

QUANDO LA SCRITTURA DIVENTA TESTURA DELL' IMMAGINE<sup>1</sup>

Maria Giulia Dondero

*Introduzione*

Le fotografie scritte e dipinte di François-Marie Banier, grande ritrattista e romanziere francese, si presentano come un luogo testuale privilegiato ove riproporre in maniera problematica il ruolo giocato dalla scrittura all'interno delle immagini quando queste ultime le si offrono come supporto di iscrizione.

Ecco allora che il corpus, costituito e indagato a tal fine, non si è incentrato solo sulla produzione prediletta di Banier, vale a dire la ritrattistica, ma ha reso pertinenti tutte quelle opere che esemplificano i diversi modi attraverso cui le scritture possono disporsi topologicamente sulla superficie di fotografie entrando nel contempo in una qualche relazione con i formanti figurativi.

Tale iscrizione gerarchizzata tra immagine e scrittura mette in gioco, inoltre, una diversificazione pragmatica e temporale dell'enunciazione; in tale prospettiva, risulta molto interessante indagare quali effetti di senso dipendono dalle tracce del fare gestuale dell'artista sopra l'immagine fotografica preliminarmente adibita attraverso le "forme dell'impronta" (Floch).

Il tipo di scrittura sul supporto fotografico, pur essendo sempre riconoscibile in quanto calligrafia del fotografo stesso, varia enormemente da immagine a immagine, come se il nostro artista volesse fare un inventario delle combinazioni e degli equilibri tensivi prodotti dalla scrittura sullo spazio topologico dell'impronta fotografica (relazione tra supporto e apporto) e tra differenti forme iconiche e scritturali (relazione tra iconico e verbale). In questo studio intendiamo allora prendere in considerazione la scrittura non solo come notazione, vale a dire come grafema che si articola con un significato di una lingua naturale, ma anche come traccia

---

<sup>1</sup> Relazione al Convegno "L'écriture dans l'image", Liegi, 29-30 aprile 2004.

di un gesto sensomotorio orientato tensivamente e come effetto-autentificazione. Ma ciò ancora non basta: si tratta di cogliere la scrittura come produttrice di un effetto-testura specifico dell'immagine.

Innanzitutto è necessario ricordare che la superficie cartacea dell'immagine fotografica funziona innanzitutto come un supporto che accoglie la sintassi e le configurazioni della luce che giocano il ruolo dell'apporto. In questo modo il supporto cartaceo diventa esso stesso un testo costituito dalle "forme dell'impronta" (Floch) sulle quali la scrittura e la pittura agiscono come *apporti ulteriori* che si inseriscono attraverso diverse modalità (conflittuali o meno) all'interno dello spazio plastico e figurativo dell'immagine fotografica. Col nostro corpus siamo quindi di fronte a differenti casi di equilibri e disequilibri tra supporti e apporti fotografici che diventano essi stessi superfici di iscrizione che supportano il gesto di scrittura e il gesto pittorico.

#### *1. Scrittura e autentificazione dell'immagine fotografica*

Se prendiamo in considerazione la teoria del filosofo Nelson Goodman sull'oggetto artistico, possiamo affermare che l'immagine fotografica sarebbe qualificata da Goodman come *opera autografica a oggetto multiplo*. Mi riferisco a *Languages of Art* del 1968, e alla distinzione tra arti autografiche, la cui autentificazione è legata alla storia produttiva, e arti allografiche, autenticabili attraverso "l'identità di compilazione" ( *sameness of spelling*). La fotografia è autografica, come del resto lo è la pittura, perché le forme dell'impronta fotografica rimandano alla storia della sua produzione, quindi a un evento unico, all'atto fotografico. Si deve però precisare che le differenti stampe che si possono trarre da un unico negativo (autografico) sono molteplici e autentiche (opere allografiche ad "oggetto multiplo") ma ben sappiamo come le diverse stampe possano poi rendere uno stesso negativo in modi piuttosto differenti. Questa possibilità scende a patti con la frequente decisione da parte del fotografo di scegliere una tecnica e un calibramento della stampa come individuante l'originale fotografico. In questo senso, la scrittura calligrafica sulla fotografia porta all'estremo tale decisione; anzi, permette infine di individuare un'unica stampa fotografica come la sola a cui può essere attribuito lo statuto autografico, mettendo quasi a lato il negativo che, pur

"all'origine" del testo, si trova poi ad essere solo uno dei passaggi della produzione dell'opera. La scrittura calligrafica permette infatti di rendere quell'opera lì - e solo quell'opera lì - l'unica stampa legittimata dall'enunciatore perché firmata dal gesto corporale, e non tutte quelle immagini che sono potenzialmente riproducibili con le differenti stampe. Del resto, anche Peirce, uno dei primi teorici della fotografia, distingue tra negativo (type) e stampe del negativo che di questo sarebbero solo occorrenze (tokens). Mediante la scrittura le stampe fotografiche non sarebbero più semplici occorrenze del negativo, ma diventano opere autonome e irripetibili.

