



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 27, DICEMBRE 2025: Poesia, fotografia e post-fotografia

Editoriale di Francesco Deotto, Stefano Salvi, Italo Testa 3



IL DIBATTITO

*IL CONTESTO ITALIANO. DAL
SECONDO NOVECENTO A OGGI*

Gina Bellomo, Sellerio e Dolci	8
Ludovica Del Castillo, Fortini nella Cina Maoista	21
Michele Marchioro, Dondero e Pasolini	35
Marzia D'Amico, Tomaso Binga: la performance foto-materiale	40
Andrea Cortellessa, Entelechia Giulia	48
Silvia Mazzucchelli, Giulia Niccolai tra fotografia e scrittura	57
Stefano Raimondi, Mario Giacomelli, un'insistenza del vedere	65
Tommaso Di Dio, L'ekphrasis fotografica di Umberto Fiori	72
Alberto Casadei, Su Autoritratto automatico di Fiori	83
Massimiliano Manganelli, Sugli iconotesti di Giulio Marzaioli	89
Giulia Cittarelli, Gherardo Bortolotti tra hauntologia ed estetica lo fi	94
Gian Luca Picconi, Casino Conolly di Mariangela Guatteri	116
Silvia Cammertoni, Gli Intimi ritratti di Dino Ignani	126
ALTRI SGUARDI	
Ulisse Dogà, La fotografia nel George-Kreis	136
Alessio Christen, Gustave Roud poeta-fotografo	149

Michela Davo, A partire da Philip Larkin	160
Beatrice Seligardi, Una fotopoesia di Francesca Woodman	171
Beatrice Tombolato, Ritmo ed espressione in Alix C. Roubaud	185
Marcello Sessa, Presenze fotografiche in Jacques Roubaud	199
Luigi Magno, Scrittura fotografica in Denis Roche	215
Massimo Palma, Claudia Rankine e l'ultima istantanea	224
TEORIE, PROSPETTIVE, VISIONI	
Fabrizio Scrivano, Il momentum in poesia e fotografia	234
Eugenio Gazzola, Libri con le figure	248
Gianluca Rizzo, Iconofagia, pareidolia, ecfrasi	256
Massimiliano Cappello, Appunti su iconoclastia e redenzione	269
Alessandro De Francesco, Spettri. Amplificazione e rappresentazione	287
Lorenzo Cardilli, La poesia scritta nel paesaggio come "realtà aumentata"	296
INTERVENTI E DIALOGHI	
Umberto Fiori, Tra immagini e parole	313
Marco Giovenale, Fotografia, collage, edit	323
Jan Baetens, Intervista	325
Maria Teresa Carbone, Intervista	335

*SCRIVENDO E FOTOGRAFANDO /
FOTOTESTI E FOTOPOESIE*

Gabriel Del Sarto	342
Riccardo Frolloni	351
Lorenzo Mari	359
Guido Mazzoni	365
Sabrina Ragucci	370
Francesco Terzago	381



GLI AUTORI

LETTURE

Luca Ariano	390
Mariasole Ariot	395
Paola Silvia Dolci	399
Francesca Mazzotta	403

I TRADOTTI

Stéphane Bouquet tradotto da Andrea Inglese	407
Philip Larkin tradotto da Davide Castiglione	414
Roberto Sosa tradotto da Roberto Minardi	422
Pierre Alferi tradotto da Alberto Comparini	438
Jean-Patrice Courtois tradotto da Francesco Deotto	445
Petru Iliesu tradotto da Davide Astori	455

1. Storie e metafore

Il rapporto tra le fotografie di Francesca Woodman e la letteratura è qualcosa di visibile e invisibile al tempo stesso, fantasmatico e dai contorni incerti proprio come la qualità materica di tanti suoi scatti. Caratterizzata dal frequente inserimento del movimento nell'immagine, con l'effetto di rendere il corpo femminile un luogo di emersione del senso del tempo(1), la sua opera, non a caso, è stata definita dalla scrittrice inglese Deborah Levy all'insegna di un «vanishing act»(2) che lascia chi osserva sull'orlo dell'indecidibilità fra presenza e assenza. Negli ultimi anni, tanto la critica quanto l'istituzione che si occupa di promuovere l'opera dell'artista – la Woodman Family Foundation(3) – hanno messo in luce in maniera più insistita il ruolo della riflessione sul medium letterario nell'evoluzione del pensiero e della prassi fotografica dell'autrice(4). In particolare, è il debito di filiazione con André Breton e il suo romanzo *Nadja* (1928) ad aver ricevuto maggiore attenzione: già citato in un articolo del 1979 di Roberta Valtorta che recava una dichiarazione della stessa Woodman(5), se ne legge anche in una lettera dello stesso anno scritta dalla fotografa ad Alberto Piovani(6), così come in una bozza per una *application* a una borsa Fulbright nel 1980(7).

Nella lettera a Piovani, oltre a nominare, insieme a Breton, anche Colette, Proust e altri autori francesi tra le influenze maggiori, Woodman parla di «indirect literary phrases + metaphors»(8), ovvero espressioni idiomatiche o metafore (tendenzialmente catacresi) di cui le sue immagini spesso costituiscono una “drammatizzazione”. In un cono d'ombra, tuttavia, resta ancora una possibile analisi della scrittura di Woodman, che pure è centrale nella sua prassi artistica. Solo a seguito della pubblicazione nel 2023 dei suoi libri d'artista(9), grazie alla quale sono stati resi fruibili al pubblico materiali sino a quel momento pressoché inaccessibili, è stata messa in luce una attitudine fototestuale della fotografa, anche se questo aspetto è stato posto più in relazione con testualità preesistenti che non con la prassi, in realtà ben presente nella sua opera, di corredare le immagini con frasi sottostanti a mo' di didascalia. Nel caso dei suoi *artist's books*, il montaggio fototestuale avviene su un supporto costituito generalmente da *cahiers* primo-novecenteschi, come eserciziari, quaderni di dettati di poesie o temi, documenti catastali o manuali di matematica e geometria, su cui vengono applicate immagini stampate su una pellicola trasparente in grado di mostrare il testo originario sottostante. In alcuni di essi – come *Some Disordered Interior Geometries*, *Quaderno*, *Pilgrim Mills* o *Angels Calendars* – sono anche presenti frasi manoscritte della stessa Woodman, apposte al di sotto o vicino al bordo dell'immagine, di cui solo di recente è apprezzata la qualità narrativa(10), accomunata da alcuni critici alle esperienze di certa fotografia statunitense degli anni Settanta, come quella di Duane Michals(11).

