
Politecnico di Milano

Scuola del Design

Corso di Laurea Magistrale in
Design della Comunicazione

Anno Accademico 2012/2013

La traduzione fotografica

Dalla parola all'immagine:
esperimento su un racconto di Anna Maria Ortese

Relatore

Salvatore Zingale

Studente

Chiara Marrabello
matricola 720050

La mia tesi è incentrata sul tema della traduzione intersemiotica e in particolar modo sulla traduzione da un testo letterario a un racconto fotografico. Nella mia ricerca ho cercato di considerare la traduzione propriamente detta come punto di partenza, analizzandone le caratteristiche. Mi sono soffermata soprattutto sui concetti di *fedeltà* e di *negoiazione*, per capirne i meccanismi e capire come questi si utilizzino anche quando la traduzione implica due sistemi semiotici differenti.

Nel percorso di ricerca ho preso come riferimento anche la traduzione dal romanzo al film, uno dei più comuni esempi di traduzione intersemiotica, in modo da avere un punto di riferimento per la mia analisi sulla traduzione da racconto a fotografia. In questo percorso ho cercato di analizzare le specifiche dei due linguaggi in questione, in particolare quello fotografico e i suoi aspetti narrativi, dall'immagine singola alla serie fotografica. In seguito, nel confronto tra i due sistemi semiotici ho cercato di far emergere i punti in comune e le differenze e ipotizzare in che modo attuare la traduzione.

Come casi studio ho poi analizzato *Double Game* di Sophie Calle, le poesie tradotte in immagini da Mario Giacomelli e l'interpretazione di William Willington dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters.

La seconda parte della tesi è incentrata sul progetto che vede come testo di partenza un racconto di Anna Maria Ortese, *La città è venduta*, e consiste nell'analisi di quest'ultimo e nella realizzazione di un progetto fotografico.

Indice

10	Introduzione
12	1. La traduzione intersemiotica Dalla parola all'immagine
14	1.1. Tradurre e interpretare
14	1.1.1. Tradurre
14	1.1.2. La tripartizione di Jakobson
15	1.1.3. La traduzione intersemiotica
15	1.1.3.1. Questione di materia
16	1.1.3.2. Un'equivalenza relativa
16	1.1.3.3. Stratificare il testo
17	1.1.3.4. Tradurre o manipolare
18	1.2. La fedeltà
18	1.2.1. Verso una fedeltà dello spirito
19	1.2.1.1. Adattamento o trasposizione
20	1.2.2. La scommessa dell'interpretazione
20	1.2.2.1. L'effetto
20	1.2.2.2. Una presa di posizione
21	1.2.3. In conclusione
22	1.3. La negoziazione
22	1.3.1. Le perdite
22	1.3.1.1. I tagli
23	1.3.1.2. Perdite assolute nel passaggio di materia
23	1.3.2. Arricchire il testo
24	1.3.2.1. Approfondire alcuni passaggi
24	1.3.2.2. Mostrare il non detto
24	1.3.3. Compensazioni
25	1.3.3.1. Lo stile
25	1.3.3.2. Mostrare l'indefinito
26	1.3.4. Conclusioni

28	2.
	Il racconto nella fotografia
	Analisi di due sistemi semiotici
30	2.1. Il discorso nella fotografia
30	2.1.1. L'inquadratura
31	2.1.2. Il taglio temporale
31	2.1.3. La luce
31	2.1.4. La posa
32	2.1.5. Dirigere la lettura dell'immagine
32	2.1.6. L'interpretazione di una fotografia
33	2.1.6.1. Le immagini di Henry Cartier Bresson
34	2.1.6.2. Le immagini di Gregory Crewdson
35	2.1.6.3. Le storie nascoste di Todd Hido
36	2.2. Il racconto fotografico
36	2.2.1. Il movimento
38	2.2.2. La serie
38	2.2.3. Analogie col fumetto
40	2.2.4. Il fotoromanzo
40	2.2.5. Le closure
41	2.2.6. Il montaggio
41	2.2.7. Il montaggio fotografico
42	2.2.8. Immagini non in serie
44	2.3. Le didascalie
44	2.3.1. Le didascalie nel reportage
45	2.3.2. La didascalia evocativa
46	2.3.3. Oltre la didascalia
48	3.
	Dal racconto alla fotografia
	Analisi di due sistemi semiotici
50	3.1. Confronto tra linguaggio scritto e visivo
50	3.1.1. La completezza della parola
51	3.1.2. La fotografia
51	3.1.3. I punti d'incontro tra scrittura e fotografia
54	3.2. Le categorie della traduzione di Garcia
54	3.2.1. La traduzione semplice
55	3.2.2. La traduzione libera
55	3.3.3. La trasposizione
56	3.3.3.1. La messa in schermo

58	4. Case study Sophie Calle, Mario Giacomelli e William Willington
60	4.1. Sophie Calle, Double Game
60	4.1.1. Metodo di progetto
61	4.1.2. Sophie diventa Maria
61	4.1.2.1 La dieta cromatica
62	4.1.2.2. Giorni sotto il segno della B, C & W
63	4.1.3. Maria è diventata Sophie
63	4.1.3.4. I lavori di Sophie Calle
64	4.1.4. Maria/Sophie è uscita dal romanzo
64	4.1.5. La presentazione del lavoro
66	4.1.6. Immagini e parole, la costruzione dei racconti
68	4.2. Mario Giacomelli, le poesie
68	4.2.1. Caroline Branson
70	4.2.2. Le immagini della memoria
70	4.2.3. Lo sviluppo temporale
72	4.2.4. Una trasposizione
76	4.3. William Willington, Spoonriver ciao
76	4.3.1. L'approccio
76	4.3.2. La chiave di lettura
78	4.3.3. Le immagini
79	4.3.4. Le parole di Fernanda Pivano
80	5. “La città è venduta”, di Anna Maria Ortese Analisi di un racconto
82	5.1. Il racconto
82	5.1.1. La struttura e il contenuto
84	5.2. Gli elementi del racconto
84	5.2.1. Elementi visivi
84	5.2.2. Le azioni
85	5.2.3. I dialoghi
86	5.3. Dominanti del racconto
86	5.3.1. I contrasti
87	5.3.2. Dietro le sbarre

87	5.3.3. Un raggio di luce
88	5.3.4. La città è venduta
90	6.
	La città è venduta
	Analisi di una sperimentazione
92	6.1. La scelta del racconto
92	6.1.1. Il legame con il luogo
92	6.1.2. Gli elementi del racconto
94	6.2. Le scelte formali
94	6.2.1. Colori o bianco e nero
94	6.2.2. Esposizioni lunghe e brevi
94	6.2.3. Lo sviluppo del racconto
95	6.2.4. Il formato
96	6.3. Il montaggio
96	6.3.1. Il montaggio delle azioni
98	6.3.2. Passaggi da aspetto ad aspetto
98	6.3.3. L'impaginazione
100	6.4. Inserire la parola
102	6.5. Un'analisi nel dettaglio
126	Conclusione
128	Riferimenti bibliografici
130	Filmografia
131	Testi consultati

Indice delle immagini

33	2.1. Henry Cartier Bresson, <i>Siviglia, Spagna, 1933</i> , Fotografia del XX secolo, Taschen.
34	2.2. Gregory Crewdson, <i>Beheath the roses</i> , 2003 - 2005, www.contaminazionipositive.it .
35	2.3. Todd Hido, <i>House Hunting</i> , 2001, www.toddhido.com .
37	2.4. Edward Muybridge, <i>Autoritratto</i> , 1885, Valtorta, 1998.
39	2.5. Duane Michals, <i>The Bogeyman</i> , 1973.
40	2.6. Luigi Ghirri, <i>Casa Benati (Reggio Emilia)</i> , 1985, www.grafica.beniculturali.it .
43	2.7. David Hockney, <i>Pearblossom Highway</i> , 1986, www.ibiblio.org .
45	2.8. Mario Giacomelli, <i>L'approdo</i> , Carli 1995.
47	2.9. Duane Michals, <i>The Unfortunate Man</i> , 1978.
62	4.1. Sophie Calle, <i>W for weekend in Wallonia</i> , Double Game, 2007.
65	4.2. e 4.3. Sophie Calle, <i>The Birthday Ceremony</i> , Double Game, 2007.
66	4.4. Sophie Calle, <i>The Hotel</i> , Double Game, 2007.
67	4.5. Sophie Calle, <i>To follow...</i> , Double Game, 2007.
69	4.6. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
71	4.7. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
72	4.8. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
73	4.9. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
74	4.10. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
75	4.11. Mario Giacomelli, <i>Caroline Branson</i> , Carli 1995.
77	4.12. William Willington, <i>Spoonriver, ciao</i> , 2006.
78	4.13. William Willington, <i>Spoonriver, ciao</i> , 2006.
79	4.14. William Willington, <i>Spoonriver, ciao</i> , 2006.
da 97 a 124	Immagini del progetto di Chiara Marrabello, <i>La città è venduta</i> .

Tradurre nella trasposizione

La traduzione fotografica oggetto della mia ricerca, coinvolge due sistemi semiotici differenti, uno è quello della parola scritta che appartiene al testo fonte, il secondo è naturalmente quello della fotografia. Per meglio comprendere i meccanismi che entrano in gioco in questo genere di traduzione, o per dirla come Umberto Eco, trasmutazione o adattamento, ho deciso di intraprendere un percorso a partire dalla traduzione propriamente detta. La questione che si presenta immediatamente, quando si ha a che fare con traduzioni intersemiotiche, è quella della differenza di materia. Come accennavo sopra, Eco stesso stenta a considerare la traduzione intersemiotica come una traduzione, la mutazione di materia comporta l'esplicitazione di aspetti che una traduzione avrebbe lasciato indeterminati e l'aggiunta o la sottrazione di significati ed elementi, mentre una traduzione dovrebbe rispettare le reticenze del testo fonte, senza dire di più o di meno di quanto non dica l'originale. Inoltre nella trasmutazione vi è un'imposizione di un'interpretazione, e anche nel caso in cui nella traduzione si trovi il modo di conservare l'ambiguità del testo fonte, si tratterebbe di una manipolazione (cfr. Eco 2003: 315 - 340). Nonostante la sua atipicità e le differenze sostanziali con la traduzione propriamente detta, ho deciso di iniziare il mio ragionamento proprio dalla traduzione interlinguistica. Le differenze tra i due tipi di traduzione, come abbiamo visto esistono, ma il procedimento che utilizzano si basa sugli stessi principi. L'analisi della traduzione intersemiotica ha quindi sempre avuto come punto di riferimento la traduzione in senso più classico. Ho cercato di avvicinarmi al tema centrale della tesi, seguendo un percorso dal generale al particolare. La traduzione cinematografica è stata un altro punto di riferimento, in quanto uno degli esempi più comuni di traduzione intersemiotica. Benché il cinema condivida con la fotografia solo l'aspetto visivo, le ricerche su tale argomento hanno costituito uno spunto per avviare delle riflessioni sulla traduzione fotografica. Affrontando poi il tema della fotografia mi sono interrogata sui meccanismi narrativi che adotta, sia all'interno di una singola immagine che nella messa in serie di più immagini. Per quanto riguarda la serie, è stato il fumetto uno dei punti di riferimento per avviare delle riflessioni sulla messa in serie o sul montaggio e sulle closure. Un'analisi del sistema semiotico in questione mi ha permesso poi di metterlo in relazione con quello del linguaggio scritto e di ipotizzare metodi traduttivi basandomi sulla catalogazione teorizzata da

Alain Garcia nell'ambito della traduzione cinematografica. Ho affrontato tre casi studio, per capire come dei fotografi abbiano trattato la traduzione a partire da un testo letterario. Sophie Calle in *Double Game* si è concentrata solo su uno dei personaggi di *Leviathan* di Paul Auster per creare appunto un gioco del doppio. Ho scelto poi di analizzare i lavori di Giacomelli e William Willington che hanno utilizzato come testo fonte l'Antologia di Spoon River, il primo traducendo una poesia dell'opera, e il secondo facendo un lavoro diverso basato sull'antologia nella sua interezza. L'ultima parte è dedicata al mio progetto, una sperimentazione, una traduzione fotografica del racconto di Anna Maria Ortese, *La città è venduta*. Il racconto ha come sfondo e protagonista la città di Milano, vista attraverso gli occhi della scrittrice, attraverso i suoi pensieri e il suo stato d'animo. È così che ho cercato di vederla nelle mie fotografie e ho cercato un sistema di equivalenze e corrispondenze per mettere in atto la trasposizione.

1.

La traduzione intersemiotica **Dalla parola all'immagine**

In questo capitolo intendo indagare sul concetto di traduzione intersemiotica, ovvero la traduzione tra due sistemi semiotici differenti, in particolare tra quello della scrittura e quello della fotografia. Cominciando con un'analisi della traduzione in senso più generale, analizzando poi la trasposizione da un testo letterario a un film, vorrei infine studiare gli aspetti da considerare quando si “traduce” la parola in immagine fotografica.

1.1. Tradurre e interpretare

Cosa vuol dire tradurre? Come dice Umberto Eco «La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua» (Eco 2003: 9), ma vedremo come diversi problemi rivelino l'inadeguatezza di questa risposta. Le stesse difficoltà si presentano nell'affrontare la traduzione tra due sistemi semiotici differenti, in aggiunta a quelle inevitabili, dovute alla distanza tra i due sistemi. Quest'ultima è la traduzione intersemiotica, tema centrale di questo capitolo e della mia tesi.

1.1.1. Tradurre

Dato che tradurre non significa dire la stessa cosa in un'altra lingua, prendiamo la definizione che ne dà Eugene A. Nida: «La traduzione consiste nel riprodurre nel linguaggio del ricevente l'equivalente naturale più vicino al messaggio nel linguaggio di partenza» (Nida in Dusi 2003: 39). Trovo questa definizione molto appropriata, in quanto si adatta perfettamente alle tre forme di traduzione individuate da Roman Jakobson, e pone l'accento sulla ricerca dell'*equivalente naturale* più vicino al messaggio di partenza. È proprio sul concetto di questa equivalenza che si è concentrata la mia ricerca, cercando di indagarne i diversi parametri e accezioni.

1.1.2. La tripartizione di Jakobson

I tipi di traduzione individuati da Roman Jakobson, alle quali ho accennato sopra, sono quelle a cui faccio riferimento nella mia ricerca. In particolare Jakobson ne ha individuate tre:

- 1) la traduzione endolingvistica o riformulazione [che] consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua;
- 2) la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta [che] consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua;
- 3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione [che] consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. (Jakobson 1959: 261)

1.1.3. La traduzione intersemiotica

Amplierei la definizione di traduzione intersemiotica dicendo che essa consiste nell'interpretazione di segni per mezzo di sistemi di segni differenti. Infatti la trasmutazione non comprende solo la traduzione da testi linguistici, ma quest'ultimo potrebbe essere il testo di arrivo, o addirittura, i due testi in causa potrebbero non essere linguistici entrambi, come nel caso del creare una musica partendo da un quadro. Inoltre aggiunge Umberto Eco, «nel processo di interpretazione si passa non solo da un sistema semiotico all'altro, come avviene nella traduzione interlinguistica, con tutti i mutamenti di sostanza che essa comporta, ma da un continuum o materia, all'altro» (Eco 2003: 320). Umberto Eco preferisce essere cauto con la terminologia ed evitare il termine *traduzione*, preferendo espressioni come *trasmutazione* o *adattamento*. È probabilmente l'enorme differenza tra il testo di partenza e quello di arrivo a creare delle perplessità. Nella mia ricerca ho considerato la trasmutazione una traduzione a tutti gli effetti, analizzandone i meccanismi in relazione a quelli della traduzione propriamente detta. In particolare mi sono soffermata sui concetti di *fedeltà* e *negoziiazione*, che sono alla base della traduzione. In primo luogo ci si scontra con la questione della fedeltà: una traduzione cerca di essere il più fedele possibile al testo di partenza; poi interviene la negoziiazione: il meccanismo chiave della traduzione intersemiotica.

1.1.3.1. Questione di materia

«Il vero limite della traduzione starebbe nella diversità delle materie dell'espressione», così ci mette in guardia Paolo Fabbri (Fabbri 1998: 117). Infatti anche nella traduzione interlinguistica, nonostante la materia sia la stessa, ci si ritrova ad affrontare tematiche legate all'equivalenza. Ci sono scuole di pensiero che sostengono una traduzione attenta al testo di partenza o *source oriented* ed altre che sostengono una traduzione attenta al testo di arrivo o *target oriented*. Affrontando una traduzione intersemiotica, bisognerà effettuare necessariamente una traduzione *target oriented*, dove l'attenzione non sarà da rivolgere solo al testo e alla cultura di arrivo, ma soprattutto alla materia del linguaggio di arrivo. L'equivalenza tra i due testi difficilmente sarà assoluta, ci sono casi in cui i due testi si

equivalgono ed esiste reversibilità, come nella traduzione di frasi molto semplici tipo *Mary loves Tony*, o come succede con le icone e i simboli, ma sarà praticamente impossibile riscrivere lo stesso romanzo da cui è tratto un film partendo dal film. L'ostacolo consiste, appunto, nel mutamento di materia (v. Eco 2003).

1.1.3.2. Un'equivalenza relativa

Come abbiamo visto dalla precedente citazione di Nicola Dusi, nella traduzione ricerchiamo l'equivalente naturale più vicino al messaggio nel linguaggio di partenza. Raggiungere un'equivalenza assoluta risulta quindi impossibile, soprattutto nella traduzione intersemiotica. Per meglio comprendere come gestire le equivalenze tra due testi, vorrei introdurre i concetti di *adeguatezza* e *accettabilità* teorizzati da Christiane Nord, che meglio si adattano alla traduzione intersemiotica, e al passaggio da una materia all'altra. L'*adeguatezza* si riferisce al testo di partenza ed è un «concetto dinamico, legato al processo dell'intera azione traduttiva, e si riferisce alle istruzioni e ai compiti fissati preliminarmente dalla traduzione, grazie ai quali si opera una selezione delle caratteristiche del testo di partenza considerate appropriate allo scopo comunicativo» (Nord in Dusi 2003: 47). Questa operazione consente di individuare i livelli di trasposizione pertinenti da prendere in considerazione per tradurre ad esempio un romanzo in un film (cfr. Dusi 2003: 47). *Adeguatezza* significa quindi che la traduzione si debba dimostrare adeguata alle esigenze del testo fonte. Invece l'*accettabilità* si riferisce al testo e alla cultura di arrivo, la traduzione dovrà quindi essere accettabile per chi riceverà il testo. Nella traduzione intersemiotica, l'*accettabilità* ha a che fare, più che con la cultura di arrivo, con il confronto con una materia completamente diversa. I livelli selezionati del testo di partenza secondo principi di *adeguatezza*, devono quindi scontrarsi con la materia del sistema semiotico di arrivo e prendere una nuova forma accettabile per il nuovo linguaggio. Il risultato sarà sempre diverso da quello del testo *source*, e «il traduttore produrrà sempre un altro tipo di informazione, in un'altra forma» (ivi: 46).

