

I diari condivisi di famiglie differenti. Corinne Day e Ryan McGinley

CHIARA POMPA

Interpellare concettualmente un'istantanea, chiedendole di restituirci, per dirla con Roland Barthes (1980), "ciò che è stato", è una possibilità finemente messa in luce dalla scelta praticata da Francesco Zanot di intitolare *Give me Yesterday* la mostra che ha curato in occasione dell'apertura di Osservatorio, spazio espositivo dedicato alla fotografia e ai linguaggi visivi inaugurato da Fondazione Prada nel 2016 a Milano.¹ In linea con la vocazione dello spazio – nato con il fine di indagare gli esiti della pratica fotografica degli ultimi decenni, monitorando altresì le implicazioni culturali e sociali della produzione e della ricezione di immagini –² la mostra ha inteso evidenziare, volendo citare Zanot, «le tipicità del nuovo diario».³ Il riferimento è all'evoluzione della cosiddetta pratica diaristica in *snapshot style* in un arco temporale compreso tra l'inizio degli anni Duemila e la metà del decennio successivo, dunque parallelamente alla democratizzazione dell'atto fotografico, che da rito festivo diventa feriale, e alla diffusione capillare della pratica di condivisione compulsiva delle immagini sui social network (Agger, 2012; John, 2016, Kennedy, 2021). Un fenomeno di vasta portata che ha implicato corollari ormai noti oltre che ampiamente indagati: dal progressivo svelamento della sfera privata al cospetto di un pubblico allargato fino alla tendenza a mostrare una versione abilmente editata, manipolata, del Sé e del proprio vissuto (Marwick, 2013, Pompa, 2020). Non a caso, il percorso espositivo, nelle intenzioni curatoriali, ha

¹ La mostra si è tenuta dal 21 Dicembre 2016 al 14 Maggio 2017 presso la sede dello spazio espositivo, situata in uno degli edifici centrali della Galleria Vittorio Emanuele II di Milano.

² La *mission* di Osservatorio è consultabile al seguente link: [<https://www.fondazioneprada.org/visit/milano-osservatorio/>].

³ La citazione è tratta dal video di presentazione della mostra, in cui Francesco Zanot illustra le scelte curatoriali, consultabile al seguente indirizzo web: [<https://www.fondazioneprada.org/project/give-me-yesterday/>].

mirato a porre l'accento sulle modalità secondo cui i quindici autori italiani e internazionali li riuniti – pur normalizzando le scelte operative di Larry Clark e Nan Goldin o di figure più giovani che ne hanno seguito la lezione magistrale, come Richard Billingham e Wolfgang Tillmans –⁴ non si siano limitati a ripetere in maniera pedissequa le soluzioni pioneristiche introdotte da chi li ha preceduti, bensì si siano sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda delle logiche dei “diari personali” in rete. I cinquanta lavori presentati in *Give Me Yesterday* hanno pertanto contribuito a delineare la forma di «un nuovo diario nel quale si confonde la fotografia istantanea con quella allestita, si imita la catalogazione ripetitiva del web e si usa la componente performativa delle immagini per affermare un'identità individuale e collettiva».⁵ Eppure occorre precisare che le peculiarità di questo “nuovo diario” fotografico fossero già rintracciabili, sebbene ancora a uno stadio prodromico, nelle poetiche di autori attivi negli anni Novanta del secolo scorso (Marra, 2012, p. 287), anch'essi divisi tra il portare a livelli parossistici la temperatura della prassi operativa di Clark e Goldin, entrambi già attivi negli anni Settanta, e l'anticipare la complessità della *Snapshot Culture* più matura.

Nei primi anni Duemila, sulle pareti di gallerie e musei fanno infatti la loro comparsa molteplici serie fotografiche realizzate nel corso del decennio precedente, palesemente ispirate all'idea di narrazione *in progress* della vita intima. Gallerie e musei che talvolta hanno portato in mostra veri e propri diari personali, come nel caso della prima *solo exhibition* di Mario Sorrenti, intitolata *Draw Blood for Proof* e tenutasi presso la Roth Gallery di New York, dal 2 Aprile all'8 Maggio 2004. Oltre alla riproduzione fedele, attraverso un'installazione in scala 1:1, del *macro-scrapbook* che negli anni Novanta aveva campeggiato sulle pareti del suo loft di Tribeca –via via assemblato per accumulo di materiali eterogenei sia autoprodotti sia recuperati (polaroid, ritagli di libri e riviste, stampe dei suoi lavori realizzati su commissione, lettere e volantini di concerti giustapposti ai più disparati *ephemera*)– negli spazi della galleria sono stati esposti cinque diari, anch'essi frutto di un esercizio privato e, dunque, in principio non concepiti per essere immessi nel circuito artistico ed essere fruiti pubblicamente. Datati tra il 1992 e il 1998, sulle loro pagine strabordanti si sono

⁴ Sulla nozione di «normalizzazione» si veda Barilli (1997 [1982], pp. 58-59).

⁵ La citazione è tratta dal comunicato stampa della mostra, archiviato nella sezione “press” del sito web di Fondazione Prada consultabile al seguente link: [<https://www.fondazioneprada.org/press/give-me-yesterday/>].

andati affastellando, come nel tentativo di arginare un'ansia da *horror vacui*, appunti di lavoro accompagnati da biglietti da visita, provini di *fashion shooting*, *sketch* del layout dei progetti editoriali e della relativa sequenza degli scatti, il tutto alternato a sezioni testuali che, attraverso una grafia fitta e nervosa, danno corpo a pensieri in libertà sulla famiglia d'origine e su quella allargata, su storie d'amore vecchie e nuove, puntellate da polaroid, *photo-booth strips*, fragili stampe fotografiche di piccolo formato, lì incollate in qualità di prove testimoniali di un'esistenza vissuta appieno. In definitiva, sono dispositivi verbo visivi ibridi, oscillanti tra il taccuino e il *journal intime*, che insieme allo *scrapbook espanso* anticipano di qualche anno le home page personali di blog e social network tipici del web 2.0, dove «abbiamo letteralmente – scrive Francesco Casetti (2015, pp. 257-58), paragonando gli schermi contemporanei, non a caso, a uno *scrapbook* – un mosaico di testi e figure che si accumulano giorno dopo giorno a raccontare la vita del blogger» o dell'utente di turno.

I diari di Mario Sorrenti sono dunque in grado di precorrere i tempi e possono essere assurti a emblema del desiderio generazionale di raccontarsi che accomuna autori come Corinne Day, Juergen Teller, Terry Richardson, Wolfgang Tillmans, Dash Snow o Ryan McGingley, i quali nei due decenni a cavallo di millennio hanno trovato nella fotografia diaristica un canale privilegiato di espressività soggettiva. Uno strumento di auto-esplorazione a sostegno della costruzione identitaria individuale e collettiva che si è rivelato tra i più adeguati a rispondere a quella «cultura neo-individualista che [stava ponendo] l'accento sull'espressione di sé, sulla partecipazione emotiva, sull'autenticità affettiva e sull'esperienza diretta» (Lipovetsky, 2002, p. 8), non di rado messo a servizio anche dell'editoria di moda, campo dove alcuni degli autori menzionati hanno mosso i primi passi, portando parallelamente avanti, senza soluzione di continuità dal punto di vista della poetica e del linguaggio (Muzzarelli, 2009, p. 39), la produzione su commissione e la ricerca personale, entrambe inestricabilmente intrecciate alla loro vita privata. Se si escludono Wolfgang Tillmans e i più giovani Dash Snow e Ryan McGingley – i quali, occorre tuttavia precisare, non si siano sottratti al *flirt* con l'industria editoriale, sfruttando, soprattutto all'inizio della carriera, periodici alla stregua di "i-D", "Purple", "Vice", "Index" come canale espositivo alternativo in grado di assicurare loro maggiore visibilità (Pompa, 2022, pp. 118-19) – Corinne Day, Juergen Teller e Terry Richardson hanno infatti sperimentato in maniera massiva sulle pagine delle riviste di moda, principalmente quelle di nicchia (Lyng-Jorlén, 2017), l'orientamento operativo della fotografia diaristica in *snapshot style*,

sintonizzandosi tra gli anni Novanta e i primi Duemila sulla stessa lunghezza d'onda di figure come Nan Goldin, la quale a sua volta, soprattutto nell'ultimo decennio del secolo scorso, ha messo a disposizione della moda, al pari di quanto stava facendo in campo artistico, la propria vita e la propria tribù di amici e amanti.⁶ E questa propensione a portare fuori dalla dimensione del segreto, dove di frequente sono confinati, i propri diari, raccontando la vita attraverso l'arte e viceversa al pubblico di gallerie e musei o ai lettori di *fashion* o *lifestyle magazine*, è da considerarsi certamente affine alla tendenza – che stava prendendo piede in quegli stessi anni soprattutto tra gli adolescenti – a sconsciare la sfera intima affidando le proprie confessioni ad altri utenti di Internet tramite chat, blog e finanche in *livecasting*.⁷

Una propensione prontamente messa a fuoco sulle pagine di "Flash Art", dove Craig Garrett (2003, pp. 72-75), in un articolo intitolato *Coerced Confessions: Snapshot Photography's Subjective Objectivity*, circostanza l'approccio di questa nuova generazione di interpreti della *Snapshot Aesthetic* ponendo con forza l'attenzione sull'impegno costante a svelare, sfruttando l'intrinseca trasparenza del medium, stralci del vissuto privato, osservato da un'angolazione soggettiva, interna alle vicende immortalate. Interpreti che si contraddistinguono per «la loro mania, la loro ossessione di catturare ogni microscopico guizzo di risonanza emotiva che illumina le loro vite» (Garrett, 2003, p. 72). Nella maggior parte dei casi, i diari visivi al centro della presente riflessione sono infatti il frutto di un racconto giornaliero della vita quotidiana del singolo e del suo gruppo amicale, presentata senza alcuna censura. Tali autori tendono a utilizzare il medium fotografico nell'ambito di una narrazione di tipo esistenziale, presentata in prima persona, al fine di conferire consistenza alla propria individualità e rinsaldare – come si avrà modo di argomentare – i legami con la comunità di appartenenza. Una scrittura per immagini che, come suggerisce il titolo dell'articolo di Garrett, non si fatica a definire *confessionale*, specialmente se si considera l'impegno costante nel mettere a nudo se stessi, e chiunque si trovasse a gravitare nell'orbita delle loro relazioni intime, nell'ambito di un esercizio autobiografico *trasparente* e *inclusivo*, che non tralascia

⁶ Sulla *Snapshot Aesthetic* si vedano Muzzarelli (2009, pp. 38-51) e Marra (2004, pp. 224-236). Per un approfondimento ulteriore sulle incursioni di Nan Goldin nel campo della fotografia di moda si veda (Pompa, 2021; 2022).

