

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XVII

numero 1-2

2018



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore

SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico

EPIFANIO AJELLO - ANGELO CARDILLO - IRENE CHIRICO - DOMENICA FALARDO
EMILIO GIORDANO - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE - EMMA GRIMALDI
ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI - MILENA MONTANILE - LUIGI MONTELLA
LAURA PAOLINO - ANTONIO PIETROPAOLI - LUIGI REINA - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

Redazione

FEDERICA CAIAZZO - EMANUELA FERRAUTO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione Italianistica
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA)

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.

*Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione di Italianistica
dell'Università degli Studi di Salerno*

Versamenti: Bonifico bancario - IBAN: IT32G0101076480000027002915 intestato a Tipografia Buonaiuto sas di Luigi Buonaiuto & C. - 84087 Sarno (Sa) - Abbonamento Annuo € 40,00 - estero € 60,00 - Prezzo di un fascicolo € 20,00 - Numeri doppi € 40,00

Autorizzazione del tribunale di Salerno

n. 366 del 28 - 12 - 1971

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XVII, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2018

EMMA GRIMALDI, *Per Renato Aymone* pag. 5

Saggi

LUCA FERRARO, «*Vostra inclita virtù, dite, che giova?*»: *Orlando nel «Furioso» dal matto al savio* » 13

MIRELLA MASIERI, *Il malfrancese e il Lamento di Niccolò Campani* » 29

ANGELA LEONARDI, *I bambini nel teatro di Shakespeare* » 49

FRANCESCO SAVERIO MINERVINI, *Consuetudine epistolare tra Foscolo e Bettinelli* » 65

ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA, *Niccolò Tommaseo discepolo di Roubaud? Qualche riflessione* » 94

MATTEO SARNI, «*Meriggiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli Ossi di Seppia* » 106

TONI MARINO, *La decostruzione timica dei Dispositivi della visione. Strategie descrittive dello spazio e degli ambienti in Anna Maria Ortese e Lalla Romano* » 132

EMANUELA FERRAUTO, *Cinquant'anni di teatro in Italia attraverso fonti cartacee, digitali e digitalizzate: l'Archivio Savioli e i suoi paratesti teatrali* » 155

Interventi

FEDERICA CAIAZZO, *Breve glossario del mondo antico* » 175

Note e Rassegne

EMMA GRIMALDI, *Il movente è sconosciuto. Alcune riflessioni* » 185

Recensioni:

A. Maurutto, R. Pellegrino, E. Ferrauto, A. Fiorile, A. Ottieri,
F. Caiazza » 194

LIBRI RICEVUTI » 209

LA DECOSTRUZIONE TIMICA DEI *DISPOSITIVI DELLA VISIONE*.
 STRATEGIE DESCRITTIVE DELLO SPAZIO E DEGLI AMBIENTI IN
 ANNA MARIA ORTESE E LALLA ROMANO

1. *Strategie descrittive dello spazio e interpretazioni del lettore*

Le descrizioni degli ambienti, in letteratura, quando non strettamente utilizzate con funzione di pausa descrittiva, cioè di descrizione paesaggistica finalizzata a dare una pausa alla storia propriamente detta, e quando non strettamente utilizzate con una funzione simbolica, cioè creando una perfetta correlazione tra la storia e lo scenario in cui essa accade, assumono un valore strategico che le rende parte integrante della storia e non semplice contesto in cui essa si realizza. In tali casi è più giusto parlare di strategie descrittive degli ambienti, perché agli ambienti viene assegnata una funzione narrativa specifica, diversa da quella del “contesto dell’azione”, e dotata di un valore semantico proprio. In questi casi il lettore decodifica la trama oltre che dalle informazioni derivanti dalle azioni della storia, da informazioni associate agli ambienti, nella maggior parte dei casi finalizzate a regolare lo stato emotivo del lettore, il suo coinvolgimento nella storia, i meccanismi di attesa, sorpresa e suspense. Non si tratta semplicemente di vedere nella descrizione dell’ambiente una riserva di informazioni utili allo scioglimento della trama, come nel caso della descrizione indiziaria dei romanzi gialli, ma di assegnare all’ambiente un ruolo specifico nell’esperienza di lettura. Tali strategie, nella letteratura contemporanea¹, sono connesse a tre principi narratologici che riguardano il processo di decodifica del testo da parte del lettore, così riassumibili:

I. lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell’azione narrata in virtù di un principio di coerenza semantica che prevede il ne-

¹ Crediamo sia opportuno fare esplicito riferimento al romanzo novecentesco, perché nella produzione letteraria precedente tali regole sono molto meno rinvenibili, essendo l’apparato descrittivo dello spazio coincidente con la “pausa descrittiva”, in cui il tempo della storia o fabula, che coincide con l’azione narrata, si arresta e quello del racconto prosegue (TS = 0; TR = ∞). Sull’argomento cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1990.

cessario adattamento degli ambienti alle azioni, oppure un legame cognitivo ed emotivo tra ambiente e stato interiore dei soggetti che lo abitano. Quello che accade in una storia, infatti, qualifica il luogo in cui accade, che finisce con l'essere valorizzato dal lettore quasi esclusivamente come scena dell'azione. Tale legame è spesso stimolato dall'autore attraverso un uso strategico delle focalizzazioni oppure, più di frequente, diversificando qualitativamente il punto di vista e producendo slittamenti da quello percettivo a quello morale o di interesse;