1.1.3.3. Stratificare il testo

Ho accennato nei paragrafi precedenti a una stratificazione del testo e a un'analisi atta a individuare diversi livelli in un testo da tradurre. L'individuazione dei livelli non è ben definita e sempre uguale, ma si può comunque cercare di delinearne un quadro. Una prima divisione potrebbe essere quella tra *forma* e *contenuto*, dove per forma intendiamo la forma dell'espressione, e per contenuto intendiamo ciò che viene raccontato. Il livello più evidente all'interno del contenuto è la *trama*, che a sua volta può essere considerata come *intreccio* o venire semplificata in *fabula*. Ma oltre alla trama un testo spesso racconta altro, ci sono dei *valori* che possono emergere, come valori ideologici, fenomeni storici o problemi filosofici, questi dovranno essere individuati di volta in volta dal traduttore. Un testo contiene inoltre diversi tipi di informazioni, i quali, potrebbero essere trattati diversamente in una trasposizione in base alle affinità con la materia

del sistema semiotico di arrivo. Ci sono ad esempio *elementi descrittivi*, *azioni*, *dialoghi*, *elementi sonori* ed *elementi psicologici* (come pensieri e considerazioni). Se dovessimo tradurre un racconto in fotografie, dovremmo quasi sicuramente scartare i dialoghi e gli elementi sonori, anche se è sempre possibile trovare un modo per creare un'equivalenza. Anche a livello di forma si potranno individuare per ogni testo diversi livelli, per esempio la metrica della poesia può essere considerata come un ripetersi di equivalenze, in quest'ottica si potrebbe ideare un sistema, nel linguaggio del testo di arrivo, per riproporre questa ripetizione. Anche lo stile può essere un livello da tenere presente per la traduzione, ad esempio i romanzi di Jane Austen vengono trasposti in film che riprendono nello stile una narrazione più classica, mentre un film come *Trainspotting* tratto dal romanzo di Irvine Welsh utilizza uno stile più crudo e moderno. Nella traduzione intersemiotica si tratta quindi di identificare quali livelli considerare pertinenti per la trasposizione (v. Dusi 2003).

1.1.3.4. Tradurre o manipolare

È quindi l'atto interpretativo ciò che sta alla base della traduzione, e che focalizzandosi sulle differenze più che sulle equivalenze fa apparire la traduzione una manipolazione. Essendo la traduzione un atto di comunicazione interculturale, è normale che porti con sé le tracce di questo lavoro interpretativo (cfr. Dusi 2003: 49). Ma manipolazione si riferisce anche, secondo Eco, agli stravolgimenti che avvengono nel passaggio da un sistema semiotico all'altro, dove a volte quello che ritroviamo nella trasposizione non è l'intenzione del testo originale. Il testo di arrivo costituito di nuova materia viene manipolato attraverso un lavoro di interpretazione, che deve poi incontrarsi con la negoziazione e la creazione di un sistema di equivalenze relative. Tutto questo porta a risultati nuovi e anche inaspettati, che pongono degli interrogativi sulla fedeltà al testo fonte (cfr. Eco 2003: 325).

1.2. La fedeltà

Se non è possibile dire esattamente la stessa cosa, in una traduzione si cerca di rimanere il più possibile fedeli al testo di partenza.

Il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare [...] l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. (Eco 2003: 16)

Questo ci porta a osservare come spesso una traduzione non letterale, che può apparire un'infedeltà, sia in realtà un atto di fedeltà. Si pensi ad esempio ai modi di dire che variano da una lingua all'altra. Tradurre letteralmente un'espressione inglese come ad esempio "*if I was in his shoes*", sarebbe più bizzarro che trovare l'equivalente espressione italiana "se fossi nei suoi panni" (cfr. Eco 2003: 16). Quando la traduzione avviene tra due sistemi semiotici differenti la più grande difficoltà risiede nella differenza di materia tra le due opere. Secondo Victor Šklovskij, uno degli esponenti più significativi del formalismo russo, «la diversità di materiale delle due opere [provoca] ostacoli quasi insormontabili» (Šklovskij in Dusi 2003: 13). Chiaramente l'essenza del significato espresso in un testo è strettamente legata all'«espressione che lo rende visibile o ascoltabile» (Mitry in Dusi 2003: 14). Così la pensava il teorico del cinema Jean Mitry. Nella trasposizione o adattamento, il concetto di fedeltà diventa meno chiaro e definibile, quasi un controsenso, si tratta di trovare i modi di essere fedeli al testo di partenza con un tipo di traduzione che se ne allontana parecchio. Questo porta inevitabilmente a compiere delle scelte interpretative.

1.2.1. Verso una fedeltà dello spirito

Tradurre un discorso con un'immagine o una poesia con una melodia è impossibile, per questo bisogna prima identificare i livelli in cui mantenersi fedeli al testo fonte. Questo è spesso necessario anche nella traduzione propriamente detta (anche se in misura decisamente ridotta) per scegliere il modo più appropriato in cui negoziare. Tradurre è prima di tutto interpretare, è quindi necessario capire l'intenzione del testo e il suo significato per una corretta traduzione.

Questa analisi, che nella traduzione propriamente detta viene fatta spesso in modo implicito, diviene esplicita nel passaggio da un sistema semiotico all'altro. L'identificazione dei diversi livelli di testo e delle dominanti è fondamentale per comprendere i parametri da utilizzare per rimanere fedeli all'opera di partenza. Secondo Jean Mitry, esistono due modi nell'adattamento di rimanere fedeli al testo fonte: uno è il tentativo di restare fedeli alla lettera, seguendo il racconto alla lettera e creando un film che risulti semplicemente rappresentazione, illustrazione. L'altro è l'ambizione di restare fedeli allo spirito, creando un'opera personale partendo da quella a cui ci si ispira. Secondo Bazin invece «le traduzioni fedeli non sono quelle letterali». Il concetto di una traduzione intersemiotica letterale che sia fedele viene quindi messo in dubbio. Per Bazin «fedeltà significava quindi rispetto dello spirito ma ricerca di necessari modelli equivalenti» (cfr. Bazin in Dusi 2003: 15).

1.2.1.1. Adattamento o trasposizione

Sono diverse le teorie della fedeltà nella traduzione e diversi i modi in cui si è cercato di catalogare i diversi tipi di traduzione in base alla fedeltà. Come abbiamo già detto, la traduzione intersemiotica solleva dei dubbi, la ricerca di una fedeltà al testo fonte si complica, ponendo un'elevata distanza tra i due testi, di gran lunga maggiore rispetto a quella che si può creare con la traduzione intralinguistica e interlinguistica. Questo ha portato a un certo scetticismo nei confronti della parola traduzione, e a un orientamento verso i termini adattamento e trasposizione.

A questo proposito, trovo molto interessanti le considerazioni che fa Dusi, su questi termini. *Adattamento* si riferisce al testo fonte, considerando il prodotto della traduzione come una limitazione. L'opera di arrivo è in funzione di quella di partenza ed è costretta rispetto alla prima. *Trasposizione* invece «porta con sé l'idea di una struttura ordinata, certo flessibile, che regge il passaggio trasformativo da un testo all'altro rispettando le differenze e le coerenze interne», inoltre l'uso del prefisso *tras* pone l'attenzione sull'andare al di là e ci riporta alle teorie della *Nouvelle Vague* secondo le quali l'adattamento deve essere considerato «come una fruttuosa moltiplicazione del senso del testo di partenza, invocando

una nuova responsabilità espressiva che si faccia carico di una dimensione interpretativa metatestuale» (Dusi 2003: 16).

1.2.2. La scommessa dell'interpretazione

La differenza di materia pone quindi molti interrogativi. Dire di più è spesso una scelta obbligata, come anche dire di meno. Ciò non significa che questi aspetti vengano lasciati al caso, anzi, tutti gli elementi dell'immagine e del sonoro concorrono a creare senso e a significare. Se non si intende tradurre un romanzo con un film che ne sia una superficiale illustrazione, è necessario analizzare il testo in tutti i suoi livelli per capirne il senso profondo. Si tratta quindi di interpretare il testo, esplicitare attraverso il nuovo sistema di segni aspetti nascosti nel primo testo.

Un'altra operazione che ha individuato Eco nella traduzione, è quella di isolare un livello del testo fonte, scommettendo «che quel livello sia l'unico che veramente conti per rendere il senso dell'opera originale» (Eco 2003: 334). Il romanzo utilizza meccanismi diversi dal cinema per ottenere effetti di senso o creare significato, per questo in un film che voglia riproporre alcuni effetti ritenuti rilevanti, altri aspetti verranno stravolti.

1.2.2.1. L'effetto

Un altro degli aspetti del testo fonte da tenere in considerazione è l'effetto che produce, o che si desume dovesse produrre. In alcuni casi questo può essere considerato una dominante e influenzare la traduzione, soprattutto se è il caso di testi a finalità estetica. Al posto di un'equivalenza di significato si tratterebbe «di *equivalenza funzionale* o di *skopos theory*: una traduzione [...] *deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale*. In tal caso si parla di *uguaglianza del valore di scambio*, che diventa *un'entità negoziabile*» (ivi: 80).

1.2.2.2. Una presa di posizione

Il testo di arrivo risulta spesso diverso dal primo, per non parlare di quando nella traduzione si stravolge il senso profondo del romanzo per dire altro, come accade ad esempio con *La morte a Venezia* di Luchino Visconti, adattamento dell'omonimo romanzo di Mann (cfr. Eco 2003: 338). Questo perché «l'adattamento costituisce sempre una *presa di posizione critica*» (ivi: 336). Come dicevamo prima, anche nella traduzione propriamente detta il traduttore prende una posizione critica, ma nell'adattamento questo atteggiamento costituisce il succo dell'opera di arrivo. Infatti se leggiamo *Delitto e castigo* di Dostojevsky, ricorderemo il nome dell'autore ma non quello del traduttore, l'opera appartiene comunque all'autore originale. Mentre se vediamo un film, sicuramente ricorderemo il nome del regista, autore dell'opera. L'autore di un film non è di certo lo scrittore del romanzo da cui è tratto. Questo aspetto pone in evidenza come una traduzione intersemiotica possa diventare un'opera indipendente dalla prima,

con le proprie scelte comunicative e artistiche, nonostante la chiara derivazione dal testo fonte.

1.2.3. In conclusione

Il concetto di fedeltà nella traduzione intersemiotica è molto elastico, si può essere fedeli a un livello più superficiale della storia, creando un secondo testo sicuramente molto simile al primo, ma in questo modo non si saranno persi altri aspetti nascosti tra le righe del primo testo, altrettanto importanti o forse anche fondamentali? Scegliendo invece di privilegiare nella traduzione un livello del testo ritenuto importante per il senso, non si rischia di cambiare eccessivamente il testo allontanandosi dalle intenzioni originali? La differenza di materia è l'ostacolo in questo tipo di traduzione, ma allo stesso tempo permette di indagare un'opera in profondità, sotto un nuovo e diverso punto di vista e creando qualcosa di nuovo che ne moltiplichi il senso.

1.3. La negoziazione

Finora ho affrontato il concetto di fedeltà e come nella maggior parte dei casi sia impossibile essere pienamente fedeli a un testo. Quando non si può essere del tutto fedeli in una traduzione interviene la negoziazione. Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* affronta ampiamente il modo in cui sia necessario negoziare continuamente in una traduzione propriamente detta, ma in una trasposizione la negoziazione è più che presente, è parte integrante del processo traduttivo. Questo comporta perdite, compensazioni e arricchimenti, che andrò ad analizzare di seguito, facendo riferimento in particolare alla traduzione dal testo letterario a quello audiovisivo.

1.3.1. Le perdite

Umberto Eco divide le perdite che si possono verificare in una traduzione in perdite assolute e perdite parziali. Se nelle prime il traduttore deve arrendersi all'impossibilità di tradurre, nelle seconde si ricorre a tentativi di compensazione. Le perdite assolute, poco frequenti nella traduzione propriamente detta, sono invece molto più frequenti in quella intersemiotica. Nella traduzione propriamente detta le perdite assolute sono quelle in cui risulta impossibile tradurre qualcosa, un esempio sono i giochi di parole. Alcuni giochi di parole sono impossibili da tradurre in un'altra lingua, in questo caso il traduttore sarà costretto a ricorrere a una nota (Eco 2003: 95). Nella traduzione da un romanzo a un film ho individuato due tipi di perdite assolute, una è costituita dai tagli, le altre hanno a che fare con la mutazione di materia.

1.3.1.1. I tagli

Spesso riportare un intero romanzo potrebbe tradursi in un film eccessivamente lungo, così nella maggior parte dei casi alcune parti del romanzo vengono eliminate. Generalmente vengono tagliate delle scene, ma spesso anche dei personaggi scompaiono, oppure azioni e caratteristiche di più personaggi vengono condensati in uno solo. Ad esempio, nel film *La casa degli spiriti*, tratta dall'omonimo romanzo di Isabelle Allende, tre generazioni vengono condensate in due, i personaggi della seconda generazione si ritrovano a vivere vicende che nel romanzo venivano vissute dalla terza generazione.

1.3.1.2. Perdite assolute nel passaggio di materia

L'altro tipo di perdite assolute ha a che fare con la differenza di materia e con la maggiore o minore indeterminatezza dei linguaggi (Dusi 2003: 128-129). Come ipotizza Schapiro, se per certi versi l'immagine è più concreta rispetto alla parola, è anche vero che «i racconti verbali possono essere costellati di elementi di descrizione, fisica e psicologica, che non si trovano nelle immagini» (Schapiro 85: 5). Un testo audiovisivo presenta più possibilità espressive rispetto a un'illustrazione o a una fotografia, ma nonostante ciò in certi casi può dire meno rispetto alla parola, uno è il caso sopra citato dei tagli. In altri casi, come quello dei profili psicologici e dei pensieri, sta all'abilità dello sceneggiatore, del regista e dell'attore riuscire a restituirli. Nel caso in cui il lavoro non sia fatto bene ci troveremo di fronte a perdite assolute, nel caso contrario a una compensazione. Il linguaggio filmico per altri versi ha maggiore determinatezza rispetto alla parola, l'immagine è costretta a compiere delle scelte nella rappresentazione che nel testo scritto potevano non essere esplicitate. Per quanto una descrizione possa essere minuziosa, non raggiungerà mai il livello di determinatezza di un'immagine. Nel caso in cui la vaghezza del testo letterario sia una scelta, fatta per ottenere un certo effetto, nel film avremmo perso questo effetto.

1.3.2. Arricchire il testo

Parallelamente alle perdite, in una traduzione intersemiotica si arricchisce (o per lo meno si amplia verso altre direzioni) il testo di arrivo. Se nella traduzione propriamente detta, questa sarebbe un'operazione da evitare, o che si attua in modo molto discreto, nell'adattamento è inevitabile. La negoziazione tra i due testi è fatta di perdite compensate da arricchimenti. Anche in questo caso come per le perdite può capitare che il testo venga arricchito con l'invenzione di parti, oppure che si arricchisca inevitabilmente nell'operazione di trasposizione.

1.3.2.1. Approfondire alcuni passaggi

Nonostante vengano effettuati dei tagli, è possibile che nel film, alcuni passaggi del romanzo da cui è tratto, vengano approfonditi. In alcuni casi, se il traduttore lo ritiene opportuno possono essere inserite delle scene o dei dialoghi che nell'opera originale non c'erano. Questo può accadere per soffermarsi su momenti ritenuti importanti o per cercare di trasmettere quelle informazioni veicolate dalla parola scritta e difficilmente narrabili con un testo audiovisivo. Ad esempio, ciò può accadere per raccontare la psicologia dei personaggi, attraverso l'esplicitazione verbale dei loro pensieri oppure facendo compiere al personaggio dei gesti che rivelino, per esempio, il suo nervosismo menzionato nel romanzo. Quest'ultimo punto, oltre che un semplice arricchimento, rappresenta anche un tipo di compensazione.

1.3.2.2. Mostrare il non detto

Tornando al discorso dell'indeterminatezza dei linguaggi affrontato precedentemente nell'ambito delle perdite, è chiaro come il linguaggio visivo o audiovisivo possa arricchire un testo. Tutte le zone d'ombra citate da Holub, che caratterizzano gli oggetti di un romanzo, nell'immagine vengono riempite. Gli oggetti si presentano così come sono, così come il film ha scelto di rappresentarli. In questo senso il linguaggio filmico è più definito, si potrebbe dire che alcuni aspetti visivi descritti nei romanzi sono essi stessi la traduzione della loro realtà visiva, e che quindi la loro rappresentazione visiva sia più corretta. Le informazioni che l'audiovisivo fornisce riguardo ai luoghi, ai personaggi e a tutti gli oggetti presenti in scena sono certamente più complete, esaustive e determinate rispetto a quelle del testo scritto.

1.3.3. Compensazioni

Abbiamo visto come nella traduzione intersemiotica sia praticamente inevitabile andare incontro a perdite e ad arricchimenti. A parte i casi di perdite ed arricchimenti assoluti o inevitabili, negli altri casi ci troviamo di fronte a compensazioni. È il caso delle perdite parziali, ovvero quegli elementi del testo fonte, che non possono essere resi tali e quali nel sistema semiotico di arrivo, e che quindi vengono sostituiti da scelte più funzionali al testo *target*. Un esempio di compensazione è l'utilizzo della colonna sonora, un elemento che non è contemplato nel romanzo, ma che in un film può sostituire o sottolineare delle atmosfere o degli stati d'animo. Il linguaggio audiovisivo, nonostante la diversità di materia, dà la possibilità di restituire una traduzione abbastanza letterale del romanzo, illustrandolo. Ma come abbiamo visto in precedenza spesso non sono le traduzioni letterali quelle più fedeli, quindi se si scommette su una dominante o su dei livelli ritenuti pertinenti, le compensazioni possono addirittura stravolgere il testo di partenza.

1.3.3.1 Lo stile

Lo stile è un elemento che sicuramente non ha un modo univoco per essere tradotto e nella traduzione, esistono due vie per trattare lo stile del testo di partenza:

- cercare di ricreare lo stile del primo testo;
- reimpostare il nuovo testo con un nuovo stile.

Quando la materia cambia, cercare di interpretare lo stile fedelmente, significa comunque trovare delle equivalenze che possano rendere aspetti dello stile di un linguaggio in un'altra forma. Quindi tradurre cercando di preservare lo stile, comporta già un grande cambiamento, ma è comunque un aspetto traducibile. Cambiare lo stile può significare anche attualizzare un testo. Schapiro, nell'analizzare il fattore stilistico tra testo scritto e immagine, ricorda come vadano tenuti presente tutti «i cambiamenti nello stile della rappresentazione, che sovra-determinano la scelta dei particolari e la loro valenza espressiva» (Schapiro 1985: 8). Lo stile viene definito

un veicolo espressivo [che] può modificare il senso letterale [...]. Ogni stile ha proprie regole di rappresentazione che, insieme alle idee e ai valori dominanti sul piano culturale, determinano la scelta della posizione, dell'atteggiamento, del gesto, dell'abito, della dimensione, dell'ambiente e degli altri tratti dei personaggi e degli oggetti. (*ibidem*)

Con il cambiamento di stile, sia dovuto alla differenza di epoca storica che alla scelta del traduttore, si sarà perso parte del senso veicolato dal testo iniziale. Perso quindi qualcosa, il testo cambia, arricchito dal nuovo stile. Il nuovo stile concorre alla rappresentazione di un diverso punto di vista, o a rendere più vicina agli spettatori una storia, attualizzandola.