Eppure, il modo in cui Woodman utilizza la scrittura nel montaggio fototestuale è ben diverso dagli esempi a lei coevi: se si guarda proprio al caso delle “storie” di Duane Michals, citate spesso a proposito della presenza del quanto cara anche a Woodman(12), queste presentano, sia dal punto di vista visivo che verbale, una continuità temporale che sembra apparentarsi all'estetica del *photo-roman* o del cineromanzo sperimentale degli anni Sessanta e Settanta. Nel caso delle “storie” di Woodman, invece, si avverte una discontinuità, una separazione non solo nella costruzione narrativa a partire dalla sequenza delle fotografie, ma anche in quella dei brevi testi verbali (si pensi a *Some Disordered Interior Geometries*) così come nell'incontro fra parola e immagine. La “serie non sequenziale”(13), che allude a una narrazione piuttosto che rappresentarla(14), sembra allora avvicinare la poetica di Woodman all'intersezione, già suggerita da Paul Ricoeur nell'*Avant-propos* del primo volume di *Temps et récit*, tra metafora e narrazione: in entrambi i casi, «du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit dans le language: ici la métaphore vive, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue feinte, c'est-à-dire une nouvelle agencement dans les accidents»(15). Nel caso dei fototesti di Woodman – per i quali la nozione di “linguaggio” è da

intendersi riferita tanto alla parola quanto all'immagine – potremmo dire che i due processi avvengono simultaneamente su tre livelli: quello della fotografia (sia per il singolo scatto che per la serie), quello del testo (tanto delle singole didascalie quanto del loro insieme) e quello del montaggio testo-immagine (di nuovo sia nell'immagine singola + didascalia, sia nell'insieme della serie fotografica e testuale insieme). L'autrice ci ha abituato, per sua stessa ammissione, a «piccole immagini complete»⁽¹⁶⁾ in cui il presunto *plot* altro non è che il dispiegarsi enigmatico di un aspetto latente e misterioso dell'esperienza quotidiana, un'emersione che avviene all'insegna del potere analogico – per accostamento ardito, per giustapposizione inusitata – che scaturisce da un'azione suggerita, da un potenziale narrativo che costituisce, in fin dei conti, quella «nouvelle agencement dans les accidents» ottenuta mediante «une nouvelle pertinence dans la prédication», di cui ci viene preclusa la motivazione. Il principio di motivazione – sia essa psicologica o logico-causale – è alla base di quella che, sulla scorta di Monika Fludernik, possiamo definire *natural narratology*, ovvero un intendimento tradizionalmente “esperienziale” della narrazione i cui elementi fondativi sono «presence of a human protagonist and her experience of events as they impinge on her situation and activities. The most crucial factor is that of the protagonist's emotional and physical reaction to this constellation, which introduces a basic dynamic feature into the structure»⁽¹⁷⁾. Nelle storie di Woodman, siano esse fotografiche o fototestuali, è esattamente quella «emotional and physical reaction», ovvero la motivazione psicologica e le sue conseguenze sul piano dell'azione, a rimanere sconosciuta, nel momento stesso in cui viene proposta una situazione insolita, che solleciterebbe una necessità di spiegazione. Al suo posto, la lacuna si accompagna a una rete di accostamenti che appaiono costruiti, piuttosto, sulla base di una relazione analogica. Proprio tale struttura avvicina le «tiny pictures stories»⁽¹⁸⁾ dell'artista al genere della poesia, alla quale è stata accostata solo in maniera saltuaria e perlopiù da un punto di vista tematico, soprattutto per quanto riguarda un possibile parallelismo fra l'io lirico e la presenza del corpo dell'artista in molti scatti, lasciando presagire un intendimento intimistico della sua opera. In realtà, si è ampiamente dibattuto sul fatto che Woodman indulga o meno in autoritratti propriamente detti⁽¹⁹⁾, mirando piuttosto ad una vera e propria *mise-en-scène* nella quale il proprio corpo – così come quello di molte amiche e modelle con cui spesso è facile confonderla – funziona da luogo di costruzione di un personaggio finzionale colto nella temporalità di un momento spesso straniante, sospeso fra insignificanza ed evenemenzialità. La relazione con la poesia, allora, potrebbe essere piuttosto cercata proprio nelle pieghe della “scrittura fototestuale” di Woodman. Utilizzare questa espressione, che antepone il dato verbale a quello iconico, potrebbe sembrare una scelta apparentemente ardita o fuorviante per interpretare l'opera di una fotografa. Ma siamo convinte che proprio l'osservazione da un punto di vista che potrebbe sembrare obliquo, perfino sghembo, in realtà consenta di aprire a una comprensione del “doppio talento”⁽²⁰⁾ dell'autrice anche in un senso più pienamente letterario. Per farlo, abbiamo scelto di inseguire le tracce di una poesia di Francesca Woodman che, secondo la critica, ha fornito lo spunto per alcune immagini fotografiche, senza tuttavia che si sia mai parlato di un possibile fototesto unitario, la cui corretta scansione visuale non è stata, a nostra conoscenza, mai ricostruita, se non parzialmente. Mettendo in luce l'importanza della scrittura diaristica in Woodman e passando poi all'analisi testuale prima del solo componimento e poi del fototesto, vorremmo riflettere sul modo in cui anche le dinamiche editoriali e di layout sono in grado di condizionare i nostri processi interpretativi, proponendo al contempo un approfondimento sul ruolo tutt'altro che secondario della letteratura nelle opere di Woodman.

2. «A ghostwriter for poetry»

Poem about 14 hands high è una poesia di Francesca Woodman riportata da Sloan Rankin, sua amica e compagna di studi, in *Peach Mumbles – Ideas Cooking*, un saggio inserito all'interno del catalogo della mostra tenutasi alla Fondation Cartier pour l'Art Contemporain nel 1998⁽²¹⁾. Si tratta di un breve memoir in cui Rankin propone un'interpretazione insolita della creatività dell'artista: «non ho mai avuto l'impressione che la fotografia fosse veramente il suo miglior mezzo d'espressione»⁽²²⁾, scrive Rankin, riferendosi all'assidua pratica di scrittura diaristica di cui lei stessa era stata testimone.

Avendo le chiavi dei vari appartamenti in cui viveva l'amica, Rankin racconta di come spesso le capitasse di entrare e trovare sul tavolo il diario di Woodman aperto sull'ultima pagina. Che la lettura del diario fosse qualcosa di destinato non solo all'occhio privato della sua autrice, ce lo dice la stessa fotografa in una delle poche pagine ad oggi disponibili al pubblico: «I have been thinking when I think of this journal I think of her. I read a lot of autobiographies lately, these should improve mine. [S.] was reading this today, does it read as a book one wonders»(23). Con ogni probabilità quella S., che ritorna a più riprese nei brevi passaggi riportati, sta proprio per Sloan Rankin, che nel suo saggio (qui citato nella versione in francese del catalogo) commenta anche un'evoluzione apprezzabile alla lettura dei diari dell'amica:

Les journaux intimes constituent un long tissu des réflexions sur les aventures amoureuses, les jeux de mots et les tournures de phrases, les anecdotes entendues et le menu du jour, par exemple «du thon et plein de *peach mumble*», ou «j'ai des idées sur le feu... le tout, c'est de me mettre au travail avant qu'elles attachent au fond de la casserole» pense-bête astucieux pour s'obliger à conserver le rythme. Elle y parle des objectifs de ses journaux, qui étaient au début, dit-elle, de simples commentaires sur les photographies rédigés après coup, «une conséquence de ma vie», selon elle. Puis ils sont devenus «le facteur essentiel» des photographies elles-mêmes, servant à consigner et mettre au point les idées que l'on rencontre dans ses œuvres. Et, comme elle dit «ce n'est pas mal comme ça, on a tous envie d'un livre d'images».(24)

Leggendo le pagine dei *Journal Extracts* di Francesca Woodman sino ad ora pubblicate, è possibile non solo trovare una conferma delle parole di Rankin, ma anche percepire le differenti modalità con cui fotografia e letteratura si intrecciano nella genesi della sua prassi poetologica, dando adito a un'ipotesi di “concrenza genetica”(25) fra i due media. C'è in prima battuta una tensione intrinsecamente letteraria nelle pagine dei *journals*, che si manifesta sia in una tessitura ritmica e formale – figure foniche e omofoniche, anafore – sia in un'esplicita messa della propria scrittura alla prova dell'autobiografia finzionale. In diversi punti chi dice “io” si riferisce a Francesca in terza persona, oscillando senza soluzione di continuità fra prima e terza persona singolare e talora sdoppiandosi, grammaticalmente, in soggetto e complemento oggetto allo stesso tempo:

Francesca her book /bought on a sweltering hot day in August 73 in the hope that it will work out because the Birthday Book though much loved is getting decidedly shoddy and out of date/ but I don't know if it will because when I think of things instead of just letting them happen they usually turn out different or don't turn at all.