II. lo spazio, nelle fasi azionistiche della narrazione, può subire un processo di riqualificazione cognitiva e passionale, sia di natura migliorativa che peggiorativa. Tale riqualificazione può essere percepita dal lettore anche quando non espressamente dichiarata nel testo, in virtù del principio precedente, cioè dedotta dalle variazioni nei comportamenti dei personaggi;

III. lo spazio, durante il processo di riqualificazione, subisce una ridefinizione semantica che azzerà il precedente valore. Tale principio è derivato dall'esperienza reale. Stando agli studi sulla psicologia della percezione, infatti, la relazione tra soggetto e ambiente è sempre governata da regole cognitive frutto dell'esperienza, che permettono al soggetto di adeguare il proprio corpo all'ambiente (*affordance*)². Il processo di riqualificazione può essere inteso come un processo che altera tali regole o le sostituisce. Esso ha due fasi: la prima, di decostruzione delle regole; la seconda, di installazione di nuove regole. Le nuove regole, rendendo nulla l'esperienza precedente, generano una sorta di stallo nell'adattamento del soggetto, che si traduce in un'alterazione descrittiva. I formalisti avevano chiamato questo processo "straniamento", e lo avevano connesso a tecniche descrittive fondate appunto sulla rottura delle convenzioni nella rappresentazione degli ambienti, e sull'alterazione della prospettiva o delle focalizzazioni.

L'ipotesi guida del saggio è che l'ultimo principio sia una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali, partendo proprio dalla riorganizzazione delle regole inscritte nei luoghi (linguaggio della differenza). Nella letteratura femminile, infatti, si parte dal presupposto che l'ambiente porti iscritto al suo interno, nelle sue architetture, nei suoi elementi simbolici, regole di codificazione visiva

² Cfr. J. J. GIBSON, *The Perception of Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950; ID., *The Theory of Affordance*, in ID., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Group, 1986, pp. 127-143. A partire dai saggi di Gibson sono nate gran parte delle ricerche attuali che studiano in maniera empirica tale processo.

che sono nella maggior parte dei casi ascrivibili all'universo logico del maschio e dei suoi dispositivi di visione. È per questa ragione che in tale letteratura la "descrizione" diviene strumento narrativo di riqualificazione ambientale, che prende le forme di un dispositivo timico, e stimola un riadattamento passionale dell'esperienza del lettore in uno spazio già strutturato. Dal punto di vista strutturale, o di genesi della scrittura, la letteratura femminile mette in stretta relazione i dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell³ come mediatori dell'esperienza, con i dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas⁴, come enunciati di stato o di processo che descrivono i tratti psicologici connessi con gli esistenti⁵ narrativi. Tale connessione si esplica molto spesso in un legame tra i tratti psicologici del personaggio e i suoi comportamenti nello spazio⁶. La letteratura femminile ha una forte relazione con lo spazio/ambiente e con il concetto di

³ W.J.T. MITCHELL, *The Language of Image*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1980; ID., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; ID., *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; ID., *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, Chicago University Press, 1988; ID., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, London, Chicago University Press, 2015, trad. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi 2018. Una traduzione di alcuni saggi contenuti nei lavori sopra descritti è in W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina 2017.

⁴ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotique des passions. Des etats de choses aux etats d'ame*, Paris, Seuil, 1991 (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996); A. J. GREIMAS, *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Editions du Seuil, 1976 (trad. it. *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1995).

⁵ Cfr. S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1978, trad. it., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981

⁶ Cfr. D. A. KENNY, *A General Model of Consensus and Accuracy in Interpersonal Perception*, «Psychological Review», 98, 1991, pp. 155-163, che mette in stretta relazione le azioni dei personaggi e la percezione dei loro tratti psicologici da parte del lettore. Sullo stesso tema, cioè sulla stretta relazione tra azione e movimento nello spazio del mondo narrativo e caratterizzazione psicologica si veda pure M. BORTOLUSSI e P. DIXON, *Psychonarratology. Foundation for The Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, in modo particolare il cap. V "Characters and Characterization", pp. 133-165, e U. MARGOLIN, *The Doer and The Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative*, «Poetics Today», 7(2), 1986, pp. 205-225.

“voce situata”⁷. Gli stessi studi di genere hanno trasformato il concetto di “posizione femminile” in una struttura metaforica fondata su categorie legate allo spazio, come quella di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Secondo 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»⁸. Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio passionale, un luogo in 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.

2. Dispositivi della visione e dispositivi timici nella letteratura femminile: metodo e categorie di analisi

Nell’analisi che seguirà, proporrò uno studio di due autrici della letteratura italiana – Anna Maria Ortese e Lalla Romano – alla luce di una metodologia di analisi di tipo *close reading*, che usa in sequenza due approcci metodologici della critica letteraria: l’approccio mediologico, che vede nella scrittura letteraria il derivato di un atteggiamento percettivo condizionato da uno specifico medium; l’approccio semio-linguistico, che vede nella scrittura letteraria, e in particolare nella struttura narrativa che la sostiene, uno stimolatore dello stato emotivo del lettore. In entrambi i casi la letteratura è vista come una sorta di filtro attraversato dal lettore durante l’esperienza di lettura, che è eminentemente scopico nel primo caso, cioè guida l’immaginazione del lettore, e passionale nel secondo, cioè guida il suo stato emotivo. Nei paragrafi successivi mostreremo come le due autrici mettono in atto una strategia narrativa incentrata sulla descrizione degli ambienti, che ha tre fasi: (i) il richiamo nella mente del lettore di regole di lettura degli ambienti alla luce di specifici dispositivi scopici (l’architettura in Anna Maria Ortese e la fotografia in Lalla Romano);

⁷ Cfr. C. DEMARIA, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003,

⁸ S. STANFORD FRIEDMAN, *Lacotional Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy in Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, edited by M. DeKoven, New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press, 2001, pp. 13-36.