⁷ Si pensi al caso emblematico di una *camgirl* come Jennifer Ringley, la quale dal 1996 al 2003 ha puntato 24 ore su 24 una webcam sulle proprie stanze private. Si vedano in proposito Smith (2005) e Senft (2008).

debolezze ed eccessi di una generazione anticonformista (Pompa, 2021, p. 93-96).

Osservando tale tendenza alla luce della fortunata dicotomia formulata da Francesco Arcangeli, insieme a Renato Barilli, per il Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1972, appare lampante si tratti di un nuovo capitolo delle ricerche rubricabili nell'orizzonte del comportamento, che in occasione della suddetta kermesse era stato posto in raffronto a quello più convenzionale dell'opera, sancendo così la sussistenza di una tensione a due poli che avrebbe continuato ad animare le vicende dell'arte nei decenni a venire (Arcangeli [1972] 1977, p. 397). L'ampia categoria del comportamento, come dettagliato da Barilli nel catalogo dell'esposizione veneziana, «riduce il divario tra la vita di tutti i giorni e la sfera severa dell'arte», che per secoli ha comportato una costante sublimazione delle nostre ragioni esistenziali attraverso un «prodotto staccato, più forte e sicuro della nostra esperienza personale» ([1972] 2006, p. 96). Al contrario, le ricerche comportamentiste ribaltano tale prospettiva, rilanciando il piacere della partecipazione diretta, per dirla con Edgar Morin, «al presente del mondo» (1962, p. 231). Muovendosi nella stessa direzione, nel corso degli anni Novanta la compagine di autori presa in esame ha però ridotto ulteriormente il divario descritto dal critico bolognese, articolando in chiave autoriflessiva e autobiografica la riflessione sul corpo, il rapporto con l'ambiente e, più in generale, l'esercizio concettuale, fino a estremizzare quell'inclinazione all'«artisticizzazione della vita» già sperimentata, quasi un secolo prima, in seno alle Avanguardie Storiche e, successivamente, rilanciata dalle neoavanguardie.⁸ La funzione di amplificazione esperienziale peculiare del mezzo fotografico, il suo essere un canale di connessione estetica, viene qui sfruttata per agire nel proprio mondo e rapportarsi a esso, accelerando drasticamente quel «lento ma inesorabile processo di corrosione» che da tempo stava sfumando la «linea di demarcazione tra spazio artistico e spazio esistenziale» (Menna, 1968b, p. 6). Adoperando il medium fotografico come strumento di interazione prima ancora che nella produzione oggettuale di immagini, in virtù della sua naturale funzione di *mediazione*, questi autori si sono andati cimentando, per dirla con Philippe Dubois, in un approccio sentimentale e compulsivo alla cosiddetta «immagine-atto» (1996, pp. 59-88). Ciò che emerge con forza dall'analisi complessiva dei loro lavori è infatti la centralità di un'idea di

⁸ Sul concetto di «artisticizzazione della vita», ampliamento indagato, si veda per esempio Menna (1968a).

comportamentismo strettamente connessa alla nozione di «atto fotografico» (Dubois, 1996), che nel caso specifico non si fatica a definire, sulla scorta esemplare di Goldin, un atto d'amore. Nel documentario *NAN GOLDIN: In My Life - ART/new york No. 47* (1997) diretto da Paul Tschinkel e prodotto in occasione della retrospettiva *I'll Be Your Mirror* tenutasi al Whitney Museum of American Art dal 3 Ottobre 1996 al 5 Gennaio 1997, l'artista americana, conversando con Marvin Heiferman afferma:

Spesso ci si riferisce a me come una fotografa di istantanee e a me va bene, perché le istantanee sono l'unica forma di fotografia completamente ispirata dall'amore. Le istantanee nascono dall'amore, derivano dal desiderio di ricordare le persone, di ricordare eventi condivisi, di registrare la storia, di mantenere vivo ciò che è privato, intimo.⁹

Se osservati alla luce delle dichiarazioni di poetica esplicita di Nan Goldin, i lavori della generazione di diaristi attiva negli anni Novanta sono da considerarsi innanzitutto tracce visive di un esercizio compulsivo, finalizzato a restituire pregnanza alla vita vera e, non di rado, proteso verso una prospettiva intimista ed esistenzialista e, dunque, incline a recuperare funzioni e usi sentimentali della fotografia istantanea. È però bene precisare che tale recupero avvenga anche nell'atto stesso dello scatto, nel momento della ripresa, da intendersi come pratica dialogica fotografo/fotografato, prima ancora che tesa a produrre un'immagine. Nella prassi operativa di tali autori questo atto relazionale talvolta si traduce in un gesto emotivo-affettivo, nella misura in cui il medium, inteso come protesi extrasensoriale del corpo (McLuhan, 2002 [1964], 2011[1962]; Barilli, 1976), oltre a essere sempre a portata di mano e pronto all'uso, si antropomorfizza (Zuromskis, 2013, p. 288), caricandosi di qualità psicologiche (Marra, 2012, p. 174). Un discorso, questo, ancora una volta finemente sintetizzato dalla Goldin, quando afferma: «Per me scattare una foto non è un atto distaccato. È un modo per toccare qualcuno - è una carezza. Non fotografo con uno sguardo freddo, bensì caldo. Non analizzo ciò che sta accadendo - vengo semplicemente ispirata a scattare una foto dalla bellezza e dalla vulnerabilità dei miei amici» (1996, p. 452). In definitiva, le immagini di questi autori nascono all'interno di relazioni esistenziali autentiche, intrattenute innanzitutto con la cerchia amicale, meticolosamente raccolte -

⁹ Trascrizione e traduzione dell'autrice. L'intervista integrale del curatore indipendente Marvin Heiferman a Nan Goldin, riportata nel documentario, è consultabile al seguente link: [<https://vimeo.com/ondemand/schoolnangoldin>].

prima di essere pubblicate o esposte – in diari, *sketchbook*, faldoni così come negli *scrapbook* espansi che invadono le pareti dei loro appartamenti privati, alla stregua di quelle *snapshot naif* affidate agli album dei ricordi o alle bacheche domestiche (poi affiancati, e in parte sostituiti, da blog e social network), da considerarsi, nel loro insieme, oggetti concettuali per eccellenza, depositari di «valori [...] personali, intimi, sentimentali, amorosi, nostalgici, [finanche] mortiferi» (Dubois, 1996, p. 81).

È in questa prospettiva che Charlotte Cotton ha definito «intima» la pratica fotografica che si è cercato di tratteggiare, ponendo altresì l'accento, al fine di fornire una prima chiave di lettura tra le tante possibili, su come essa «prenda in prestito e reindirizzi per l'esposizione pubblica il linguaggio della fotografia domestica e delle istantanee di famiglia» (2010, p. 159). Una pratica che pertanto si contraddistingue per l'adozione intenzionale, a livello autoriale, di uno stile di scrittura formalmente approssimativo e sgrammaticato, peculiare delle immagini conservate negli album dei ricordi (Muzzarelli, 2009, pp. 38-5; Marra, 2019, pp. 60-61). Tuttavia, occorre precisare che il *crossover* tra pratica fotografica comune e quella degli autori presi in esame non si giochi soltanto sul piano linguistico: anche i criteri e le modalità secondo cui "immagini intime" sono pubblicate in un libro o esposte in una galleria, mettendo in moto una dialettica privato/pubblico tra latente e palese, sono prese in prestito dall'ambito amatoriale, così come a essere sfruttata è una funzione analoga a quella conferita alla fotografia in ambito familiare, ossia quella di «[...] rinsaldare l'integrazione del gruppo riaffermando il sentimento che esso ha di sé e della propria unità» (Bourdieu, 2004 [1965], p. 57). In altre parole, sia nella pratica comune sia in quella artistica qui indagata, il rito fotografico continuerà a essere chiamato in causa «[nella] solennizzazione e [nell']eternizzazione di un momento intenso di vita collettiva» (Bourdieu, 2004 [1965], p. 58), con l'unica differenza che gli autori presi in esame sposteranno il proprio obiettivo dalle famiglie di origine a quelle allargate, non basate su legami di sangue, bensì composte da amici e amanti, ponendo al centro del nuovo *network* se stessi, al pari degli adolescenti di oggi e dei loro album fotografici condivisi su piattaforme come Instagram. Tali autori si fanno, in definitiva, interpreti di una profonda trasformazione dell'album fotografico, iniziata intorno alla metà del Novecento e poi esplosa con ogni evidenza nei primi decenni del nuovo millennio. Come ha finemente evidenziato Joan Fontcuberta (2018 [2016], p. 187), nel corso del secolo scorso tali album, da depositari delle cronache del nucleo familiare d'origine si sono via via trasformati in una vetrina individuale destinata a una

