

TONI MARINO

GLI SPAZI DELLE PASSIONI NELLA LETTERATURA
FEMMINILE: ORTESE E ROMANO*Spazi, passioni, gender*

L'associazione tra passionalità e identità femminile si è posta, fin dall'inizio dei movimenti di genere, come un cliché culturale o una categoria semantica a maglie larghe con la quale inquadrare quello che Teresa De Lauretis¹ ha definito "l'abito" dell'identità femminile. Questa passione è osservabile non solo nella somatizzazione (visibile o udibile) ma anche in forme di mediazione che trasferiscono lo stadio passionale su elementi diversi dal soggetto, e di cui il soggetto fa esperienza. La descrizione dello spazio, dei luoghi, degli ambienti, è forse uno degli elementi che più di altri sembra mostrare in maniera diretta l'identità passionale dell'occhio che la ricostruisce.

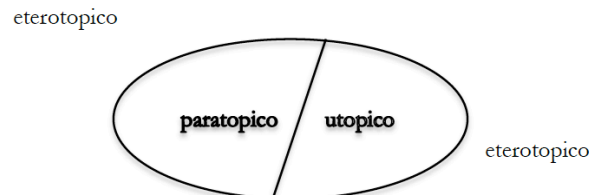
Questo articolo si propone di applicare gli strumenti semiotici per lo studio degli spazi e degli stadi passionali² a porzioni di testi della letteratura femminile italiana, specificamente dedicate alla descrizione di spazi e ambienti con una forte caratterizzazione geografico-culturale. I due casi selezionati (A. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*; L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*) rappresentano altrettante tipologie passionali alle quali corrispondono differenti tecniche descrittive degli spazi, e differenti modi di valorizzare le geografie umane dei luoghi coinvolti.

Semiotica degli spazi e semiotica delle passioni

La semiotica, in modo particolare la semiotica generativa, ha approfondito molto lo studio dello spazio come macrocategoria testuale, e in particolare degli ambienti, delle geografie, dei paesaggi, non solo testuali ma anche concreti, e ha sviluppato al suo interno una sorta di sezione dedicata in maniera focalizzata allo spazio³. Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault, dello spazio come universo discorsivo che genera senso e determina le pratiche sociali in esso inscritte, e legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

È nei lavori di A.J. Greimas che vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni. Essi non nascono con una vocazione critico-letteraria, ma curiosamente utilizzano la letteratura come testualità privilegiata per l'estrapolazione creativa del modello di analisi e per il suo *testing* analitico⁴. Non è un caso che Greimas sviluppi il suo modello di analisi confrontandosi con il racconto *Deux amis* di Maupassant, o che Bernard, uno dei massimi riferimenti per la semiotica dello spazio, elabori i suoi studi a partire da un'analisi di *Germinal*⁵. Si tratta di modelli direttamente derivati dalle ricerche del Formalismo russo, e più nello specifico dai lavori di Propp sulla fiaba, dove le categorie spaziali di interno/esterno, casa/castello, assumono una valorizzazione semantica a partire dalle azioni che tra di esse si dipanano – viaggio, avventura, azione eroica, ritorno, ecc.

Il modello per l'analisi narrativa dello spazio viene sviluppato sulla scorta di un modello precedente elaborato per l'analisi narrativa, chiamato "schema narrativo canonico", in cui Greimas aveva indicato le quattro fasi canoniche che caratterizzano ogni racconto. Nel caso dello spazio, Greimas parte dall'assunto che questo abbia una funzione prossemica rispetto all'azione (viene cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello a fasi: spazio eterotopico – spazio paratopico – spazio utopico – spazio eterotopico.



Il modello presenta quattro tipologie di spazio legate rispettivamente ad ognuna delle fasi dello schema narrativo canonico. Lo spazio eterotopico è lo spazio che segna l'inizio della narrazione o la sua fine, quello in cui il soggetto che ha agito viene punito o premiato per l'azione che ha svolto. Quello paratopico è lo spazio in cui il protagonista acquisisce le competenze per agire, mentre quello utopico è lo spazio dell'azione vera e propria.

Si tratta di uno schema che rende possibile valorizzare semanticamente gli spazi (cioè ambienti, paesaggi, luoghi concreti) in base alla fase narrativa che in essi si svolge. Ad esempio il luogo della

sconfitta sarà carico di valori semantici negativi, quello della glorificazione dell'eroe di valori semantici positivi. Lo stesso spazio, poi, può essere risemantizzato (riqualificato) attraverso una nuova azione (lo spazio iniziale dal quale il protagonista parte, ad esempio, carico dell'alone semantico della nostalgia, potrà essere rivalorizzato dall'alone semantico del ritorno felice).