1.3.3.2. Mostrare l'indefinito

Come spiega Robert C. Holub: «gli oggetti rappresentati in un'opera letteraria esibiscono “punti” o “zone” o “luoghi” di indeterminatezza» (Holub in Dusi 2003: 120), per quanto possano essere descritti nei minimi dettagli, non riceveranno mai la determinatezza di un oggetto reale. Un romanzo è quindi ricco di zone di indeterminatezza, se queste spesso derivano dalle specifiche del mezzo, altre volte sono ricercate. L'omettere, ad esempio, la descrizione fisica di un personaggio, potrebbe concorrere a creare effetti di senso. Lasciare alcuni elementi del romanzo nell'ombra potrebbe essere una scelta, nel momento della messa in scena cinematografica si è costretti a compiere una scelta e a esplicitare il non detto. Questo perché «l'immagine cinematografica porta maggiori “dati” rispetto a quella letteraria» (*ivi*: 124). In questo caso si sarà perso l'effetto di indeterminatezza creato dall'autore. Nonostante l'immagine cinematografica porti più dati, il linguaggio del cinema può avvalersi dei suoi mezzi per non mostrare. Quindi è possibile che il regista scelga di non mostrare alcuni eventi o elementi del romanzo, utilizzando ad esempio una ripresa in soggettiva (che nasconde il

personaggio), oppure il fuori campo (scegliendo cosa lasciare fuori dall'inquadratura). Se da un lato si verifica una perdita di informazione, dall'altro vengono creati effetti di senso.

1.3.4. Conclusioni

Nei paragrafi precedenti ho cercato di mettere in evidenza il duplice aspetto della negoziazione nella traduzione intersemiotica. Nel modo in cui interagiscono due sistemi semiotici differenti, qualcosa legato alle specifiche del linguaggio di partenza si perde, ma allo stesso tempo il testo di arrivo risulterà arricchito dalle possibilità offerte dal proprio linguaggio. Questo aspetto dialogico è già stato posto in evidenza da Lotman:

Bisogna rimarcare che la crescita dell'ambivalenza interna corrisponde al momento della trasformazione del sistema in uno stato dinamico, nel corso del quale il «non definito» è strutturalmente ridisposto e acquisisce, all'interno del contesto di riferimento della nuova organizzazione, nuovo valore monosemico. In questo senso, un incremento dell'univalenza interna può venir considerata come una intensificazione delle tendenze omeostatiche, mentre una crescita di ambivalenza è un indice di un imminente balzo dinamico. (Lotman 1977: 204)

Sempre secondo Lotman «una delle funzioni del testo artistico è quella di produrre nuovi significati» (Lotman 1985: 255), questo ci riporta alle teorie di Peirce, secondo il quale «c'è un concrescere del senso grazie alla traduzione» (Peirce in Dusi: 95). Tra due testi, durante la traduzione, avviene quindi uno scambio dialogico che trasforma il testo di arrivo in qualcosa di nuovo. Qualcosa di nuovo per i significati che assume e per le moltiplicazioni di senso che avvengono. Questo meccanismo, viene definito da Lotman, come «il meccanismo stesso della cultura» (Lotman 1975: 31).

2.

Il racconto nella fotografia Analisi di un sistema semiotico

Se sapessi raccontare una storia con le parole, non avrei bisogno di trascinarci dietro una macchina fotografica.

Lewis Hine

In questo capitolo verrà analizzato il linguaggio fotografico, in particolar modo i suoi aspetti narrativi. L'analisi si focalizzerà, in una prima parte, sulla narrazione all'interno di una singola immagine, per poi passare alla serie di immagini. Infine alcuni paragrafi saranno dedicati al rapporto delle immagini con il testo.

2.1. Il discorso nella fotografia

La singola fotografia contiene al suo interno un testo, già da sola racconta qualcosa. La fotografia assomiglia molto alla realtà, essendone una registrazione meccanica, difatti «la fotografia si fa guardare esattamente come si fa guardare la realtà» (Barbieri 2011: 46). Nonostante questo, non è oltremodo possibile leggere nella realtà un discorso, essa significa, ma non costituisce un testo. Sono proprio i limiti dell'immagine fotografica a differenziarla dalla realtà e «proprio su questi limiti si costruisce dunque la possibilità del fotografo di creare un discorso visivo» (*ibidem*).

Daniele Barbieri ha individuato quattro elementi che definiscono il discorso della fotografia, *taglio spaziale* (inquadratura) e *taglio temporale* (scelta del momento esatto da riprendere), sono quelli sempre presenti, gli altri due sono la *posa* e le *luci*, che godono di un controllo maggiore in studio. Nello stilare questa lista, fa riferimento soprattutto ai ritratti in studio di Nadar, nei quali il fotografo riesce ad avere il pieno controllo dell'immagine gestendo i quattro elementi (cfr. Barbieri 2011: 45). Nella fotografia in esterni, elementi come la luce e la posa non sono manovrati dal fotografo, ma contribuiscono ugualmente a creare un discorso. Ci sono poi altri elementi che contribuiscono a creare un ritmo all'interno dell'immagine e delle gerarchie che ne dirigono la lettura, sono il fuoco, i piani, i contrasti e i colori.

2.1.1. L'inquadratura

L'inquadratura determina la porzione di realtà rappresentata, quindi di conseguenza cosa fa parte del discorso e cosa no. L'immagine si articola all'interno di una cornice, nella maggior parte dei casi rettangolare, che permette un'organizzazione dello spazio. Lo spazio rettangolare consente una distribuzione degli elementi analogo «[al]l'andamento della scrittura, e quindi un implicito riferimento allo scorrere del tempo, ovvero alle dimensioni del prima e del dopo» (*ivi*: 18). In questo modo l'immagine diventa narrativa. Le argomentazioni portate da Barbieri in riferimento alla pittura pongono l'accento sulla necessità di marcare la separazione tra l'opera e la realtà, in quanto i segni della pittura sono simili a quelli del mondo, quelli della fotografia sono ancora più simili (cfr. Barbieri 2011: 18). L'inquadratura è ciò che determina il punto di vista del fotografo, la

sua posizione rispetto alla scena, la definizione dell'inquadratura determina ciò che il fotografo sceglie di rappresentare, quali elementi includere nel racconto.

2.1.2. Il taglio temporale

Il taglio temporale è la scelta del momento da ritrarre, definisce cosa viene detto nel discorso e il modo in cui gli elementi che compongono l'immagine si distribuiscono all'interno dell'inquadratura. Non si tratta solo della posizione degli elementi, ma anche dell'azione specifica che stanno compiendo e dell'esatta frazione di secondo che viene colta. Si tratta delle espressioni dei volti che vengono impresse, una risata piuttosto che un particolare sguardo. Si tratta del modo in cui i soggetti e gli oggetti stanno interagendo tra di loro al momento dello scatto. Un esempio riportato da Barbieri è quello delle immagini di Henry Cartier Bresson che è riuscito a cogliere «momenti magici, irripetibili pur nella loro banalità, il momento che danno il senso della vita che si vive, in luoghi che danno il senso della storia umana» (*ivi*: 47).

2.1.3. La luce

La luce è l'elemento che scolpisce l'immagine; attraverso l'utilizzo controllato di fonti luminose si può decidere una parte dell'aspetto che avrà l'immagine finale. Si può scegliere se utilizzare una luce dura o morbida, la direzione e il colore. La scelta definirà quali elementi dell'immagine saranno illuminati e quali rimarranno in ombra, anche questo è un modo per dare più o meno importanza ad alcuni elementi piuttosto che ad altri. La luce aiuta a creare un'atmosfera e a veicolare diversi tipi di emozioni. Il modo in cui aiuta a creare significati ed effetti di senso ha radici profonde nella nostra cultura e nella storia dell'arte.

2.1.4. La posa

Infine il tempo di posa incide sulla resa di un'immagine in movimento, scegliendo un tempo breve l'attimo viene congelato, il movimento viene fissato in un'immagine statica, e l'occhio si può soffermare ad osservare qualcosa che in genere

fugge via, perché della durata di millesimi di secondo. Le immagini di Muybridge sono state molto utili a capire in che modo corresse un cavallo: prima di allora la percezione del movimento era falsata e anche nei dipinti veniva rappresentato in maniera inesatta. Un tempo lungo invece può creare degli effetti particolari, facendo sfumare il movimento. In questo modo la scia del movimento impresso sulla pellicola crea effetti dinamici. Il gesto non è più chiaro, ma il movimento del soggetto si sviluppa anche nello spazio in una singola fotografia. Il punto di vista, oltre che statico, potrebbe essere in movimento come il soggetto, in questo caso il protagonista dell'immagine risulterebbe più definito e sarebbe tutto ciò che lo circonda a sfumare. Naturalmente talvolta il tempo di posa viene impostato di conseguenza rispetto al diaframma utilizzato (e quindi rispetto alla profondità di campo che si intende ottenere).

2.1.5. Dirigere la lettura dell'immagine

Il fuoco, i piani, i contrasti e i colori, dirigono la lettura dell'immagine nel senso che possono dirigere l'attenzione dell'osservatore, dando quasi un ordine alla lettura e determinano l'importanza degli elementi rappresentati. Ciò che è a fuoco rappresenta ciò che dobbiamo guardare, dove focalizzare la nostra attenzione, mentre un'immagine completamente a fuoco, molto probabilmente vorrà essere descrittiva, suggerisce una lettura attenta che riveli pian piano i diversi dettagli. I diversi piani possono mettere in relazione i protagonisti con i personaggi secondari, o creare dei sipari, la lettura dei piani va vista anche in relazione al fuoco. I contrasti e i colori sono dei catalizzatori di attenzione nel senso che un oggetto bianco in un'immagine prevalentemente scura verrà messo in risalto, così come un colore acceso in mezzo a colori spenti.

2.1.6. L'interpretazione di una fotografia

Un'immagine fotografica non ha un vero e proprio ordine o un ritmo, al contrario della parola scritta, di un film o della realtà. Il tempo di fruizione di un'immagine è libero e dipende dall'osservatore. Il ritmo glielo deve quindi dare l'osservatore attraverso il processo di interpretazione. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l'immagine può a suo modo suggerire dei percorsi di lettura a seconda di come è costruita e dell'uso che fa degli strumenti del linguaggio fotografico. Anche se l'immagine è singola e ferma può comunque suggerire una storia, uno sviluppo temporale della vicenda narrata, un prima, un presente e un dopo. Ovviamente l'interpretazione non può essere una sola, ma è aperta. Il fotografo può avere più o meno controllo sull'immagine scattata, ma è difficile che possa controllare tutte le sfumature di significato che veicolerà la fotografia, questo perché il significato dell'immagine è mutevole e dipenderà in buona parte dall'interprete. Un altro fattore che ne influenza sicuramente la lettura è il contesto culturale in cui l'immagine viene letta (cfr. Barbieri: 63).

2.1.6.1. Le immagini di Henry Cartier Bresson

Vorrei portare l'esempio delle immagini di Henry Cartier Bresson, come rappresentante per la fotografia di reportage. Il reportage si fonda sul momento decisivo, sul catturare l'istante e fermare l'azione con uno scatto. La fotografia di reportage ha il compito di raccontare una storia e per la precisione di informare (cfr. Valtorta 1998: 123 -127). Bresson teorizza il momento decisivo, nella raccolta di fotografie *Images à la sauvette*:

Esiste in fotografia un nuovo tipo di plasticità, prodotta dalle linee istantanee create dai movimenti del soggetto. Noi lavoriamo all'unisono con il movimento, come se fosse un presentimento del modo in cui si svolge la vita stessa. Ma dentro il movimento c'è un momento nel quale gli elementi che si muovono sono in equilibrio. La fotografia deve cogliere questo momento e fermarne l'equilibrio. (Bresson 1952)

L'equilibrio è qualcosa che mette insieme l'inquadratura e il movimento all'interno di essa, che vengono considerati una cosa sola, secondo il fotografo non si possono separare forma e contenuto. Il risultato sono queste immagini che sembrano fermare la vita in momenti significativi, «irripetibili pur nella loro banalità» (Barbieri 2011: 47).

▼
2.1. Henry Cartier Bresson, *Siviglia, Spagna, 1933*, Fotografia del XX secolo, Taschen.





2.1.6.2. Le immagini di Gregory Crewdson

Come per le immagini di Bresson, il taglio temporale è uno degli elementi fondamentali delle immagini di Gregory Crewdson, ma allo stesso tempo si potrebbe dire che le loro rispettive fotografie siano quasi le une il contrario delle altre. Mentre Henry Cartier Bresson coglie il momento, Gregory Crewdson lo ricostruisce completamente e minuziosamente. Nella costruzione delle sue immagini ha il pieno controllo di tutti gli elementi, le fotografie vengono realizzate o in location o in studi dove le ambientazioni sono completamente ricostruite. Si tratta di veri e propri set cinematografici in cui il fotografo ha il pieno controllo delle luci, ad eccezioni del cielo negli scatti in esterni. Crewdson considera se stesso un narratore, ma sa che rispetto alla narrativa dei film o della letteratura, quella della fotografia è di un tipo diverso perché congelata nel tempo. Rimane sempre una domanda, così è interessato a raccontare una storia che sia sempre aperta a domande e mai pienamente risolta. Le sue immagini sono implicate in un momento tra il prima e il dopo, e come fotografo non è interessato a risolvere quello che sta accadendo, il risultato sono questi scatti colmi di mistero. Crewdson riesce a dar forma a delle visioni della sua mente, ogni dettaglio dell'immagine è curato e contribuisce a creare effetti di senso e a costruire i drammi psicologici rappresentati. Per questo motivo le immagini sono completamente a fuoco, in modo da suggerire una lettura lenta e per poter far scorrere l'occhio su tutti gli elementi della fotografia.

▲
2.2 Gregory Crewdson,
Beheth the roses, 2003
-2005, www.contaminazionepositive.it.



2.3. Todd Hido, *House Hunting*, 2001,
www.toddhido.com.

2.1.6.3. Le storie nascoste di Todd Hido

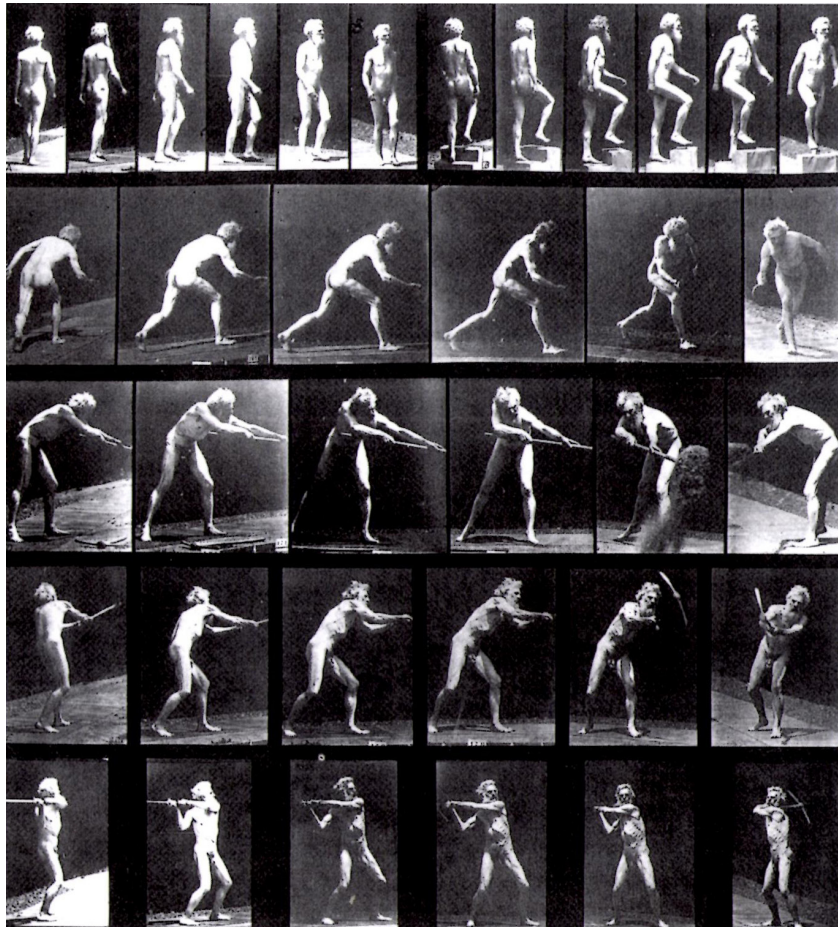
I fotografi illustrati finora raccontano delle storie in cui sono presenti dei personaggi, ma a volte la storia esiste anche se nell'immagine non compare nessuna figura umana. Todd Hido ha creato una serie di paesaggi notturni, *Homes at night*, in cui vengono rappresentate delle case di notte, in questo modo la luce accesa all'interno è un chiaro indizio che qualcuno ci sia dietro quelle finestre illuminate. È il mistero della notte che intriga il fotografo, e il modo in cui la luce crea delle atmosfere. Il fotografo racconta di girare per ore per i sobborghi nebbiosi di San Francisco nella sua auto, finché una luce dietro una finestra non attira la sua attenzione, o qualcosa del luogo gli suggerisce che ci sia una storia all'interno. È un guardare all'interno delle vite altrui. Ad esempio, in una delle immagini della raccolta ci sono due finestre illuminate di blu, una al piano terra e una al primo piano, la luce colorata indica che i televisori sono accesi, quindi possiamo immaginare due persone che vivono sotto lo stesso tetto, ma in quel momento ognuna sola e isolata, ognuno in una stanza diversa a guardare la televisione. Le storie sono nascoste, noi non vediamo nessuno, ma per il fatto che ci sia una luce accesa presumiamo che ci sia qualcuno, secondo una relazione segnica indicale.

2.2. Il racconto fotografico

Partiamo dal presupposto che deriva dall'ipotesi forte della narratologia, ovvero che «l'intera esperienza umana si organizza secondo la logica del racconto» (Pisanty, Zijno 2009: 253). Secondo questa teoria, gli esseri umani «sembrano essere naturalmente portati a cercare un senso narrativo nelle cose che li circondano» (*ibidem*). In pratica cerchiamo di leggere un evento narrativo in tutto quello che ci capita. Nello stesso modo in cui creiamo un filo narrativo che colleghi gli avvenimenti, tendiamo a leggere una storia nelle immagini. Il meccanismo è quello della narrativa, completiamo «le informazioni esplicitamente trasmesse dalla superficie espressiva del testo con stralci di schemi cognitivi precedentemente introiettati, in modo da narrativizzare l'immagine fotografica» (Pisanty, Zijno 2009: 254). Questo ci porta anche alla serie fotografica: le immagini che si susseguono suggeriscono lo sviluppo temporale di un racconto, e gli spazi tra un'immagine e l'altra vengono colmati dalla mente del lettore.