La scrittura apposta sulla superficie di una fotografia, in quanto valorizzata come calligrafia, converte il regime di instaurazione da autografico multiplo ad autografico unico, rendendo un'unica stampa l'esemplare autentico dell'opera. La scrittura sul supporto fotografico è in generale una forma di appropriazione dell'immagine da parte del fotografo che, mediante il gesto dello scrivere, inserisce nell'immagine fotografica, ottenuta meccanicamente, il suo fare gestuale e sensomotorio - anche se, come ben sappiamo, anche il fare fotografico stesso può testimoniare la traccia di un movimento sensomotorio, come per le fotografie volutamente "mosse" - specifico caso delle "anamorfosi cronotopiche" (Machado).

Al di là delle differenti funzioni e regimi di significazione che la scrittura localmente assume all'interno della spazialità del testo fotografico, Banier esplora il potere autentificante della calligrafia, ponendola talvolta sia sul piano dell'enunciato (vedi gli scritti autografi del letterato *Louis Aragon FOTO 1*), talvolta nei termini di una stratificazione enunciazionale, di cui il fare scritturale costituisce la tappa finale della pratica artistica. L'esemplare fotografico, con la sua potenziale moltiplicabilità, si trova ad essere racchiuso e a racchiudere a sua volta l'irripetibilità di una scrittura che si dà come gestualità corporale che marchia un'identità. Del resto, la stessa stratificazione enunciazionale enfatizza il riconnettersi, lungo la prensione del testo, alla storia della sua produzione. In breve, la scrittura funziona come una firma corporale dell'enunciatore che autentifica una sola stampa fotografica e di conseguenza rende meno legittime tutte le altre stampe: il paradosso è che la piena autograficità della foto è ottenuta mediante il riscatto di una pratica artistica (quella

letteraria) che è solitamente colta come tipicamente allografica.

Non accontentandosi del fatto che la scrittura calligrafica ha il potere di autentificare l'immagine fotografica, così come la sintassi figurativa "a impronta" della fotografia può produrre una valorizzazione autentificante del piano figurativo, spesso i personaggi di Banier sono ritratti in qualità di osservatori che interpellano l'enunciato. Come affermano Shairi e Fontanille, è questa una strategia enunciativa, ben riconosciuta in semiotica, che mira ad autentificare l'enunciazione fotografica:

Quando l'enunciazione delegata è della stessa natura dell'enunciazione di referenza, il raddoppiamento della modalità semiotica (per esempio, verbale/parola, visivo/sguardo) aggiunge a questa relazione di referenza un valore di autentificazione. È quindi la presa di parola diretta dell'attore, a teatro, che autentifica l'enunciazione teatrale che la sussume, come allo stesso modo lo sguardo dei personaggi di un'immagine autentifica l'enunciazione visiva globale di quest'ultima<sup>2</sup>.

Lo sguardo frontale dei personaggi enunciati, come nel caso di *Les Jumelles* (FOTO 2), ha un valore autentificante che non ha in pittura, dato che in fotografia lo sguardo delegato è legato alla modalità della presa fotografica, che da questo stesso sguardo delegato viene messa in scena. Gli sguardi delle due vecchiette chiamano direttamente in causa l'enunciato nell'identico modo in cui lo sguardo dell'enunciatore ha catturato l'immagine.

Nel caso di *Les Jumelles* abbiamo tre modalità differenti di autentificazione: quello dell'impronta fotografica, che attesta che qualcosa è stato (come afferma Barthes in *La chambre claire*), inoltre i personaggi rappresentati ci rivolgono lo sguardo e quindi autentificano il fare fotografico, in più la scrittura calligrafica sul supporto fotografico è un'ulteriore maniera di autentificare questa stampa come l'unico testo legittimato e firmato dalla mano dell'autore. Ma in questo caso specifico abbiamo anche un quarto effetto di autentificazione (referenza interna) dato che la scrittura sull'immagine commenta ciò che è fotografato ("la gonna della donna in bianco viene da Dieppe"), ma ha anche in altri casi

<sup>2</sup> « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n.73-74-75, 2001, p. 90-91, tr. nostra.

la funzione di guidare l'osservatore alla ricezione corretta. Ci torneremo.

Insomma la scrittura posta sull'immagine fotografica testimonia di una presa di posizione dell'enunciatore di fronte ai valori figurativi enunciati (*asserzione*), e costruisce una stratificazione dell'*assunzione*<sup>3</sup>, per esempio mette in prospettiva altre forme di *embrayage*, costituite sul piano dell'enunciazione fotografica.

La scrittura allora sarebbe in molti casi una ulteriore "forza di partecipazione nell'atto di *predicazione*", una presa di posizione seconda dell'enunciatore all'interno del campo di presenza della fotografia, che va a confrontarsi con la presa di posizione dell'enunciatore incarnata nel discorso visivo. Qui ciò che è interessante indagare è il grado di intensità di assunzione di ciò che è rappresentato da una parte e di ciò che è scritto dall'altra, e le relazioni di accordo o disaccordo che si stabiliscono tra queste diverse appropriazioni dell'enunciato.