[...] a lot of this book contains things I want to think about in series. I try to keep track of Francesca's changing morality and of what she spends.(26)

La drammatizzazione del soggetto che si trasforma in personaggio appare in relazione esplicita con la pratica della fotografia – che Rankin paragona alla scrittura di Woodman (parola e immagine vengono definiti entrambi «prolongements directs du fil de sa pensée»(27)) – in un passo dei diari particolarmente significativo:

I think and speak often of my overweening trend towards romanticism. I think that my effort to do away with this attitude in my work has had strange effects on my life. Photography is too connected with life. I take pictures of reality as filtered through my mind. All these are too instigating connected. Anyway I think this whole way Francesca has of learning to take me for lovers without loving them, and of learning how to manipulate people is an offshoot of this. But then there I am living in this garbety and thinking about the idea of being a painter. It is as silly as Picasso liking the life of the poet in the cafes of Paris. [...] I only wish Stein was here to shake me and kiss me.(28)

La fotografia diventa il luogo e il tempo in cui la distinzione fra “io narrante” e “io narrato” si svolge attraverso lo sdoppiamento in soggetto e oggetto dell'obiettivo all'insegna di una costruzione narrativa che si allontana dalla dimensione puramente indessicale del gesto fotografico, verso la

creazione piuttosto di una visione finzionale e lirica al tempo stesso che sembra prendere a modello l'esito letterario di Gertrude Stein, in particolare il suo *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Il riferimento alla scrittrice modernista statunitense compare in ben due punti degli estratti dei diari. Oltre a chiudere la citazione di cui sopra, in cui Stein figura come una personificazione della coerenza al proprio progetto di essere una fotografa senza lasciarsi deviare da momenti di sconforto, l'autrice viene citata anche in un brano in cui, nuovamente, la progettazione fotografica scocca come necessità traduttiva di una metafora concettuale legata alla scrittura e allo stile letterario:

[CJ] just mentioned a poem about a helix. That is what Gertrude Stein's writing is all about. I had thought of a tapestry weaving in and out but really that is too romantic for how I feel about Stein. She has a certain honesty about her, devoting equal time to a discussion of when she first realized she was a genius and the merits of avarice. She says and does not ask. I am an asking person. That is just another variety of milksop, so of course I like strong writers. **(29)**

L'immagine dell'elica si muove da una poesia – di cui non ci è dato sapere nulla – all'intera opera di Stein: la breve descrizione sembra fare riferimento tanto al caratteristico stile modernista adottato dalla scrittrice quanto alla materia tematica di cui si compone *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cui probabilmente Woodman allude anche quanto sostiene di leggere molte autobiografie per migliorare la stesura della propria. Appare una coincidenza sorprendente che proprio Gertrude Stein sia stata un punto di riferimento per un'altra fotografa coeva a Woodman e che con Woodman condivide una poetica di compresenza fra scrittura diaristica e immagine fotografica: Alix Cléo Roubaud. Anche Roubaud è stata una lettrice fervente di Stein, tanto da tradurne alcune poesie insieme al marito, il poeta Jacques Roubaud; ma soprattutto sono le figure stilistiche adottate da Stein, in particolare la ripetizione e la moltiplicazione soggettiva, ad aver influenzato direttamente alcune opere della fotografa canadese naturalizzata francese **(30)**.

Confrontare i *Journal Extracts* di Woodman con *Journal 1979-1983* di Roubaud **(31)** significa accostare due oggetti piuttosto differenti per esiti in termini letterari. Da un lato, i diari di Woodman – di cui la stragrande maggioranza risulta ancora inedita – presentano una maggiore eterogeneità di materiali e un intento piuttosto variabile nel tempo: si va da rapidissimi appunti di contingenza a racconti introspettivi di vita quotidiana e amorosa, sino alla trasformazione in veri e propri quaderni di composizione verbo-fotografica, in cui vengono descritte e spesso anche disegnate le serie fotografiche o i singoli scatti. Nel caso del *Journal* di Roubaud, che esiste solo nella forma di un oggetto-libro dalla complessa vicenda editoriale **(32)** e di cui non è dato accesso agli originali manoscritti o dattiloscritti, la scrittura presenta il livello di metariflessione linguistica di chi è già pienamente scrittrice: l'esperienza personale, anche fisica, viene sempre trasfigurata in un gesto del pensiero altamente teorico e attento alla resa letteraria, come lo stesso Jacques Roubaud ha avuto modo di testimoniare e come dimostra anche l'utilizzo da parte di Alix Cléo Roubaud della macchina da scrivere con particolari effetti di punteggiatura **(33)** – i diari di Woodman sono invece manoscritti. Eppure, proprio il paragone consente di illuminare una serie di procedimenti comuni alle due autrici: la drammatizzazione del sé nella terza persona diaristica (in luogo della canonica prima), la resa verbale della progettualità fotografica (che potremmo chiamare "ecfrasi genetico-compositiva"), l'autovalutazione (marcata spesso da un generale grado di insoddisfazione) della ricercatezza del proprio stile di scrittura. Come Roubaud, anche Woodman non può pensare alla fotografia al di fuori di un legame stringente con la parola letteraria, ed è lei stessa a dircelo in un altro frammento diaristico strettamente connesso alla nostra foto-poesia:

I am Sloan's ghost writer for poetry – I guess I'm glad I'm not in the poetry class alone since it is mostly my lines which come back circled in red. But I enjoy it, it gives me a chance to ruminate on things. **(34)**

3. Una poesia frammentata

«Ecco una poesia di Francesca Woodman, di cui un frammento è servito per dare il titolo a una sua fotografia»(35):

Poem about 14 hands high

i am apprehensive.¹ it is like when I
played the piano.² first I learned to
read music³ and then at one point i
no longer needed to translate the notes:
they went directly to my hands.⁴ after a
while i stopped playing⁵ and when i
started again i found i could not
play. i could not play by
instinct⁶ and i had forgotten how
to read music.⁷

Prima di tentare una possibile ricostruzione e interpretazione della sua versione foto-poetica, ci concentreremo sull'analisi del componimento così come è stato riportato da Rankin. Fin dal titolo, il testo rimanda alla passione woodmaniana per i giochi di parole, veri e propri *literary puns* che rimarcano la discrepanza intrinseca al linguaggio letterario, la sua ambiguità. «14 hands high», infatti, pone una serie di dubbi interpretativi: «hands high» significa letteralmente «mani in alto», ma richiama alla mente anche l'unità di misura anglosassone di *hand*, multiplo di *inch* nel sistema di misurazione dell'impero britannico(36). Per un'amante della letteratura e della cultura vittoriana, sicuramente anche questa sfumatura di significato non può essere tralasciata. Ma il titolo serba un ulteriore punto di interrogazione, quello numerico: 14 è il doppio di 7, il numero delle note musicali evocate all'interno nel corpo del testo come tema del pianoforte(37). 7 è anche il numero delle *footnotes* inserite in apice all'interno del componimento nella versione pubblicata nel saggio di Rankin, senza che tuttavia siano effettivamente presenti. È interessante notare come gli apici numerici siano poi stati espunti nella riproposizione della poesia inserita nel saggio *Props as Metaphors* di Gabriele Schor(38), mentre un riferimento, metricamente improprio, a «seven stanzas» è contenuto nel catalogo della mostra *On Being an Angel*(39). La “forma” del componimento, il suo aspetto grafico, si lega quindi inestricabilmente agli aspetti tematici in esso evocati: proprio come le note musicali, dapprima “possedute” da chi dice “io”, divengono successivamente impalpabili, dimenticate in una smemoratezza misteriosa, così anche le sette *footnotes* acquistano una consistenza fantasmatica, rimandando a un qualcosa di interno/esterno al testo che risulta del tutto assente. *Hands high* e *footnotes*: mani e piedi, le estremità del corpo, vengono evocate in quello che potremmo quasi definire un “inconscio tipografico”(40) del testo, presenze rese evanescenti proprio come la breve storia oggetto della poesia.