narrazione più o meno idealizzata, in cui affonda le sue radici il modello dei diari intimi. Una trasformazione che è avvenuta di pari passo all'evoluzione materiale del medium, seguendo dunque i mutamenti che si sono verificati nell'«iconosfera» a seguito della *Digital Turn* e dell'avvento di Internet (Pinotti, Somaini, 2016, pp. 17-36). L'integrazione delle fotocamere negli smartphone, dispositivi dalla memoria potenzialmente illimitata e costantemente connessi in rete, così come la diffusione dei social network a seguito dell'aggiornamento del web 2.0, sono da considerarsi tra i principali fattori tecnologici che hanno favorito il processo di trasformazione dell'atto fotografico e dei luoghi deputati alla conservazione, all'esposizione e alla fruizione di immagini. Molto, infatti, è cambiato nelle norme sociali che regolano l'esibizione di aspetti della sfera privata. In questo senso, si pensi alla «vetrinizzazione sociale», nozione proposta da Vanni Codeluppi (2007; 2015) come modello della comunicazione oggi prevalente oltre che come metafora del processo di spettacolarizzazione della società attraverso il sistema mediale, costantemente impiegato nella costruzione identitaria delle nuove generazioni, sempre più avvezze a manipolare e mettere in scena un "Sé sapientemente editato", minando così, nel caso specifico della fotografia amatoriale, la relazione dell'istantanea con l'autenticità.

Portando a conclusione questa riflessione introduttiva, gli autori indagati, tra le cui frange spiccano Corinne Day e Ryan McGinley (al centro dei prossimi paragrafi), sono da considerarsi l'anello di congiunzione tra due generazioni: da un versante quella capitanata da Nan Goldin con *The Ballad of Sexual Dependency* che altro non è, per sua stessa ammissione, un «diario pubblico» (Goldin, 2012 [1986], p. 6), dall'altro, per dirla con Zanut, quella dei "nuovi diaristi", i quali vanno mettendo in dialogo tratti originari di questo filone di ricerca con i cambiamenti sociali e le opportunità offerte dalle nuove tecnologie nell'ambito della pratica amatoriale. Day e McGinley, in posizione mediana, oscillano tra spinte opposte. Quando si volgono verso il passato recuperano la tradizione, ponendosi in continuità con essa, dunque senza opporsi alla generazione precedente, bensì concorrendo a normalizzarne le scelte. Quando al contrario, si rivolgono verso il futuro si fanno precursori di cambiamenti oggi diventati di scottante attualità, incarnando l'impareggiabile capacità dell'arte di anticipare temi e fenomeni culturali. Ed è così che sulla scia di Nan Goldin, entrambi si sentono legittimati a calare le loro ricerche in una dimensione sentimentale, chiamando la fotografia a rinsaldare i legami e ad attestare la partecipazione attiva a una comunità contro culturale, della quale espongono i

risvolti più intimi, estremizzandone però l'idea di "diario pubblico" fino a farla collimare con quella oggi più attuale, e forse più radicale, di "diario condiviso", a cui chiunque può potenzialmente avere accesso navigando in rete. Prima ancora che nelle gallerie, espandono infatti la propria scrittura per immagini in tono diaristico sulle pagine delle riviste culto della *Youth Culture* di fine millennio, sfruttate come canale alternativo sul quale mostrare e pubblicizzare, insieme alla propria arte, il proprio vissuto, in risposta alla cosiddetta ideologia della post-privacy peculiare della cultura della trasparenza e della visibilità immediata, totale, compiuta (Carmagnola 1989; Vattimo 1989; Baudrillard 1979, 2000; Han 2014). A possedere tuttavia un'ineguagliabile capacità di precorrere i tempi è Ryan McGinley, il quale tra il 1998 e il 2003, dunque agli esordi della propria carriera, registra a tappeto la sua vita pur in assenza di un telefono cellulare dotato di fotocamera, anticipando altresì la tendenza a minare la peculiare autenticità dell'istantanea, ibridandola con l'artificialità della *Staged Photography*, così come a caricare ritratti e autoritratti dello stesso desiderio di spettacolarizzazione della sfera quotidiana, spesso accompagnato da un atteggiamento divistico, che spinge le nuove generazioni a scrivere mitologie del Sé (Pompa, 2018). A restare sullo sfondo è il *crossover* tra le pratiche, quella artistica e quella comune, che porta al recupero autoriale non solo di uno stile di ripresa amatoriale, bensì di usi e funzioni sociali della fotografia, restituendo in filigrana un più profondo connubio tra arte e vita.

Corinne Day: Diary

Nel mese di luglio del 2000 la casa editrice Kruse Verlag pubblica *Corinne Day: Diary*, anticipando l'omonima, nonché prima, mostra personale dell'autrice inglese tenutasi presso la Photographers' Gallery di Londra, tra il 4 Ottobre e il 26 Novembre dello stesso anno. Una *solo exhibition* che a sua volta ha preceduto di pochi giorni l'inaugurazione di un'altra esposizione fotografica, intitolata *Corinne Day: Tara* e ospitata dalla galleria d'arte Gimpel Fils, dal 6 Ottobre e il 18 Novembre. Unico volume curato da Corinne Day prima della prematura scomparsa avvenuta nel 2010, l'emblematico "diario visivo" raccoglie una selezione degli scatti presentati in occasione delle due rassegne, rispettivamente dedicate alla sua produzione

non annoverabile nel *corpus* dei lavori commerciali realizzati su commissione.¹⁰ Esponente di spicco di quella schiera di operatori dall'identità fluida impostasi alle soglie del nuovo millennio e parallelamente attiva su fronti delle industrie culturali e creative fino ad allora considerati antitetici, nel corso degli anni Novanta ha portato avanti una prolifica ricerca personale, che nel 2000 ha ricevuto una prima convalida istituzionale dalle due gallerie londinesi e dunque una legittimazione in campo artistico. Contestualmente ai servizi per magazine tipo "The Face", "i-D", "Dazed & Confused", "Vogue UK" che hanno concorso a renderla celebre nel settore dell'editoria di moda, così come a una produzione meno nota, ma non per questo meno significativa, entro cui si annoverano gli scatti realizzati, in qualità di fotografa di scena, sul set di *The Virgin Suicides* (1999) di Sofia Coppola, oppure quelli per le copertine di album musicali alla stregua di *Pure Morning* (1998) dei Placebo, l'autrice inglese è andata arricchendo la sua produzione con immagini frutto di un "esercizio esistenziale" praticato giorno dopo giorno, nella dimensione quotidiana, coniugando arte e vita. Due campi, questi ultimi, che nel caso di Corinne Day iniziano ad intrecciarsi all'inizio degli anni Novanta.

Nel 1992 Corinne Day è infatti a New York, ingaggiata dallo store di lusso Barneys per una campagna pubblicitaria. L'Art Director Ronnie Cook la conduce in una libreria specializzata in arte e fotografia: il primo volume che sfoglia è *The Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin (1985). Otto anni più tardi, in un'intervista rilasciata a "i-D" in occasione di *Diary* alla Photographers' Gallery, confesserà sia stato il suo primo incontro con la fotografia adoperata in campo artistico (Day in Compton, 2000, p. 243). In una breve nota autobiografica infatti scrive:

A quel tempo non avevo alcuna conoscenza della fotografia artistica, ma solo di ciò che avevo visto sulle riviste commerciali. Avevo già trasmesso le mie esperienze personali con i miei scatti per le riviste. Volevo che la gente comune vedesse la vita reale su quelle pagine. Trovai il lavoro di Nan Goldin e Larry Clark liberatorio oltre che una convalida del modo in cui avevo iniziato a fotografare io stessa. (Day in Cotton, 2000, p. 85)

¹⁰ In questa prospettiva si veda anche il catalogo curato dal marito, Mark Szaszy (2014), in occasione della mostra postuma *Corinne Day: May the Circle Remain Unbroken*, tenutasi presso la galleria Gimpel Fils dal 16 Ottobre al 23 Novembre 2013. Sia il catalogo sia la relativa mostra si focalizzano sulla produzione personale degli esordi (fine anni Ottanta-metà anni Novanta), rimasta inedita al tempo della scomparsa della Day.