Ad esempio nel ritratto di *Louis Aragon* (FOTO 1) il letterato francese viene messo in scena in qualità di amico e confidente del fotografo, come dimostra il fatto che il letterato si fa fotografare nel momento della lettura di alcuni manoscritti. La postura di Aragon produce l'effetto di un dialogo intimo e amichevole con il fotografo e con noi osservatori. Il testo scritto è in accordo con questa configurazione visiva di vero dialogo e intimismo tra spazio enunciato e spazio enunciazionale, anche se il testo scritto si incarna di prendere in giro l'insistenza del letterato nel leggere sempre le sue prosse e le sue poesie agli amici a tutte le ore del giorno e della notte: "Era sempre qui, a leggere. A leggervi tutto quello che aveva scritto. Prosa, Poesia. Prosa. Aragon aveva questa orribile malattia. [...] Leggeva, leggeva per ore, vi leggeva a voce alta e monotona quello che aveva

<sup>3</sup> Con *asserzione* e *assunzione* ci riferiamo qui in particolar modo alla teoria dell'enunciazione rivisitata da J. Fontanille in *Sémioptique du discours* (1999, Limoges, Pulim) secondo la quale "L'*asserzione* è l'atto di enunciazione attraverso il quale il contenuto di un enunciato avviene alla presenza, attraverso il quale è identificato come interno al campo di presenza del discorso. [Diversamente...], l'*assunzione* è auto-referenziale : per impegnarsi nell'*asserzione*, per prendere la responsabilità dell'enunciato, per appropriarsi della presenza così decretata, l'istanza del discorso deve rapportarla a se stessa, alla sua posizione di referenza... Questo atto di *assunzione* è, effettivamente, l'atto attraverso il quale l'istanza discorsiva fa conoscere la sua posizione rispetto a ciò che avviene nel suo campo (p. 268-269, tr. nostra).

scritto il giorno prima, il giorno prima ancora, e di notte. Poi, verso le tre del mattino, se eravate ancora vivi, ricominciava e vi faceva visitare il suo appartamento che conoscete già molto bene". Allora questo testo ironico è un'ulteriore presa di posizione dell'enunciatore sul rappresentato che ha il potere di farci ri-semantizzare l'enunciazione fotografica.

## 2. *Scrittura in quanto notazione*

In questa sezione del nostro intervento, come abbiamo già fatto nel caso di *Les Jumelles* e di *Louis Aragon*, assumeremo ogni lettera dell'alfabeto scritta sull'immagine come grafema che si articola con un significato di una lingua naturale, cioè in quanto notazione - come direbbe Nelson Goodman -, il che significa che tutti gli accidenti scritturali rispetto alla riconoscibilità dei segni vengono momentaneamente esclusi dalla semantizzazione.

Spesso la scrittura sulla fotografia, se decifrabile e leggibile, non solo si riferisce al fotografato - cioè a ciò che la fotografia mette in scena, come abbiamo già visto nel caso di *Les Jumelles* FOTO 2 ("la gonna della donna in bianco viene da Dieppe"), che produce ciò che chiamiamo una referenza interna al testo - ma anche alla sua pragmatica: il testo scritto dà indicazioni all'osservatore sul modo in cui guardare la foto e su come maneggiarla, capovolgerla o ruotarla al fine di contemplarla al meglio. Anzi a volte la scrittura afferma che la fotografia si deve guardare frontalmente così come viene normalmente presentata affissa al muro nelle esposizioni o sulle pagine dei cataloghi; ancora in *Les Jumelles* leggiamo: "Tutti i frammenti tengono, allora vi prego di non agitare la foto. Tengono per miracolo". Questo riferimento molto ironico ai frammenti di cui è composta la fotografia ci imporrebbe un modello di sguardo a cui è impossibile aderire perché per seguire e comprendere l'enunciato scritto dobbiamo far ruotare la fotografia su se stessa, trattarla quindi come un oggetto manipolabile. Ed è poi in effetti la scrittura stessa che mentre ci comunica che "tutti i frammenti tengono" sta, proprio in quell'atto, dissolvendo il precario equilibrio del "tout se tient". Il commento scritto sull'equilibrio delle forme - proprio nell'atto di questa stessa scrittura che occupa lo spazio topologico della fotografia - destabilizza l'ordine delle figure rappresentate. La scrittura che circoscrive le figure, inizialmente leggibile dalla no-

stra posizione di osservatori, girando intorno alle figure sulla parte destra dell'immagine, si fa via via decifrabile solo dalla posizione delle donne rappresentate e non da quella dello spettatore frontale. Questo rende pertinente la questione della topologia e della direzione delle frasi scritte: per ricostruire il senso del testo verbale è necessario spostarsi dalla posizione di osservatore frontale e prendere il posto dei personaggi rappresentati.

Altre volte ancora (*Fascination FOTO 3*) la scritta "Are you fascinated more by this or by this or by this?" si rivolge direttamente a noi spettatori per chiederci un giudizio di valore su opere d'arte contemporanea esposte in un museo - anche se non tutte le opere sono ben visibili, anzi alcune sono addirittura escluse dal campo visivo della fotografia. Sembra qui che la fotografia rifletta sul suo potere mimetico e sull'effetto illusionistico di percorribilità delle stanze dell'esposizione. Inoltre la scrittura nell'immagine rende pertinente la temporalità della preensione dell'immagine. Innanzitutto abbiamo una prima preensione dello spazio figurativo, poi la lettura delle scritte ri-modalizza il percorso dell'osservatore. Nell'interpellare l'osservatore circa un suo apprezzamento qualitativo di opere poste in diverse zone della foto viene introdotta un'ulteriore durativizzazione: la scrittura sollecita l'indugio dell'osservazione e la responsabilizzazione dell'osservatore sulla valorizzazione estetica. La scrittura in questo caso non funziona in quanto iscrizione che si sovrappone alla figurazione, piuttosto costruisce uno spazio diagrammatico che non fa che esplicitare sia le relazioni tra gli elementi figurativi, sia le relazioni tra il punto di vista dell'osservatore e gli elementi figurativi.