(ii) la decostruzione di tali dispositivi e delle relative regole per mezzo di azioni narrative che accadono in quegli stessi ambienti; (iii) la riqualificazione degli ambienti per mezzo di nuove regole di natura passionale, che assegna loro un valore semantico nuovo rispetto a quello iniziale, e che è caratterizzata dal coinvolgimento corporale del narratore e del lettore (*embodiment*).

La relazione tra la teoria dei dispositivi della visione con il suo metodo critico e lo studio della letteratura femminile⁹, risulta ampiamente giustificata sul piano critico in virtù di un principio ideologico condiviso sia dal pensiero di Mitchell che dalla *Gender Theory*, che anzi rende le categorie per lo studio dell'immagine perfettamente calzanti con gli obiettivi della *gender critics*. Secondo tale principio le tecniche descrittive lavorano in maniera dialettica – sia in dialogo che in contrasto – con lo spazio-ambiente che ricostruiscono. Tale principio è alla base sia dell'opposizione proposta da Mitchell tra *picture* e *image*¹⁰, cioè tra figura reale dello spazio che stimola la visione, e visione intesa come interpretante della realtà percepita¹¹, sia delle associazioni elencate dallo stesso Mitchell tra i termini della coppia *text-image*¹², che possono essere di traduzione, di relazione e di opposizione. Se usiamo tali categorie per analizzare la letteratura femminile, infatti, la descrizione letteraria delle donne risulta animata da un principio di rottura e sovversione del legame istituito tra spazio e descrizione (*image x text*) nell'ambito del pensiero maschile, e si farebbe portatrice di una istanza di separazione che mira a azzerare i connotatori dello spazio-ambiente maschile e a lasciare aperte delle possibilità di riorganizzazione. Infatti le descrizioni, nella letteratura femminile, fanno spesso appello alla tecnica dello straniamento, che mostra lo spazio secondo punti di vista percettivi

⁹ Su questo tema si vedano i lavori specifici di V. CAMMARATA, *Breve storia femminile dello sguardo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2014, e *Donne al microscopio. Un'archeologia dello sguardo femminile*, Pisa, ETS, 2013.

¹⁰ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, cit.

¹¹ La teoria di Mitchell si ispira al pensiero di C.S. Peirce, non solo per quanto esplicitamente dichiarato in relazione al concetto di icona, intesa come *likeness*, cioè come fondata sul principio di somiglianza col referente reale, cioè l'oggetto che rappresenta, ma anche più in generale nel principio di base enucleato nel cosiddetto triangolo semiotico, secondo il quale il processo interpretativo dell'esperienza ha origine nell'oggetto, inteso come realtà solo parzialmente accessibile all'esperienza (oggetto dinamico), è mediata da un segno, quello che Mitchell chiama appunto *picture*, e genera un interpretante, cioè un simulacro mentale, una visione, con la quale viene semanticamente definita, che corrisponde a ciò che Mitchell chiama *image*.

¹² W.J.T. MITCHELL, *Image Science*, cit.

inediti, o restituisce visioni alterate dagli stati emotivi del soggetto femminile che lo abita di nuovo, per la prima volta¹³. Lo straniamento, sia esso esclusivamente percettivo, suggerito dall'uso di prospettive atipiche, da slittamenti focali, da dislocazione della percezione lungo assi di percorrenza del corpo meno tipici¹⁴, da un eccesso di focalizzazione percettiva o da una chiusura del campo di visione, sia esso emotivo, cioè una alterazione visionaria¹⁵ che confonde il dato reale (*picture*) con un'interpretazione del soggetto (*image*) alterata, ha un effetto di deterritorializzazione¹⁶, cioè l'effetto paradossale di occupare lo spazio senza occuparlo, di negare la territorializzazione senza proporre un'altra¹⁷. In questo senso la descrizione risponde all'istanza di separazione tra *text* e *image* invocata da Mitchell come alternativa al legame collaborativo o traduttivo. La scrittura della differenza, in questo caso, è scrittura della differenza che si genera tra *text*

¹³ La seconda parte del già citato *Image Science*, è dedicata a discutere casi reali di contesa ideologica generata da spazi reali, che per alcuni sono luoghi simbolici, cioè culturalizzati, per altri luoghi da liberare. Inutile dire che la cultura femminile ha dedicato una enorme attenzione alla riconquista dello spazio, non solo metaforico, ma anche reale e concreto.

¹⁴ Sulla relazione tra soggetto che si muove nello spazio, assi di spostamento e memorizzazione del lettore si veda B. TVERSKY, *Spatial Cognition: Embodied and Situated*, in *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, edited by P. Robbins Philip e M. Aydede, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 201-216; B. TVERSKY, *Spatial Perspectives in Descriptions*, in *Language and Space*, edited by P. Bloom et al., Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, pp. pp. 462-491; B. TVERSKY, *Remembering Space*, in *Handbook of Memory*, edited by E. Tulving, F.I.M. Craik, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 363-378; Id., *Spatial Schemas in Depictions*, in *Spatial Schemas and Abstract Thought*, edited by M. Gattis, Cambridge (MA), The MIT Press, 2001, pp. 79-111.