Si tratta, infatti, di un testo in cui andamento prosaico e ritmo poetico si intrecciano nel racconto di un evento minimo eppure significativo: è l'accidente di una dimenticanza, banale eppure inspiegabile, che in realtà funge da corrispettivo metaforico di un particolare stato d'animo. La poesia si apre all'insegna del tono confessionale e introspettivo: «i am apprehensive» – da notare l'uso sempre minuscolo del primo pronome personale. Nuovamente ci troviamo di fronte a una parola intrinsecamente polisemica: nel suo significato più comune *apprehensive* è sinonimo di *anxious*, dunque «apprensiva», «ansiosa», «preoccupata»; ma soprattutto in American English il termine può anche indicare la consapevolezza di qualcosa (sinonimo, ad esempio, di *cognizant*, *perceptive*, *discerning*), così come l'essere «quick to learn or understand». Sono il primo e il terzo significato che sembrano adombrarsi nel processo metaforico che segue nel testo. Il movimento del pensiero è infatti di natura analogica: «it is like when i played the piano». Viene introdotta una similitudine, che tuttavia sfugge nella difficoltà a identificare la somiglianza che dovrebbe congiungere i due termini di paragone. Nei versi che seguono pare che dapprima si dispieghi il terzo significato di *apprehensive*:

chi dice “io” impara a suonare il pianoforte con rapidità, tanto da non avere più bisogno dello spartito. Dal regime linguistico («to read music», «to translate the notes») si passa a una dimensione cinetico-performativa, in cui sono le note musicali a diventare soggetto personificato e a muoversi, stabilendo una relazione immediata e di contatto con le dita della pianista.

Giunti all’esatta metà del componimento, accade qualcosa: un’ellissi temporale marca prima l’interruzione e poi la ripresa della pratica pianistica, ma qui qualcosa si rompe. L’anafora sancisce l’incapacità di suonare: «i could not /play. i could not play by/ instinct» recitano i versi spezzati dall’uso dell’*enjambement* – assiduo in *Poem about 14 hands high* quanto in altre prove di scrittura di Woodman. Dalla sapienza di una modalità “istintiva”, quasi automatica, di costruire melodie attraverso una perfetta commistione fra corpo e musica, si giunge a una scissione. Ecco, allora, che il significato più noto di *apprehensive* sembra gettare la propria ombra, senza emergere chiaramente: la catastrofe, in termini di *emplotment*, di questa storia minima accade e rimane senza soluzione, lasciando un lieve senso di angoscia e di sconcerto tanto nell’io lirico quanto in chi legge.

Poem about 14 hands high è dunque qualcosa di ben diverso da un esercizio di *ghostwriting*: si tratta di un testo letterario in cui tensione narrativa e composizione poetica danno forma a una peripezia brevissima eppure intensa, tragica e impalpabile al tempo stesso, profondamente intrecciata ad altre due forme artistiche: la musica e la fotografia. Woodman sapeva effettivamente studiare il pianoforte: «What happened is that I played the piano for a long time. The pieces I played most were themes on variations, Scarlatti, etc. This occurs in my imagery»(41), dichiara l’artista, e in effetti il concetto di variazione musicale si attaglia perfettamente al modo in cui Woodman articola la riflessione intorno a un tema all’interno delle proprie serie fotografiche. Ne è una dimostrazione il racconto del progetto “A polka dot story” nei suoi diari:

A polka dot story (a booklet). Here is Francesca dressed nicely and smug, hands folded. And then here are her hands. We see her departing around the table, her back in the polka dot dress. Then her legs – and time. Then we rest on just the shadow of confetti / A constellation.(42)

L’intero componimento potrebbe allora celare un significato ulteriore di metacommento sul proprio rapporto con la fotografia, sciogliendo finalmente la similitudine: lo stato di *apprehensiveness*, nella sua polisemia, diventerebbe una marca emotiva di uno stato perennemente tensivo nel gesto fotografico fra principio di composizione (la preparazione dello scatto), istintività (la capacità di avere a che fare con gli elementi legati al luogo e al momento dello scatto)(43) e timore di perdere la grazia(44) nell’atto stesso di fotografare.

Un’interpretazione metariflessiva e metalinguistica del componimento sembra ulteriormente inverarsi nel momento in cui guardiamo alla sua possibile veste foto-poetica, che tuttavia risulta evanescente e dispersa nei numerosi rivoli della mediazione editoriale. Nel suo saggio, Rankin scrive che un frammento del componimento «a servi de titre pour *une photographie*»(45), senza specificare quale in particolare. In *Props as Metaphors* Gabriele Schor si riferisce a un’immagine che reca come didascalia «then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands» come un esempio del modo in cui alcuni scatti della fotografa «evoke a feeling Woodman might capture in a lyrical phrase», e indicando che il breve testo scritto a mano sotto l’immagine è «a quote from her own lyrical poem»(46). In *Francesca Woodman’s Photography: Death and the Image One More Time* Peggy Phelan discute a proposito di un’altra fotografia di Woodman che reca il titolo (la studiosa usa l’espressione «title») *I could not longer play I could not play by instict*, ponendola in relazione a quella intitolata *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*. In una nota correlata, la studiosa cita il componimento da Rankin, scrivendo: «Woodman later used some of the phrases in this poem for the titles of some of her photographs»(47). Riferendosi alle molte fotografie che sono state presentate nei cataloghi con il titolo generico *Providence*, Katharine Conley afferma nel suo saggio *A Swimmer Between Two Worlds* che «three of the *Providence* series have captions linking photography with piano playing, establishing a correspondence between one medium and another»(48): la critica si sofferma, nell’ordine, sulle immagini che recano le didascalie «And I had forgotten how to read music», «I stopped playing the piano» e «Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands». Nessuna menzione viene fatta in merito a *Poem about 14 hands high*, di cui non riferisce nemmeno

Chris Townsend nello scritto di apertura al volume *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time* che presenta, in ordine sparso, le quattro fotografie sino ad ora nominate. Nel saggio introduttivo al catalogo *Francesca Woodman. On Being an Angel* Anna Tellgren scrive così a proposito di tre fotografie che la studiosa interpreta alla luce della pratica di Duane Michals di corredare le immagini con brevi testi manoscritti:

Francesca Woodman used this approach in three pictures from her university days in Providence, for instance. Continuing the house series, one image shows her squatting, turned toward a wall, and covered with wallpaper. On the picture are the words: "Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands." Woodman had played the piano during her childhood. Music, or rather practicing playing music, is a theme that returns in a 1977 image of a woman wearing a loose black dress, likely the artist herself. The image is cropped at the neck. She holds a fruit knife in her right hand. The low neckline exposes one breast, bleeding photographs in the form of strips of contact sheets. At the bottom, Woodman has written "I could no longer play I could not play by instinct." In another portrait, she poses with her hand under her breast, as if to present it, and there it says: "And I had forgotten how to read music." In an essay from 1998, her friend Sloan Rankin states that the quotation is taken from a longer poem that Woodman had written in their first year of college. In seven stanzas, she describes her worry about and her experiences of playing. Writing and drawing seem to have been a way for her to work things through and to remember, testing ideas and notions before embarking on photographic projects.(49)

Nella descrizione di Tellgren solo l'immagine che reca la citazione «And I had forgotten how to read music» avrebbe un collegamento diretto con la poesia citata da Rankin, ma in realtà tutte e tre le fotografie presentano didascalie che sono riprese da *Poem about 14 hands high*, così come ne fa parte anche «I stopped playing the piano» analizzata da Conley.