In altri casi ancora è proprio il rapporto del fotografo con il soggetto fotografato a essere presentato dalla scritta nell'immagine, come per esempio in *Rue Visconti* (FOTO 4). Qui il testo scritto ci racconta l'occasione fortuita che ha prodotto la foto che osserviamo: la risata del clochard ha attratto il fotografo che si è fermato. All'altezza della mano del clochard il testo recita queste parole: "Mi sono fermato - passavo da Rue Visconti in motorino - per parlargli. Rideva da solo. Ho pensato che avremmo potuto farlo insieme". E sono trascritte anche le parole del clochard: "Fai una foto, ma fai veloce". Qui ancora una volta la scrittura serve a testimoniare e autenticare l'incontro fotografico che del resto è

già testimoniato dallo sguardo dell'osservatore diretto all'obbiettivo che rimanda all'atto del guardare fotografico.

Finora abbiamo focalizzato la nostra attenzione sulla scrittura che produce una referenza interna rispetto all'immagine che la contiene: la scrittura ci suggerisce come guardare la fotografia sulla quale è iscritta, come valorizzare i personaggi rappresentati, la giusta distanza da tenere di fronte alla fotografia, la possibilità di manipolarla, la relazione fotografante/fotografato. In altri casi la scrittura parla anche della scrittura stessa, dell'atto di scrivere, della sua leggibilità e delle lettere stesse che compongono le parole. Come avviene in *Un lavabo chez les Noailles* il fotografo parlando degli artisti amici dei Noailles sofferma l'attenzione sul suo atto di scrittura: "gli artisti - sono molto contento che il caso mi abbia portato a dividere in due una parola così grave". Il testo scritto gioca ironicamente con se stesso in quanto parola scritta mettendo in scena la sua funzione metalinguistica.

In *Louis Aragon* (FOTO 1) Banier con tono dialogico racconta l'abitudine di Aragon di mostrare a tutti quelli che conosceva le sue fotografie e la sua corrispondenza: "Spiegava ogni volto. Vi diceva dove lo aveva incontrato. In che posto aveva parlato con André Breton di Arthur Rimbaud". Qui il testo scritto non parla solo della pratica di Aragon di mostrare delle foto di amici agli amici, come per esempio a Banier, ma denuncia che la pratica di mostrare fotografie agli amici e descriverli nei luoghi degli incontri mentre parlano di altri amici in comune è la stessa pratica artistica scelta da Banier il quale, nel momento in cui leggiamo il testo scritto sul ritratto di Aragon, sta proprio mostrandoci un suo amico, dicendo che quel suo stesso amico mostra foto di amici e descrive con precisione quasi fotografica, come fa Banier stesso fa, i luoghi dove li incontrava e dove con loro parlava di altri amici ancora. Infine Banier si rivolge a noi in qualità di suoi amici dicendoci: "Avete visto che tiro ho giocato a Louis Aragon? Gli ho lasciato sulla scrivania qualche pagina in bianco. Stanotte ve le leggerà. È capace di tutto". In questo caso è come se attraverso questa mise en abyme noi prendessimo il posto degli amici del letterato francese proprio perché Banier si rivolge a noi osservatori come i prossimi ascoltatori dei noiosi racconti di Louis Aragon: l'ultima frase è infatti: "Stanotte ve le leggerà", enunciato che mira a metterci direttamente in presenza di Louis Aragon,

con Banier come mediatore dell'incontro, amico di entrambe le parti in causa. Ma nel prendere in giro l'insistenza di Aragon nel leggere ai suoi uditori le sue prose, la sua corrispondenza e le sue poesie - addirittura afferma che Aragon sarebbe capace di leggerci delle pagine bianche! - Banier prende in giro anche se stesso, come se anche lui imponesse a noi osservatori di leggere le lettere (in questo caso lettere in senso di grafemi e non in quanto corrispondenza) iscritte sulle sue fotografie.

### 3. *Scrittura in quanto gestualità*

In questa seconda parte del nostro lavoro vorremmo trattare le diverse relazioni tra la sintassi discorsiva del fare fotografico a impronta e quella gestuale e sensomotoria dello scrivere e del dipingere.

In questo caso è subito necessario precisare il nostro punto di vista teorico e distinguere tra il livello dell'analisi della mera genesi produttiva (che possiamo conoscere mediante un sapere esterno al testo) e l'analisi della sintassi figurativa che nell'accezione di Fontanille è definibile come *memoria discorsiva* che mette in scena le tracce del fare (cioè gli equilibri/disequilibri tra supporto e apporto). Mediante l'analisi della memoria discorsiva è possibile rendere conto delle tracce del fare a livello della significazione del risultato e non della sua mera genesi. Tentiamo così di tenere insieme da una parte la prospettiva immanenzista sul testo e dall'altra di rendere conto di come all'interno di ogni testo si stabilizzano e si iscrivono le tracce dell'enunciazione in atto.