Se negli anni Ottanta la professione di modella l'aveva portata a viaggiare di frequente e a vivere tra Los Angeles e Milano, nel 1992 Corinne Day è tornata a Londra ed è una fotografa di moda affermata. È ormai trascorso del tempo da quando, nel decennio precedente, un ragazzo incontrato casualmente a Tokyo, poi diventato suo compagno di vita, le ha posato la propria macchina tra le mani iniziandola a un esercizio amatoriale, praticato per diletto, magari in occasione di un viaggio in Thailandia oppure per le strade milanesi, dove spesso ha rivolto l'obiettivo verso anonime fidanzate annoiate (Day in Cotton, 2000, p.84). Immagini, queste ultime, che sottoposte nel 1989 a Phil Bicker, Art Director di "The Face", danno avvio a una fortunata collaborazione con il magazine. Il primo servizio commissionatole, nell'estate del 1990, ritrae una Kate Moss quindicenne, ancora sconosciuta, con il volto acqua e sapone, un corpo un po' androgino e una statura non rispondente agli standard, intenta a divertirsi, più che a mettersi in posa, su una spiaggia deserta, come una *teenager* qualunque. *The 3rd Summer of Love*, questo il titolo del servizio, si rivela subito un successo in grado di dare concretamente avvio alla carriera di entrambe. La notorietà raggiunta, oltre a suggellare il sodalizio tra le due, ha di fatto legittimato Corinne Day a proseguire la sua crociata contro l'artificialità nella rappresentazione della moda indossata. Nel tentativo di «instillare un po' di realtà nel regno della fantasia» (Day in Gorman, 2017, p. 195), negli anni a venire è andata proponendo una visione più inclusiva della bellezza, non aderente ai canoni classici, fino a valorizzare la diversità, finanche le imperfezioni, del corpo delle modelle, da lei sempre ritratte senza prestare attenzione agli aspetti formali, in stile istantanea. Eppure, è solo dopo il 1992, quando si imbatte in quel «diario pubblico» che è *The Ballad of Sexual Dependency* (Goldin, 2012 [1986], p. 6), che pare raggiungere la consapevolezza necessaria per spingersi oltre, mettendo a disposizione della moda stralci della realtà personale (dall'appartamento agli abiti fino alle relazioni amicali) e parallelamente iniziare, al di fuori delle pagine di una rivista, a registrare a tappeto la propria vita. Registrazione poi confluita, otto anni dopo, in *Diary*.

Appena ho guardato il libro – afferma Corinne Day riferendosi a *The Ballad of Sexual Dependency* – l'ho sentito. Nelle mie fotografie ho sempre cercato di tornare alle mie radici, di trovare qualcosa di profondo, che significasse qualcosa. Fotografare persone a cui si tiene e che si amano significa molto di più che fotografare una modella che non si è mai incontrata prima. Fotografare esperienze di vita

reale, che ho vissuto io, che hanno vissuto i miei amici, significa per me molto di più che pubblicare un libro sulla moda (Day in Compton, 2000, p. 243).

In definitiva, se l'incontro fortuito con il futuro compagno, nonché regista e video maker, Mark Szaszy, l'ha introdotta alla pratica fotografica, quello con la produzione dell'artista americana è da considerarsi iniziatico rispetto a un rituale compulsivo da consumarsi quotidianamente, nel privato. Se infatti si esclude lo scatto del 1990 in cui il riflesso di Szaszy emerge dalla profondità dello specchio di un bagno, le *tranche de vie* raccolte nel diario dell'autrice londinese sono tutte successive al 1992 e, nella maggior parte dei casi celebrano, solennizzandoli ed eternandoli, i momenti di vita collettiva della sua sfera sociale, composta principalmente da esponenti del mondo della moda e della musica (non di rado immortalati di giorno su un set e di sera nel proprio appartamento), restituendo sullo sfondo quello stesso resoconto assai franco sulla *Youth Culture* londinese di fine millennio che, parallelamente, stava affidando alle pagine di lifestyle magazine e riviste di nicchia. Sono dunque brani scaturiti da un atto fotografico praticato in quella dimensione comunitaria quanto intima che permeava l'appartamento condiviso con Szaszy, spesso affollato di amici, situato all'ultimo piano di un vecchio palazzo sulla Brewer Street, epicentro della creatività del quartiere di Soho. In *Diary* si intrecciano, infatti, le storie di quella che potremmo chiamare *family of Corinne*, sulla scorta dell'emblematica *family of Nan* (Kozloff, 1987), così come è stata spesso etichettata dalla critica la "tribù" composta da amici e amanti, che nel decennio precedente, aveva gravitato intorno al loft dell'artista americana sulla Bowery Street, epicentro della creatività, in questo caso, di Manhattan. Nient'altro che «una famiglia ricreata», non basata su legami di sangue e ruoli tradizionali benché desiderosa dello stesso grado di intimità (Goldin, 2012 [1986], p. 6). Come ha acutamente sottolineato Catherine Zuromskis (2013, p. 236-274), sulla base di un articolo dedicato alle comunità neotribali poste in connessione alla ricerca artistica degli anni Ottanta (Holert, 2003, p. 235-242), Goldin ha mutuato la retorica del tribalismo dall'artista e scrittore newyorkese David Wojnarowicz, il quale, ribellandosi alla cultura omogeneizzante e all'ideologia nazionalista americane, ha proposto la nozione di "tribù pluralista", ponendo in luce la nascita spontanea di variegata e sfaccettate tribù in opposizione alla fantomatica "nazione con una sola tribù" proposta dal governo di Ronald Reagan. La comunità post-familiare di Nan Goldin, non a caso definita da essa stessa

«tribù, la mia gente» (Goldin, 1996, p. n.n.), incarna questa visione neotribalista, basando la propria identità di gruppo sulla differenza rispetto alla cultura dominante (Kozloff, 1987; Holert, 2003, p. 237) e vivendo, al pari della comunità alternativa vicina alla Factory di Andy Warhol, «in costante dialogo con l'obiettivo» (Zuromskis, 2013, p. 264). Ed è dunque in questa stessa prospettiva che si possono leggere le comunità di Corinne Day e ancora di più, come si argomenterà più avanti, quella di Ryan McGinley, i quali al pari degli artisti sopra menzionati, hanno ricoperto il ruolo di "fotografo designato" del gruppo, attribuendo alla fotografia la stessa funzione che assume in ambito familiare, ossia attestare la compattezza e l'integrazione dei vari membri, risaldandone i legami (Bourdieu, 2004 [1965], p. 57), oltre che certificare la distinzione rispetto alle comunità tradizionali. Una comunità nel caso della Day, che aderisce allo stile di vita alternativo degli anni Novanta. Uno stile spesso in sintonia con l'ideale del *loser*, figura emarginata e perdente, magari *creep* e *weirdo*,¹¹ promulgato dalla scena musicale e celebrato da romanzi come *Trainspotting* (1993) di Irvine Welsh, che ha altresì concorso ad alimentare un immaginario antieroico a cui, con ogni evidenza, rimandano alcune etichette adottate in riferimento ai servizi di moda di autori tra cui figura, appunto, Corinne Day. *Grunge*, *heroin chic*, *trash realism*, *junkie chic* sono infatti spesso impiegate in sostituzione di *snapshot aesthetic* e *snapshot style*, spostando così l'attenzione dallo stile dello scatto a quello di vita e vestimentario dei soggetti ritratti, parallelamente glorificato, quest'ultimo, da diversi *lifestyle magazine* (primo tra tutti "The Face" anche detto *British style bible*).

Fatte le dovute premesse, *Diary*, nella sua versione cartacea, è un libro interamente occupato da una successione di scatti fotografici eseguiti, come si è già specificato, tra il 1992 e il 1999. La narrazione è completamente affidata all'apparato iconografico, dove le tracce visive di queste vite vissute appieno non sono organizzate seguendo l'ordine cronologico degli eventi, come si evince dagli anni riportati sotto le immagini. Scritte a penna e senza seguire un codice univoco, in sintonia con un album fotografico privato da cui *Diary*, nella dimensione di oggetto materiale, sembra prendere ispirazione, le didascalie aggiungono poche informazioni. A parte l'indicazione temporale, sempre presente, esse possono contenere il nome del soggetto ritratto, il nome del luogo dove è stato realizzato lo

¹¹ Il riferimento è ai titoli di due singoli che hanno segnato la scena musicale grunge e alternativa degli anni Novanta: *Loser* (1993) di Beck e *Creep* (1992) dei Radiohead.

scatto, una telegrafica quanto talvolta superflua descrizione della situazione immortalata. Appare lampante che l'intento di Corinne Day non sia quello di ricostruire una storia nel rispetto dell'ordine causale e della successione temporale degli avvenimenti, semmai quello di restituire, attraverso un "intreccio sentimentale", il ritratto collettivo della "sua gente" nel quale potersi rispecchiare e ritrovare. Sulla quarta di copertina è infatti emblematicamente riportata una breve frase che fornisce la principale chiave di lettura di *Diary*: «I buoni amici ti fanno affrontare la verità su te stesso e tu fai lo stesso con loro, per quanto dolorosa o piacevole possa essere tale verità. A Tara». In questo senso, è possibile avanzare l'ipotesi che l'intero diario sia il frutto di uno scavo interiore e di una ricerca identitaria che, attraverso il centinaio di istantanee dedicate ai membri di un gruppo coeso, restituisce in filigrana l'autoritratto autentico dell'autrice. Nel complesso, gli scatti mostrano un disinibito gruppo di giovani all'interno di spazi domestici assai spartani, con moquette e pareti consunte, occupati da pochi arredi di fortuna. Spazi sostanzialmente disadorni, se si escludono le bottiglie di alcolici vuoti, i posaceneri pieni e la biancheria intima sporca, magari macchiata di sangue e abbandonata sul pavimento, come quella nello scatto dal titolo *Bloody Knickers* su cui, nel 1995, si è posato il suo obiettivo, dando prova di un atto fotografico spesso trasformatosi in un'azione rituale in grado di svelare la sfera privata nei suoi risvolti più intimi oppure di valorizzare stralci di realtà altrimenti ordinari, in virtù della capacità, connaturata al medium, di rivelare ciò che inquadra, dopo averlo sottratto al *continuum* mondano e isolato in un'immagine, dove si impone al nostro sguardo (Marra, 2012, pp. 43-45). Un esempio tra tutti, in questo senso, il *close-up* intitolato *Tara's bathroom wall 1997*, dove i segni del tempo sulla superficie di una carta da parati bianca tempestata di piccoli cuori rosa acquistano una pregnanza che altrimenti non avrebbero potuto vantare. Nient'altro che la forza straniante di quell'epifania di memoria joyciana attraverso cui anche «la cosa insignificante prende rilievo» (Eco, 1966 [1982], p. 67). Una forza da considerarsi altresì una peculiarità della scrittura «fotografica a 'grado zero'», traducibile attraverso «l'idea della macchina che, posta in modo apparentemente innocente e casuale di fronte al mondo, è capace di rivelarlo e di epifanizzarlo in maniera automatica» (Marra, 2012, p. 97). A conferma di ciò, arriva quanto affermato dall'autrice stessa: «Afferro la macchina fotografica, la punto verso quella direzione e spero di ottenere qualcosa. Si tratta solo di essere lì» (Day in Compton, 2000, p. 243). Del resto, come ha tenuto puntualizzare Umberto

Eco: «il fatto mai si epifanizza perché degno di epifanizzarsi, ma al contrario appare degno di essersi epifanizzato perché di fatto si è epifanizzato» (1996 [1982], p. 47).