¹⁵ L'alterazione emotiva dello spazio descrittivo, tipica della scrittura di Anna Maria Ortese, è stata spesso definita dalla critica con la formula del realismo magico, che è sicuramente meno tipica della scrittura femminile. Se si legge *Ferito a morte* di La Capria, per fare un esempio, la distanza tra il realismo magico in esso presente e la scrittura di Ortese è più che evidente. Crediamo che la formula "realismo emotivo", opposta al cosiddetto "realismo scientifico" o a quello storicamente ascrivibile al comunismo sovietico "realismo socialista", renda meglio l'intenzione poetica dell'autrice.

¹⁶ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani*, Roma, Trecceni, 2 Voll., 1987, e G. DELEUZE, *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2002.

¹⁷ La figura dell'*occupatio*, così intesa, è stata proposta da Mitchell in relazione al movimento statunitense Occupy e come processo di riqualificazione di quelli che chiama "luoghi fondativi" di una cultura. Mitchell la descrive in questi termini: «una messa in scena del tropo dell'*occupatio*, del parlare rifiutandosi di parlare, aprendo uno spazio negativo nel linguaggio stesso con una forma di "condotta espressiva". È l'esatto opposto dell'enunciato performativo nella teoria degli atti linguistici, che realizza il fare attraverso il dire (benedire, maledire, prestare giuramento, dichiarare un verdetto)». p. 167

(descrizione) e *image* (visione maschile dello spazio). Tecnicamente tale effetto può essere creato con la rimozione degli elementi simbolici, la distruzione, la violazione dei percorsi, tutte operazioni che mirano a una riqualificazione passionale dello spazio, cioè mirano a una decostruzione della logica iscritta nei luoghi e a una ricollocazione emotiva dei soggetti che li abitano, ricollocazione che passa per una sorta di trauma passionale stimolato da un trauma visivo. Nella descrizione di questa azione Mitchell fa riferimento al concetto promosso da Foucault di spazio eterotopico, cioè libero e non qualificato, semioticamente parlando, dall'azione del soggetto che lo abita. Nelle tecniche descrittive della letteratura femminile assistiamo appunto a questo slittamento costante dal luogo topico – cioè luogo qualificato dall'azione del soggetto – allo spazio eterotopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive.

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 specifica allo spazio¹⁸. 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 inscritte¹⁹, e legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

Nei lavori di A.J. Greimas vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni che nascono con una precisa vocazione critico-letteraria²⁰. 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. Il modello per l'analisi narra-

¹⁸ Già Greimas aveva proposto un'analisi della città di Parigi in A.J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences, sociales*, Paris, Editions du Seuil, 1976 (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1991).

¹⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

²⁰ Greimas sviluppa il suo modello di analisi confrontandosi con il racconto *Deux amis* di Maupassant, mentre Bernard, uno dei massimi riferimenti per la semiotica dello spazio, elabora i suoi studi a partire da un'analisi di *Germinal*. Per un riferimento si veda D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan, 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002); ID., *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès-Benjamin, 1985.

tiva 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 (venga cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello come ripartizione dello spazio in relazione all'azione: spazio eterotopico (luogo esterno di manipolazione), spazio paratopico e spazio utopico (luoghi di preparazione e azione), spazio eterotopico (luogo esterno di sanzione). 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). Nel caso dei luoghi eterotopici Greimas tende a definirli sulla base di una dominante cognitiva, mentre quelli azionistici, cioè topici, hanno una dominante azionistica. In ogni caso è evidente che l'applicazione del modello alla letteratura femminile possa prevedere lo slittamento della dominante cognitiva verso la dominante emotiva, e quindi qualificare i luoghi eterotopici, così come nella proposta iniziale di Foucault, come luoghi di riqualificazione e messa in discussione del senso anche su base passionale.

Il modello di Greimas per l'analisi delle passioni, denominato "schema narrativo passionale", è costruito come il precedente, avendo come riferimento sempre lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione. Le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione narrativa, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale, 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.

Nel corso dell'analisi, volendo mostrare il carattere decostruttivo delle descrizioni femminili, useremo tale modello applicandolo a ritroso, soprattutto per mostrare la dicotomia tra la fase di moralizzazione e quella di somatizzazione. Come vedremo, la riqualificazione passionale degli ambienti è un effetto di lettura generato dalla contrapposizione alle regole di lettura precedenti e dalla loro decostruzione. L'effetto finale delle strategie descrittive, nella letteratura femminile, è sempre quello di azzerare la logica scopica del dispositivo attraverso il quale sono solitamente interpretati gli ambienti, e di installare una logica passionale, emotiva, che è marcatamente segnata dal coinvolgimento del corpo e dal superamento della ragione calcolatrice.

3. Rottura del dispositivo architettonico e riqualificazione dei corpi nella Napoli di Anna Maria Ortese

Il primo caso che presentiamo è la descrizione di Napoli presente in un racconto/reportage di Anna Maria Ortese intitolato *La città involontaria*, contenuto ne *Il mare non bagna Napoli*. Il racconto è ispirato da una visita al complesso architettonico denominato III e IV Granili, che negli anni successivi alla guerra era diventato luogo di accoglienza dei senzatetto, prima che, anche grazie al clamore della denuncia presente nel racconto, fosse abbattuto per far posto alle nuove case popolari. Apparentemente la Napoli di questo reportage è la città emblema della lotta di classe e del dibattito sul ruolo dell'intellettuale in questa lotta, è la città che può fungere da banco di prova per il realismo di matrice comunista, con cui assoggettare lo spazio e fare del vicolo il simbolo della povertà, del gioco di luci e ombre l'emblema della dialettica tra bene e male, e del contrasto tra sfarzo e miseria la metafora della lotta di classe. Ma solo apparentemente è così²¹. La Napoli che viene fuori dalla nostra lettura critica²² è una città

²¹ Ricordiamo che *Il mare non bagna Napoli* fu concluso a Milano a stretto contatto con Vittorini e le sue politiche editoriali, e la stessa Ortese dichiarò più volte, soprattutto per scusarsi del capitolo *Il silenzio della ragione*, nel quale aveva accusato gli amici napoletani, che le molte scelte furono pilotate da Vittorini e dalla necessità di adeguarsi alle esigenze dell'ideologia socialista in merito al realismo.