3.1 Innanzitutto l'approccio della sintassi figurativa pone l'attenzione sul supporto fotografico inteso come superficie di iscrizione della scrittura a penna stilografica o a pennellata: le diverse sintassi a confronto mettono anche in gioco il tempo e i ritmi di instaurazione delle diverse tracce.

Prendiamo il ritratto di *Françoise Sagan* (FOTO 5). I diversi ritmi di instaurazione delle tracce fotografiche, scritturali e pittoriche corrispondono a durate diverse di prensione: simultanee, in successione, etc. Si possono ottenere effetti di rallentamento dati dal tempo impiegato a decifrare la scrittura in caratteri minuscoli (come avviene per le frasi scritte sul vestito scuro della scrittrice) e invece

effetti di velocizzazione dati dalle tracce delle pennellate in successione (come avviene sopra alla testiera del letto). La pennellata in questo caso si denuncia come pura gestualità, configurazione plastica che tenendo in memoria la sua instaurazione, produce un effetto di enunciazione enunciata. Spesso la pennellata isolata è getto di colore liberato e casuale che distrugge l'equilibrio della figurazione fotografica fino a costituire uno spazio diagrammatico<sup>4</sup>. Un effetto di velocizzazione è però dato anche dalla scrittura calligrafica a inchiostro come nel caso del testo scritto sul pavimento della camera dove si trova Françoise Sagan. La scrittura, essendo letteralmente illeggibile perché diretta alternativamente verso di noi e verso la famosa scrittrice, non funziona tanto come scrittura-notazione da decifrare lentamente, ma come ritmo testurale dell'immagine che segna una durata di preensione di quella precisa zona della fotografia.

In *Lucinda Childs* (FOTO 6) la scrittura "a pennellata" e quella a penna stilografica appartengono chiaramente a una medesima calligrafia, ma l'effetto di senso dei gruppi di scrittura a penna su fondo nero mimano un fare incisorio, mentre quello a pennellata, pur essendo dello stesso bianco, non produce un effetto-incisione, ma anzi quasi un effettorilievo. La traccia fotografica della luce e la traccia del gesto manuale della scrittura sono sempre marchiature di una superficie ma ciò che viene evidenziato dalle nostre immagini è il differente *ritmo* delle loro sintassi e la loro interazione.

Prendiamo ad esempio *Londres* (FOTO 7): qui i formanti figurativi dell'impronta fotografica sembrano sporgere in aggetto verso l'osservatore rispetto all'effetto-fondo della scrittura. Allora non è possibile generalizzare e affermare che la scrittura nell'immagine produce sempre un effetto-superficie che rimanda al diafano della tela o della carta fotografica. L'effetto-fondo da cui si distacca la figura del ragazzo deriva dalla particolare relazione tra i margini della figura stessa del ragazzo e il ritmo di iscrizione della scrittura sullo spazio fotografico. Il ragazzo avanza verso di noi con un movimento puntuale, mentre la scrittura produce un effetto di duratività omogenea fino a produrre un effetto testurale soprattutto nella parte alta dell'immagine. In al-

<sup>4</sup> Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.

tri casi invece, dove la figura diventa supporto per la scrittura (come accade anche nel caso del bicchiere del ragazzo sempre in *Londres*) la figura non avanza più verso di noi come in un *trompe-l'oeil* e viene invece attirata indietro.

Inoltre, soprattutto nella parte inferiore di *Londres*, sembra che lo spazio si animi, si renda vivente sia grazie alla tensione scritturale che ha occupato un certo tempo per instaurarsi, sia grazie al fatto che la lettura del testo scritto prevede diversi punti di attacco<sup>5</sup>. A partire dai sottospazi scritturali (da sinistra a destra: il lampo di scrittura sulla giacca del ragazzo, sul bicchiere, sopra alle gambe del personaggio sfocato in profondità, etc.) si produce un effetto di animazione dello sguardo che ci porta a saltare di qua e di là da un punto all'altro dell'immagine, da un "appunto" all'altro. ■

3.2 Resta da indagare più approfonditamente il rapporto tra visivo e verbale e in specifico le relazioni tra i formanti plastici e figurativi e i formanti scritturali per rendere conto delle tensioni fra di essi.

In *Lucinda Childs* (FOTO 6) è interessante notare la relazione tra la figura al centro dell'immagine e i gruppi di scrittura. Qui la scrittura si fa a tratti illeggibile e sembra proseguire la sfocatura della figura della donna, i suoi confini "smangiati" e il suo andare verso la sparizione. Qui abbiamo compattezza locale dello scritto e effetto globale di dispersione delle diverse scritture, anche se formano un contorno al movimento rotatorio della figura. Questi gruppi di scrittura costruiscono una paratassi di elementi e riescono a distruggere l'illusione figurativa del dato fotografico. In questa immagine costruita attraverso un'estetica della enumerazione e dell'accumulazione il dato fotografico è solo un elemento tra gli altri, diventa un punto a partire dal quale i gruppi di scrittura si diffondono in maniera centrifuga. Invece il caso di *Les Jemelles* (FOTO 2) è completamente diverso: la scrittura forma un involucro alle figure senza costruire localmente formanti indipendenti: è forza centripeta, scrittura-contorno globale che produce un effetto di tonicità globale dell'immagine.