Occorre tuttavia precisare che all'attenzione di chi osserva il diario fotografico di Corinne Day non si impongono solo queste tracce di vite vissute intensamente e in maniera alternativa. Insieme ai mozziconi di sigaretta, alle bottiglie di birra lasciate a metà o agli indumenti sporchi abbandonati sul pavimento vi è la tribù che le ha generate, svelata e rivelata anch'essa dall'obiettivo dell'autrice, man mano che questo si è andato posando sui membri che la compongono. Una tribù metropolitana che beve e fuma, magari abusa di sostanze stupefacenti ed è disposta a farsi ritrarre nuda. Oppure, più banalmente, una tribù che guarda la televisione, dorme, risponde al telefono, si tinge i capelli, fa un bagno caldo, asciuga un piatto con un canovaccio, festeggia l'arrivo del nuovo anno. In definitiva, una tribù compatta la cui unità è attestata e celebrata dalla serie di scatti che la immortalava, chiamata – come si è già scritto – a rinsaldarne i legami e ad attestarne lo status di “comunità alternativa”. Tra i suoi membri spicca Tara, il soggetto più ricorrente al quale è dedicato il volume *Diary* così come una delle due mostre che nel 2000 ne hanno accompagnato l'uscita. Tara St Hill, oltre a essere diventata nel tempo la più cara amica di Corinne Day, è una *stylist* di moda e una madre single, spesso ritratta nella tipica villetta a schiera londinese con giardino sul retro, dove vive con la figlia, che si può osservare crescere scatto dopo scatto. Il primo ritratto a lei dedicato si trova in copertina: un primissimo piano, che le incornicia il volto intensamente illuminato dal flash, la coglie con gli occhi socchiusi e con le narici sporche di ketamina, con molta probabilità sniffata poco prima. Un ritratto emotivamente forte, in grado di svelare pubblicamente un aspetto della vita privata, come l'abuso di sostanze stupefacenti, solitamente confinato nell'ombra degli spazi privati, e in grado di restituire la cifra delle immagini contenute all'interno del diario, frutto di una visione alternativa, al pari delle loro esistenze, dell'esperienza domestica. D'altro canto, tale esperienza, di norma familiare, confortevole, finanche ordinaria e banale nella sua ripetitività, talvolta può trasformarsi in un'esperienza perturbante, in grado di far intravedere i propri lati oscuri (Galassi, 1991, pp. 20-23). Nel diario si susseguono infatti immagini in cui è possibile cogliere Tara ridere, piangere, annoiarsi, allattare, fare sesso, espletare le sue funzioni fisiologiche, magari seduta su un WC, sempre colta da uno sguardo che non si fa mai voyeuristico, in quanto non trapela mai l'idea di un atto fotografico intrusivo e usurpatore della vita altrui (Muzzarelli, 2009, p. 52-

59), bensì quello coinvolto di qualcuno perfettamente integrato e partecipe, in questo caso sentimentalmente, a quanto sta accadendo di fronte all'obiettivo.

Piuttosto, ad emergere con forza dalle immagini dedicate a Tara (più di un terzo rispetto al numero complessivo contenuto nel volume) è l'idea del doppio, dello specchio, del riflesso, del vedersi attraverso il volto e lo sguardo dell'altro. La quasi totale assenza di Corinne Day nelle immagini, se si esclude la serie in ospedale di cui si scriverà a breve, induce a cercare la sua presenza e non solo dietro l'obiettivo. Una chiave interpretativa di questa assenza di cui, paradossalmente, si percepisce la presenza, può essere individuata in quanto scritto dalla stessa autrice sulla quarta di copertina: «i buoni amici ti fanno affrontare la verità su te stesso», magari più di quanto la nostra immagine riflessa in uno specchio possa fare. È però bene precisare che la funzione di uno specchio può essere assolta anche dal volto dell'altro, come quello della madre che si fa, per dirla con Donald Winnicott, «precursore dello specchio» (1999, p. 189). In questa prospettiva, il volto di Tara si trasforma, attraverso un gioco di integrazione, compenetrazione e sovrapposizione (Winnicott, 1999, p.199), in "amica-specchio" in grado di restituire a se stessa un'identità veritiera e autentica di se stessa. Un'ipotesi suffragata anche dalla scelta di porre il ritratto di Tara e non il proprio sulla copertina del volume, dunque nell'ambito di una "scrittura dell'io" come appunto spesso è la scrittura di un diario intimo. In ultima battuta, per completezza di discorso, si ritiene opportuno porre in luce la serie di scatti in cui è presente la figura della stessa autrice, realizzati da Mark Szaszy, al quale ha affidato la propria macchina con la richiesta di congelare uno dei momenti più difficili della sua esistenza. Nel 1996 le è infatti stato diagnosticato un tumore cerebrale. Nei tragici momenti trascorsi in ospedale Corinne Day avverte la necessità, in preda a incontrollabile ansia di auto-verifica, di vedersi, di potersi guardare, dall'esterno, in cerca di prove in grado di attestare la sua esistenza, affidando concettualmente se stessa, per dirla con Oliver W. Holmes (1861; 1859), a quello «specchio dotato di memoria» che non lascia svanire ciò che cattura, esorcizzando in questo modo l'orrore della scomparsa. Ed è così che sceglie di farsi immagine, solo nel dolore. Del resto, «farsi immagine – scrive Jean Baudrillard, riferendosi alla tendenza a catturare attraverso i media, in maniera compulsiva e coatta, ogni brandello di realtà che ci circonda per poi immetterlo nel circuito dell'informazione – significa esporre la propria vita quotidiana, le proprie disgrazie, i propri desideri, le

proprie possibilità, rinunciare a ogni segreto» (Baudrillard, 2004, [ed. elettronica]).

Ed è così che Corinne Day, rinunciando a ogni segreto in linea con la nascente società ipermediale «dominata dall'istanza d'adesione in scala 1:1 al reale» (Cleto, 2014, p. 88), va via via aderendo epidermicamente con il proprio obiettivo a tutto ciò che la circonda, senza risparmiare nulla, al pari dei suddetti indumenti intimi abbandonati sulla moquette o di un ago che si conficca in una tempia prima di un intervento chirurgico, fino a ridisegnare i confini di ciò che fino ad allora era lecito guardare, allargando il cosiddetto «campo del fotografabile» teorizzato da Bourdieu (2004 [1965], p.76-78) al pari di quanto ormai accade sui «diari fotografici condivisi» dove tutto può essere posto in vetrina e spettacolarizzato, a costo di incorrere nella censura automatica di un algoritmo. In definitiva, il suo obiettivo aderisce alla vita e la replica in una serie di immagini frutto di relazioni private, piacevoli o dolorose che siano. Un obiettivo che non è mai freddo, bensì caldo, al pari di quello di Nan Goldin, come una carezza, che *in extremis* rivolge a se stessa.