Ciò che emerge da questa breve ricognizione editoriale è che, stando al corpus fotografico sino ad ora pubblicato e discusso a partire dai cataloghi che hanno avuto principale diffusione(50), Woodman ha realizzato quattro opere fototestuali in cui l'immagine fotografica si accompagna a una citazione da *Poems about 14 hands high*. La critica ha discusso queste opere in maniera frammentaria, senza interpretare la serie come un insieme coeso e senza necessariamente mettere in luce un collegamento stringente tra il componimento poetico e i fototesti, che non sempre sono stati analizzati come tali: c'è chi ha parlato di *captions* e chi di *titles*, due modi decisamente diversi di considerare la relazione tra parola e immagine – il primo verso un orizzonte fototestuale, il secondo spostato decisamente sul versante visuale. I quattro fototesti sono stati presentati secondo un ordine sparso sempre diverso, e spesso anche secondo layout che hanno diminuito l'impatto visuale della parola scritta: nel catalogo curato da Townsend le immagini riprodotte(51) corrispondono alla versione fototestuale, con la didascalia manoscritta incorporata nella stampa; in quello della collezione Sammlung Verbund, a cura di Schor e Bronfen, due fotografie sono presentate senza didascalia manoscritta(52), visibile solo a mo' di titolo apposto nella pagina adiacente. La trascrizione delle frasi manoscritte è stata ulteriormente varia: in alcuni casi la grafia del pronome personale è stata corretta, mentre altrove è stato mantenuto l'uso caratteristico di Woodman della lettera minuscola; la stessa punteggiatura talvolta è stata rispettata, altre volte leggermente modificata, così come la lettera iniziale è stata quasi sempre trascritta maiuscola, in luogo della minuscola manoscritta. Una tale frammentarietà, sia a livello di mediazione editoriale che di interpretazione critica, trova ragione da un lato nella stessa dispersione degli eventi museali e galleristici cui sono di norma collegate le pubblicazioni di cataloghi spesso difficilmente reperibili e dalla struttura intrinsecamente antologica e frammentaria (mostre e cataloghi sono frutto di ineludibili processi di selezione), dall'altro nella natura in fieri dell'archivio woodmaniano, che è tutt'ora sottoposto a un processo di catalogazione e messa a disposizione della comunità scientifica. Inoltre, la datazione degli scatti, non sempre semplice per materiali riproducibili come quelli fotografici, al momento li colloca in periodi diversi suggerendone una certa autonomia di realizzazione, sebbene tra le stesse pubblicazioni siano presenti delle differenze: *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands* viene sempre datata 1976, così come *i could not play. i could not play by instinct* nel 1977. Per gli altri due scatti, invece, la

collocazione temporale è più incerta: *i stopped playing the piano* sarebbe stata realizzata tra il 1975 e il 1978, mentre *and I had forgotten how to read music* vengono indicati il 1976 o l'arco temporale 1975-1978, rispettivamente nei cataloghi curati da Tellgren e Townsend(53).

Eppure, la tentazione di leggere i quattro fototesti come una serie unitaria, seguendo l'ordine indicato dal testo poetico, sembra trovare un suo radicamento nelle *footnotes* fantasma di *Poem about 14 hands high*. Se infatti si guarda alla posizione dei numeri in apice, questi corrispondono esattamente a una suddivisione sintattica che non segue la misura ritmica, quanto piuttosto quella logico-narrativa del periodare, ed è esattamente questa la scansione che è stata utilizzata nelle didascalie fotografiche. La sequenza foto-poetica risulterebbe la seguente(54):



then at one point i did not need
to translate the notes; they went
directly to my hands

Fig. 1 Francesca Woodman
*Then at One Point I Did Not Need to Translate the Notes;
They Went Directly to My Hands*, c. 1977, from the *Poem About 14 Hands High* series
Gelatin silver print with ink
6 1/8 x 6 3/16 in. (15.7 x 15.718 cm)
Collection of the Art Institute of Chicago
© Woodman Family Foundation / SIAE, Rome



i stopped playing the piano

Fig. 2: Francesca Woodman
I Stopped Playing the Piano, c. 1977, from the *Poem About 14 Hands High* series
 Gelatin silver print with ink
 4 5/16 x 4 5/16 in. (10.955 x 10.955 cm)
 Collection of the Art Institute of Chicago
 © Woodman Family Foundation / SIAE, Rome

*nerve al
 banda / mela
 live*



*i could no longer play
 i could not play by instinct*

Fig. 3: Francesca Woodman
I Could No Longer Play I Could Not Play by Instinct, c. 1977, from the *Poem About 14 Hands High* series
 Gelatin silver print with ink
 5 11/16 x 5 5/8 in. (14.448 x 14.288 cm)
 Collection of the Art Institute of Chicago
 © Woodman Family Foundation / SIAE, Rome



And i had forgotten how to
read music.

Fig. 4: Francesca Woodman
And I Had Forgotten How to Read Music, c. 1977, from the *Poem About 14 Hands High* series
Gelatin silver print with ink
4 5/16 x 4 5/16 in. (10.955 x 10.955 cm)
Collection of the Art Institute of Chicago
© Woodman Family Foundation / SIAE, Rome

Nella ricostruzione fototestuale mancano, al momento, le prime tre proposizioni(55): a partire, invece, dalla frase segnalata con la nota 4, il testo viene ripercorso in maniera quasi integrale. La presenza degli apici ci lascia intuire che forse l'autrice li avesse apposti proprio con l'intenzione di costruire la breve storia foto-testuale, pensandola come tale. La datazione variabile degli scatti non entrerebbe necessariamente in conflitto con questa suggestiva ipotesi interpretativa: sappiamo, infatti, che nella prassi di lavoro di Woodman non era insolito il riutilizzo di scatti precedenti secondo nuove forme di *emplotment*, come dimostrano i suoi libri d'artista, in cui immagini anche lontane nel tempo e che esistono autonomamente trovano una nuova dimensione di esistenza d'insieme. Ecco allora che la possibilità di ricostruire e analizzare la foto-poesia, o perlomeno una parte di essa, ci sembra una pista più che plausibile.