²² Che una soluzione critica accettabile debba essere cercata nell'analisi critica della tecnica narrativa è la stessa scrittrice a suggerirlo in una prefazione a una recente edizione

ben diversa, è uno spazio eterotopico, in cui il dispositivo architettonico inteso come visione assoggettante che mappa lo spazio, e ne fa un luogo simbolico e connotato, viene costantemente decostruito. L'architettura reale della città, infatti, che si presta alla metafora di uno spazio di guerra fondato sul principio tattico del nascondimento e della rivelazione, viene trasformata in un ambiente in cui l'autrice gioca sì tatticamente con lo spazio, ma con un obiettivo diverso dall'appropriazione. Il suo obiettivo è più spesso la fuga: fuga altrove o fuga emotiva che altera lo stato emotivo del soggetto, che lo pone in una relazione corporale con la città, in cui gli indici prossemici diventano indici di una relazione passionale e non cognitiva.

Il racconto si apre con una descrizione architettonica del tutto asettica, una sorta di ricostruzione della mappa architettonica della costruzione, che non a caso fa appello a dati di misurazione, e che è costruita come un *gaze tour*, cioè una descrizione in cui l'occhio della scrittrice osserva e descrive a partire da un dispositivo di visione fisso quanto asettico, una specie di occhio che fissa una mappa:

Ho potuto contare centosettantaquattro aperture sulla sola facciata, di ampiezza e altezza inaudite per un gusto moderno, e la più parte sbarrate, alcuni terrazzini, e, sul dietro dell'edificio, otto tubi di fognatura, che, sistemati al terzo piano, lasciano scorrere le loro lente acque lungo la silenziosa muraglia. I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri. Ogni corridoio è illuminato da non oltre ventotto lampade, della forza di cinque candele ciascuna. La larghezza di ogni corridoio va da sette a otto metri, la parola corridoio vale quindi a designare, più che altro, quattro strade di una qualunque zona cittadina, sopraelevate come i piani di un autobus, e prive affatto di cielo. Soprattutto per il pianoterra e i due piani superiori, la luce del sole è rappresentata da quelle ventotto lampade elettriche, che qui brillano debolmente sia la notte che il giorno. Sui due lati di ciascun corridoio si aprono ottantasei porte di abitazioni private, quarantatré a destra, quarantatré a sinistra, più quella di un gabinetto, contraddistinte da una serie di numeri che vanno da uno a trecentoquarantotto. In ognuno di questi locali sono raccolte da una a cinque famiglie, con

di *Il mare non bagna Napoli*, in cui afferma: «A distanza, appunto, di quattro decenni, e in occasione di una sua nuova edizione, mi domando se il Mare è stato davvero un libro “contro” Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto. La prima considerazione che mi si presenta è sulla scrittura del libro. Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità» (A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994).

una media di tre famiglie per vano. Il numero complessivo degli abitanti della Casa è di tremila persone, divise in cinquecentosettanta famiglie, con una media di sei persone per famiglia. Quando tre, quattro o cinque famiglie convivono nello stesso locale, si ragguange una densità di venticinque o trenta abitanti per vano.

È la stessa Ortese, subito dopo, a svelare il motivo di tale descrizione, unicamente esibita per mostrare una sorta di stile burocratico-amministrativo che fa dello spazio una mappatura logica, e della geografia umana un set di dati. Infatti subito dopo Ortese aggiunge:

Enunciati così sommariamente alcuni dati circa la struttura e la popolazione di questo quartiere napoletano, ci si rende conto di non avere espresso quasi nulla. Ogni giorno, in mille competenti uffici di tutte le città e i paesi del globo, macchine perfette allineano numeri e somme di statistiche, intese a precisare in quale e quanta misura nasca, cresca e si dissolva la vita economica, politica e morale di ogni singola comunità o nazione. Altri dati, di una profondità quasi astrale, si riferiscono invece alla vita e alla natura degli antichi popoli, alle loro reggiture, trionfi, civiltà e fine; o, scavalcando addirittura ogni più caro interesse storico, si rivolgono a considerare la vita o le probabilità di vita dei pianeti che brillano nello spazio.

La descrizione iniziale serve dunque ad Ortese per creare un termine di paragone alla geografia umana che nel suo *body tour* (il narratore che descrive si muove nello spazio) illustrerà fino al coinvolgimento fisico, una rappresentazione di come lo stesso dispositivo della visione, l'architettura, possa generare indici connotativi che trasformano quell'insieme di dati in un'unica visione riluttante, che Ortese pone all'inizio del racconto:

L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna, invasa dalle termiti, che la percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare.