2.2.1. Il movimento

Spesso l'immagine non viene presentata da sola, ma come una serie di fotografie, questa sequenza costituisce un racconto. Il racconto più elementare è quello del movimento, che ci riporta alle sequenze di Muybridge e alla cronofotografia di Marey, e che sta alla base dell'invenzione del cinema. La rapidità raggiunta dalla sensibilità della pellicola negli anni settanta dell'ottocento, ha permesso di creare delle istantanee, di fissare e quindi sezionare il movimento. Nelle sequenze di Muybridge il movimento umano o animale viene studiato tramite una sequenza di istantanee cronologicamente ordinate. In questo modo viene raccontato il movimento. Mentre la cronofotografia di Marey riesce in un'unica immagine a creare una narrazione temporale e spaziale allo stesso tempo. Le diverse fasi del movimento si susseguono nello spazio di una sola immagine: «una sorta di misurazione dello spazio/tempo per accumulo di figure in una sintesi formale di elegante valenza narrativa» (Valtorta 2008: 77).



◀ 2.4. Edward Muybridge, *Autoritratto*, 1885, Valtorta, 1998.

2.2.2. *La serie*

A partire dalla fine degli anni trenta si impone, come forma di rappresentazione fotografica, la presentazione delle immagini in serie. Una volta presa coscienza della natura meccanica della fotografia, si è smesso di cercare di rinnegarla per avvicinare la fotografia alle arti già praticate, e si è cercato di inserire nelle immagini stesse elementi della ripetizione meccanica, della standardizzazione e della produzione in serie. Questo si concretizza nella produzione di immagini che si «organizzano sulla ripetizione sistematica di una stessa forma all'interno dell'inquadratura» (Lugon 2008: 273). In seguito la macchina diviene un modello non in quanto forma ma in quanto strumento di produzione. In questo modo la standardizzazione e la serie non vengono più illustrate attraverso la ripetizione di forme nell'immagine, ma vengono praticate, diventano parte integrante del progetto dell'artista: dalla serie fotografata si passa alla serie fotografica. I lavori acquistano valore nell'insieme ordinato di fotografie, e il libro diviene il naturale mezzo di fruizione di tali lavori. Molti dei lavori di Duane Michals si articolano in una serie narrativa. In *The bogeyman* il meccanismo usato per la serie si basa sul concetto del movimento. Come nelle immagini di Muybridge vengono ritratte le diverse fasi del movimento di un cavallo, così nelle immagini di Michals sono raffigurati i diversi momenti della storia. In *The bogeyman* il punto di vista della macchina fotografica è fisso, sono quindi i personaggi a muoversi, o a cambiare posizione all'interno dell'immagine. Il movimento lo immagina l'osservatore riempiendo il vuoto tra un'immagine e l'altra. Questa forma di racconto fotografico è molto semplice e facilmente comprensibile, e in questo caso è chiaro anche il passaggio alla dimensione onirica. Dopo aver controllato che sotto il cappotto non ci sia nessun "uomo nero", la bambina si addormenta e dal cappotto prende vita un uomo. Le paure prendono vita nel sogno della bambina. Sono proprio gli spazi tra le immagini e la sequenza a permettere che una sostituzione di oggetti diventi nella *fiction* del racconto il passaggio dalla veglia al sogno.

2.2.3. *Analogie col fumetto*

Una tipologia di linguaggio che si basa sulla sequenza di immagini è il fumetto, in questo caso l'immagine è disegnata, il controllo dell'artista è quindi totale. La lettura è veloce e il significato non sta nella singola immagine, ma nel susseguirsi di vignette. Per questo l'immagine deve essere semplice e di facile comprensione, e il disegno risulta essere molto efficace a tale proposito. Ma il fumetto non si serve solo di immagini, esistono anche dei testi che li accompagnano, nei *balloon* o nelle didascalie, e delle convenzioni grafiche, come ad esempio il modo di distinguere ciò che viene detto da ciò che viene pensato. Il fumetto, nonostante in molti casi abbia anche una certa valenza visiva, si fa leggere. La storia che viene narrata, grazie alla chiarezza delle immagini e alla presenza della parola scritta, risulta comprensibile a tutti (cfr. Barbieri 2011: 95).



▲
2.5. Duane Michals, *The Bogeyman*, 1973.

2.2.4. Il fotoromanzo

La forma narrativa fotografica più vicina al fumetto è il fotoromanzo, il quale a differenza del primo non ha mai decollato. Nel fumetto l'immagine è funzionale al leggere, e il tratto grafico che lo caratterizza, semplificando le immagini, ne rende più immediata e scorrevole la lettura. L'immagine fotografica, essendo copia del reale, risulta molto più complessa e rende difficoltosa la lettura. Inoltre un buon allestimento della scena, che sia credibile, e ponga in evidenza determinati elementi ai fini della narrazione, sarebbe troppo costoso per un produttore di fotoromanzi, e porrebbe comunque dei limiti alla fantasia (vedi Barbieri 2011: 98). Il fumetto va quindi considerato e analizzato nelle sue tecniche narrative e di montaggio, ma non deve diventare lo schema da seguire per costruire un racconto fotografico, che altrimenti diventerebbe un fotoromanzo.

2.2.5. Le closure

Noi riusciamo a percepire il mondo come un intero, nonostante ne percepiamo solo delle parti, questo succede anche quando guardiamo un'immagine, se vediamo una persona ritratta a mezzo busto, immaginiamo che sotto ci siano le gambe anche se non le vediamo. «Questo fenomeno, l'osservazione delle parti e la percezione di un intero, [...] si chiama *closure*» (McCloud 1993: 71). Questo è quindi un fenomeno che avviene continuamente, sono svariati gli esempi che

►
2.6. Luigi Ghirri, *Casa Benati (Reggio Emilia), 1985*, www.grafica.beniculturali.it.



si possono trovare di come il nostro cervello ricostruisca il tutto avendone a disposizione solo una parte. Ma il tipo di *closure* che mi interessa, in relazione alla serie narrativa, è quella che avviene tra un'immagine e l'altra, lo spazio bianco tra due vignette, che è detto margine. È in questo spazio che il lettore immagina. L'essere umano è portato a leggere una storia nelle immagini, ha un'inclinazione naturale per la narratività, anche nelle sequenze di immagini riesce quindi a riempire gli spazi vuoti, per dare un senso logico alla vicenda narrata.

2.2.6. Il montaggio

Per creare una sequenza le immagini vengono accostate tra loro, in modo da creare un effetto, in modo che il lettore possa vedere una storia. Scott McCloud ha catalogato i passaggi da vignetta a vignetta presenti nei fumetti, una catalogazione che si può adattare perfettamente anche alla serie fotografica. C'è il passaggio *da momento a momento*, che sostanzialmente descrive il movimento in modo minuzioso e richiede pochissima *closure*, come nelle immagini del cavallo di Muybridge. Poi c'è il passaggio *da azione ad azione* in cui il soggetto è rappresentato in una progressione distinta da azione ad azione: rispetto al passaggio precedente occorrono meno immagini per rappresentare un'azione e richiede una maggiore *closure*. *The bogeyman* di Duane Michals, di cui parlavamo nel paragrafo 2.2.2. ne è un esempio. Nel passaggio *da soggetto a soggetto* avviene quello che nel cinema si definirebbe uno stacco all'interno della stessa scena, come un campo e un controcampo per mostrare due interlocutori. Un altro passaggio è quello *da scena a scena*, che consiste sempre in uno stacco ma lontano nel tempo e/o nello spazio. Il quinto tipo di passaggio che identifica è quello *da aspetto ad aspetto*, il più descrittivo tra gli accostamenti, e rappresenta aspetti differenti di uno stesso luogo o di un'idea. L'ultimo tipo di passaggio è definito *non sequitur*, e non presenta un rapporto logico tra le immagini e difatti non viene praticamente mai utilizzato.

2.2.7. Il montaggio fotografico

Ma McCloud si spinge oltre la catalogazione, ed effettua anche un'analisi della frequenza d'uso di tali passaggi nei fumetti. Ne risulta che in generale i fumetti americani ed europei presentano una prevalenza di passaggi da azione ed azione, seguiti da passaggi da soggetto a soggetto e da scena a scena. In quelli giapponesi invece il passaggio da aspetto ad aspetto, negli altri quasi ignorato, detiene una certa rilevanza.

Come si strutturerà invece un racconto fotografico? Il passaggio da momento a momento, come nel fumetto, viene generalmente scartato, perché troppo lento, a meno che, come abbiamo visto, non si voglia raccontare proprio il movimento. Il reportage utilizza maggiormente i passaggi da soggetto a soggetto, da scena a scena e anche da aspetto ad aspetto. Il passaggio da azione ad azione, tanto usato nei fumetti, è inutilizzato in questo tipo di fotografia. Nel reportage le immagini si susseguono in un equilibrio in cui non ci sono ripetizioni e il movimento è

congelato in un unico scatto rappresentativo. Dalle analisi sui passaggi utilizzati nei fumetti si vede come nonostante generalmente prevalga il passaggio da azione ad azione (a eccezione dei fumetti sperimentali), vengano utilizzati anche altri tipi di passaggi. Le storie dei fumetti vengono raccontate in modo chiaro, il susseguirsi delle vignette e l'interazione col testo fanno sì che qualsiasi lettore sia in grado di leggere facilmente la stessa storia. Il racconto fotografico, invece, è un linguaggio molto meno definito, tra lavori diversi il metodo di montaggio può cambiare sensibilmente, ed inoltre la lettura è molto più aperta e lasciata alla libera interpretazione dell'osservatore. Esistono lavori, come quelli di Michals, in cui sono presenti solo passaggi da azione ad azione, ma anche il passaggio da aspetto ad aspetto, poco presente nel fumetto, può assumere un ruolo primario con la fotografia.

2.2.8. Immagini non in serie

Il mezzo fotografico permette di poter esplorare diversi modi per accostare le immagini, senza per forza creare sequenza. Le immagini possono avere diversi formati e accostarsi in modi diversi. Ad esempio, in alcuni lavori di Sam Taylor Wood ritroviamo la dimensione onirica, ma questa volta con due immagini racchiuse in uno stesso riquadro. L'immagine del soggetto riempie quasi tutto lo spazio, e il soggetto è ritratto o in un momento di riflessione o addormentato, poi sotto si apre una stretta e lunga immagine di un luogo, a volte popolata da altri personaggi. Questo tipo di composizione porta inevitabilmente a pensare che l'immagine sotto, un po' particolare per una ripresa a 360 gradi, raffiguri i sogni o i pensieri dei protagonisti. Oppure le immagini di Hockney, raccontano in un'unica visione di un luogo, quel luogo, in una contemporaneità di diversi momenti. Essendo l'immagine composta da diverse fotografie, è chiaro come queste riprendano momenti diversi.



▲
2.7. David Hockney, *Pearblossom Highway*, 1986,
www.ibiblio.org.

2.3. Le didascalie

Parlando di fumetto e di fotoromanzo, si introduce il tema della relazione tra l'immagine e la parola, che siano i dialoghi dei fumetti o che siano le didascalie. Nel fotoromanzo, come nel fumetto, vengono utilizzati i balloon, nei quali vengono riportati i dialoghi e i pensieri, ma normalmente la fotografia è accompagnata da didascalie.

2.3.1. Le didascalie nel reportage

La fotografia di reportage e in particolare quella foto-giornalistica necessita di una didascalia che la contestualizzi e che ne spieghi in qualche modo il contenuto. La fotografia in questo caso è una testimonianza di un avvenimento, ma senza una didascalia il racconto dell'immagine si aprirebbe a diverse interpretazioni. L'immagine si lega così al testo per l'interpretazione del significato, benché gli elementi dell'immagine ne consentano una lettura indipendente. Ad esempio, un'immagine di guerra, riconoscibile come immagine di guerra, potrebbe risultare generica senza una didascalia, ma allo stesso tempo, i volti, gli indumenti e l'ambiente potrebbero fornire indizi per posizionarla nel tempo e nello spazio. La didascalia aiuta inoltre a dare un senso a ciò che accade nella fotografia, la stessa immagine potrebbe acquisire significati completamente diversi con didascalie diverse. Quando una fotografia è informazione, si dà per scontato che la didascalia non menta, ma esistono sicuramente casi in cui l'etica giornalistica sia stata messa da parte. È quello che è successo per il massacro di Timisoara, che in realtà non ebbe luogo. La notizia della rivolta e del massacro, avvenuti nella città romena, era trapelata e quando le frontiere sono state aperte e anche i giornalisti del mondo hanno potuto raggiungere il luogo, hanno continuato a portare avanti la messa in scena. Televisioni e giornali mostravano immagini di corpi straziati, secondo i titoli, parte dei 4600 morti torturati e mutilati, ma la verità è che erano dei morti in ospedale e che avevano subito un'autopsia (cfr. Fracassi 1994: 9-20).

2.3.2. La didascalia evocativa

Se nel fotogiornalismo la didascalia deve essere attinente ai fatti rappresentati, in altri tipi di fotografia la didascalia suggerisce una chiave di lettura all'interprete, una lettura che riflette la visione del fotografo e che si distacca dalla realtà rappresentata. Così la scarpa portata dalla corrente in riva al mare, fotografata da Giacomelli, diventa *l'approdo*, suggerendo all'osservatore di guardare oltre ai semplici oggetti ritratti e di trasfigurarli.



▲
2.8. Mario Giacomelli, *L'approdo*, Carli 1995.

2.3.3. Oltre la didascalia

Talvolta il linguaggio fotografico interagisce maggiormente con il linguaggio scritto, così il testo non si limita ad essere una didascalia, ma diventa parte dell'opera. Duane Michals ha creato lavori con una forte narrativa, e in molti di questi le immagini sono accompagnate da testi scritti a mano.

I testi sono talvolta storie che ampliano il senso narrativo delle immagini. Ad esempio, in *The unfortunate man*, l'immagine tragica di quest'uomo con le mani in un paio di scarpe, è preceduta dal titolo e seguita dalla storia di quest'uomo al quale dalla legge era stato impedito di toccare chiunque, così le mani sono divenute piedi. Il testo in questo caso accresce il senso surreale della storia. Guardando la foto potremmo pensare a un uomo che ha infilato le mani in un paio di scarpe, ma il testo ci dice che le mani sono diventate piedi, ed enfatizza e spiega la sua angoscia che già emerge dall'immagine. Anche i lavori di Sophie Calle, che vedremo più avanti, sono composti da immagini e testi, ma con altri fini, infatti, insieme danno vita a una sorta di rapporto, o di resoconto, delle sue performance.

THE UNFORTUNATE MAN



The unfortunate man could not touch the one he loved. It had been declared illegal by the law. Slowly, his fingers became toes and his hands gradually became feet. He began to wear shoes on his hands to disguise his pain. It never occurred to him to break the law.

▲
2.9. Duane Michals, *The Unfortunate Man*, 1978.

3.

Dal racconto alla fotografia
Analisi di due sistemi semiotici

Il linguaggio scritto e quello fotografico verranno analizzati nei loro punti in comune e nelle loro diversità per capire come poter effettuare una traduzione. Inoltre le categorie della traduzione del cinema teorizzate da Garcia verranno prese come traccia per delineare un quadro dei diversi modi di tradurre un racconto letterario in racconto fotografico.

3.1. Confronto tra linguaggio scritto e visivo

Analizzate le specifiche del linguaggio fotografico e i suoi sistemi di creare senso, significati e soprattutto narrazione, l'attenzione va posta anche su quello scritto, per capirne il rapporto. È importante capire come i due sistemi comunicano, quali meccanismi adottano per narrare, e metterli a confronto per capire come operare una traduzione tra i due.

L'immagine condivide con la realtà i principi di un ordine percettivo che deriva in parte dalla natura della nostra percezione e in parte dalla natura stessa del reale. [...] Chi comunica per immagini parte dalla consapevolezza di questo ordine che sta tanto dalla parte del percepito quanto da quella del percipiente, per presentarci una sorta di realtà alternativa a cui è stato sottratto qualcosa, e questa sottrazione evidente ci costringe a focalizzare la nostra attenzione in maniera differente. (Barbieri, 2011: 10)

Ad esempio alla fotografia, come alla pittura riportata come esempio da Daniele Barbieri, viene sottratto il movimento e il suono. Grazie a queste limitazioni la fotografia trova la sua ricchezza espressiva, può evidenziare alcuni aspetti della realtà, mostrandoli in maniere diverse e trasformando «un frammento di realtà riprodotta in un discorso, in un artefatto comunicativo» (*ibidem*). La parola scritta invece è all'estremo opposto, per sopperire alle proprie esigenze di efficacia comunicativa, agisce con immediatezza e precisione. Inoltre è dinamica, «sequenziale, temporalmente ordinata» (Barbieri 2011: 11). A differenza dell'immagine che ha un rapporto stretto con la realtà e ciò che esiste in natura, la parola è totalmente artificiale, creata completamente dall'uomo, un modo per comunicare, per narrare aspetti del reale che non ha un legame con il reale, se non la parola stessa (ad esempio nei dialoghi o nel riportare altri testi).

3.1.1. La completezza della parola

Se pensiamo alla quantità di informazioni che può veicolare la parola scritta, le possibilità sono sicuramente infinite. La parola può richiamare oggetti, descriverli nelle loro qualità, descrivere rumori, persone, paesaggi, luoghi, può riportare i pensieri più intimi di un personaggio, i suoi sogni, può riportare dialoghi e altri infiniti elementi. Utilizzando la scrittura è anche possibile costruire trame complesse, intrecci, creare colpi di scena e vari effetti. Addirittura nel leggere un

romanzo, le informazioni che riceviamo possono essere superiori a quelle che avremmo nel vedere la stessa storia nella realtà. Nonostante la scrittura risulti così completa, per quanto riguarda le innumerevoli possibilità espressive che offre, si dimostra un linguaggio estremamente indeterminato. Il linguaggio si basa su delle analogie che abbiamo instaurato con la realtà. La personale comprensione di un testo è legata alla propria conoscenza del mondo. Anche per questo spesso tra culture diverse non è semplice la traduzione interlinguistica. In questo senso, l'immagine che la scrittura restituisce della realtà, non è definita, ma si forma in modi diversi nella mente del lettore. Per quanto una descrizione possa essere minuziosa è praticamente impossibile che due lettori riescano a visualizzare la stessa immagine.

3.1.2. La fotografia

La fotografia, al contrario della parola, è definita. Ciò che viene mostrato, appare in un modo, e così appare a chiunque la guardi, come già detto nel capitolo precedente a proposito della determinatezza. Altri elementi risultano però molto meno definiti e soggetti alla libera interpretazione del fruitore. A cosa starà pensando la contadina fotografata da Dorothea Lange durante la Grande Depressione? Ognuno si darà la propria risposta, unico indizio il suo sguardo. Anche se il contesto della fotografia o la didascalia possono guidare la deduzione. Aspetti legati al sonoro non sono rappresentabili, come ad esempio i dialoghi. Altri rumori possono essere deducibili dall'immagine (come il fragore delle onde), ma certamente non è un aspetto preso in considerazione, essendo un linguaggio prettamente visivo. L'aspetto narrativo di una singola immagine, ma anche di serie di immagini è difficile che riesca a creare intrecci, la narrazione in genere segue lo sviluppo temporale della favola.