Ryan McGinley: The Kids Are Alright

È ancora uno studente iscritto alla Parsons School of Design di New York, quando nel 2000 Ryan McGinley sottopone, allo sguardo della sua comunità creativa di riferimento, gli esiti di due anni di registrazione folle della vita dei cosiddetti *kids* di Manhattan, esponendola per la prima volta pubblicamente in occasione di una mostra d'esordio al leggendario 420 di West Broadway, civico del quartier generale di Leo Castelli e Ileana Sonnabend per più di quarant'anni. Sebbene nella Primavera di quell'anno le gallerie più influenti della città si fossero già trasferite in blocco per fare spazio ad appartamenti di lusso, l'ambizioso studente è consapevole del valore simbolico di quel luogo all'interno del circuito dell'arte contemporanea. Ed è così che, riuscendo nell'impresa di ottenere il permesso del proprietario, McGinley espone *The Kids Are Alright*, in un'area dello stabile destinata alla demolizione, occupandone le pareti vuote con stampe di grande formato dei propri autoritratti mescolate a quelle dei ritratti dedicati ai suoi amanti e ai membri della *crew* di *skateboarders* e *writers* di cui fa parte, «colti nel corso di feste, vagabondaggi notturni tra la 14th e Canal Street, sbornie e post-sbornie, sesso, abuso di droghe, ma anche in momenti di ordinaria quotidianità, come può essere una seduta dal dentista»

(Pompa, 2020, p. 120). Contestualmente realizza un catalogo-zine, auto-prodotto al pari della mostra, nel quale raccoglie la metà delle cento immagini esposte, per poi inviarne una copia a cinquanta figure di spicco dell'epoca, tra cui Nan Goldin, Larry Clark, Jack Pierson, Wolfgang Tillmans, così come a direttori di riviste come "Index", "The New York Times Magazine", "Dazed", "i-D", "The Face". L'operazione si rivela proficua: la prima a offrirgli un incarico commerciale è "Index", seguirà poi "Vice", punto di riferimento della scena underground e della *Youth Culture* alternativa. McGinley ne è entusiasta: al pari dei suoi "idoli", non disdegna il *flirt* con le riviste, al contrario le intende come canale espositivo alternativo, vettore di visibilità e magari di celebrità nelle nicchie dei loro lettori, con i quali spesso i giovani esponenti di questa linea di ricerca condividono codici estetici esclusivi ed elitari, appunto, di nicchia (Lynge-Jorlén, 2017, pp. 46-70). In questo modo entra a fare parte della schiera di autori, via via sempre più nutrita, che stava oscillando senza sosta dal campo dell'arte a quello dell'industria culturale e creativa e viceversa, concorrendo a normalizzare la figura dell'artista "fluido", che rifiuta ruoli incasellanti in continuità con il clima antiideologico e di totale libertà operativa impostosi a partire dagli anni Ottanta (Marra, 2012, p. 256). Del resto, le opportunità offerte dal suddetto circuito di nicchia, caratterizzato da riviste altrettanto propense a ibridare «arte, culture dello stile, alta moda e valori commerciali» (Lynge-Jorlén, 2017, p.46), sono notevoli. In quegli stessi anni, i magazine di tale circuito iniziano a fondare collane editoriali che si vanno concretamente affiancando alle gallerie nella promozione della ricerca di artisti emergenti, stampando libri o, talvolta, opuscoli a metà tra la brochure e il catalogo, spesso gratuiti e in accompagnamento ai numeri della testata. È questo il caso di "Index", che nel 2002 inaugura la "Index Books" pubblicando un volume di piccolo formato, di sessantadue pagine contenenti immagini a colori e in bianco e nero, intitolato sinteticamente *Ryan McGinley*: altro non è che il catalogo autoprodotta due anni prima dall'autore, ormai collaboratore regolare della rivista che vanta un pubblico di lettori interessati all'arte. Non è dunque un caso se il libro sia arrivato sulla scrivania di Sylvia Wolf, la curatrice del Dipartimento di fotografia al Whitney Museum of American Art, la quale dall'estate di quell'anno inizia a interessarsi alla sua ricerca, a cui decide di dedicare una mostra. Nel giro di pochi mesi, più precisamente il 3 Febbraio 2003, Ryan McGinley varca l'ingresso del 945 Madison Avenue, sede del Whitney fino al 2014, in qualità di artista più giovane al quale il museo abbia mai dedicato una personale. L'esposizione è intitolata *The Kids Are Alright. Photographs by Ryan McGinley*

e raccoglie quelle che, quattordici anni dopo, in occasione della retrospettiva *Ryan McGinley: The Kids Were Alright* tenutasi al Museum of Contemporary Art di Denver,¹² in una conversazione con l'amico e artista Dan Colen avrebbe emblematicamente definito «le nostre foto di famiglia» (McGinley in Burnett Abrams, 2017, p. 45).

È sostanzialmente questa la genesi di un altro *corpus* dal tono diaristico di fine millennio che, da un lato contribuisce, al pari di Corinne Day, a normalizzare l'approccio di Nan Goldin e Larry Clark e dall'altro si fa interprete di quella prassi operativa peculiare dei "nuovi diaristi" raccolti nella mostra *Give me Yesterday* menzionata in apertura, i quali sono andati via via aggiornando il *crossover* tra pratica artistica e pratica comune, sintonizzandosi sulla stessa lunghezza d'onda dei mutamenti di quest'ultima, avvenuti in seno alla *Snapshot Culture 2.0* (D'Aloia, Parisi, 2016; Pompa, 2021). In questa prospettiva, quando l'autore guarda al passato, si inserisce, ancora una volta per sua stessa ammissione, nel solco tracciato dal "diario pubblico" della cosiddetta *family of Nan*:

[...] ho guardato *The Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin, e sono rimasto senza fiato. Non potevo crederci. Potevo relazionarmi così tanto con esso - riguardava New York, il centro della città, uno stile di vita bohémien, e lo sentivo molto vicino a casa. È stata una grande influenza. (McGinley in Shuman, 2008)

Si ritiene inoltre lecito affermare che, al pari di Corinne Day, si sia sentito legittimato dalla "ballata" a immortalare costantemente, per quattro anni, la sua "tribù", i *kids* dell'East Village, o più in generale, di Downtown Manhattan, per buona parte appartenenti all'IRAK, fantomatica *crew* di *writers* e *skateboarders* consacrata da un articolo seminale pubblicato su "Vice" nel 2001, scritto dal reporter Bruce LaBruce, il quale al tempo frequentava il gruppo insieme ad altri esponenti dell'arte e della creatività newyorkese (un solo nome per tutti quello di Larry Clark, il quale nel 1995 aveva diretto il film non a caso intitolato *Kids*). Occorre altresì precisare che anche McGinley è stato investito del ruolo di "fotografo designato" a immortalare e solennizzare le scorribande di questa "tribù differente". Una bolla contro-culturale nella quale l'interdipendenza arte-vita ha spesso raggiunto livelli parossistici, stagliandosi sullo sfondo messo a disposizione dal quartiere per antonomasia bohémien, l'East Village, in grado di «[offrire] uno

¹² La mostra, occasione in cui l'autore ha riesaminato il *corpus* di lavori degli esordi esponendo 1500 polaroid inedite, si è tenuta al MCA dall'11 Febbraio al 27 Agosto 2017.

spazio sicuro per essere il più diverso possibile» (Burnett Abrams, 2017, p. 16).

Ecco, dunque, il contesto in cui prende corpo la *family of Ryan*, un'altra "comunità urbana" che ha basato la propria identità su stereotipi devianti rispetto a quelli della cultura dominante. Una comunità "inclusiva" che ha integrato al suo interno anche la "diversità" di razza, genere, estrazione sociale di cui, attraverso il medium fotografico, McGinley ha costantemente attestato l'unità. Tra il 1998 e il 2003, dunque prima che il suo approccio si contaminasse totalmente con quello della *Staged Photography*, è infatti stato talmente ossessionato, per sua stessa ammissione, dall'immortalare i membri della sua "famiglia alternativa" che chiunque si sia trovato a passare dal suo appartamento è stato congelato in una polaroid. Un rito che si è consumato con una sistematicità schedativa di memoria sanderiana (Burnett Abrams, 2017 pp. 20-23). Alla stregua di August Sander e della sua idea di catalogare e archiviare per tipi l'intero popolo tedesco, l'approccio del giovane artista newyorkese è stato metodico, frontale e oggettivo.¹³ Pur lasciando i soggetti liberi di scegliere la posa da assumere, ne ha sempre fermato l'effigie da ribelle contro un muro bianco oppure un grande foglio di carta dello stesso colore, portando quest'ultimo sempre con sé, insieme a del nastro adesivo, per affiggerlo ovunque si trovasse, mantenendo in questo modo una certa omogeneità del background in grado di esaltare e valorizzare l'eterogeneità dei soggetti. Una volta realizzata la polaroid, sulla stessa ha immancabilmente apposto un'etichetta con nome, ora e data, per poi fissarla al muro, andando a comporre un monumento collettivo, dove alla fine tutti erano fieri di stare (McGinley in Rosen, 2017, p. 43). Nel giro di pochi anni, attraverso tale rituale potenzialmente "aperto", senza fine, ha collezionato circa 10.000 ritratti con cui ha tappezzato prima le pareti della camera da letto, poi il soffitto e, quando ogni centimetro ne è stato rivestito, il corridoio. Un'operazione *in progress* che, se osservata nel suo esito visivo complessivo, non può non rimandare a un'operazione per certi versi analoga, per quanto meno controllata dal suo autore, proposta da Franco Vaccari con *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* in occasione della Biennale di Venezia del 1972, nell'ambito della sezione *Opera o comportamento*. Le polaroid accumulate progressivamente sulle pareti dell'appartamento di McGinley come feticci, tracce del passaggio di vite arrestate in maniera istantanea e quasi del tutto automatica, nel loro essere destinate a "fare

¹³ Sull'approccio schedativo di August Sander, si veda Marra (2012, pp. 81-84).