Tale visione rappresenta il punto di vista, l'*image* per ritornare alle categorie di Mitchell, che si genera nella mente burocratico-amministrativa, nel logos maschile di assoggettamento del luogo, dove quello spazio è un insieme di dati o, al massimo, un'immagine rivoltante. Tutto il racconto che segue, invece, tenderà a stravolgere questo punto di vista iniziale, a decostruirlo, per ricollocarlo altrove²³. Prima di ogni altra cosa la prospet-

²³ Sulla relazione tra realismo descrittivo e dispositivi scopici si veda quanto afferma Mitchell: «Il realismo non è incorporato nell'ontologia di alcun medium. [...] Si può fare una foto che "aderisce al referente" in un senso piuttosto letterale, realizzando una

tiva focale slitta dall'esterno all'interno, ribaltando il punto di vista del dispositivo scopico da quello del progettatore (punto di vista burocratico-amministrativo) a quello dell'utilizzatore, cioè delle persone che abitano quell'architettura. In seguito, il *body tour* dell'autrice mostrerà un indice di coinvolgimento che gradualmente aumenta, e che lascia regredire la visione iniziale, sorta di giudizio morale dell'amministrazione, a uno sguardo umano e ravvicinato, commosso fino alla fase di somatizzazione, cioè di coinvolgimento del corpo (*embodiment*). È lo sguardo ravvicinato sui particolari delle scene che decostruisce il punto di vista burocratico (*l'immagine*) e installa al suo posto uno sguardo nuovo e più vero (*la picture*). Il cambio di passo nella descrizione è fin da subito evidente:

Quando la portinaia, seduta dietro una grande pentola nera in cui bollivano dei vestiti, dopo avermi esaminata freddamente, mi disse che non sapeva chi fosse questa Lo Savio, e andassi a domandare al primo piano, provai la tentazione di rimandare tutto a un altro giorno. Era una tentazione violenta come una nausea di fronte a un'operazione chirurgica. Dietro di me, sullo spiazzo che precede l'edificio, giocavano una decina di ragazzi, senza quasi parlare, lanciandosi delle pietre; alcuni, vedendomi, avevano smesso di giocare, in silenzio si accostavano. Di fronte, vedevo il corridoio del pianoterra, per una lunghezza, come accennai, di trecento metri, ma che in quell'attimo sembrò incalcolabile. Nel centro e verso la fine di questo condotto, si muovevano senza alcuna precisione, come molecole in un raggio, delle ombre; brillava qualche piccolo fuoco; veniva, da dietro una di quelle porte, una ostinata, rauca nenia. Ventate di un odore acre, fatto soprattutto di latrina, giungevano continuamente fin sulla soglia, mescolate a quello più cupo dell'umidità.

Se si legge il brano con attenzione ci si rende conto che presenta una tecnica descrittiva tesa a favorire il processo di coinvolgimento fisico del lettore. Il *reflector-character*, cioè il focalizzatore – in questo caso l'autrice-narratore – produce una serie di descrizioni che rispondono a tecniche di coinvolgimento fisico: (i) l'uso di sinestesie che stimolano percezioni sensoriali alternative a quelle della visione, come quella olfattiva, uditiva

stampa per contatto. Ma ciò non equivale certo a una garanzia. Il realismo socialista, come sappiamo, non aveva nulla a che vedere con questo concetto. Si trattava di un processo programmato di idealizzazione ideologica di una realtà progettata, auspicata, che però non coincideva, come ha osservato György Lukács, con quello che egli definiva "realismo critico", un progetto di rappresentazione oggettiva e storicamente informata costruita sulla base di un punto di vista indipendente ed "esterno" al socialismo, progetto che necessariamente identifica il realista critico come qualcuno che appartiene a una classe media, forse persino borghese».

e tattile (*nausea... operazione chirurgica*²⁴... *rauca nenia... ventate di odore acre... umidità...*); (ii) la distribuzione degli elementi che qualificano lo spazio lungo assi che determinano un “facile accesso” e un “accesso complicato”, e che nella fattispecie sono indicati dai deittici “dietro di me” e “di fronte”²⁵.

Soprattutto i deittici spaziali hanno lo scopo di rendere la descrizione come orientata inevitabilmente verso una prospettiva di un soggetto che è costretto a inoltrarsi. L'intera descrizione, del resto, usa gli indici di prossimità stimolati dall'architettura non come dispositivi scopici, ma come connotatori corporali della repulsione e dell'attrazione²⁶. I deittici spaziali, e la descrizione in generale, stabiliscono con il luogo una doppia relazione: mentre quelli legati all'architettura e alla valutazione scopica spingono il soggetto alla fuga, gli altri connessi alla geografia umana che la abita spingono l'autore, e con esso il lettore, ad inoltrarsi e confondersi. Detto altrimenti, il punto di vista esterno, cognitivo, di chi progetta l'architettura per intrappolare e isolare (l'amministrazione), si ribalta nel punto di vista corporale, del coinvolgimento fisico stimolato dalla pietà, che coincide con quello di chi abita quel luogo e resta in esso intrappolato, soffocato. La cosa è molto palese se si legge la sequenza narrativa scandita dai tre deittici spaziali “dietro di me”, “di fronte”, “nel centro”. L'ultimo (nel centro) rompe l'asse di indecisione segnato dalla possibile fuga verso l'esterno (dietro di me), o da quella meno probabile verso l'interno (di fronte), e crea nel lettore un'ansia esplorativa, un desiderio di inoltrarsi. A partire da esso, infatti, la descrizione diviene meno logica, più ricca di alterazione prospettiche, e direttamente affidata a percezioni di ordine inferiore, cioè meno cognitive e più corporali, come l'olfatto o il tatto. Alla vista, insomma, si assegna un valore cognitivo che coincide con la ragione calcolatrice, in cui il guardare è tutt'uno col valutare (osservare per salvarsi), mentre alla percezione olfattiva, tattile e uditiva, un valore corporale, più simile all'istinto. La tecnica descrittiva di Ortese consiste nell'usare il realismo emotivo, spinto fino al coinvolgimento corporale,

²⁴ Curiosamente Lalla Romano in *La penombra che abbiamo attraversato* utilizzerà la stessa metafora – operazione chirurgica senza anestesia – per descrivere il dolore provato per la morte della madre.