Nella sequenza qui proposta, la sensibilità di Woodman per la discrepanza tra significante e significato, per il montaggio metaforico capace di innovare tanto sul piano della predicazione quanto su quello della messa in intrigo, emerge tanto nei singoli fototesti quanto nella loro visione d'insieme. *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands* si giustappone all'immagine di una figura femminile (probabilmente la stessa Woodman) di spalle, con la schiena ricoperta da uno stralcio arcuato di carta da parati che ne copre il corpo seduto. Si intravede solo un accenno di nuca, insieme alle braccia piegate che si dirigono al muro, con i palmi che toccano con forza la parete. Sul lato sinistro di quest'ultima si distende il disegno di una gamba, o di un braccio, che sembra quasi voler toccare la mano sinistra della donna. Su tutto il muro emergono in rilievo piccoli segni verticali, in cui una parte della critica ha visto l'allusione possibile alla tastiera di un pianoforte. All'estremità destra dell'inquadratura trapela una cornice – potrebbe essere quella di una finestra o di un mobile – che sembra trovare continuità, sebbene con un'intelaiatura diversa, in *stopped playing the piano*. Qui la figura umana è svanita, lasciando il posto alla natura morta di uno specchio, corredato da una tendina in pizzo, una sedia e un cuore che assomiglia a un ex-voto, realizzato in tessuto e inserti di pelliccia. Mentre l'immagine precedente era contraddistinta dal

riverbero abbacinante della luce lungo la superficie della carta da parati, qui a colpire è il forte contrasto fra il biancore della parete e l'oscurità emanata dalla sedia vuota, la cui ombra sembra fare rima con quella della tenda impalpabile che la sovrasta. Lo stesso gioco chiaroscurale è al centro di *i could not play. i could not play by instinct*, nella quale il segno nero domina tanto l'immagine quanto il testo. Nella didascalia, un tratto di inchiostro nero ha quasi cancellato la frase – che tuttavia trapela sottostante – *when i started again*, presente in *Poem about 14 hands high*. L'inquadratura ritaglia il corpo di una donna della quale non possiamo vedere il volto, vestita con un abito nero impreziosito da un bordo ricamato, molto simile a quello di una tenda, altrettanto scura, che funge da quinta prospettica lasciando intravedere un pizzo sull'orlo superiore. Dal lato opposto, i confini del corpo sono confusi di una luce auratica, quasi si trattasse di un'apparizione fantasmatica. Al centro dell'immagine si colloca il petto della giovane donna, lasciato scoperto dall'abito e dal quale emerge il ritaglio di provini a contatto, che mostrano un volto femminile. Con la mano destra, la donna tiene in mano un coltello in movimento. Con l'ultima immagine – *and i had forgotten how to read music* – il corpo femminile, questa volta abbigliato di bianco, è posizionato probabilmente davanti alla stessa sedia della seconda immagine, poco al di sotto dello specchio – scorgiamo la tenda ricamata e la punta della spalliera. Il viso, nuovamente tagliato, è rivolto alla propria destra, leggermente spostato verso l'altro. La mano destra regge un minuscolo foglietto di carta – assomiglia ai messaggi che si trovano all'interno dei biscotti della fortuna cinesi – ma lo sguardo è altrove, lontano da quello che c'è scritto. La sottile rete allusiva si dipana nella misura del montaggio fototestuale. Nella prima immagine le mani sul muro citano le *hands* del testo, ma al posto di note e pianoforte abbiamo una parete e un corpo che sembra farsi tutt'uno con l'ambiente che lo circonda. La fusione panica della musica, che nel testo poetico viene rappresentata attraverso espressioni che rimandano al linguaggio verbale, diventa architettonica, meditazione spaziale sul rapporto fra geometria interiore ed esteriore – uno dei principali problemi teorici che interessavano Woodman. Nella seconda fotografia l'interruzione della pratica musicale, che temporalmente corrisponde a un'ellissi, assume la forma di un'assenza: non quella del pianoforte, che di fatto non è mai presente sulla scena, bensì del corpo, che è lo strumento, che è la musica e la fotografia insieme, ma che è anche il linguaggio. La terza e la quarta immagine presentificano rispettivamente la catastrofe (in senso aristotelico) e un enigmatico epilogo. La lacerazione sul vestito della donna, cui allude il coltello ancora sospeso in aria, ha comportato l'esposizione del volto, dislocato nel corpo secondo una nuova geometria che non corrisponde all'anatomia umana: il viso non occupa la posizione della testa, bensì quella del cuore, proprio quel cuore che nell'immagine precedente è appeso alla parete, reso reliquia di una temporanea assenza. La lacerazione ha investito anche la parola: cancellata, quando riemerge dal nero sembra quasi balbettare nella ripetizione di quel *i could not* che nega ora al corpo di fondersi con lo spazio – l'istinto non è più quello delle mani che traducono, ma delle mani che tagliano e che separano il biancore del petto dal nero dell'abito e dello spazio circostante. L'incapacità di leggere la musica diventa la disarticolazione della relazione spaziale tra il volto e il messaggio scritto sulla mano dell'ultima immagine: il biglietto è aperto sul palmo, ma impossibile a leggersi per chiunque. La continuità all'interno della serie fototestuale è palpabile nell'ancorarsi reciproco di alcuni motivi visivi: la cornice che collega la prima e la seconda immagine, la cromia chiaroscurale fra la seconda e la terza, la centralità delle mani nella prima, seconda e quarta immagine, la ricorsività dell'ambientazione fra la seconda e la quarta, il motivo del pizzo nella seconda, terza e quarta immagine, il cuore della seconda fotografia richiamato nella centralità che assume il petto negli ultimi due scatti. La parola risulta fondamentale costruttrice di senso anche nella composizione grafica delle immagini: dalla cancellazione in nero del terzo scatto alla sua evocazione in negativo nell'epilogo.

Se è vero allora che fra musica e fotografia può instaurarsi un collegamento mediale all'insegna della metafora – l'attitudine verso la musica rappresenterebbe in realtà quella verso la fotografia – questo accade però attraverso la mediazione di un altro linguaggio, quello letterario. È grazie a un afflato metaforico e narrativo al tempo stesso, capace di creare una combinazione inusitata di azioni e di immagini, che il medium letterario si fa sostentamento diretto e inscindibile del gesto creativo fotografico. La metariflessione di Woodman sulla fotografia, per mezzo della metafora musicale, avviene infine proprio grazie alla trasfigurazione letteraria che mescola prosa e poesia, narrazione e

lirismo, in un continuo superamento non solo dei confini fra i generi letterari, ma anche fra le arti, che l'opera dell'autrice statunitense ci sollecita costantemente a compiere.

Beatrice Seligardi

Note.