3.1.3. I punti d'incontro tra scrittura e fotografia

La scrittura e la fotografia, oltre all'elemento di registrazione, hanno in comune la componente visiva (cfr. Barbieri 2011: 46). Suoni, odori e sensazioni tattili, sebbene deducibili o immaginabili a partire da un'immagine, non risultano

pertinenti nella fotografia. Infatti parte del discorso nella fotografia sta già nella scelta di tale linguaggio che predilige l'aspetto visivo escludendo gli altri. Con questa scelta si asserisce che la vista è il senso più adatto per restituire una determinata situazione o per delineare un certo discorso (cfr. Barbieri 2011: 64). Inoltre le caratteristiche di documento della fotografia costituiscono un altro elemento del discorso, perché gli oggetti rappresentati non sono generici come in pittura, ma sono chiaramente determinati, Ferdinando Scianna, in un'intervista raccolta da Attilio Colombo tra l'ottobre del 1979 e il maggio del 1980, facendo riferimento al famoso quadro di Magritte, disse che «la differenza con la fotografia è che essa non può rappresentare “una pipa”, ma “quella pipa”, e [che] in questa differenza sta la sua insopprimibile funzione di documento» (Scianna in Valtorta 1998 : 135).

3.2. Le categorie della traduzione di Garcia

Riferendoci alla traduzione cinematografica, ritroviamo una suddivisione in tre grandi categorie teorizzata da Alain Garcia:

l'adattamento semplice «si propone come l'illustrazione o l'amplificazione di un particolare: secondo Garcia esso agisce soprattutto sulla temporalità del romanzo, con ellissi, sintesi, soppressioni, cercando di rispettare l'opera letteraria, quindi limitando le potenzialità espressive del cinema» (Garcia in Dusi 2003: 20);

l'adattamento libero invece prende come punto di partenza il romanzo, lo utilizza come spunto narrativo per creare una storia che potrà risultare diversa nei temi o nella struttura attanziale (*ibidem*);

la *trasposizione* si basa «sui principi di “analogia” e di “messa in schermo” del romanzo, che fa attenzione a rispettare al massimo sia il livello discorsivo, sia il nucleo narrativo, lavorando sulla struttura narrativa come sul punto di vista e sullo stile» (*ibidem*). Questo tipo di fedeltà crea un «sistema di equivalenze» interno al film che corrisponde a quello del testo letterario» (*ibidem*).

Queste tre categorie sono a mio avviso indicative anche per quella fotografica.

3.2.1. La traduzione semplice

La traduzione *semplice* può essere considerata un tipo di traduzione letterale, quindi una sorta di illustrazione del testo, come ad esempio una traduzione in fotoromanzo. Nella traduzione da romanzo a film, secondo Garcia, questo metodo illustrativo «agisce soprattutto sulla temporalità del romanzo, con ellissi, sintesi, soppressioni, cercando di rispettare l'opera letteraria, quindi limitando le potenzialità espressive del cinema» (Garcia in Dusi 2003: 20). Lo stesso accadrebbe con una traduzione fotografica. Rappresentando le scene descritte in una sequenza narrativa che riproduca un primo livello del testo, legato a quello che succede e ad aspetti descrittivi, il rischio sarebbe quello di fare un lavoro superficiale e di lasciare da parte altri livelli che il linguaggio fotografico potrebbe mostrare.

3.2.2. *La traduzione libera*

Nella traduzione libera ci si ispira liberamente al testo di partenza, questo significa prenderne in considerazione un aspetto e concentrarsi su questo nella traduzione in fotografia. Nel cinema ci troveremmo di fronte a un film “liberamente tratto da”, l’opera originale viene quindi stravolta, nel senso che puntando su un unico aspetto, gli altri potranno tranquillamente essere ignorati nella traduzione. Il testo di partenza viene considerato come uno spunto, il “traduttore” può quindi liberamente scegliere cosa seguire e cosa no nel suo lavoro di trasposizione, nel quale l’attenzione è rivolta soprattutto al testo di arrivo e alla sua buona realizzazione. L’attenzione è quindi rivolta principalmente al linguaggio *target* e al modo migliore per comunicare con esso, anche se ciò comporta un significativo allontanamento dal testo *source* (cfr. Dusi 2003: 294). Un esempio di traduzione libera in fotografia potrebbe essere il lavoro *sull’Antologia di Spoon River* realizzata dal fotografo William Willington e che andrò ad analizzare nel prossimo capitolo.

3.3.3. *La trasposizione*

Con il termine trasposizione, Garcia, non si riferisce semplicemente alla traduzione intersemiotica, ma piuttosto a un modo per attuarla. Come dicevamo nel paragrafo 1.2.1.1., questo termine rimanda all’idea di un passaggio che rispetti le differenze e le coerenze interne, e su questo rispetto si basa la trasposizione. Nel trasporre un testo letterario in immagini fotografiche, bisognerebbe quindi individuare tutti i livelli del testo fonte e ipotizzare un equivalente fotografico per rappresentarli. Per quanto riguarda la traduzione semplice, ho individuato in quello che succede e nell’aspetto descrittivo i livelli più superficiali, ma altri aspetti come le emozioni, il messaggio possono trovare modo di emergere in un nuovo linguaggio.

3.3.3.1. La messa in schermo

Un esempio del modo in cui viene messa in atto la trasposizione, così come viene definita da Garcia, lo ritroviamo in *Lezioni di regia* di Ejzenštejn. Il testo di partenza viene analizzato a fondo, si indaga sulle scelte letterarie compiute dall'autore, sul loro significato e sugli effetti che producono. Ad esempio, quando Ejzenštejn chiede ai propri studenti come abbiano deciso di rappresentare Mademoiselle Michon di *Père Goriot* di Balzac, la maggior parte risponde di aver eliminato la visiera che porta sugli occhi in favore di una maggiore espressività e mimica. A questo punto il professore fa notare come il personaggio possa essere paragonato a un serpente o a un corvo, animali caratterizzati da una mimica molto statica. La visiera di Balzac si rivela quindi una scelta geniale per caratterizzare il personaggio, Mademoiselle Michon, ha una mimica statica, solo la bocca, come la lingua del serpente, si muove. In questo caso Ejzenštejn ritiene che lasciare la visiera all'attrice sia la scelta migliore. In altri casi si tratta di come mostrare i personaggi, il cinema spesso deve dire più di quanto dica un romanzo, quindi con i mezzi espressivi del cinema, il professore cercherà di rendere al meglio i personaggi, partendo dagli indizi del testo (v. Ejzenštejn 1964).

4.

Casi studio

Sophie Calle, Mario Giacomelli e William Willington

Le mie foto vogliono illudersi di essere scritte segrete, non belle immagini, non fatte per essere solamente capite, ma interpretate.

Mario Giacomelli

In questo capitolo affronteremo tre casi studio, uno è un lavoro dell'artista Sophie Calle, una sorta di diario in cui lei attraverso esperienze riportate tramite fotografia e scrittura diventa il personaggio, a lei ispirato, di un romanzo. Il secondo è costituito dalle serie fotografiche di Giacomelli che traducono delle poesie, in particolare *Caroline Brenson* tratta dall'*Antologia di Spoon River*. Il terzo riguarda sempre un lavoro sul capolavoro di Edgar Lee Masters realizzato da William Willington.

4.1. Sophie Calle, *Double Game*

Nel libro *Double Game*, Sophie Calle, crea un gioco del doppio nel reinterpretare Maria, personaggio a lei stessa ispirato. Nel romanzo *Leviathan*, l'autore Paul Auster si è ispirato a Sophie per creare il personaggio di Maria, alla quale si attribuiscono fatti e abitudini appartenenti realmente a Sophie e alla sua vita, ma anche altri inventati dall'autore che portano Maria a lasciare Sophie per percorrere la propria storia. Sophie Calle affascinata da questa duplicità, decide di trasformare il romanzo di Paul Auster in un gioco per creare la propria personale mescolanza di realtà e finzione. Il lavoro di Sophie Calle diviene quindi la sua personale interpretazione del personaggio del romanzo. Il fatto che sia lei stessa ad aver ispirato il personaggio le permette di giocare mescolando la fiction e la realtà. Questo si traduce nel proporre con fotografie e testi sli esperimenti che ha realizzato per ripercorrere le abitudini di Maria, ripresentare progetti passati che hanno ispirato Maria. Infine Sophie porta Maria nella realtà diventando una sorta di marionetta che segue le indicazioni del suo "autore".

4.1.1. Metodo di progetto

Dall'analisi del personaggio di Maria descritto in *Leviathan* da pagina 60 a 67, Sophie ha deciso le regole del gioco, ovvero come strutturare il progetto. Le regole sono tre:

La vita di Maria e come ha influenzato la vita di Sophie.

In *Leviathan*, Maria passa attraverso gli stessi rituali in cui è passata Sophie. Ma Paul Auster ha attribuito alcune regole di sue invenzione al ritratto di Maria. Per avvicinare sé stessa e Maria, la fotografa ha deciso di seguire il libro. L'autore impone alla sua creatura un regime alimentare che consiste nel costringere sé stessa a nutrirsi di cibo di un unico colore per ciascun giorno. Sophie ha quindi seguito le sue istruzioni. Inoltre il personaggio basa i giorni interi su una singola lettera dell'alfabeto. Così ha fatto anche la Calle.

La vita di Sophie e come ha influenzato la vita di Maria.

I rituali che Auster ha preso in prestito da Sophie per dar forma a Maria sono: *The Wardrobe*, *The Strepatease*, *To Follow...*, *Suite vénitienne*, *The Detective*, *The Hotel*, *The Address Book* e *The Birthday Ceremony*. *Leviathan* le ha dato l'oppor-

tunità di presentare questi progetti artistici che hanno ispirato l'autore e che ora Maria e Sophie condividono.

Uno dei molti modi per confondere i fatti con la finzione, o come provare a diventare un personaggio fuori dal romanzo.

Da quando Auster l'ha presa come soggetto, Sophie ha immaginato uno scambio di ruoli e di prenderlo come autore delle proprie azioni. Gli ha chiesto di inventare un personaggio fittizio al quale lei stessa avrebbe cercato di somigliare. In effetti, stava invitando Paul a fare quello che voleva fare con lei, per un periodo di un anno al massimo. Auster obiettò che non voleva prendersi la responsabilità di quello che sarebbe successo mentre Sophie interpretava la sceneggiatura creata per lei. Invece, ha preferito mandarle "*Personal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)*". Sophie ha seguito le sue direttive. Questo progetto è intitolato *Gotham Handbook*.

4.1.2. Sophie diventa Maria

Il personaggio di Maria inventato da Auster si costringe a seguire delle bizzarre regole di vita. Di seguito vedremo quali sono e come Sophie ha deciso di tradurre questi aspetti del personaggio. L'opera della Calle è caratterizzata da esperimenti, reali esperienze che affronta nella vita reale e che restituisce prevalentemente attraverso la tecnica fotografica, spesso accompagnata da testi, quindi l'artista ha seguito realmente le regole di Maria realizzando immagini che ne raccontano l'esperienza.

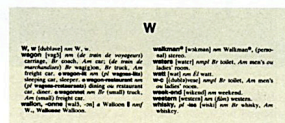
4.1.2.1 La dieta cromatica

Stando al romanzo di Auster, Sophie, nella settimana dall'8 al 14 dicembre 1997, ha mangiato arancione il lunedì, rosso il martedì, bianco il mercoledì e verde il giovedì. Per i giorni non specificati da Auster ha scelto di mangiare giallo il venerdì e rosa il sabato, riservando alla domenica l'intero spettro dei colori provati, invitando sei ospiti e proponendo i sei menù provati durante la settimana. Per rispettare pienamente il gioco di Maria ha dovuto colmare l'indefinitezza del romanzo, scegliendo da sé i colori per i giorni non specificati e aggiungendo

W for Weekend in Wallonia

To be like Maria, I chose to combine in one action all the words beginning with the letter W that I found on page 321 of my Harrap's pocket French-English dictionary, and I spent Saturday, March 14, 1998, under the sign of W for Weekend in Wallonia.

With *W* ou le souvenir d'enfance by Georges Perec, and a Window seat on the Wagons-lits, this Weekend I Wended my Way in a restaurant Wagon to Walloon Liège. Sipping a Whiskey, I flipped through a volume on the history of the Western by a 20-Watt bulb. Inevitably, during my journey I went to the WC. I had taken my Walkman and, Working overtime, even Wagner's *Walkyrie*, a computer to surf the World Wide Web, Works on the photographers Weegee and William Wegman, and writings by Walt Whitman.



030 DOUBLE GAME I



alimenti e bevande ai menù. Questo è sicuramente un arricchimento rispetto al testo di partenza, ma allo stesso tempo, se si fosse limitata a seguire la regola solo nei giorni di cui è specificato il colore, non si sarebbe comportata esattamente come il suo duplicato letterario. La forma rappresentativa si traduce in un'immagine della tavola tutta sui toni del colore del giorno accompagnata da una sorta di didascalia che indica il giorno, il colore e il menù.

4.1.2.2. Giorni sotto il segno della B, C & W

▲
4.1. Sophie Calle, *W for weekend in Wallonia*, Double Game, 2007.

Per essere come Maria, Sophie, ha trascorso martedì 10 marzo 1998 sotto il segno della B come *Big-Time Blonde Bimbo*; martedì 16 febbraio 1998 sotto il segno della C per *Calle & Calle in the Cemetery*; giovedì 19 marzo 1998 sotto il segno della C per *Confession*; e sabato 14 marzo 1998 sotto il segno della W per *Weekend in Wallonia*. In questo caso ha utilizzato le lettere suggerite dallo scrittore inventando lei stessa a quali parole e concetti associarli, aggiungendone ancora altri elencati poi vicino alle immagini. I progetti sono presentati con un'immagine rappresentativa della giornata, ad esempio per *Weekend in Wallonia* è stato fotografato il tavolino del treno con tutti gli oggetti riferiti alla "W" e sotto è riportata la parte di dizionario contenente tutte le parole utilizzate. Il testo come sempre accompagna l'immagine.

4.1.3. *Maria è diventata Sophie*

Per quanto riguarda gli elementi di Sophie che hanno plasmato Maria, facendo già parte della vita di Sophie e nello specifico riferendosi a suoi precedenti lavori, è bastato che la Calle li ripresentasse. L'artista non ha voluto quindi aggiungere altro, Maria ha preso questi aspetti dal passato di Sophie, e quali i lavori del passato erano, così sono stati presentati.

4.1.3.1. I lavori di Sophie Calle

I lavori di Sophie Calle sono tutti molto legati al modo in cui le persone vengono percepite dagli altri, per cui ha cercato di esplorare questa tematica da diversi punti di vista. *The Wardrobe* raccoglie le immagini di diversi indumenti che ha regalato annualmente a Paul Auster in via anonima prima di conoscerlo. *The Striptease* è una sequenza di immagini del periodo in cui si esibiva come spogliarellista con una parrucca bionda, le immagini seguono l'ordine cronologico di uno spogliarello per poi arrivare all'ultima in cui dopo una lite lei è priva di sensi e senza parrucca. *To Follow...* è il resoconto di suoi pedinamenti, foto di sconosciuti che ha seguito e sue personali annotazioni e considerazioni. *Suite vénitienne* è il resoconto di un pedinamento particolare, ha seguito un uomo in un suo viaggio a Venezia. In *The Detective* invece ha fatto assumere da sua madre un detective che la seguisse, in quel periodo ha tenuto lei stessa un diario di foto e testi che è poi stato messo a confronto con quello tenuto dal detective. *The Hotel* è un lavoro sulle camere d'hotel che ha realizzato mentre lavorava in un hotel, le camere fornivano indizi sugli ospiti, le fotografie mostrano le tracce lasciate dai clienti e i testi le informazioni non visive di cui veniva a conoscenza. *The Address Book* è un lavoro che è stato pubblicato con una serie di articoli su un giornale, dopo aver trovato un'agenda di indirizzi, averla fotocopiata e restituita, ha cominciato a contattare le persone dell'agenda per farsi descrivere il proprietario. Il risultato si è tradotto in una trentina di articoli. *The Birthday Ceremony* è il resoconto di una serie di compleanni, fino al quarantesimo, durante i quali era solita invitare a cena un numero di persone pari al numero di anni compiuti. Ogni cerimonia è rappresentata da una foto dei regali ricevuti messi in una bacheca.

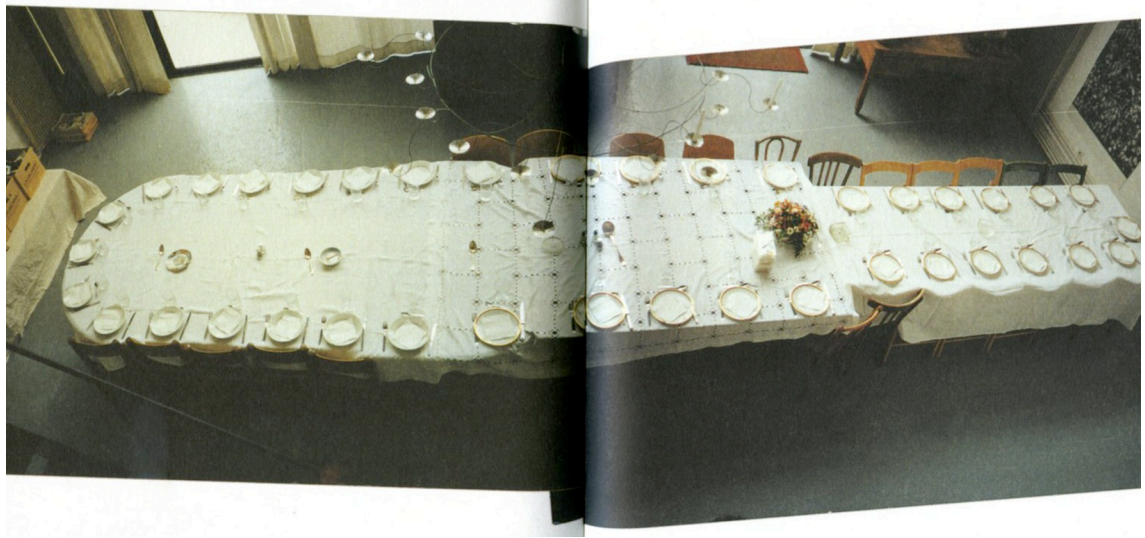
4.1.4. *Maria/Sophie è uscita dal romanzo*

Quest'ultima parte rappresenta un'evoluzione rispetto al lavoro di traduzione delle prime due. In questa fase non fa più riferimento al personaggio di Maria del libro e a come viene descritta da Auster. In questa fase del progetto decide di diventare Maria e di uscire dal romanzo. Essendo il personaggio solo ed esclusivamente una creatura dello scrittore, cerca di persuadere l'amico a scrivere una sorta di sceneggiatura per lei. Come già detto, l'autore decide di mandarle "*Personal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)*". Così durante il suo soggiorno a New York si comporta seconda le istruzioni dell'autore. Il progetto intitolato *Gotham Handbook* prende la forma di un diario, un resoconto delle sue esperienze nella grande mela.