Anche il modello per l'analisi delle passioni, denominato "schema narrativo passionale", è costruito come il precedente avendo come riferimento lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione.



Il modello descrive le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione testuale, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale. Le fasi sono cinque: la fase di costituzione (in cui si creano le condizioni che predispongono un soggetto ad appassionarsi); le tre fasi della sensibilizzazione – disposizione, patemizzazione, emozione – che descrivono rispettivamente la nascita della passione, il suo agire (performance passionale o vissuto) e il suo prendere corpo nel soggetto (somatizzazione); la fase di moralizzazione, in cui la passione viene giudicata come vizio o virtù.

La narrativa femminile

La letteratura femminile, o più in generale la narrativa femminile, ha una forte relazione con lo spazio e con il concetto di "voce situata". L'informazione narrativa nella *fiction* non è scissa dal contesto ambientale in cui viene data e al quale è connessa, e al limite non è scissa dallo scenario che presuppone (soprattutto nei lavori marcatamente finzionali)⁶.

Gli stessi studi di genere hanno trasformato il concetto di "posizione femminile" in una struttura metaforica fondata sui concetti legati allo spazio, come quello di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Scriveva ad esempio Susan Stanford Friedman «questa crescente enfasi sullo spazio è il riflesso di una transizione da una cultura basata sul discorso verbale e sulla scrittura a forme nuove di produzione del significato che pongono al centro l'aspetto visivo e spaziale. E la retorica dello spazio

femminista è parte integrante di questo spostamento epistemologico»⁷. Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio timico, passionale, un luogo con cui il soggetto che agisce si sente emotivamente coinvolto. Per dirla con una formula “cognitivamente corretta”, lo spazio delle donne non è uno spazio mappato e definito una volta per sempre, ma è uno spazio soggetto alle vibrazioni passionali sviluppate dalle azioni che in esso accadono, luogo aperto a processi di cambiamento, di degradazione o di riqualificazione.

Gli esempi che si potrebbero fare sono molti e trasversali alle letterature occidentali. Il primo che proponiamo è un racconto di Annamaria Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, scritto per le colonne del mensile *Sud. Giornale di cultura* (gennaio 1947), al quale la scrittrice collaborava:

La casa dava in un vicolo, in altri tempi tranquillo e remoto, profumato dai limoni di qualche solitario giardino, visitato dal vento di mare; ma durante la guerra, requisito dai sinistrati del Lavinaio (uno dei più squisiti ghetti europei sul Mediterraneo), non era più, a detta degli indigeni, riconoscibile. Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale batte le ali la nostra prima giovinezza; ma l'aria del quartiere, come forse di tutta la città, era terribilmente mutata. [...] I giardini erano sempre molti e particolarmente fulgenti in quella primavera. Da un punto all'altro della città, il mare correva come un paradiso, estraneo al dolore e all'orrore della moltitudine umana, che viveva miseramente aggruppata sulle sue spiagge. [...] La città appariva mutata, e io trovavo che il popolo fra cui ero cresciuta, era sceso nove scalini più sotto dei dieci tagliati nella scala delle sue possibilità. Non avevano più case, ma neppure mostravano desiderio di averne in futuro. [...] io rabbrivivo contemplandolo, o sospiravo, come colui che, dopo lungo cammino, siede sull'orlo di una voragine, e fissa attonito davanti se, oltre uno spazio orrendo, per un cammino che non si può rifare, i tetti e i fumaioli di un paese remoto che gli fu caro⁸.

Nel brano gli spazi descritti, qui ambienti reali che hanno un referente empirico (Napoli), sono luoghi esterni all'azione, descrizioni nel senso classico della descrizione, cioè di pausa narrativa (interruzione della storia), che in semiotica si direbbero

eterotopici, e assumono qui una valorizzazione patemica tendenzialmente disforica (negativa). In essi la passione è presente come elemento virtuale che può essere suscitato e manifestarsi, o come elemento già sanzionato, cioè come una sorta di etichetta passionale attaccata al luogo. Ma quello che più conta è la tecnica di creazione dello spessore passionale, che prevede lo slittamento dal punto di vista percettivo al punto di vista etico-morale. Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticale (verso il cielo) e orizzontale (verso il mare) diviene una geometria simbolica (le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione) che determina nel lettore il semisimbolismo “alto : bene = basso : male” (alto sta a bene come basso sta a male)⁹.