muro”, dialogano a distanza con le *strip* di fototessere realizzate dai visitatori della suddetta biennale e appese alla parete accanto alla cabina *photomatic*, andando «a disegnare [...] dei motivi contrassegnati dall’evidenziazione degli schemi mobili, sospesi tra regolarità e irregolarità; [...] tappeto di tanti piccoli narcisismi individuali, poca cosa in sé, ma chiamati a sommarsi e divenire un’imponente manifestazione di massa» (Barilli, 2003, pp. 179-180). Una manifestazione che nel caso dell’artista americano, rompe definitivamente la rigidità della posa da ritratto burocratico scientifico, in cui affondano le proprie radici tanto la schedatura di Sander quanto il ritratto in formato fototessera (Muzzarelli, 2003, p. 65-132), restituendo il macro-ritratto collettivo della cultura giovanile del Lower East Side di Manhattan, e più in generale di una generazione che verrà, costantemente desiderosa di mettersi in posa pur di ottenere un’immagine da esporre al cospetto di un pubblico allargato. Desiderio, occorre precisare, di cui già si intravedono i prodromi nei visitatori interpellati da Vaccari assai propensi a *lasciare una traccia fotografica del loro passaggio*. Del resto, come ha tenuto a precisare Sylvia Wolf in occasione della mostra al Whitney da lei curata, «i suoi soggetti si esibiscono di fronte alla fotocamera ed esplorano se stessi con un’acuta consapevolezza di sé che è decisamente contemporanea. Sono esperti di cultura visiva, acutamente consapevoli di come un’identità può essere non solo comunicata, ma anche creata. Sono collaboratori volenterosi» (Wolf in Gefter, 2007, p. 20). Collaborazione finemente sintetizzata dall’artista Dan Colen, altro membro della *crew* oltre che inseparabile amico, insieme a Dash Snow, di Ryan McGinley. Colen, anni più tardi, rivolgendosi a McGinley ha infatti affermato:

Vorrei che mi avessi fotografato di più. Vorrei aver interpretato più ruoli come Dash. Volevamo tutti essere delle star, e tu ce lo hai fatto sentire, è stato grandioso. Sapevo cosa stava succedendo. Sapevo che stavi registrando le nostre vite, ed è stato emozionante. Ci hai trasformato tutti in personaggi che venivano osservati da un pubblico e tutti volevamo avere un pubblico. (Colen in Burnett Abrams, 2017, p. 43)

Nient’altro che un’anticipazione del fenomeno di “spettacolarizzazione” della società attuale la quale, sfrutta con estrema consapevolezza i circuiti dei social media per fare mostra di sé all’insegna di un atteggiamento divistico consumato nella dimensione feriale, quotidiana. Come ha acutamente sintetizzato Fabio Cleto «Nulla come il web [...] ha diffuso la possibilità di autoproclamarsi ‘stella’, idolo di una comunità di fedeli e apostoli» (2014, p. 63). Ed è così che McGinley ha contribuito, oltre a testimoniare

coesioni, salvaguardando relazioni sociali e affettive al pari delle fotografie prodotte in ambito familiare, al processo di mitizzazione dei *kids* di Manhattan, i quali hanno via via messo in scena, in funzione dell'obiettivo fotografico, micro-performance narcisistiche o di evasione dell'ordinario, secondo una tradizione che affonda le sue radici nelle *cartes-de-visite* vittoriane (Alinovi, 1980; Muzzarelli, 2003). In definitiva, una pratica che è riuscita nell'intento di coniugare le esigenze classificatorie del "giovane ribelle newyorkese" a energie immaginifiche di chi a tale stereotipo voleva aderire. Un rito cerimoniale che, per dirla con Bourdieu, «realizza l'immagine che il gruppo vuole offrire di se stesso in quanto gruppo» (2004 [1965], p. 62), al quale, è bene precisare, ha preso parte l'autore stesso facendosi a sua volta ritrarre, testimoniando ulteriormente la sua completa integrazione all'interno della comunità.

Venendo ora alla registrazione compulsiva della vita quotidiana, sulla scia del filone di ricerca inaugurato da Nan Goldin, Ryan McGinley ha catturato quotidianamente i risvolti delle sue relazioni intime, sia amorose sia amicali, attraverso un atto fotografico che talvolta non si fatica a definire un atto d'amore folle, quasi ossessivo. Basata su una bulimia vorace di *tranche de vie*, tale registrazione è il frutto di un rapporto simbiotico con il medium fotografico, perennemente coinvolto nelle vicende della sua sfera sociale. Nel declinare la sua ricerca in chiave comportamentista ed esperienziale, prima ancora di integrare la vita nell'arte, McGinley ha integrato «il medium stesso nella vita, elevandolo a strumento attraverso cui partecipare agli eventi, relazionarsi ad amici o amanti, amplificando il senso di intimità sfrontata e complicità con quanto fotografato» (Pompa, 2021, p. 119). Una registrazione a tappeto attuata sia dentro sia fuori le mura domestiche. Nelle scorribande per le strade di downtown Manhattan insieme agli altri *kids*, scatta finanche dieci scatole di polaroid nell'arco di una notte e quando successivamente le riordina, si trova di fronte a trecento faldoni poi organizzati per data e archiviati nel suo studio (Gefter, 2007, p. 20; Ratto, 2014). Una mole a cui si va affiancando l'infinita serie di *snapshots* realizzata adoperando fotocamere istantanee *point-and-shoot* con flash incorporato, principalmente una Yashica T4. Una scelta questa, che pone ulteriormente l'accento sul valore concettuale di una pratica che non presta attenzione ad aspetti formali e compositivi, ma necessita di un apparecchio sempre a portata di mano e pronto all'uso. Nell'esercizio compulsivo praticato dalla schiera di autori qui esaminata prendono infatti consistenza e si solidificano categorie concettuali come la memoria,

la presenza, la partecipazione, la testimonianza, il mantenimento, da considerarsi, tra l'altro, peculiari della pratica comune, ambito in cui sono sfruttate inconsapevolmente, contrariamente a quanto accade a livello autoriale (Marra, 2001, p. 14). In questa prospettiva, qualche anno più tardi Dash Snow affermerà che fotografavano per registrare ciò che non sarebbero stati in grado di ricordare il giorno dopo (Snow in Ratto, 2014), eppure non è possibile riassumere tale pratica esclusivamente come un atto di conservazione mnemonica. L'esercizio compulsivo e ossessivo di questi autori, un esercizio all'insegna della «follia del mirino», per dirla con Calvino (1955), pare ancora una volta anticipare i tempi nella misura in cui è sempre meno proteso a riempire il cerniere di "ricordi artificiali" quanto piuttosto di istantanee «predestinate a servire da trofeo», monumenti di un tempo libero che non si consuma, come qualche decennio prima, principalmente nel periodo delle vacanze (Bourdieu, 2004 [1965], p. 62), bensì nell'ambito di un'incipiente «festivizzazione del quotidiano» (Cleto, 2014, pp. 57-75), che da lì a qualche anno si sarebbe concretizzata appieno. Sono "trofei di una festa senza fine", da esporre, internamente al gruppo, magari nel monumento più celebrativo che commemorativo campeggiante sui muri dell'appartamento di McGinley, oppure esternamente a esso, sulle pagine di una rivista o sulle pareti di una galleria, spazi pubblici dove lo sguardo altrui è coinvolto nel processo di solennizzazione delle loro vite spesso al limite, mappate da uno sguardo inclusivo e trasversale che non esclude nulla, dalle gioie della gioventù ai suoi risvolti dolorosi e sgradevoli. Un esempio per tutti, la serie in cui è intento a scattarsi con la fedele Yashica alcuni *selfie ante-litteram* in cui è scosso dai conati di vomito post-sbornia, realizzata per il magazine "Vice", che offre le proprie pagine alla stesura personale del diario di McGinley e, insieme alle altre inserzioni, si presta ad accogliere, per dirla con Barthes (1980, p. 99), la sua «pubblicità del privato». In ultima battuta, occorre precisare, che piano piano la predilezione per l'istantanea, per «il documento spontaneo, colto dalla vita» (Calvino, 1955, p. 12) sia stata affiancata da un desiderio di maggiore controllo, che lo ha indotto a "mettere in scena" alcune situazioni, sebbene in *snapshot style*, così da farle apparire autentiche. È il caso di scatti come *Dan Dusted* (2002, stampata nel 2003), che immortalava Dan Colen all'alba sul tetto del palazzo dove vivono, con il corpo ricoperto di piccoli falli disegnati a pennarello, oppure come *Lizzy* (2002), che inquadra una ragazza nuda mentre saltella ridendo e stagliandosi su una parete ricoperta da varie tag di *writers* e un murales che riproduce l'atterraggio di una miriade di astronauti e satelliti su un suolo extraterrestre. Ebbene, se

nel primo caso McGinley si limita a “forzare” a favore dell’obiettivo la realtà, costringendo l’amico, appena rientrato da una notte brava all’insegna della “polvere d’angelo”, a salire sul tetto per immortalarlo con quei pattern insoliti sulla pelle (realizzati da Dash Snow mentre Colen era incosciente), nel secondo caso ci troviamo di fronte ad una vera e propria “fotografia allestita”, nello specifico nel bagno del The Cook, un bar frequentato spesso dalla *crew*, dove intenzionalmente ha condotto l’amica, le ha chiesto di denudarsi e di saltare su un trampolino (McGinley in Burnett Abrams, 2017, p. 39). Un esercizio che altre volte si traduce nella “correzione” della realtà. Può infatti accadere che, non essendo soddisfatto della resa di una polaroid, chieda ai suoi amici di riprodurre ancora e ancora la stessa situazione, finché non lo convinca dal punto di vista compositivo. Se dopo il 2003, un approccio da *Staged Photography* prenderà il sopravvento conducendo Ryan McGinley a mettere in scena, in maniera spettacolare, l’esuberanza della gioventù ingaggiando stuoli di modelli chiamati a esibirsi a favore di apparecchiature certamente più sofisticate, con *The Kids Are Alright* siamo ancora in una fase dove a prevalere è l’autenticità. Un’autenticità semmai “corretta”, come quella che si può cogliere oggi scorrendo Instagram, dove stuoli di utenti comuni manipolano sapientemente la realtà, prima e dopo lo scatto, esibendosi nella performance di una “vita condivisa”. In definitiva, a inizio di carriera a prevalere è una prassi operativa che, adottando il medium come strumento di partecipazione diretta e personale alla dimensione “mondana”, svela, ponendola in vetrina, la sfera privata, magari manipolata *ad hoc*, e che nei suoi esiti visivi intreccia modalità di accumulazione e narrazione *in progress* affini a dispositivi concettuali come gli album di famiglia, i diari personali e i *macro-scrapbook* ospitati sui muri delle stanze dei teenager, anticipando così fenomeni peculiari dei social network, dei diari intimi creati per un consumo pubblico.