²⁵ Negli studi citati di Barbara Twerski, nella narrativa in prima persona gli oggetti distribuiti lungo l'asse verticale (alto-basso oppure testa-piedi) sono considerati di più facile accesso rispetto a quelli sull'asse orizzontale (sinistra-destra), mentre nella narrativa in terza persona, gli oggetti distribuiti di fronte al soggetto risultano di più facile accesso rispetto a quelli distribuiti alle spalle

²⁶ Cfr. T. MARINO, *Revisionismo storico e revisionismo cognitivo. Embodied mind e neo-realismo*, «Enthymema», XXI, 2018, pp. 48-61.

per decostruire il realismo scientifico dei dati visivi, delle mappature e misurazioni, dei numeri insomma²⁷. Il lettore, suo malgrado, resta intrappolato fisicamente nell'ambiente, quasi assorbito. Solo così può cogliere il punto di vista di chi subisce l'architettura, vivendo l'esperienza fisica, sia pure nella forma simulata della descrizione verbale, sulla propria pelle.

Secondo la nostra analisi pare evidente che più che un realismo magico, più che una visione che altera le forme, più che uno spaesamento, così come la stessa autrice dichiarerà nell'edizione del 1994, più che un allontanamento visionario – *image* – sia presente nel racconto, come in tutta la raccolta, un avvicinamento del corpo, un accostamento alla *picture*, al dato della percezione reale, una *biopicture*, da intendersi qui come fusione del soggetto con l'oggetto descritto. La cosa è piuttosto evidente se si continua la lettura. Le tecniche di *embodiment*, su tutte l'uso strategico dei deittici spaziali e la sinestesia tattile-olfattiva (*Sforai ciocche di capelli duri, come incollati, e alcune braccia dalla carne fredda. Vidi finalmente la donna che abbrustoliva il caffè, seduta sulla soglia di casa sua*), unita a quella uditiva, spesso suggerita dalla riproduzione dei suoni dialettali («*Vedite lloco*», «*Nu minuto*», «*Signò, tenèsseve nu pucurillo 'e pane?*»), finiscono col cancellare una qualunque forma di riflessione, e installano al posto del soggetto cognitivo uno stato di percezione corporale, un coinvolgimento che è emotivo e fisico, in cui a partire dalla pietà e dal compatire, l'autore si lascia andare a una immedesimazione fisica. Nei casi di massima immedesimazione, infatti, la descrizione imita, corporalmente, quello a cui l'autore assiste, come in una sorta di teatro in cui l'autore incamera le sensazioni a partire da un processo imitativo che parte dai corpi, dalle loro pose, dai loro gesti. In brani come questo:

Quel cattivo sguardo strabico mi cadde ancora addosso, scendendomi nel collo come un liquido viscido. Poi, vincendo il peso e la stanchezza della enorme carne che l'ammantava, la De Angelis Maria disse con una voce lamentosa, sgradevole, come se fosse carica di schifo, ma anche annebbiata da un forte sonno: «Avutateve...» le

²⁷ Una tecnica del tutto simile viene formalizzata da Virginia Woolf in *To The Lighthouse*, nella sezione del romanzo intitolata *Time Passes*. La scrittrice inglese addirittura userà le parentesi per segnalare il passaggio dalla descrizione cognitiva a quella emotivo-corporale strutturata in maniera metaforica. Anche in questo caso la questione di fondo di natura poetologica è giocata sulla contrapposizione al realismo descrittivo e maturata, significativamente, dopo l'esperienza dolorosa della guerra, in questo caso la prima guerra mondiale. Sull'argomento cfr. ID., *Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, «Arabeschi», 1, 2015, pp. 51-62 e T. MARINO, *La scrittura visiva di Virginia Woolf. Diari, saggi, romanzi*, Roma, Nuova Cultura, 2019.

descrizioni che precedono la battuta dialettale non sono altro che istruzioni, come quelle di una sceneggiatura teatrale, cioè consigli per riprodurre il suono, tecniche di postura del corpo per impostare la voce. Il lettore che ha già ascoltato mille volte quello stesso suono, con quella stessa espressione, lo capisce subito, ma anche il lettore che lo legge per la prima volta riportato nel racconto sotto forma verbale, può trovare il modo di riprodurre l'atteggiamento paraverbale che fa prendere corpo al fonema, quasi che leggendolo fosse in grado di udirlo. In questi casi il dispositivo di visione è integralmente decostruito, e al suo posto, al posto delle architetture che possono direzionare lo sguardo, ci sono colori, odori, sensazioni tattili, non a caso fortemente caratterizzati da tonalità scure, per favorire la decostruzione dell'*image* e favorire l'ingresso fisico del lettore nell'ambiente, riducendo la sua comprensione a uno stato di sensazioni animalesche. Come gli animali, i lettori devono sentire col corpo quell'architettura come trappola. Solo così quello stesso spazio potrà essere riabitato, riabilitato o in alternativa, così come poi avvenne, distrutto. La descrizione procede sempre verso l'azzeramento di tutto ciò che può generare coinvolgimento con la sfera cognitiva, e verso il rafforzamento del dato sensibile nudo e crudo. Si tratta di una tendenza verso quella che Mitchell ha chiamato *biopicture*, che sulla scorta della fenomenologia della percezione²⁸ possiamo qui tradurre come tendenza all'*aptico*, cioè alla fusione dei dati percettivi di tipo visivo e di tipo tattile. Il gioco della descrizione è quello di stimolare sensazioni corporali nel lettore, di risvegliare la coscienza del corpo.