4.1.5. *La presentazione del lavoro*

Il lavoro è stato presentato in un libro che risulta essere come un diario, sia per il tipo di progetto in sé, che per le fattezze. Infatti sia il formato, che la copertina rigida con un nastro per chiuderlo richiamano l'idea di un diario personale. Inoltre le immagini che dialogano con i testi, che è una costante nei lavori di Sophie Calle, confermano l'immagine di diario. Nelle prime pagine viene presentato e spiegato il lavoro, con l'enunciazione delle regole e un estratto del romanzo di Auster. Poi la suddivisione segue in ordine quella delle tre regole, e ciascuna parte si suddivide seguendo i rituali individuati ed elencati nelle regole all'inizio del libro. Ogni rituale viene presentato da un paio di pagine in cui Sophie Calle ne illustra le modalità e in cui sono inserite le riproduzioni delle pagine del romanzo con evidenziati i passaggi interessanti. Nelle pagine successive si sviluppa il progetto in cui le immagini e i testi rappresentano le attività svolte dalla persona/personaggio.

►
4.2. e 4.3. Sophie Calle, *The Birthday Ceremony*, Double Game, 2007.



ROOM 12



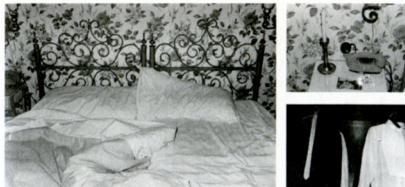
Wednesday 25, noon. The first-floor chambermaid is ill and the hotel management has asked me to do Room 12. I go in. Both twin beds have been slept in. For the first time, I find an unusual kind of order about the room and its various objects: a brass candlestick and portraits in fancy frames. The occupants' dirty clothes (mostly underwear) have been stowed away in the two suitcases, which are under the bed with their shoes, and there is food in the forms of carrots and oranges on the windowsill outside. In the table drawer I find plates, forks, and knives. I glance at the clothes in the wardrobe: white, mostly starched shirts with pleated fronts, two dinner jackets, ties, and white silk scarves, a glamorous collection of evening clothes. No feminine garments.

172 DOUBLE GAME II

In the bathroom, the toiletries have been put out with equal care. There are two razors. On the table in the room: three framed photographs—a man in military uniform, a couple in their fifties, and a woman—a bottle of *Häloton sau de toilette*, keys, various bottles, two pearls. On the night table on the right, a book, Freud's *Totem und Tabu*. On the left, a color photograph has been slipped underneath the glass tabletop: it shows a woman lying on a sofa, looking up at a man standing behind her. I open the drawer and find a book by Paul Gèraldy. It is called *Tot et Moi* and starts with the following line: "If you loved me and I loved you, how I would love you ...". On the shelf underneath is an unusual number of books in German: Hermann Hesse, Rilke, Thomas Mann,

etc. Among the books is a diary also in German, dating from 2.24.81. I cannot make head or tail of it, except for the title, which is in Spanish, *Diario del viaje a Venezia*, and the words: "Hotel C parisi Francais", plus a diagram of Room 12. Hidden behind the books I find some foot cream. In a pocket of one of the two dinner jackets, I also find a wallet. Inside it are papers bearing the name Christian K, born in 1958 in Vienna, which is where he lives: identity card, student card, driver's license, credit card, a card with blood type. A photograph of a woman (perhaps the one on the sofa). A sheet of paper with a few figures ("24.20950; 25.75.900; 26.66.500 ..."), an identity card in the name of Walter K, born in 1957 (same name and address as Christian K).

Room 12, February 25-27



Thursday 26, 12:15 P.M. Today the room is a mess: crumpled suits, white shirts, and ties are hanging over the chair. There is bread in the wastebasket. The plates in the drawers are dirty. They have bought more food: tomatoes, ham, two kinds of water, two bottles of wine. Their diary is gone.

Friday 27, 11 A.M. They have left. In the bathroom I find the toothbrush glasses broken, the wastebasket in the bathtub, and a blue paper with the words "Orlon socks, size 39/44, 6.80 francs".



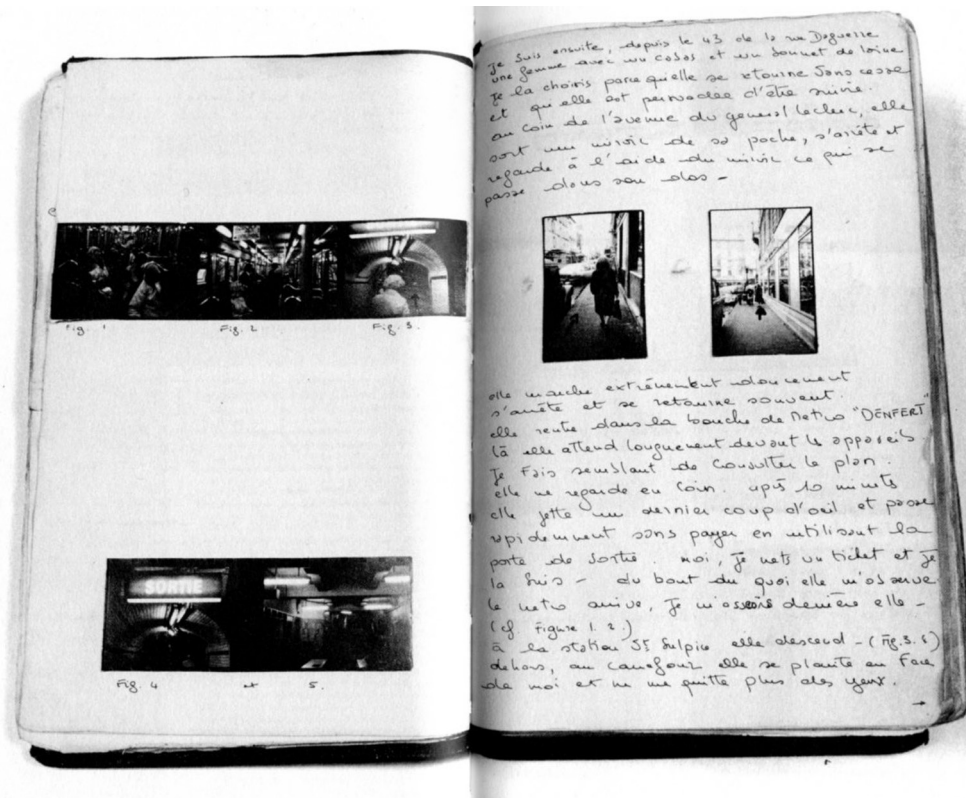
THE HOTEL 173

4.1.6. Immagini e parole, la costruzione dei racconti

In questo caso, il diario non racconta la storia del personaggio di Maria, ma racconta il personaggio stesso, attraverso le sue abitudini, il suo modo di vivere e le sue esperienze passate. Sono quindi frammenti della sua vita appuntati su un diario per dar vita a un quadro del personaggio. Ogni capitolo è quindi un racconto a parte. I testi introduttivi spiegano e rendono più comprensibile il tipo di lavoro effettuato dall'artista. Inoltre la presentazione del testo fonte rende chiari i meccanismi di traduzione rendendo ancora più interessante il progetto. I testi che accompagnano le immagini sono necessari a raccontare l'esperienza. L'immagine è in alcuni casi un'immagine singola ed emblematica, come nel caso del menù di un solo colore, della festa di compleanno o dei giorni in funzione di una sola lettera. Sophie Calle basa il suo lavoro sulla "performance", sarebbe quindi impensabile perdere questo aspetto. Inoltre testi ed immagini danno vita a questa sorta di diario, ideale per il racconto di eventi personali.

▲ 4.4. Sophie Calle, *The Hotel*, Double Game, 2007.

▼
4.5. Sophie Calle, *To follow...*, Double Game, 2007.



4.2. Mario Giacomelli, le poesie

Molti dei lavori di Giacomelli sono ispirati a delle poesie, in una conversazione del gennaio 1993 disse:

“Che cos’è la poesia? Non saprei rispondere, non me ne sono mai interessato. Per me è qualcosa di grande e se dovessi dirlo in due parole direi che è la vita. La poesia è la cosa più semplice che esiste sulla Terra, perché usa le stesse parole che usiamo ogni momento, e queste però posseggono un dono. Hanno un dono! Dette in una determinata maniera le parole non sono più parole, sono sensazioni, voglie, stati d’animo, sono orgasmi, sono tutto insomma.” (Guerra 2008: 162)

Ed è questo che cerca di trasmettere con la sua fotografia, non vuole illustrare la poesia ma raccontarne le emozioni e basta, «emozioni che [vorrebbe] trasmettere agli altri con immagini che non siano né documentarie né legate al testo. Il testo è però importante, è importante che preceda le immagini per fornire una chiave per l’interpretazione. (Guerra 2008, 166)

4.2.1. *Caroline Branson*

Caroline Branson è una delle poesie dell’*Antologia di Spoon River*, e Mario Giacomelli realizza una serie fotografica ispirandosi a questa poesia, seguendo a fasi alterne per tre anni, due innamorati. La poesia racconta la storia di due amanti-suicidi e «canta la rapita estasi della carne... dove non c’è il tempo né lo spazio» (Carli 1995, 41) e rispetto alle altre dell’antologia, «è per impostazione narrativa, per tono e linguaggi, uno dei meno scoperti; ovvero uno dei più abbandonati alla libertà di un flusso emotivo» (Ibidem). Non sorprende che sia stato scelto da Giacomelli, i fatti narrati compaiono all’interno della poesia senza una precisa consequenzialità, come bagliori. Questo modo di raccontare si avvicina a quello di una serie fotografica, nella poesia i fatti sono immagini della memoria che riaffiorano vivide.



▲
4.6. Mario Giacomelli, *Caroline Branson*, Carli 1995.

4.2.2. *Le immagini della memoria*

Nella conversazione del gennaio 1993, Giacomelli porta come esempio le sue fotografie sulla poesia *A Silvia* di Leopardi. Spiega come il volto della donna sia bianco e si perda nei contorni, per rappresentare il volto dell'amata nei ricordi. Per lo stesso motivo, le immagini di *Caroline Branson* sono confuse, strati si sovrappongono in modo da enfatizzare la dimensione della memoria. Come i ricordi, le fotografie non sono nitide, ma ci sono effetti sfuocati e sgranati, le sovrapposizioni sono realizzate grazie a doppie esposizioni, effettuate direttamente in macchina. Così le immagini dei due innamorati si confondono con la natura. Rami, foglie, fiori, uccelli in volo si intrecciano e si sovrappongono ai volti e ai corpi dei due amanti, riprendendo il ruolo dominante della natura nella poesia «che interviene complice e partecipe in questa saga amorosa con la sua potenza universale» (Carli 1995, 39).

4.2.3. *Lo sviluppo temporale*

Le immagini non seguono lo sviluppo temporale della poesia, come Giacomelli stesso disse, per lui non era importante questo aspetto, quanto riportare le emozioni in lui suscitate. Il racconto fotografico segue però un proprio percorso, la prima e l'ultima immagine sono le uniche senza doppie esposizioni, sono lì con la loro immobilità, in contrasto con la leggerezza delle altre, quasi a voler sottolineare il peso del momento che raccontano. La prima ritrae una finestra, la scelta di abbandonare i boschi per incontrarsi in una stanza e la conseguenza del loro segreto posto sotto gli occhi della gente:

«Ma lasciare queste cose per una stanza illuminata:
e starcene col nostro Segreto, beffardo
e nascosto tra fiori e chitarre,
che tutti fissavano tra l'insalata e il caffè.
[...]
Ogni nostra carezza cancellata dal possesso,
in una stanza stabilita, in un ora a tutti nota!»

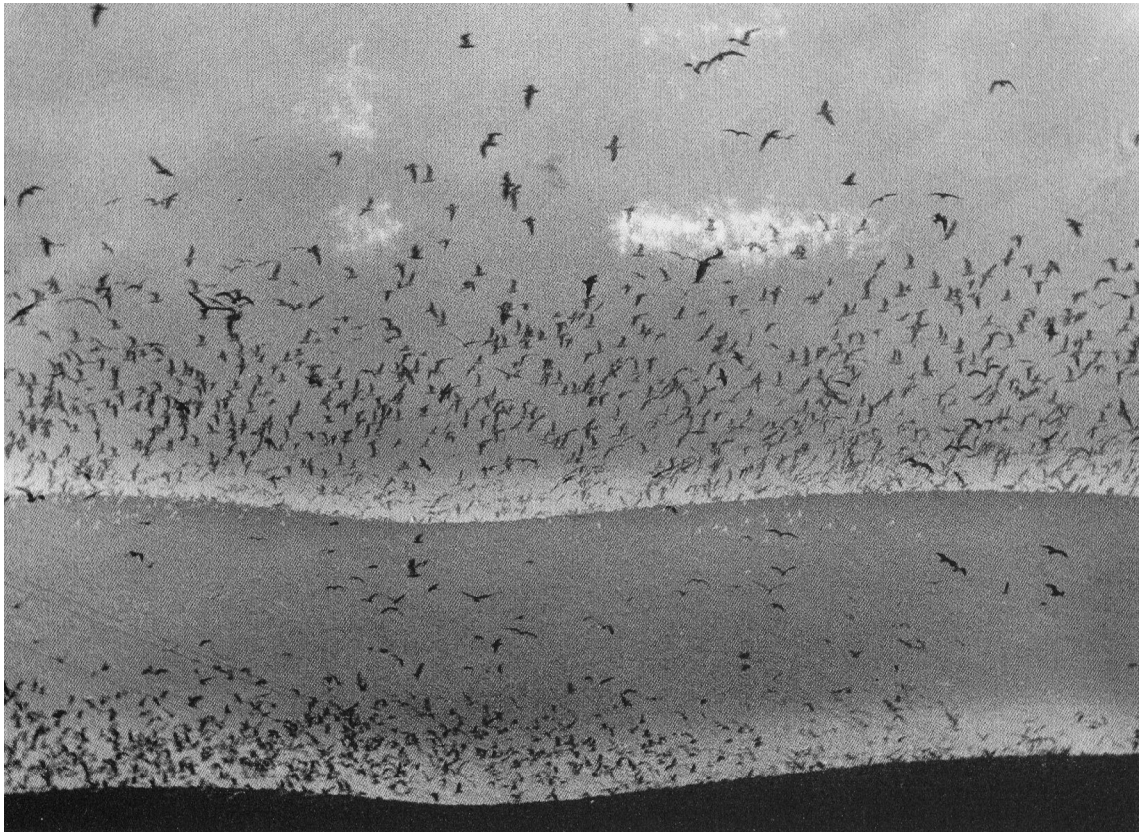
L'ultima immagine racchiude l'epilogo, e il senso del flusso della natura, della rigenerazione che parte dalla terra:

«Uno stelo della sfera terrestre,
fragile come la luce stellare,
in attesa di essere di nuovo gettato
nel flusso della creazione.
Ma la prossima volta esser creato
Assistito da Raffaele e san Francesco
nel momento che passano.
Poiché io sono il loro fratellino,
riconoscibile a viso
dopo un ciclo di nascite a venire.

Potete conoscere la semente e il terreno;
potete sentire la pioggia forte cadere,
ma soltanto la sfera terrestre, soltanto il cielo
conoscono il segreto del seme
nella camera nuziale sotto terra.
Gettatemi di nuovo nel flusso,
datemi un'altra prova –
salvami, oh Shelley!

▼
4.7. Mario Giacomelli, *Caroline Branson*, Carli 1995.

Le altre immagini raccontano il ricordo e il rimpianto dei giorni d'amore passati tra i boschi, si intravedono sguardi, corpi, mani e la penultima immagine sembra quasi sciogliersi, come un ricordo che sta per svanire per lasciare il posto alla realtà.





▲
4.8. Mario Giacomelli, *Caroline Branson*, Carli 1995. 4.2.4. *Una trasposizione*

Questo tipo di traduzione intersemiotica, io lo considererei una trasposizione, nonostante la traduzione sia molto libera. Il fotografo non ha seguito la poesia alla lettera, ma allo stesso tempo ha riportato quel flusso tipico della poesia. Rispetto a un romanzo o a un racconto la poesia si presta sicuramente maggiormente a una traduzione fotografica. Le immagini sono confuse, ed anche la poesia non è completamente chiara ed esplicita. Le intenzioni di Giacomelli erano quelle di riportare delle emozioni, e le emozioni sono proprio quello che la poesia vuole suscitare e tradurre in parole. Inoltre dall'analisi effettuata nel paragrafo precedente, si nota come sia possibile tracciare delle corrispondenze tra il testo e le immagini.



▲
4.9. Mario Giacomelli, *Caroline Branson*, Carli 1995.



▲
4.10. Mario Giacomelli, *Caroline Branson, Carli* 1995.



▲
4.11. Mario Giacomelli, *Caroline Branson*, Carli 1995.

4.3. William Willington, Spoonriver ciao

Anche il fotografo italo inglese William Willington si è ispirato all' *Antologia di Spoon River* per il suo lavoro fotografico *Spoonriver, ciao*. A differenza di Giacomelli, Willington non ha raccontato le storie ispirate dagli epitaffi, si è recato in questa cittadina dell'Illinois e ha scattato delle fotografie. Si è recato lì in autostop da Chicago, ha alloggiato in una stanza sopra un *coffe bar* e si è immerso completamente nella lettura delle poesie. Ha atteso una settimana prima di visitare il cimitero di Spoonriver sulla collina e di fotografare i luoghi della città.

4.3.1. L'approccio

Il fotografo racconta di aver dormito in una branda, leggendo versi ogni giorno, mangiando pane e formaggio, spostandosi in autostop. In un certo senso Willington ha cercato di assorbire completamente le poesie, di interiorizzarle, in modo da poter vedere il paese con occhi diversi, in modo da poterlo vedere attraverso le poesie. «Leggevo e guardavo e tutto pareva lo stesso, come cento anni prima: il fiumiciattolo, i salici, i pipistrelli che arrivano la sera», così racconta il fotografo.

4.3.2. La chiave di lettura

Nell'introduzione al libro fotografico, Willington, racconta di essersi recato al cimitero dopo una settimana, durante la quale aveva realizzato solo qualche scatto di prova. Qui ha incontrato un uomo anziano con un mazzo di chiavi, che ha interrotto la sua lettura dell'antologia chiedendogli cosa stesse leggendo. In seguito alla domanda del fotografo su cosa ne pensasse delle poesie, il vecchio ha risposto che gli piacevano, e che la cosa che gli piaceva di più era il silenzio delle poesie, lo stesso silenzio di quei luoghi, quello che ha probabilmente permesso a Edgar Lee Masters di sentire la voce delle persone sepolte. Poi l'anziano signore si è offerto di accompagnare Willington in un tour dei luoghi più belli della città e quando gli è stato chiesto quali fossero, ha risposto: "quelli in cui andavo con la mia Mary". Dopo aver letto questa introduzione, la chiave di lettura del lavoro risulta chiara, protagonista è il silenzio. Il fotografo ha preso quindi un elemento della raccolta di poesie e ha scommesso su questo. Il silenzio delle poesie si ri-



▲
4.12. William Willington,
Spoonriver, ciao, 2006.

flette nel silenzio dei luoghi ritratti. Questo incontro è stato decisivo per il modo in cui ha affrontato il lavoro, anche perché è come se Willington avesse scelto di vedere Spoon River attraverso gli occhi dell'anziano signore. Nell'introduzione non dice che le foto rappresentano i luoghi in cui l'uomo andava con la sua Mary, ma nell'ultima immagine è rappresentata una lapida nel famoso cimitero che riporta il nome di Mary. È come se avesse aggiunto una nuova storia all'Antologia.