- (1) La maggior parte della bibliografia critica sull'opera di Francesca Woodman insiste sulla caratteristica sfocatura dei corpi, provocata dal movimento del soggetto di fronte all'obiettivo, come strategia di messa in moto temporale dell'immagine. A titolo puramente esemplificativo, cfr. lo scritto introduttivo di C. Townsend in Id., *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, Phaidon, London 2006.
- (2) D. Levy, *Vanishing Act*, "Tate Etc", 43, 2018: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/francesca-woodman-vanishing-act-deborah-levy>.
- (3) Le attività della fondazione, che ha sede a New York e gestisce l'eredità delle opere artistiche di George, Betty e Francesca Woodman, sono consultabili al seguente sito: <https://woodmanfoundation.org/>.
- (4) Su questo aspetto, cfr. le lettere e i documenti di Woodman in: G. Casetti, F. Stocchi (a cura di), *Francesca Woodman: Roma 1977-1981*, Agma, Vienna 2011; F. Woodman, *Francesca Woodman. Alternate Stories*, Marian Goodman, New York 2021; M. Keaney (a cura di), *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron*, National Portrait Gallery Publications, London 2024. Cfr. anche B. Seligardi, *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura*, Postmedia Books, Milano 2020; C. Kraus, *Impure Alchemy*, in F. Woodman, *Francesca Woodman. Alternate Stories*, cit., pp. 8-15; B. Seligardi, *Fantasmagorie del supporto. per una poetica dello iato nelle opere di Alix Cléo Roubaud e Francesca Woodman*, "il verri", 85, 2024, pp. 97-121; K. Jerinic, *Portraits, Friends, Equations: Adding Up Ideas in Francesca Woodman's Archive*, in M. Keaney (a cura di), *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron*, cit., pp. 39-63.
- (5) R. Valtorta, *Francesca Woodman*, "Progresso Fotografico", 86/10, 1979, pp. 46-50.
- (6) Il documento è riprodotto in F. Woodman, *Francesca Woodman. Alternate Stories*, cit., pp. 80-82.
- (7) Il documento è riprodotto in K. Jerinic, *Portraits, Friends, Equations: Adding Up Ideas in Francesca Woodman's Archive*, cit., p. 40.
- (8) F. Woodman, *Francesca Woodman. Alternate Stories*, cit., pp. 81.
- (9) F. Woodman, *Francesca Woodman: The Artist's Books*, Mack, London 2023.
- (10) Cfr. la postfazione di G. Woodman in F. Woodman, *Francesca Woodman's Notebook*, Silvana Editoriale, Milano 2011; B. Seligardi, *Lightfossil*, cit.; C. Kraus, *Impure Alchemy*, cit.; B. Seligardi, *Fantasmagorie del supporto*, cit.
- (11) Sul paragone con Duane Michals, cfr. in particolare C. Townsend, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, cit., pp. 29-31.
- (12) Sulla "storia del guanto", cfr. C. Townsend, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, cit., pp. 33-35; G. Casetti, F. Stocchi (a cura di), *Francesca Woodman: Roma 1977- 1981*, cit., p. 123; I. Pedicini, F. Woodman. *Gli anni romani fra pelle e pellicola*, Contrasto, Roma 2012, pp. 45-46 e 132-133; B. Seligardi, *Il guanto, la lacuna e l'anacronismo, o del segreto in Max Klinger, André Breton, Francesca Woodman e Deborah Levy*, "Elephant & Castle", 20, 2019, <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/325>; Ead., *Lightfossil*, cit., pp. 67-73; C. Bui Lê, *The Lady of the Glove: Francesca Woodman and Surrealism*, Summer 2021, <https://woodmanfoundation.org/the-lady-of-the-glove-francesca-woodman-and-surrealism>, C. Kraus, *Impure Alchemy*, cit., p.14.
- (13) Per questa definizione, cfr. B. Seligardi, *Lightfossil*, cit., p. 72, p. 82 e p. 102. Si tratta di un'espressione che deve molto a quanto dice J. Berger in *Appereances* [1982], in Id., *Understanding a Photograph*, a cura di G. Dyer, Penguin, London 2013, pp. 61-97.
- (14) Per una riflessione sulle interazioni fra narrazione e visualità e sull'interpretazione del concetto di rappresentazione in merito al rapporto fra immagini statiche e narratività, cfr. W. Wolf, *Pictorial narrativity*, in D. Herman, M. Jahn e M. L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London 2010, <https://www.proquest.com/encyclopedias-reference-works/pictorial-narrativity/docview/2137948308/se-2>.
- (15) P. Ricoeur, *Temps et récit, tome 1: L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1991 [1983], p. 10.
- (16) R. Valtorta, *Francesca Woodman*, cit., p. 46.
- (17) M. Fludernik, *Towards a Natural Narratology*, Routledge, London 1996, p. 48.
- (18) F. Woodman, *Draft of application for Fulbright Fellowship*, 1980, in K. Jerinic, *Portraits, Friends, Equations*, cit., p. 40.
- (19) Da un lato, l'interpretazione dell'opera di Woodman nel solco dell'autoritratto è stata fortemente sostenuta da una parte della critica, fra cui: D. Levi Strauss, *After You, Dearest Photography: Reflections on the Work of Francesca Woodman*, trad. fr. *Après toi, ma belle photographie: réflexions sur l'œuvre de Francesca Woodman*, in H. Chandès (a cura di), *Francesca Woodman*, Fondation Cartier pour l'art contemporain-Scalo, Paris-Zürich-Berlin-New York 1998, pp. 15-21; M. Pierini, *Dialogo ad una voce*, in Id. (a cura di), *Francesca Woodman*, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 13-17. Dall'altro, una lettura (adottata anche da chi scrive) in chiave decisamente più problematizzata della postura dell'"io" nell'opera di Woodman, alla luce di una

- costruzione narrativa che trascende il dato autobiografico e autoritrattistico verso un orizzonte che attinge alla finzione (sulla scorta dell'esempio proustiano della *Recherche* caro anche all'artista), è offerta da M. Bal, *Marcel & Me: Woodman Through Proust*, in I. Tejada (a cura di), *Francesca Woodman Retrospective*, Espacio AV, Murcia 2009, pp. 114-141. Cfr. anche L. Fusi, "You cannot see me from where I look at my self". *La maschera nell'opera di Francesca Woodman*, in M. Pierini (a cura di), *Francesca Woodman*, cit., pp. 165-169.
- (20) Per la categoria di "doppio talento", cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 47-78; M. Rizzarelli, *Lungo i margini dell'autorialità. Una quasi introduzione sull'oggetto libro e i talenti plurimi*, in M. Rizzarelli, B. Seligardi (a cura di), *Talentì doppi. Vocazioni plurime nella letteratura contemporanea*, Carocci, Roma 2025, pp. 23-41.
- (21) S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, in H. Chandès (a cura di), *Francesca Woodman*, cit., pp. 33-37 (la poesia è a pag. 37). Si cita la versione in francese perché è stata più facilmente reperibile da parte di chi scrive.
- (22) Ivi, p. 34 (traduzione nostra).
- (23) F. Woodman, *Journal Extracts*, in C. Townsend, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, cit., p. 243. Il volume presenta una serie di estratti trascritti da alcuni diari di Woodman a partire dal 1973. Altre pagine sparse sono presenti, come fotografie dei quaderni manoscritti o come citazioni, in altri cataloghi e in particolare in K. Jerinic, *Portraits, Friends, Equations*, cit.. In una nota riportata alla fine del catalogo, Jerinic scrive, con particolare riferimento ai diari, alla corrispondenza, agli *sketches* e in generale a tutti gli *ephemera*, che l'archivio di Francesca Woodman «was recently transferred to the Woodman Family Foundation, which is currently processing it for scholarly study» (p. 218).
- (24) S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 34.
- (25) Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura*, cit., p. 54: «"concrenza genetica", [...] laddove cioè le due arti, i due media, collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un unico mondo immaginale. Questa seconda prospettiva ci regala uno sguardo in quella che Philippe Hamon ha definito l'"image dans la fabrique", un dato che permette di avvicinarci alle scaturigini dell'atto creativo e alle condizioni di fondo della scelta mediale».
- (26) F. Woodman, *Journal Extracts*, cit., p. 241.
- (27) S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 34.
- (28) F. Woodman, *Journal Extracts*, cit., p. 243.
- (29) *Ibidem*.
- (30) Su questi aspetti, e in particolare sull'influenza di Stein nell'opera di Roubaud, cfr. H. Gianecchini, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Seuil, Paris 2014; Ead., *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre*, Littératures, Université Rennes 2, 2016, <https://theses.hal.science/tel-01528684>.
- (31) A.C. Roubaud, *Journal (1979-1983)*, Seuil, Paris 2009 [1984].
- (32) Su questo, oltre alle citate opere di Gianecchini, cfr. anche V. Montémont, "Je t'aime jusque là". Jacques Roubaud éditeur du Journal d'Alix, in François Bessire (a cura di), *Travaux de littérature. L'écrivain éditeur 2. XIXe-XXe siècles*, Adirel, Paris 2002, pp. 207-219; Ead., *L'oeuvre en souffrance : le Journal 1979-1983 d'Alix-Cléo Roubaud*, "Texte, revue de critique et de théorie littéraire", n° 39/40, 2006, pp. 189-222.
- (33) Cfr. J. Roubaud, *Introduction au Journal*, in A. C. Roubaud, *Journal 1979-1983*, cit., pp. 7-15.
- (34) Nella versione riportata nei *Journal Extracts* (p. 245), il nome di Sloan è sostituito con l'espressione «[my friend's]», probabilmente una scelta editoriale al fine di tutelare la privacy (in tutti gli estratti i nomi propri sono stati sostituiti da parentesi quadre con iniziali puntate). È la stessa Rankin a riprendere lo stesso passaggio del diario di Woodman inserendo il proprio nome (S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 36).
- (35) S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 36 (traduzione nostra).
- (36) La misura di 1 *hand* corrisponde a circa 4 *inches*. Pur con minor frequenza rispetto al passato, è ancora utilizzata nei paesi anglosassoni, anche se l'uso odierno è più frequente nella misurazione dei cavalli che non dell'altezza umana.
- (37) Su questo, cfr. P. Phelan, *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, "Signs", 27.4, Summer 2002, p. 1004.
- (38) G. Schor, *Props as Metaphors – Arranged by Francesca Woodman*, in Ead., E. Bronfen (a cura di), *Francesca Woodman. Works from the Sammlung Verbund*, Verlag der Buchhandlung Walter König – D.A.P., Cologne-New York 2014, p. 39.
- (39) A. Tellgren, *Francesca Woodman. On Being an Angel*, in Ead. (a cura di), *Francesca Woodman. On Being an Angel*, Moderna Museet – Koenig Books, London 2015, p. 13.
- (40) Cfr. A. Cortellessa, D. Meneghelli, *Dal fondo di un naufragio*, "il verri", 85, 2024, pp. 5-15.
- (41) La dichiarazione è inserita nel press kit della mostra *Francesca Woodman. On Being an Angel*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Parigi, 11 maggio – 31 luglio 2016: <https://www.henricartierbresson.org/w-p-content/uploads/2016/04/Press-Kit-Francesca-Woodman-FHCB.pdf>.
- (42) F. Woodman, *Journal Extracts*, cit., p. 245.
- (43) Sul rapporto fra meticolosità del progetto fotografico e imponderabilità delle condizioni dello scatto, cfr.