La città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica. In questo caso, riferendoci esclusivamente a brani in cui la descrizione dello spazio-paesaggio non coinvolge l'azione, la valorizzazione timica è assegnata dalla voce narrante, segnalata dal passaggio dalla terza persona (oggettivante) alla prima persona singolare (massimamente soggettivante e massimamente coinvolgente dal punto di vista degli stati emotivi). La terza persona crea la dimensione morale, la prima persona crea lo stato passionale attivo, presente, del testimone oculare, cioè del narratore.

Il racconto procede:

Di fronte alla mia stanza, a due metri dal balcone privo di vetri, abitava un giovanotto senza una occupazione precisa [...]. Spesso io li odiavo, e chiudevo con rabbia le finestre quando apparivano: ma più spesso avevo pietà di loro, come essi certo non sospettavano, i mi fermavo ad ascoltare i loro ingenui e cinici discorsi, i loro canti pieni di disperata allegria. [...] solo più tardi, l'eccitazione del vicolo assumeva un tono più misurato, la frenesia si calmava. Tutte le finestre erano spalancate e illuminate, la gente sedeva a tavola... molti però non avevano ne pane bianco ne vino [...] uscivano sulle terrazze o si affacciavano alle finestre dei tristi cortili... a notte, quando già molte finestre si erano spente sulla vergogna o la solitudine delle anime, gruppi di giovani tra la vecchia e la nuova generazione, sazi e tuttavia inquieti, svegliavano il quartiere con una serie di canti che dovevano evocare la città di un tempo e dire la bellezza dell'amore puro [...] fame e vergogna era la città di oggi [...] i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione¹⁰.

In questo caso lo spazio descritto è un luogo dell'azione, un ambiente della narrazione, propriamente uno spazio topico: il vicolo, il luogo in cui accadono varie azioni e in cui si manifestano varie tonalità passionali in distinti soggetti protagonisti dell'azione.

Mentre la narrazione precedente, da un punto di vista passionale, riguardava le fasi iniziale e finale delle strutture narrative della passione (disposizione: il soggetto è predisposto a provare una passione; moralizzazione: lo spazio descritto da un punto di vista passionale, cioè il giudizio sulle passioni dominanti nel vicolo dopo la guerra), in questa parte del brano ci troviamo nelle fasi della patemizzazione e della somatizzazione, in cui i soggetti che agiscono provano stati emotivi che coinvolgono direttamente lo spazio-ambiente. Questo coinvolgimento è segnato tecnicamente da un ritmo iterativo e durativo: la ripetizione è creata attraverso il lessico ambientale (le finestre, il vicolo), il ritmo durativo, invece, è realizzato con la narrazione di una scena (ogni descrizione si apre con l'individuazione di una finestra-cornice, alla quale segue la descrizione in dettaglio di una scena, con personaggi e storie). La narrazione passionale degli spazi funge da strategia narrativa che regola l'attivazione degli stati emotivi nel lettore, secondo una cadenza suggerita per mezzo di una codificazione fissata nel corso del racconto (mare e cielo = passioni positive, vicolo = passioni negative; finestra = coinvolgimento passionale).

Il secondo caso, invece, è costituito da un brano del romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*:

Mi sono appoggiata al balconcino a ringhiera. Il legno, vecchio, solcato, arido, era divenuto simile al sughero. La vernice (quella!) era penetrata nel legno; lavata e rilavata; seccata e riseccata. Mi sono affacciata. Al di là della strada si stendono i tetti d'ardesia del paese di sotto. Si chiama il Borgo Sottano. Sembra deserto; non sale, come allora, il fumo dai camini. Cerco con gli occhi la bottega di Cinto, il fabbro. Sono scomparsi i gradini davanti alla porta, la porta stessa è stata murata; si vede la traccia biancastra. Perché mi piaceva tanto guardare la bottega di Cinto? Intravedevo il fumo della forgia, sentivo battere il ferro sull'incudine: il suono più esaltante che si possa sentire. [...] Mi staccai dal balconcino e guardai finalmente la camera. C'era un letto, ma sopra un'asse contro la parete erano allineati fornelli, casseruole: una misera cucina da campo. Qualcuno doveva viverci isolato: lo storpio? O una delle sorelle strane? In quella camera io sono nata. "La levatrice era

ubriaca”. La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull’orrore. Così che pareva sorrisse di se stessa¹¹.