4.3.3. *Le immagini*

I luoghi rappresentati restituiscono un'immagine di tranquillità, non si vedono persone, anche quando sono riprese strade o case le vie sono stranamente vuote e silenziose. L'idea sembra quella di portarci a conoscere questo paesino, nel modo in cui l'ha conosciuto il fotografo. La prima foto rappresenta il cartello di benvenuto della città, poi seguono altre immagini fino ad arrivare al cimitero. Prima il viale sulla collina, poi le lapidi, per arrivare all'ultima immagine della lapide di Mary. Il lavoro è sicuramente descrittivo e il passaggio da un'immagine all'altra è sempre dello stesso tipo, potrebbe essere considerato da aspetto ad aspetto, mostrando diversi scorci della stessa città, ma allo stesso tempo è un percorso e i passaggi potrebbero essere visti anche come da scena a scena.

▼
4.13. William Willington,
Spoonriver, ciao, 2006.



Ah, questo Spoon River.
Un altro tratto di pianura sulla collina di Oak Hill, dove le tombe sono quasi ammassate e raccolte a gruppi anche di venti.
Anche gli alberi sono ammassati. Foglie degli alberi per terra, lacrime intorno alle tombe. Vicino a quelle senza lacrime si fermano i visitatori a onorarle con il loro saluto.



4.3.4. *Le parole di Fernanda Pivano*

Il rapporto tra fotografia e scrittura si ripresenta ancora, le fotografie ispirate da una raccolta di poesie vengono accompagnate da nuovi testi. Willimam Willington ha chiesto a Fernanda Pivano di scrivere qualche riga per ogni immagine. Ha scelto lei che ha amato, conosciuto e tradotto queste poesie. Le frasi che accompagnano le immagini sono il risultato di ciò che le immagini stesse hanno suscitato in Fernanda Pivano, in relazione a ciò che l'Antologia di Spoon River, i luoghi e i personag

▲
4.14. William Willington,
Spoonriver, ciao, 2006.

5.

Dal racconto alla fotografia
Analisi di due sistemi semiotici

La città è venduta di Anna Maria Ortese, si è rivelato un racconto particolarmente adatto all'interpretazione fotografica. La città in questione è proprio Milano, e nonostante il racconto sia del '58 è ancora molto attuale. Leggendo con attenzione il testo ne sono emersi degli aspetti, a mio avviso dominanti, vedremo come questi abbiano portato a delle scelte rappresentative e narrative.

5.1. Il racconto

La città è venduta è un racconto di Anna Maria Ortese tratto dalla raccolta *Silenzio a Milano* del 1958. La scrittrice ha lavorato per un periodo a Milano, da qui questa raccolta. Il racconto è autobiografico e narra di un breve viaggio attraverso Milano, la protagonista si sta trasferendo da una periferia a un'altra. Prende un taxi e attraversa il centro per raggiungere un altro appartamento in cui aveva vissuto e recuperare una valigia, prima di ripartire verso la sua nuova abitazione. L'autrice esprime le sue impressioni su ciò che vede dal finestrino, descrivendo il centro e la periferia. Descrive la casa in cui ha vissuto, uguale a tante case in cui ha già vissuto e a tutte le case in cui vivrà. Incontra la signora che vive nell'appartamento, il portinaio e sua moglie, coi quali ha delle brevi conversazioni, infine l'ultima conversazione del racconto è quella col tassista e dà il titolo al racconto.

5.1.1. La struttura e il contenuto

Il racconto segue un ordine cronologico, è lineare come il percorso della scrittrice. Nelle sue pagine la seguiamo mentre attraversa in taxi la città, passando prima per il parco e poi tra i lucenti palazzi del centro, ma scrive che il suo viaggio è cominciato da una periferia e ci anticipa che terminerà in un'altra periferia. Successivamente si ferma in una vecchia casa di corso Buenos Aires a ritirare delle valigie, poi riprende il taxi fino a raggiungere la zona dove andrà ad abitare. Non ci sono salti temporali o *flashback*, solo il vissuto personale della protagonista che emerge dalle sue considerazioni. Il paesaggio che scorre dietro i finestrini dell'auto, viene restituito al lettore attraverso lo sguardo della scrittrice. La protagonista del racconto, oltre all'autrice, è anche la città di Milano e il modo in cui viene vissuta da Anna Maria Ortese. Nel suo percorso ne mette a confronto i contrasti tra la città del centro e quella delle periferie.

5.2. Gli elementi del racconto

La traduzione intersemiotica, o interpretazione, costringe ad un'analisi più dettagliata rispetto a quella della traduzione. Due sistemi semiotici differenti possiedono diverse caratteristiche, è necessario individuare gli aspetti dominanti e l'effetto che si vuole ottenere nel primo, per cercare di mantenerli nel secondo. In questo passaggio è importante tenere in considerazione le peculiarità specifiche dei due linguaggi espressivi. Ho individuato quindi le diverse tipologie di informazione presenti nel romanzo per decidere come trattarle.

5.2.1. *Elementi visivi*

Gli elementi visivi del racconto sono rappresentati da ciò che lei vede lungo il suo percorso e vengono descritti in certi termini piuttosto che in altri. Questi elementi sono quelli più affini al linguaggio fotografico, essendo quest'ultimo un linguaggio prettamente visivo. Nel racconto costituiscono l'elemento principale del racconto, sono l'input visivo che avvia le riflessioni della scrittrice. Quelli che la scrittrice descrive, sono luoghi, palazzi e zone della città di Milano e abitazioni. Le descrizioni sono molto soggettive, la visione che ci restituisce la protagonista è filtrata dal suo stato d'animo e dai suoi pensieri. Lei rimane abbagliata dalla visione dei palazzi del centro, e ne elenca le caratteristiche che la colpiscono come la luce e il candore. Mentre in periferia è il grigio a farla da padrone, l'immobilità e nelle case il buio e la corrosione.

5.2.2. *Le azioni*

Le azioni sono quelle che lei compie, i suoi spostamenti, il guardare fuori dal finestrino, il salire le scale, entrare in casa, prendere le valigie. Le azioni e gli spostamenti della protagonista sono gli elementi che creano il viaggio e lo svilupparsi della storia. Sono ciò che crea uno sviluppo temporale. Questo elemento è legato al movimento, sarebbe quindi il video il linguaggio più vicino con cui tradurlo, ma abbiamo visto come anche la messa in serie delle immagini possa dare l'idea del movimento. Il racconto è narrato in prima persona, il punto di vista è sempre quello della scrittrice, le sue azioni sono quindi legate a un unico soggetto che si sposta nello spazio e a ciò che si muove davanti a lei.

5.2.3. *I dialoghi*

I dialoghi compaiono nel racconto assieme agli incontri con altri personaggi, sono conversazioni che tornano distrattamente e ingenuamente sulla tematica ispirata dalle immagini. Portano l'autrice a interrogarsi ulteriormente sulla vita in queste periferie di Milano, e inoltre pongono l'accento sull'uomo che vive in queste case, su quello che sente. Questo elemento invece troverebbe una facile traduzione con il sonoro, risultando invece praticamente intraducibile in immagini fotografiche. Una soluzione sarebbe sicuramente quella di ricorrere all'inserimento di testo tra un'immagine e l'altra, ma senza ricreare delle scene con due interlocutori che trasformerebbe il lavoro in un fotoromanzo. I dialoghi ad ogni modo contengono dei concetti importanti per l'atmosfera e il messaggio del racconto, e questi concetti possono in qualche modo diventare parte delle fotografie.

5.3. Dominanti del racconto

Come ho spiegato nei paragrafi precedenti, gli elementi visivi e le impressioni che ne riceve sono gli elementi principali del racconto, ma essendo il linguaggio scritto poco definito, è importante considerare le parole che sono state scelte per descriverli. Il modo in cui le cose vengono raccontate fa la differenza, ho individuato quindi degli aspetti che secondo me sono stati messi in risalto dalla scrittrice.

5.3.1. I contrasti

Il forte contrasto tra centro e periferia viene enfatizzato nel racconto proprio dalla scelta dei termini di descrizione. Il risultato è un centro di Milano caratterizzato da colori chiari, dalla luce, dalla presenza di giardini, mentre la periferia risulta scura, buia, chiusa, grigia, senza zone di verde. Ecco alcuni termini usati per descrivere il centro:

«Ammiro, dai vetri della macchina, questo splendido giardino...»;

«...intravvedo nitide prospettive di palazzi nuovi, e il vetro, e il marmo delle facciate...»;

«...grande macchia bianca, si disegna la mole del Duomo... »;

«un accecante mare di marmo, di vetro, di materiali pregiati»;

Questi sono invece alcune delle frasi usate per caratterizzare gli interni delle abitazioni:

«Qui tutto è vecchio, corroso, con effetti allucinanti»;

«Per le scale, dai gradini neri e rotti... »;

Così sono descritte le periferie:

«...viene avanti il mare gonfio e scuro, sinistro e scuro dei quartieri periferici... »;

«Il fumo e la polvere hanno subito coperto di una crosta grassa le giovani facciate; le finestre sono strette come fessure; davanti alle case, non piccoli giardini, ma squallidi marciapiedi...»

5.3.2. *Dietro le sbarre*

All'interno del racconto ho individuato una metafora molto evidente tra le abitazioni di periferia e la prigione. Molti elementi utilizzati nella descrizione di queste case sono elementi tipici della prigione. Questa metafora include anche gli abitanti che diventano dei prigionieri. Questo aspetto è molto importante dal punto di vista della traduzione, perché l'immagine dovrà riuscire a restituire proprio questa sensazione di cattività. Ecco alcuni passaggi del racconto che rimandano all'immaginario della prigione:

«...vi si affacciano alcune porte e finestre munite di sbarre...»;

«...No, non va più, nessun orologio va più in certe zone della città...»;

«...ma solo da fuori, talvolta arrivano rumori e luci...»;

«...Ho rimorso perché la signora Elisa non andrà via più, da questa casa, da questo freddo cuore, morto cuore di Milano...»;

«...Neppure lui uscirà più di qui...»

5.3.3. *Un raggio di luce*

Improvvisamente in questo quadro desolato compare un elemento di speranza, è l'albero davanti alla casa del tassista. «L'albero è un vero albero, un fragile, delicato, meraviglioso albero pieno di piccoli fiori rosa che alzano, come bocche, i calici al cielo. Sembrano ansiosi di respirare, di aprirsi, di splendere; ma, a piede dell'albero, la terra è pietra, la polvere erba» (Ortese 1958: 87). Nonostante la sua leggera e fresca bellezza, diventa anch'esso prigioniero dell'aridità che lo circonda. Non c'è terra per crescere, ma pietre, non c'è erba ma polvere. Questo albero si inserisce nella narrazione come un elemento simbolico, è un simbolo di speranza, un raggio di luce nel grigiore della periferia. Un raggio di luce che rimane però isolato e sterile.

5.3.4. *La città è venduta*

La frase che dà il titolo al racconto compare verso la fine della storia in una conversazione col tassista:

«È come se ci spingessero sempre più indietro», dice come parlando a se stesso, soprappensiero. «La città si allarga, e noi sempre più indietro. Una volta eravamo più vicino, o mi sbaglio? Ora le nostre case s'allontanano sempre più dalla città. Ma chi c'è nella città? È stata venduta? Per chi costruiscono? Davvero... »

Sono solo dialoghi, ma il concetto espresso è importante, non a caso il titolo è tratto da questo passaggio. Questa ultima conversazione regala un ultimo spunto alle riflessioni della Ortese. La scrittrice non ci racconta di aver visto palazzi in costruzione dal finestrino, ma una nuova realtà emerge dalle parole del tassista. E quel «noi sempre più indietro» allontana ancora di più la gente delle periferie dal lusso e dalla bellezza del centro.

6.

La città è venduta
Analisi di una sperimentazione

La sperimentazione consiste nell'eseguire una traduzione intersemiotica a partire dal racconto di Anna Maria Ortese, per arrivare al mio racconto fotografico. In questo capitolo analizzerò le mie scelte rispetto al testo di partenza e illustrerò le corrispondenze messe in atto per tradurre.

6.1. La scelta del racconto

Ho scelto di utilizzare *La città è venduta* di Anna Maria Ortese per diverse ragioni, una delle principali, che aveva già circoscritto la mia ricerca, è che la vicenda si svolge a Milano. La stessa città descritta nel racconto poteva quindi venire facilmente rappresentata nelle mie fotografie, inoltre ho trovato il racconto molto vicino alla mia visione della città. La storia è molto semplice e cronologicamente ordinata, un fattore che rende la trasposizione in immagini in serie più semplice. Come detto precedentemente, è difficile riuscire a creare intrecci in un racconto fotografico. Un terzo elemento che mi ha portata a scegliere questo racconto è la sua natura descrittiva, che si avvicina maggiormente al linguaggio fotografico.

6.1.1. Il legame con il luogo

La vera protagonista del racconto è proprio la città di Milano, la stessa rappresentata nelle mie fotografie. Questa corrispondenza diretta, fa della fotografia la tecnica rappresentativa più adatta allo scopo. Il referente fotografico è necessariamente stato davanti all'obiettivo, ciò crea un legame diretto con la realtà, perché la tal cosa è stata effettivamente là (cfr. Barthes 1980: 77). Il mezzo fotografico consente quindi, non solo una rappresentazione della narrazione, ma di creare un discorso legato a ciò che viene fotografato. In particolare, la Milano del '58 raccontata dall'Ortese è paragonabile alla Milano di oggi. Il concetto espresso in una delle ultime frasi del racconto e da cui deriva il titolo potrebbe essere stato scritto anche in questi anni: «La città si allarga, e noi sempre più indietro. Una volta eravamo più vicino, o mi sbaglio? Ora le nostre case s'allontanano sempre più dalla città. Ma chi c'è nella città? È stata venduta? Per chi costruiscono? Davvero...» (Ortese 1958: 87).

6.1.2. Gli elementi del racconto

Nel capitolo 5 ho individuato tre tipologie di elementi presenti nel racconto, gli elementi visivi, le azioni e i dialoghi. Gli elementi visivi sono quelli che predominano, ho scelto quindi di incentrare il mio lavoro su questi, cercando di fotografarli con una visione che più si avvicinasse a quella dell'autrice. Per far questo mi sono soffermata sui termini usati per descrivere i paesaggi e gli interni e ho

cercato un modo visivo di tradurli. Anche le azioni sono presenti nel mio racconto, perché si riferiscono al soggetto, e creano un legame tra la protagonista e i luoghi rappresentati. Inoltre portano l'osservatore all'interno di una dimensione più narrativa, i paesaggi non sono semplici luoghi, ma sono ciò che sta guardando la ragazza. Il racconto acquista una dimensione temporale e il viaggio da lei compiuto si delinea. Ho deciso invece di tagliare tutti i dialoghi e con essi i personaggi secondari, nel racconto quest'ultimi sono citati soprattutto per le brevi conversazioni, senza le loro battute credo non abbiano ragione di essere ripresi. Nonostante io abbia deciso di eliminare questo elemento, ho tenuto in considerazione il contenuto dei dialoghi nel modo di rappresentare i luoghi.

6.2. Le scelte formali

6.2.1. Colori o bianco e nero

Una delle prime scelte che ho dovuto effettuare, è stata quella dell'utilizzo del colore o del bianco e nero, e la scelta è ricaduta sul colore. Il modo migliore per mostrare il grigiore della periferia, ho pensato fosse proprio quello di mostrarlo con una fotografia a colori. Inoltre in questo modo i contrasti con il centro dovrebbero risultare più chiari. Il parco e i giardini con il loro verde, si contrappongono al colore dell'asfalto, dei muri e dei marciapiedi. Allo stesso tempo il colore è particolarmente adatto ad attualizzare il racconto, a chiarire il fatto che il racconto fotografico è ambientato ai giorni nostri.

6.2.2. Esposizioni lunghe e brevi

I contrasti della città raccontata dall'Ortese, non riguardano solo i colori, i chiari e gli scuri, il verde e il cemento. Mentre attraversa il centro, la città appare frenetica, scorre veloce sotto il suo sguardo, incontra «...palazzi, palazzi, palazzi...». La periferia al contrario è lenta e appare immobile. La scelta formale in questo caso ha riguardato i tempi di esposizione, ho deciso di utilizzare tempi lunghi e un effetto mosso per rappresentare i palazzi bianchi e i giardini di Milano, per bloccare la periferia invece, i tempi brevi. Allo stesso tempo, le lunghe esposizioni sono state anche talvolta esasperate, in modo da sovraesporre l'immagine e creare un effetto accecante della luce.

6.2.3. Lo sviluppo del racconto

Nel creare il mio racconto fotografico ho deciso di dilatare la dimensione del tempo per rendere più percepibile lo scorrere del tempo. Le fotografie della partenza sono state scattate la mattina, coi bagliori del sole ancora basso e chiaro e lo il leggero strato di nebbia menzionato anche dall'autrice. Le ultime immagini invece, quelle del suo addentrarsi nel quartiere periferico dove andrà a vivere, sono state scattate verso il tramonto e sul calar della sera. Il tempo nel racconto originale, non ricopre di certo la durata di una giornata intera, ma trovo che nelle immagini, la scelta di racchiudere la storia tra l'alba e il tramonto sia effi-

cace. Oltre ad accentuare lo scorrere del tempo, l'arrivo della sera nelle ultime fotografie, crea un'atmosfera che rimanda allo stato d'animo della scrittrice e a una rassegnazione finale.

6.2.4. Il formato

Ho scelto per le immagini un formato panoramico 1x2 in modo che ricordi un formato cinematografico. Inoltre trovo che un formato più allungato, e quindi con una dimensione orizzontale più accentuata, sia adatto a mostrare lo scorrere dei paesaggi fuori dal finestrino. Il movimento del soggetto in auto consente di vedere spazi più ampi rispetto a quelli che si vedrebbero se il mezzo fosse fermo, il formato panoramico vorrebbe in qualche modo portare questa velocità della visione già nel riquadro dell'immagine.

6.3. Il montaggio

Le immagini si susseguono pagina dopo pagina, e su ogni pagina è inserita una singola immagine in formato panoramico. Ma lo spazio è diviso verticalmente in tre parti, in modo da poter alternare immagini intere a immagini divise in tre o da poter accostare nella stessa pagina due immagini, occupanti una 1/3 e una 2/3 dello spazio. I margini tra le immagini dovrebbero dare maggiore dinamicità alla serie, inoltre creano un senso di continuità tra le immagini, ricordando il susseguirsi di fotogrammi su una pellicola. Nonostante si riferisca ad immagini singole, così Luigi Ghirri parlava a proposito dei bordi, della cornice della fotografia:

E poi, secondo me, la fotografia è sostanzialmente una narrazione in sequenza. Mentale. Certo, le fotografie si fanno una alla volta e vanno viste una alla volta, però io penso sempre a una specie di narrazione che continua oltre l'immagine singola (foto). Per questo lascio sempre, nelle mie immagini, dei punti o delle vie di fuga, comunque cerco di non chiudermi mai in un'immagine. (Ghirri 2010: 192)

È Quello che ho cercato di fare anch'io durante lo scatto, in alcuni ho voluto suggerire qualcosa oltre ciò che è stato inquadrato.