<sup>5</sup> Sulla nozione di "punti di attacco percettivi" in chiave enunciazionale cfr. Basso, P. *Confini del cinema*, Torino, Lindau, 2003.

3.3 Interessante ancora è indagare il rapporto tra scritture diverse, come già abbiamo accennato prendendo in esame *Lucinda Childs*, *Françoise Sagan* e *Louis Aragon*. Alcune sono semplici scritture da decifrare, altre si prestano a costituire la testura dell'immagine.

Ritorniamo sul ritratto di *Louis Aragon* (FOTO 1). Qui si confrontano due differenti livelli di assunzione di scrittura: quella tracciata sulla superficie fotografica e quella fotografata. Interessante è quando le due scritture si confrontano da vicino come avviene a sinistra in basso: la scrittura sulla superficie dell'immagine lascia scorgere quella fotografata anche se illeggibile e probabilmente rivolta a Aragon. La scrittura tracciata sulla superficie verso lo spettatore si presenta nitida rispetto alla scrittura fotografata sfocata che scivola in profondità. La loro vicinanza mette in risalto le differenze: una scrittura funziona come "effetto-profundità" e l'altra come "effetto-superficie": in quest'ultimo caso la scrittura funzionerebbe come "attrattore" in superficie dei piani in profondità. In questo caso abbiamo anche una terza scrittura posta sopra e sotto l'immagine il cui posizionamento quindi rimette in causa i limiti della fotografia: i confini dell'opera vanno oltre la superficie fotografica. La terza scrittura pone in campo un altro grado enunciazionale: questa è la scrittura che proietta la foto dove all'interno esiste una enunciazione enunciata di terzo grado che è la lettera che Aragon sta leggendo. Se Aragon stesse leggendo una lettera di *Banier* allora saremmo di fronte a una mise en abyme: "Di mio pungo, di mio pugno, di mio pugno".

Inoltre è da notare il fatto che il fotografo pone domande a noi e ad Aragon come per esempio "Louis, ti ricordi di questo verso?". Pare così che questa immagine tematizzi proprio il dialogo fra l'enunciatore, il personaggio rappresentato e l'enunciatario e soprattutto che i diversi punti di attacco della scrittura enfatizzino le diverse prese di parola.

In questa immagine, come del resto nel magnifico ritratto del pianista russo *Vladimir Horowitz* (FOTO 8), i tanti punti di attacco della scrittura calligrafica piccola e difficilmente leggibile producono un parlare non lineare, ma piuttosto un parlare simultaneo fino a rendere plasticamente il brusio della scrittura e la scrittura come vociare. Quando la scrittura viene riassorbita dalla topologia, si perde lineari-

rità e le parole "a gruppi" producono l'effetto di una simultaneità di discorsi. In Horowitz la topologia è costruita attraverso la retorica di una dialogica tra il fotografo e il pianista e tra lui e noi. Questa retorica del dialogismo si congiunge con la mimesi della pratica dell'appunto: come la fotografia attraverso il gesto e il movimento del braccio mira a rendere una sorta di estemporaneità e a cogliere l'attimo, così questa scrittura in forma di appunto diventa traccia dell'esperienza in atto. Qui in Horowitz il movimento della mano - resa in modo sfocato - è modulazione del gesto, affetto in atto, ed è anche ciò che delimita lo spazio di scrittura<sup>6</sup>. Il fatto che tale scrittura elegga diversi sottospazi pertinenti all'iscrizione diversificando tra l'altro l'orientamento della scrittura sembra mettere in gioco la pluralizzazione dei punti di attacco di una pratica scritturale che avviene in momenti diversificati ma che produce un effetto di simultaneità.

In conclusione, nel nostro corpus, scrittura e immagine possono, da una parte, (Vladimir Horowitz FOTO 8) entrare in una tensione polemica per cui o si legge la scrittura avvicinandosi spasmodicamente alla superficie del testo annullando così la prensione dello spazio figurativo, oppure si costruisce una regolazione modale con lo spazio dell'immagine fotografica in modo tale da apprendere l'integralità dello spazio figurativo, dall'altra parte il rapporto tra immagine fotografica e scrittura diviene di commento metatestuale (Louis Aragon, FOTO 1) mettendo per così dire in abisso la foto e incassando due pratiche e due enunciatori diversificati ascritti entrambi a un progetto autoriale coeso.