In questo caso gli spazi descritti sono gli spazi dell’azione, e conseguentemente il percorso emotivo del racconto è soprattutto fermo alle fasi di sensibilizzazione, quelle cioè in cui la passione si manifesta e agisce. Anche in questo brano la dimensione passionale è suggerita da uno slittamento dei punti di vista qualitativamente individuabili come “punto di vista della bambina” e “punto di vista dell’adulta”. Separabili logicamente per mezzo delle informazioni che la scrittrice fornisce al lettore, che cognitivamente distinguono tra una logica di pensiero dell’adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) e una più marcatamente “sensibile” della bambina (suoni, visioni), i due punti di vista sono fusi in un’unica scrittura per mezzo di marcatori stilistici del ricordo, primo fra tutti l’uso dell’imperfetto e della prima persona soggettivante. Non a caso il romanzo, la cui stesura iniziale era stata condotta in terza persona, utilizza poi uno sguardo soggettivo in prima persona per garantire una fusione tra sguardo dell’adulta e della bambina, che secondo le dichiarazioni della stessa autrice appartengono a una poetica in cui la memoria – un viaggio nel mito e nel sogno – si afferma sull’autobiografia, cioè sulla ricostruzione veridica del dato reale. La tematica della memoria e del ricordo, e per molti versi si salda a essa in una sorta di connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione, ecc.) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi, che per taluni genera un parallelismo – che Montale chiamerà “rifrazione stilistica” – tra lo stile della produzione pittorica e quello letterario, sia poetico che narrativo. Flavia Brizio¹², ad esempio, parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell’autrice, che parte dalla pittura, approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione in scrittura e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura narrativa, realizzata nelle opere ultime e sperimentali (*Nei mari estremi, Le lune di Hvar*).

Questa tensione, tra l’ambiente descritto e le connotazioni passionali, cela una propensione della narrativa femminile a parlare per immagini, quasi che il dato visivo, più della riflessione astratta o dell’azionismo, traduca meglio le stratificazioni timiche, che appartengono sì ai soggetti patemizzati, cioè le persone in quanto

capaci di vivere le passioni, ma da questi si trasferiscono su referenti esterni, sugli oggetti, sui luoghi dove avvengono, sui volti degli altri. Come aveva sottolineato Ferronivcommentando il *La penombra*:

L'attenzione ai rapporti familiari è interrogazione continua del modo in cui essi costituiscono la persona che li vive: entro quei rapporti si fanno le esistenze concrete. ...Entro questa concretezza si colloca il rapporto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporti¹³.

Conclusioni

Dalle due analisi è possibile enucleare tre regole di rappresentazione dello spazio nella letteratura femminile:

1. lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell'azione narrata, non tanto in virtù di una regola di coerenza semantica e adattamento dello spazio alle azioni descritte e narrate, ma in virtù di un legame patemico tra ambiente e stato emotivo dei soggetti che lo abitano, spesso creato per mezzo della riqualificazione timica del punto di vista percettivo;

2. lo spazio, nelle fasi centrali della narrazione, quelle cioè in cui si agisce, subisce sempre un'azione di riqualificazione passionale (di degradazione o di miglioramento);

3. lo spazio non viene assoggettato da regole di mappatura, cioè non è uno spazio logico – una pura descrizione – ma molto spesso è oggetto di azioni rivoluzionarie che tendono a rideterminare il suo valore semantico per mezzo della rideterminazione del suo valore passionale.

Mentre le prime due conclusioni sono adattabili anche alla letteratura maschile, l'ultima è più delle altre prerogativa delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura e il discorso, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali, partendo proprio dalla riorganizzazione delle regole sociali inscritte nei luoghi sotto forma di tonalità passionali.

¹ T. De Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press Bloomington (tr. it. *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*, La Tartaruga, Milano, 1994).

² A. J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotique des passions. Des etats de choses aux etats d'ame*, Seuil, Paris, 1991

(trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996); A. J. Greimas, *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Editions du Seuil, Paris, 1976 (trad. it. *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Centro Scientifico torinese, Torino, 1995).

³ Già Greimas aveva proposto un'analisi della città di Parigi in A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Editions du Seuil, Paris, 1976 (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico torinese, Torino, 1991).

⁴ Cfr. D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Édition Nathan, Paris 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002).

⁵ D. Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamin, Paris, 1985.

⁶ Cfr. C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003,

⁷ S. Stanford Friedman, *Lacotional Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy* in M. DeKoven (Ed), *Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London, 2001, pp. 13-36.

⁸ A.M. Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, in «Sud. Giornale di cultura», gennaio 1947.

⁹ Come termine di confronto analitico si veda l'analisi di S. Cavicchioli, *Geometrie cognitive e passionali in To The Lighthouse di Virginia Woolf*, in Id. *I sensi, lo spazio, gli umori*, Bompiani, Milano, 2002.

¹⁰ A. M. Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, cit.

¹¹ L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994, p. 34.

¹² F. Brizio, *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene Edizioni, 1993.

¹³ G. Ferroni, *Postfazione*, in L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit. , pp. 207-221.