie Floch, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003 [ed. orig. francese 1983].
- Goldin 1996** Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.
- Goldin 1998** Nan Goldin, *Couples and Loneliness*, Kyoto, Korinsha Press, 1998.
- Goldin 2012 [1986]** Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 2012 [ampliamento della prima versione, 1986].
- Greimas 1984** Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in "Actes Sémiotique Documents", a. VI, n. 60, 1984, pp. 5-24.
- Greimas / Courtés 1986** Algirdas Julien Greimas / Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- Heiferman 1996** Marvin Heiferman, *Pictures of Life and Loss*, in Goldin 1996, pp. 277-282.
- Marin 1970** Louis Marin, *Signe et représentation: Philippe de Champaigne e Port-Royal*, in "Annales, Economies, Sociétés, Civilisations", n. 25, 1970, pp. 1-13.
- Marin 1975** Louis Marin, *La critique du discours: études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.
- Marin 1980 [1975]** Louis Marin, *A proposito di un cartone di Le Brun: il quadro storico ovvero la degenerazione dell'enunciazione*, in Omar Calabrese (a cura di), *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milano, 1980 [ed. orig. francese 1975].
- Marin 2012 [2006]** Louis Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Lucca, La Casa Usher, 2012 [ed. orig. francese 2006].
- Marin 2014 [1994]** Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Milano-Udine, Mimesis, 2014 [ed. orig. francese 1994].
- Marshall 2007** Peter Marshall, *Nan Goldin's Mirror on Life*, 2007, in <<http://re-photo.co.uk/?p=90>> (26.11.2017).
- Mazur / Skirgajlo-Krajewska 2003** Adam Mazur / Paulina Skirgajlo-Krajewska, *Nan Goldin Interviewed*, 13 febbraio 2003, in <<http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>> (13.05.2018).

- McClure 2014** Michael Jay McClure, *Prima Facie: The Photograph, the Unphotographed, and the Boston School*, in "Studies in Gender and Sexuality", n. 15, 2014, pp. 103-120.
- Poussin 1995** Nicolas Poussin, *Lettere sull'arte*, a cura di David Carrier, Milano, Hestia, 1995.
- Ruddy 2009** Sarah Ruddy, "A Radiant Eye Yearns from Me": *Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, in "Feminist Studies", vol. 35, n. 2, 2009, pp. 347-380.
- Stoichita 2013 [1993]** Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 2013 [ed. orig. francese 1993].
- Sussman 1996** Elisabeth Sussman, *In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs*, in Nan Goldin 1996, pp. 25-44.
- Szarkowski 1978** John Szarkowski (a cura di), *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, comunicato stampa della mostra (New York, MoMA, 1978), New York, Museum of Modern Art, 1978, in <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327154.pdf> (07.05.2018).
- Thürlemann 1991 [1982]** Felix Thürlemann, *Paul Klee: analisi semiotica di «Blumen-Mythos» - 1918*, in Lucia Corrain / Mario Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 107-131 [ed. orig. francese 1982].
- Wallace 2016** Wyndham Wallace, *Nan Goldin & The Ballad of Sexual Dependency*, 20 aprile 2016, in <<http://thequietus.com/articles/20090-nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>> (07.05.2018).