Da ultimo, la scrittura può sia costruire una sorta di "protesi discorsiva" alla declinazione figurativa propria alla fotografia (*Les jumelles* FOTO 2), sia porsi, sul piano dell'enunciazione sincretica stratificata, come parte di una strategia di densificazione della figuratività. Infatti nel caso di *Sybil Cholmondeley et Bessie Sparrowhawk* (FOTO 9), per esempio, lo sfondo viene saturato sia dalla scrittura che dal corpo dei personaggi. Questa volontà di saturare lo spazio mira a impedire qualsiasi effetto che non sia corpo che

<sup>6</sup> In questo caso possiamo porre in causa la distinzione di I. Klock-Fontanille tra supporto materiale (nel nostro caso la fotografia intera) e supporto formale (ogni singolo sottospazio scritto costruisce uno spazio di pertinenza), intervento al convegno « *Les écritures, entre support et surface* », Limoges, novembre 2003, Atti in corso di pubblicazione per l'Harmattan.

si dà in scrittura (in quanto sensomotricità) e corpo che si dà in immagine. Questa fotografia mira a rendere la tonicità del dire (attraverso la scrittura che mima lo stile del racconto orale) e della presenza corporale (mediante i corpi fotografati).

#### 4. *Scrittura in quanto effetto-testura dell'immagine*

Il nostro corpus di immagini presenta una serie molto variata di microtopografie della scrittura, cioè di diversi gradi di tonicità, e compattezza della scrittura (più o meno coesiva o dispersiva). Abbiamo già notato come il tempo di prenzione della scrittura da decifrare si distingua da quello della prenzione dello spazio figurativo dell'immagine fotografica. Ma cosa succede quando la scrittura diventa illeggibile e quindi cogibile solo come testura e ritmo? La microtopografia dell'immagine<sup>7</sup> è costituita dalla ripetizione di certi elementi e da una certa legge di ripetizione di questi: "è il ritmo che fa la testura"<sup>8</sup>.

Come afferma il Groupe  $\mu$ , è necessario problematizzare la questione della vicinanza/lontananza dell'osservatore: "La distanza critica che determina la percezione di ogni testura in quanto microtopografia è quindi quella che è necessaria perché cessi la percezione degli elementi isolati, che passano al di sotto della soglia di discriminazione"<sup>9</sup>. Esiste quindi da una parte una percezione integratrice della testura che rende percepibile il ritmo della scrittura e non le lettere isolate e quindi distrugge l'assunzione della scrittura in quanto notazione, e dall'altra parte una percezione disinTEGRATRICE che rende leggibili le singole lettere, i grafemi in quanto articolabili con un significato in una lingua naturale.

La leggibilità è quindi una questione di individuazione e riconoscimento dei formanti grafematici che dipende dalla risoluzione dell'immagine e dalla regolazione modale tra configurazione eidetica del tratto, spessore del tratto e contrasto del tratto rispetto allo sfondo. Nella scrittura sul pavimento del ritratto di *Françoise Sagan* pare che non sia più pertinente parlare di distanza critica e oscillazioni tra visione globale e locale, piuttosto viene da interrogarsi sui

<sup>7</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 197.

<sup>8</sup> Ib. p. 199.

<sup>9</sup> Ib. p. 198.

limiti antropomorfi della visione. Qui la scrittura diventa "indecifrabile", nessun aggiustamento modale è possibile per renderla leggibile, insomma la scrittura diventa mera ripetizione di elementi di stesse dimensioni e *ci resiste*.

I gradi di tonicità e compattezza dei ritmi scritturali dipendono da diverse variabili quali ad esempio:

- 1) la relazione delle lettere tra loro, che dipende anche dal corsivo o stampatello
- 2) dalla disposizione e dalla frequenza delle linee scritte (interlinea)
- 3) dalla distribuzione, posizionamento e estensione dello scritto all'interno della superficie dell'immagine - sparse su tutta l'immagine (*Louis Aragon*) o a piccoli gruppi (*Lucinda Childs*)
- 4) dalla loro relazione con le forme iconiche (se la scrittura segue o meno l'orientamento dei formanti plastici e figurativi della fotografia).

In *Françoise Sagan* siamo di fronte a compattezze di scritture diverse (dalla scritta "Lit Liberté" a quella del pavimento). La scritta sul pavimento della stanza costituisce un certo tipo di testura che contrasta con i ritmi di scrittura irregolari su altre zone dell'immagine. La scrittura fitta-fitta si fa "materia" dell'immagine, formante plastico, non è scrittura-grafema che costituisce significati, ma è modulazione qualitativa della materia grafica dell'immagine. Seguendo P. Basso<sup>10</sup> possiamo affermare che quando la scrittura è decifrabile da parte dell'osservatore siamo di fronte a una lettura figurativa (inter-attanziale) della scrittura, mentre in questo caso la lettura è di tipo plastico perché le parole si danno come illeggibili e quindi come meri formanti plastici. Se prima abbiamo distinto tra verbalizzazione bidimensionale e spazio fotografico tridimensionale, ora anche il verbale assume tridimensionalità grazie all'effetto-incisione della scrittura in bianco su fondo nero che costituisce un effetto di stratificazione enunciazionale e di tridimensionalità in aggetto.

*data di pubblicazione in rete : 30 luglio 2004*

---

<sup>10</sup> Op. cit.