6.3.1. *Il montaggio delle azioni*

Le azioni svolte dalla protagonista sono molto semplici, ho reputato perciò superfluo anche rappresentarle con dei passaggi da azione ad azione, ho optato invece per dei passaggi che potrei definire da soggetto a soggetto, nonostante il soggetto sia lo stesso. Infatti per tradurre l'uso della prima persona, utilizzato nel racconto, ho rappresentato la donna con una sorta di soggettiva parziale, in modo molto ravvicinato, mostrando solo alcuni dettagli quali mani e piedi, e senza mostrarla mai in volto. Così nel montaggio delle azioni passo ad esempio dalle mani sul corrimano ai piedi che salgono le scale. Il passaggio da soggetto a soggetto torna poi nel momento in cui dalle immagini in cui è presente lei, si passa a ciò che lei vede. Quindi da lei che apre la porta all'immagine di una cucina, per esempio.



6.3.2. *Passaggi da aspetto ad aspetto*

Questo tipo di passaggio, quasi assente nei fumetti occidentali e più utilizzato in quelli giapponesi, è risultato fondamentale per il mio racconto fotografico. Per descrivere l'ambiente, passo da un'immagine di un palazzo ad un'altra, benché i palazzi si trovino geograficamente anche distanti, la scena non cambia, il luogo di riferimento, in questo caso, è tutta la città di Milano. Inoltre il luogo da cui la protagonista osserva la città è sempre l'auto. Allo stesso modo vengono descritti gli interni delle case, passando da una stanza all'altra o da un'inquadratura ad un'altra. Montando le immagini in questo modo si mette in risalto l'aspetto descrittivo, che è anche una delle principali caratteristiche di un linguaggio visivo come la fotografia. Un'altra consuetudine grafica e narrativa impiegata nei fumetti giapponesi è la lunga sequenza silenziosa. Per rappresentare i lunghi viaggi di un samurai, ad esempio, compaiono lunghe sequenze di vignette che inquadrano le diverse fasi del cammino (cfr. Barbieri 2011: 111). «Qui il riferimento implicito è al guardare del cinema, perché lo scorrere del tempo che queste sequenze costruiscono è comprensibile solo per analogia con analoghe sequenze cinematografiche» (*ibidem*). Nonostante io non abbia utilizzato esattamente questo metodo rappresentativo, ho rallentato lo sguardo, in alcuni punti della serie, con delle ripetizioni. È il paesaggio a muoversi, perché sono io protagonista che guardo la città a muovermi. Ho voluto far soffermare l'attenzione sui palazzi in costruzione, che si ricollegheranno alle ultime frasi del racconto, contrapponendo due immagini simili dello stesso spazio ma con inquadrature leggermente differenti.

6.3.3. *L'impaginazione*

La parola scritta è sequenziale, così anche il mio racconto fotografico segue un ordine di lettura classico, che rimanda a quello del libro. Il prodotto finale è un libro cartaceo, vicino quindi al tipo di fruizione del racconto. La narrazione per immagini, come la scrittura, va da sinistra verso destra e si sviluppa pagina dopo pagina, le immagini occupano completamente lo spazio della pagina. Il ritmo delle immagini viene interrotto di tanto in tanto da pagine nere che riportano in bianco frasi tratte dal racconto.



6.4. Inserire la parola

Inizialmente ho pensato di escludere completamente la parola dal progetto finale, perché pensavo che la traduzione avrebbe dovuto funzionare da sola, senza il sostegno di un altro linguaggio, senza inserire parti del testo da cui è stata tratta. E in effetti il racconto fotografico funziona anche da solo, il senso narrativo risulta leggibile, ma l'interpretazione forse rimane troppo aperta. Mario Giacomelli voleva che le poesie, che avevano dato vita alle sue immagini, fossero poste prima delle fotografie, in modo da poter essere viste prima. Motivava così la sua scelta:

Leggere la poesia prima di aver visto le mie fotografie rende certamente le cose più facili, perché se io parlo di qualcosa che tu non conosci è naturale che tu non capisca: alcune immagini potrebbero piacerti, però potresti anche interpretarle in un altro modo rispetto a come erano state suggerite. Io ero legato alla poesia! Quindi questa permette di capirle.

Le frasi da me inserite, sono brevi e ho cercato di sceglierle in modo che interagissero con le immagini senza risultare ridondanti. Ho quindi evitato di riportare le descrizioni che si ritrovano già nelle fotografie, optando piuttosto per frasi che chiariscano il contesto, e che aiutino a interpretare le immagini.

Attraverso il Parco in taxi, diretta a una zona
periferica, una campagna piatta e smorta, lacerata
dal fischio dei treni. Non lascio Milano, solo mi

6.5. Un'analisi nel dettaglio

Le immagini scattate per il progetto sono presentate di seguito per analizzare nel dettaglio le scelte progettuali che mi hanno portato a realizzarle in un determinato modo.



Il racconto si apre con la protagonista che attraversa il parco in taxi, ma è partita da una periferia, da una campagna piatta e smorta, così ho variato lievemente lo svolgersi del racconto, dandogli un ordine cronologico più chiaro. Per far questo ho deciso di aprire il mio racconto con la sua partenza da casa, aggiungendo anche alcuni passaggi prima di giungere al Parco Sempione. Ho voluto inoltre dare risalto alla frase «Non lascio Milano, solo mi trasferisco da una periferia a un'altra» creando una sorta di cerchio, il mio racconto comincia con un'immagine di una periferia per finire con quella di un'altra periferia. Questo cerchio ha secondo me una certa importanza per enfatizzare l'impossibilità di uscire da questa situazione e il sentimento di oppressione che questa chiusura provoca.



Con questa immagine viene presentata l'auto, con un passaggio da aspetto ad aspetto, il mezzo di trasporto di questo breve viaggio, parcheggiata davanti a un palazzo grigio come ad attendere la protagonista.



Ancora l'auto, ma questa volta in movimento, il percorso è quindi cominciato, intorno ancora gli stessi campi della prima immagine.



Ora compare la protagonista con un passaggio da soggetto a soggetto, ho deciso di non mostrarla mai in viso e di mantenere delle inquadrature abbastanza ravvicinate in modo da suggerire una ripresa in soggettiva. Ho scelto la soggettiva per riprendere il narrare in prima persona del racconto.



La visione è quella della protagonista che osserva la città dal finestrino, un po' mossa e velata dai riflessi.



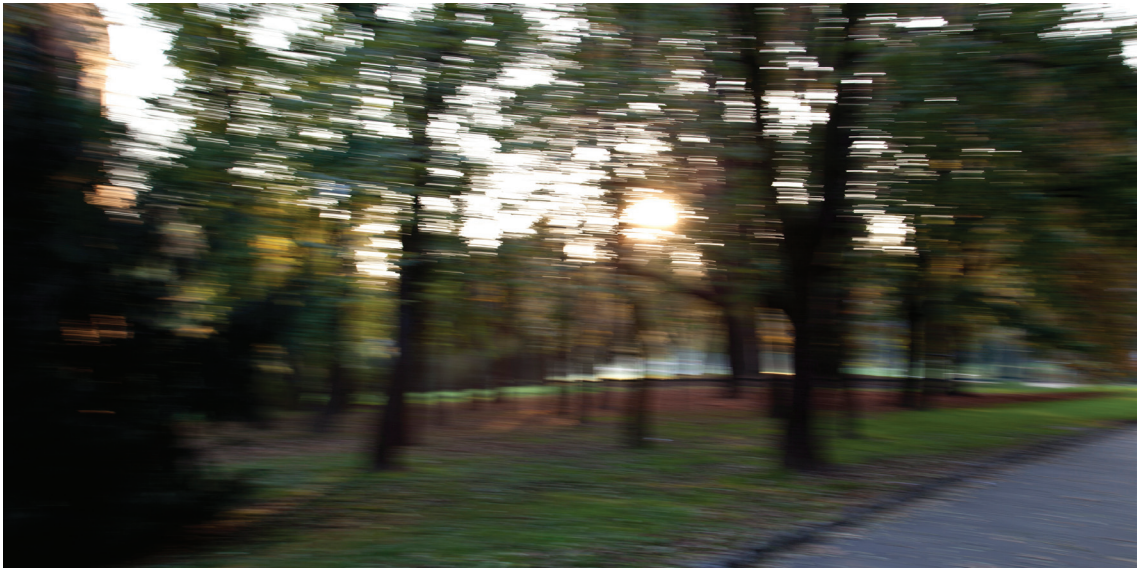
Prima di giungere al parco, ho inserito qualche immagine di passaggio, in questa il palazzo davanti a cui era parcheggiata la macchina è visto da un altro punto di vista, mentre la scrittrice si allontana, ma l'immagine è immobile, come è stata descritta la periferia.



La periferia da cui parte il viaggio è anche «tagliata dal fischio dei treni», ho inserito quindi anche un'immagine che riprenda questa frase



Questa vorrebbe essere l'immagine di transizione tra la periferia e il centro, un palazzo ancora grigio ma già all'interno di Milano e mosso perché già circondato dalla frenesia cittadina.



Attraversa il parco in taxi, in questa immagine ancora mossa, ho cercato di dare risalto al «folto fogliame» e alla luce, protagonista di questo tratto di percorso, mostrando il sole che filtra tra i rami.



Nonostante io abbia deciso di rappresentare il centro con delle immagini mosse, ho scelto di soffermarmi su alcune immagini del parco per rendere la sua «calma, maestà, bellezza».



Ammiro, dai vetri della macchina, questo splendido giardino tutto velato, come in autunno, da un sottilissimo immobile sipario di nebbia. Quale calma, maestà, bellezza! Dietro questo velo, come dietro un cristallo appena opaco, le ombre degli alberi (le curve dei viali, il folto del fogliame), hanno la vastità di uno scenario.



Questa è la macchina che «fugge come una freccia», ogni tanto vorrei riportare l'osservatore sul soggetto in movimento oltre che su ciò che viene visto dalla protagonista.



Con questo inizia la serie di palazzi, che ho deciso di rappresentare con immagini mosse e un po' sovraesposte per evidenziare il chiarore e la luminosità. Il mosso è stato scelto in quanto le descrizioni del centro hanno un qualcosa di frenetico, a partire da frasi come «la macchina fugge come una freccia» a ripetizioni come «palazzi, palazzi, palazzi». Inoltre il mosso vorrebbe contrastare con le immagini della periferia permeate da un senso d'immobilità.



«... grande macchia bianca, si disegna la mole del Duomo»



In questa seconda parte del racconto la protagonista scende davanti a una casa di corso Buenos Aires, in cui aveva vissuto, per ritirare delle valigie, è la parte in cui la protagonista muovendosi nello spazio è più presente nel racconto.



Ho cercato di tradurre tutte le sue considerazioni sulle abitazioni con immagini di interni bui, riproponendo la metafora della prigione. La luce che arriva solo da fuori è messa in risalto dal contrasto con l'interno scuro.



In alcune immagini mi sono concentrata su dei dettagli per mettere in risalto alcuni particolari menzionati dall'autrice, come i muri scrostati.



In queste due immagini ho voluto ribadire ancora una volta il contrasto tra il buio all'interno e la luce dell'esterno. In particolare il riferimento è alla frase «Fuggo, questa volta, e, uscendo, la luce mi sembra impercettibilmente più chiara, e l'aria più asciutta, forse per il contrasto con quelle tenebre e quell'umidità». Ho contrapposto quindi due immagini simili, una in controluce della protagonista che si avvia all'uscita, l'altra ripresa frontalmente e quindi ben illuminata.





Nelle immagini della terza parte, ovvero la seconda metà del viaggio, ho introdotto delle immagini di palazzi in costruzione, per motivare la frase che dà il titolo al racconto rendere attuale ciò che la Ortese raccontava nel '58. Inoltre le coppie di paesaggi sono molto simili, come se in questo passaggio lo sguardo fosse più lento, e si soffermasse con più insistenza.



Le fotografie della periferia hanno come soggetto dei palazzoni grigi come quelli descritti dall'autrice, non c'è più il mosso del centro, ma tutto è come immobile.



L'ultima immagine torna su un paesaggio di una campagna piatta e smorta, come quello della prima. In questo modo si chiude il cerchio.

Le strade della trasposizione fotografica

Nella mia ricerca ho cercato di considerare la traduzione intersemiotica come una vera e propria traduzione, utilizzando come linee guida per l'analisi, le stesse proprietà che caratterizzano la traduzione interlinguistica. Tra queste, la fedeltà al testo fonte è quella che ha sollevato più interrogativi, perché contrariamente a quanto accade nella traduzione propriamente detta, non è quasi mai possibile essere completamente fedeli al testo *source*. Ecco come la negoziazione diviene il meccanismo fondamentale della traduzione intersemiotica. L'oggetto su cui si è concentrata la mia tesi è la traduzione fotografica, in particolare la traduzione da un testo letterario a uno fotografico, ho cercato quindi di mettere in relazione questo procedimento con quello da romanzo a film. Il tema della traduzione cinematografica è stato sicuramente trattato maggiormente, ma l'unico aspetto che condivide il cinema con la fotografia è quello visivo. La fotografia è priva del sonoro e del movimento, limiti che rendono alcuni aspetti del linguaggio scritto difficilmente traducibili, cosa che non accade nel cinema. Il narrare della fotografia è differente, il tempo è fermo e il ritmo della narrazione viene dato dal lettore con il processo di interpretazione (cfr. Barbieri 2011: 63). Anche nell'immagine singola il discorso viene costruito sui limiti della fotografia, ovvero il taglio spaziale, il taglio temporale, la posa e le luci. I limiti di questo linguaggio e allo stesso tempo le differenze con il linguaggio scritto, sono ciò che può aprire la strada per nuove espressioni e a creare nuovi artefatti comunicativi che mostrino i temi trattati dal testo di partenza sotto una nuova luce. Ma questi limiti vengono condivisi dalla fotografia con altre arti, come il disegno e la pittura, c'è quindi un'altra caratteristica che definisce il discorso nella fotografia, ed è la sua funzione ineliminabile di testimonianza (cfr. Barbieri 2011: 46). Questo fattore condiziona maggiormente il processo di traduzione, perché ciò che viene rappresentato non può essere generico, ma estremamente determinato e il forte legame con la realtà ci convince che quell'oggetto è stato veramente davanti alla macchina fotografica. La presa di posizione critica del traduttore, che è implicita quando sono implicate due lingue differenti ed esplicita nella traduzione intersemiotica, si manifesta anche nella scelta del linguaggio. Ecco perché per il mio progetto ho scelto un racconto, *La città è venduta* di Anna Maria Ortese, che potesse avere un senso nella realtà di oggi. Non volevo ricreare una realtà fittizia per rappresentare il racconto, ma fotografare la città di oggi, in modo da metterla

in relazione con quanto narrato dalla Ortese. La città del racconto scelto, non a caso, è Milano, la stessa città fotografata da me, ma cinquantacinque anni dopo. I metodi di traduzione che ho individuato, seguendo la catalogazione ipotizzata da Garcia, sono la traduzione semplice o letterale, la traduzione libera e la trasposizione. La prima ho deciso di non considerarla in quanto mera illustrazione, mentre la seconda è risultata essere una delle più utilizzate nel passaggio da parola a fotografia, forse perché incentrata sul linguaggio *target*. Si mettono da parte molti aspetti del testo fonte per concentrarsi su una buona riuscita del testo di arrivo (cfr. Dusi 2003: 294). Nel mio esperimento ho cercato di usare il metodo della trasposizione, creando un sistema di equivalenze. Il racconto scelto si presta a questo genere di trasformazione, essendo molto visivo e lineare, altri racconti da me presi in considerazione erano risultati più adatti a una traduzione libera, anche se in alcuni casi la linea di confine tra i due metodi si fa molto sottile. Dopotutto il sistema di equivalenze non risulta sempre esplicito, potrebbe anche essere così difficilmente identificabile da far percepire il nuovo testo come una traduzione libera. Sarebbe interessante ripetere l'esperimento con diversi racconti e mettere a confronto i risultati per esplorare le diverse possibilità di una trasposizione dalla parola alla fotografia.

Riferimenti bibliografici

- Barbieri, Daniele
2011 *Guardare e Leggere*, Roma, Carrocci
- Barthes, Roland
1980 *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a
- Bresson, Henry Cartier
1952 *Images à la sauvette*, Parigi, Verve
- Calle, Sophie
2007 *Double game*, Violette Editions
- Carli, Enzo
1995 *Giacomelli*, Milano, Edizioni Charta
- Dusi, Nicola
2003 *Il cinema come traduzione*, Torino, Utet 2008
- Eco, Umberto
2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Studi Bompiani
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovic
1964 *Lezioni di regia*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a. 20
- Fabbri, Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Bari, Laterza
- Fracassi Claudio
1994 *Sotto la notizia niente*, Roma, Editori Riuniti
- Ghirri, Luigi
2010 *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet s.r.l.

Guerra Simona (a cura di)

2008 *Mario Giacomelli. La mia vita intera*, Milano, Bruno Mondadori

Jakobson, Roman

1966 *Aspetti linguistici della traduzione*, Milano, Feltrinelli

Lotman,

1975 *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani

Lotman,

1977 *The Dinamic Model of a Semiotic System*

Lotman,

1985 *Il testo nel testo*, Venezia, Marsilio

Lugon, Olivier

2008 *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Mondadori Electa S.p.A.

McCloud, Scott

2006 *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Torino, Pavesio

Newhall, Beaumont

1984 *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi

Ortese, Maria Anna

1958 *Silenzio a Milano*, La Tartaruga edizioni

Pisanty, Valentina; Zijno, Alessandro

2009 *Semiotica*, Mc Graw Hill

Schapiro, Meyer

1985 *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma, Pratiche

Sontag, Susan

1973 *Sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a. 2004

Valtorta, Roberta

1998 *Pagine di fotografia italiana 1900-1998*, Milano, Edizioni Charta

Willington, William

2006 *Spoon River; ciao*, Dreams Creek

Filmografia

Wish you were here, travel photography lecture series present Todd Hido, George Eastman House

2010 *Todd Hido, Kqed Spark production*

Ben Shapiro

2012 *Gregory Crewdson, Brief Encounters, Zeitgeist*

Testi consultati

Barbieri, Daniele

1991 *I linguaggi del fumetto*, Milano, Strumenti Bompiani

Berger, John

2003 *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori

Bonfantini, Massimo et al.

2004 *Come inventare e progettare alla maniera di Poe*, Bergamo, Moretti & Vitali editori

Krauss, Rosalind

1996 *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori

Madesani, Angela

2005 *Storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori

McCloud, Scott

2007 *Fare il fumetto. L'arte invisibile*, Torino, Pavesio

Zannier, Italo

1986 *Storia della fotografia italiana*, Bari, Edizioni Laterza

2001 *Dizionario di fotografia*, Milano, RCS Libri S.p.A., per l'edizione italiana Libri Illustrati Rizzoli