- S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 34.
- (44) Il termine va qui inteso nel senso attribuitogli da Heinrich von Kleist in *Über das Marionettentheater* [1810], trad. it. *Il teatro delle marionette*, Il nuovo Melangolo, Genova 2022.
- (45) S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, trad. fr. *Peach Mumble, idées sur le feu*, cit., p. 36 (corsivo nostro).
- (46) G. Schor, *Props as Metaphors*, cit., p. 38.
- (47) P. Phelan, *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, cit., p. 1001.
- (48) K. Conley, *A Swimmer Between Two Worlds. Francesca Woodman's Maps of Interior Space*, "Journal of Surrealism and the Americas", 2.2, 2008, p. 229. Sulla corrispondenza mediale fra musica e fotografia di queste specifiche immagini, si veda di nuovo P. Phelan, *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, cit., p. 1001: «two possible meanings surface: she can no longer play by the photographic rules that subordinate instincts to technique, and/or she can no longer find or feel her instinctual responses to things that had previously compelled her desire to photograph at all».
- (49) A. Tellgren, *Francesca Woodman. On Being an Angel*, cit., p. 13.
- (50) I cataloghi di mostre consultati sono i seguenti: H. Chandès (a cura di), *Francesca Woodman*, cit.; C. Townsend, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, cit.; M. Pierini (a cura di), *Francesca Woodman*, cit.; I. Tejada (a cura di), *Francesca Woodman Retrospective*, cit.; G. Casetti, F. Stocchi (a cura di), *Francesca Woodman: Roma 1977-1981*, cit.; G. Schor, E. Bronfen (a cura di), *Francesca Woodman. Works from the Sammlung Verbund*, cit.; A. Telgren (a cura di), *Francesca Woodman. On Being an Angel*, cit.; F. Woodman, *Portrait of a Reputation*, Rizzoli Electa, Milano 2019; F. Woodman, *Francesca Woodman. Alternate Stories*, cit.; M. Keaney (a cura di), *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron*, cit.
- (51) L'ordine con cui i quattro fototesti sono riprodotti nel catalogo non segue l'ordine dei versi del *Poem*: "And I had forgotten how to read music" (p. 110); "I stopped playing the piano" (p. 111); "Then at one point i did non need to translate notes; they went directly to my hands" (p. 113); "I could no longer play i could not play by instinct" (p. 141).
- (52) Le due immagini sono *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands* e *i could not play. i could not play by instinct*, in G. Schor., E. Bronfen (a cura di), *Francesca Woodman. Works from the Sammlung Verbund*, cit., pp. 164-165 e 184-185.
- (53) Una parziale omogenizzazione delle datazioni, che va nella direzione di interpretare queste immagini come un insieme coevo, è offerta dalle didascalie visibili sul sito dell'Art Institute of Chicago, che ha acquisito nel 2025 alcune fotografie di Woodman, tra cui quelle oggetto di analisi in questo articolo. Nel caso di queste ultime, la data riportata è sempre «c. 1977». Cfr. https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Francesca%20Woodman [ultima data di consultazione: 10 settembre 2025].
- (54) Le didascalie qui riportate sono quelle inviate a chi scrive da parte della Woodman Foundation nel settembre 2025, a seguito della gentile concessione da parte dell'istituzione circa l'uso delle immagini ai fini di questo articolo, per il quale rinnoviamo il nostro più sentito ringraziamento (con particolare riferimento a Celia Bui Lê, Collections Coordinator della Fondazione). L'elaborazione di questo saggio è avvenuta prima di ricevere tali didascalie, che sono state ottenute dietro esplicita richiesta di chi scrive e dopo aver indicato l'argomento di cui tratta l'articolo. Come si noterà, le didascalie riportano, per la prima volta, la dicitura «from the *Poem About 14 Hands High* series», che al momento attuale non risulta visibile altrove, nemmeno sul sito web dell'Art Institute of Chicago. Chi scrive ha visto in questa felicissima coincidenza una riprova della plausibilità dell'interpretazione proposta. È interessante notare come la dicitura «series», così come la mancanza di un ordine ufficialmente stabilito, sia indice significativo del fatto che permane l'abitudine a considerare queste fotografie nella loro singolarità, senza ancorarle a una struttura temporalmente narrativa come quella del fototesto, lettura che si vuole invece proporre in questa sede.
- (55) Per ora non siamo riuscite a stanare le eventuali immagini corrispondenti ai primi versi del testo: pubblicazioni future, nonché la sistematizzazione dell'archivio di Francesca Woodman, potrebbero far emergere i tasselli mancanti, così come potrebbe essere altrettanto plausibile l'ipotesi che l'autrice abbia scelto di lavorare solo sulla seconda parte del testo. Il fatto che la didascalia della prima immagine della sequenza da noi ricostruita inizi con la congiunzione temporale *then* rientrerebbe in una prassi comune ad altri fototesti di Woodman: questi spesso iniziano con avverbi o congiunzioni dal valore altamente narrativo (ad esempio *yet*, *and*), simulando un innesco in *medias res* che sollecita l'allusione a un ignoto antecedente dell'azione.