## *Appendice iconografica*



foto 1

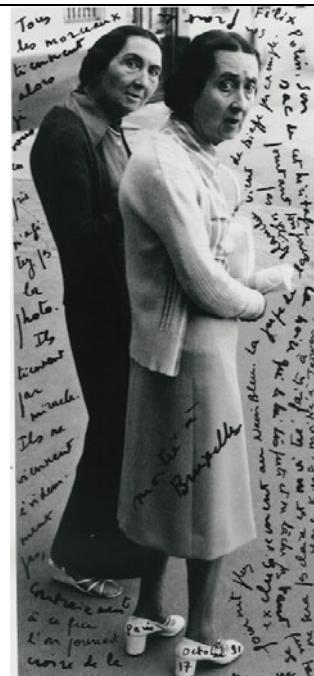


foto 2

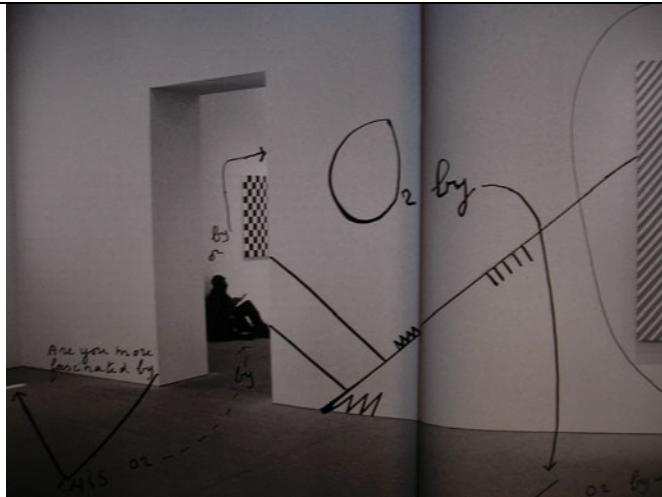


foto 3

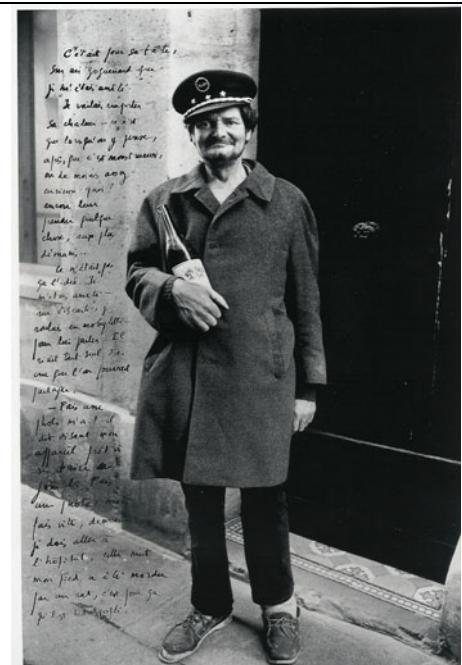


foto 4



foto 5



foto 6

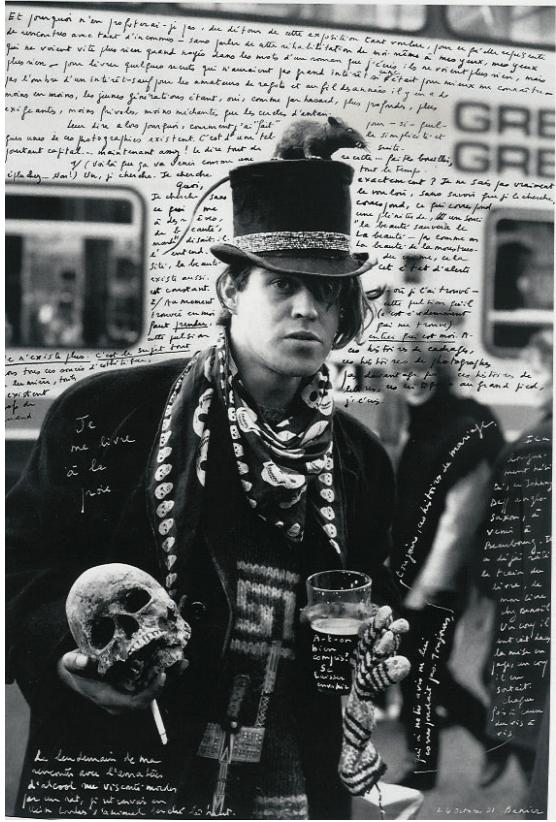


foto 7

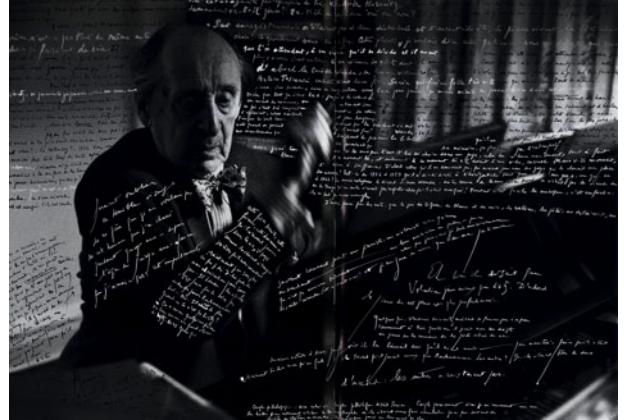


foto 8