Bibliografia

Albertazzi, S. (2010), *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le lettere, Firenze.

Agger, B. (2012), *Oversharing: Presentation of Self in the Internet Age*, Routledge, New York.

Arcangeli (1977 [1972]), *Opera o comportamento*, in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino.

Barilli, R. (1997 [1982]), *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (2006 [1979]), *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (2003), *Nota di Renato Barilli*, in Muzzarelli, F., *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano.

Barthes, R. (2003 [1980]), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.

Baudrillard, J. (1994 [1979]), *Della Seduzione*, SE, Milano.

Baudrillard, J. (2004), *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, Raffaello Cortina, Milano.

Baudrillard, J. (2013 [2000]), *Parole chiave*, Armando Editore [edizione elettronica], Roma.

Bourdieu, P. (a cura di) (2004 [1965]), *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Guaraldi, Rimini.

Dei, F., Bernardi, S., (2011), *Gruppo di famiglia in un interno: Le fotografie nella cultura materiale domestica*, "Studi culturali", Anno VIII, n. 2, pp. 1-19.

Bracewell, M. (2018), *Corinne Day: Diary*, "Creative Camera", n. 351, Aprile/Maggio, p. 20.

Burnett Abrams, N. *et al.* (a cura di) (2017), *Ryan McGinley: The Kids Were Alright*, Skira Rizzoli, New York.

Calvino, I. (1955), *La follia del mirino*, "Il Contemporaneo", n. 18, 30 Aprile, p. 12.

Carmagnola, F. (1989), *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e Associati, Milano.

Casetti, F. (2015), *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

Cleto, F., (2014), *Fuori scena. Gli anni zero e l'economia culturale dell'osceno*, ECIG, Genova.

Codeluppi, V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

Codeluppi, V. (2015), *Mi metto in vetrina: Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre «vetrinizzazioni»*, Mimesis, Milano.

Compton, N. (2000), *Tomorrow Is Another Day*, "i-D", Settembre, pp. 240-44.

Cotton, C. (a cura di) (2000), *Imperfect Beauty: The Making of Contemporary Fashion Photographs*, V&A Publications, Londra.

Cotton, C. (2010 [2004]), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.

D'Aloia, A., Parisi F. (2016), *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, "Comunicazioni Sociali", n. 1, pp. 3-14.

Day, C. (1997), *Girls 1991-1997*, "Dazed & Confused", n. 34, Settembre, pp. 52-61.

Day, C. (2000), *Corinne Day: Diary*, Kruse Verlag, Basilea.

Dubois, P. (1996 [1983]), *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino.

- Eco, U. (1996 [1982]), *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano.
- Fontcuberta, J. (2018 [2016]), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.
- Galassi, P. (1991), *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, The Museum of Modern Art, New York.
- Garrett, C. (2003), *Coerced Confessions: Snapshot Photography's Subjective Objectivity*, "Flash Art", n. 233, Novembre/Dicembre, pp. 72-75.
- Gefter, F. (2007), *A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree*, "The New York Times", 6 Maggio, p. 20.
- Goldin, N. (1996), *I'll Be Your Mirror*, Whitney Museum of American Art, New York.
- Goldin, N., Kobayashi, Y. (1996), *Naked New York: Nan Goldin Meets Yukio Kobayashi*, Nicole Co., LTD./Mitsuhiro Matsuda, New York-Tokyo.
- Goldin, N. (2012 [1986]), *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York.
- Gorman, P. (2017), *The Story of The Face. The Magazine that Changed Culture*, Thames&Hudson, Londra.
- Gunthert, A. (2016 [2015]), *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Contrasto, Roma.
- Han, B. (2014 [2012]), *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma.
- Holert, T. (2003), *Blood of Poets. The Tribal '80s*, "Artforum International", vol. 41, n. 7, Marzo, pp. 235-244.
- Holmes, O.W. (1861), *Sun-Painting and Sun-Sculpture*, "Atlantic Monthly", n. 8, pp. 13-29.

Holmes, O.W. (1859), *The Stereoscope and the Stereograph*, "Atlantic Monthly", n. 3, pp. 738-48.

John, N. (2016), *The Age of Sharing*, Polity, Londra.

LaBruce, B. (2001), *The VICE Guide to New York Graffiti*, "Vice", 1 Dicembre. [<https://www.vice.com/en/article/mv3zm3/graf-v8n3>]

Licursi, E. P. (2017), *Ryan McGinley's Exuberant Downtown, 1999-2003*, "The New Yorker", 3 Marzo [<http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/ryan-mcginleys-exuberant-downtown-1999-2030>]

Lipovetsky, G. (2002), *More Than Fashion*, in Lehmann, U., Morgan J. (a cura di), *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, The Institute of Contemporary Art, Boston.

Lynge-Jorlén, A. (2017), *Niche Fashion Magazines. Changing the Shape of Fashion*, I.B. Tauris, Londra.

Kennedy, J. (2021), *Digital Media, Sharing and Everyday Life*, Routledge, Londra.

Kozloff, M. (1987), *The Family of Nan*, "Art in America", vol. 75, n. 11, pp. 38-43.

Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2006), *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano.

Marwick, A. (2013), *Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale University Press, Yale.

Matt, G. (2007), Ryan McGinley, "Interview 2. Kunstalle wien", Settembre, pp. 194-203.

Menduni, E., Marmo, L. (a cura di) (2018), *Fotografie e culture visuali del XXI secolo*, RomaTrE-Press, Roma.

Menna, F. (1968a), *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici, Roma.

Menna, F. (1968b), *Dalla superficie all'ambiente*, in Bonito Oliva, A., Menna, F., Perna, V. (a cura di), *Arte in Campania: ricognizione 68*, Edizioni Russo, Caserta.

Meyrowitz, J. (1995 [1985]), *Oltre il senso del luogo. Come i media influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna.

McGinley, R. (2002), *Ryan McGinley*, Index Books, New York.

McLuhan, M. (2002 [1964]), *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Net, Milano.

McLuhan, M. (2011[1962]), *La galassia Gutenberg*, Armano Editore, Milano.

Morin, E. (1995 [1957]), *Le star*, Olivares, Milano.

Morin, E. (2017 [1962]), *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Milano.

Muzzarelli, F. (2009), *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano.

Muzzarelli, F. (2003), *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano.

Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispersivi*, Einaudi, Torino.

Pompa, C. (2018), *Mythologies of the DigiSelf. The Spectacularization Daily Life in Visual Culture at the Turn of the Millennium*, in Tolic, I. (a cura di) "Cultures, Fashion and Society's Notebook 2018", Pearson Bruno Mondadori, Milano.

Pompa, C. (2021), *Trasparenze radicali. Fotografie e pratiche estetiche alle soglie del nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano.

Pompa, C. (2022), *Inter-zona arte/moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio*, in Marra, C., Borselli D. (a cura di), *Paradigmi del fotografico*, Pendragon, Bologna.

Ratto, E. (2013), *Corinne Day, mai triste*, "Doppio Zero", 7 Novembre. [<http://www.doppiozero.com/corinne-day-mai-triste>]

Ratto, E. (2014), *L'istante di Ryan McGinley*, "Doppio Zero", 9 Aprile. [<http://www.doppiozero.com/listante-di-ryan-mcginley>]

Ratto, E. (2014), *Dash Snow: preservare il momento*, "Doppio Zero", 27 febbraio. [<https://www.doppiozero.com/materiali/clic/dash-snow-preservare-il-momento>]

Rizzarelli, M. (2008), *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Bannano Editore, Roma.

Rosen, M. (2017), *Ryan McGinley Talks Coming Full Circle*, "Dazed", 24 Aprile [<http://www.dazeddigital.com/photography/article/35650/1/ryan-mcginley-talks-coming-full-circle-early-works-new-york>]

Senft, T. M. (2018), *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Network*, Peter Lang, New York.

Shuman, A. (2008), *Thirty and Dirty. A conversation with Ryan McGinley*, "Hotshoe International", n. 153, Aprile/Maggio [<https://aaronshuman.com/mcginleyinterview.html>]

Shuman, A. (2008), *Ryan McGinley: Celebrating Life*, FOAM, Amsterdam.

Smith, B. (2005), *Jennicam, or the Telematic Theatre of a Real Life*, "International Journal of Performance Arts & Digital Media", vol. 1, n. 2, pp. 91-100.

Sorrenti, M. (2013), *Draw Blood for Proof*, Steidl Verlag, Göttingen.

Szaszy, M. (2014), *Corinne Day: May the Circle Remain Unbroken*, Mörel Books, Londra.

Thompson Reid, P. (2004), *Nan Goldin - Dark Diary*, Aperture, n. 176, Autunno, pp.63-75.

Vattimo, G. (1989), *La società trasparente*, Garzanti, Milano.

Zuromskis, C. (2013), *Snapshot Photography. The Lives of Images*, The MIT Press, Cambridge (MA).