4. *Decostruzione del dispositivo fotografico e memoria sensoriale nella Demonte di Lalla Romano*

Il secondo caso che presentiamo è il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*. Anche qui la scrittura femminile mostra una tendenza alla riclassificazione dei dispositivi scopici nelle scene descrittive, finalizzata a un declassamento della visione che assoggetta e classifica la *picture* nell'*image*, e a una valorizzazione della *picture* in quanto tale, del dettaglio visivo che si impone con una logica di fruizione che è quella timica, passionale, del corpo. Nell'introdurre la nuova edizione del romanzo, nel 1994, Lalla Romano mette sulla strada il lettore affermando:

La Penombra (così nell'uso viene abbreviato il titolo) uscì nel '64. Non è un viaggio nel tempo per ritrovare il passato; è un breve viaggio nello spazio al paese nativo. In quel

²⁸ Cfr. M. MERLEAU-PONTHY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

luogo il passato è eternamente presente. Là la donna adulta ritrova sé stessa bambina e scopre di essere ancora la medesima persona.

Dunque un libro sullo spazio per eccellenza, e un libro che usa la descrizione come tecnica di immedesimazione nello spazio, come indice di attraversamento dei luoghi conosciuti nell'infanzia, in tutto e per tutto raccordabile al *body tour* di Ortese nei suoi racconti su Napoli. In questo caso, però, il dispositivo scopico che filtra la visione non è l'architettura, ma è la fotografia, intesa come tecnica di riproduzione mimetica del reale²⁹. È evidente l'associazione tra l'*ekphrasis* di Lalla Romano e uno specifico dispositivo ottico. Giulio Ferroni, in proposito ha scritto:

Tra le figure del dopo acquistano un particolare rilievo narrativo le fotografie, descritte con una intensa capacità evocativa, che ne mette in risalto proprio il valore di immagini misteriose di un mondo insieme vivo e bloccato, di una realtà fisica che esiste, sopravvive e si consuma nel suo supporto materiale, solo in quanto "era", fissata in quello che Roland Barthes avrebbe poi chiamato il *punctum*. Le fotografie scattate dal padre di Lalla (che in seguito avrebbe presentate e descritte in *Lettura di un'immagine*, 1975, e poi in *Romanzo di figure*, 1986) si pongono insomma nella *Penombra* non semplicemente come documenti e tracce, meri supporti alla memoria, ma come rivelatrici del significato stesso del rapporto con il passato, come segni, ora invecchiati, persistenti e caduchi, in cui resta fissata, da dopo, l'autenticità di una vita che resta misteriosa, che non può essere davvero spiegata: immagini in cui nella carta si realizza un movimento a più direzioni tra i diversi tempi dell'esperienza³⁰.

Quello che afferma Ferroni viene tradotto nella nostra analisi con un'indagine sull'*ekphrasis* come tecnica decostruttiva del principio temporale della foto (quello che Barthes chiama *studium* e che può in parte corrispondere all'*image* di Mitchell) e come potenziamento del principio spaziale, del suo riprodurre una realtà qui ed ora (il *punctum* di Barthes ma anche la *picture* di

²⁹ Sull'importanza che riveste questo dispositivo nella redazione del romanzo ha fissato un riferimento filologico Cesare Segre, che per primo ha associato la riscoperta di alcune lastre fotografiche appartenute al padre di Lalla Romano, che coltivava la passione per la fotografia, alla lettura della sua opera, non solo di *Lettura di un'immagine* e *Romanzo di figure* (poi *Nuovo romanzo di figure*), palesemente evidente, ma anche alla stesura della *Penombra*, in cui l'autrice commenta numerose fotografie che poi confluiranno in *Lettura di un'immagine*. Sull'argomento si veda C. SEGRE, *Lalla Romano fra pittura e scrittura*, in *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1993; ID., *Fotografia come pittura*, in *Intorno a Lalla Romano: saggi critici e testimonianze*, a cura di A. Ria, Milano, Mondadori, 1996; ID., *Introduzione*, in LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di ID., Milano, Mondadori, 1991, vol. I.

³⁰ G. FERRONI, *Postfazione a LALLA ROMANO, La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 207-221.

Mitchell o punto di vista dell'immagine³¹). Un tale potenziamento è possibile solo con uno scivolamento del punto di vista da extradiegetico a intradiegetico, con una immersione della narratrice nello spazio delle foto, e con un suo coinvolgimento corporale in parte raccordabile a quanto avviene nelle descrizioni di Anna Maria Ortese, come si può notare nel brano seguente.

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 sé stessa³².

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 una logica di pensiero dell'adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) e da una più marcatamente "sensibile"

³¹ L'indagine di Mitchell si fonda su questa apparentemente paradossale ricerca del senso dell'immagine per sé stessa, cioè assegnando all'immagine lo statuto di soggetto intenzionale e desiderante. Su questo argomento si veda il saggio W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want?*, «October», 77, 1996, pp. 71-82, in cui non a caso parla della femminizzazione della figura, intesa come processo che sottrae alla figura ogni possibilità desiderante e ne fa unicamente un oggetto di desiderio: «Women and people of color have struggled to speak directly to these questions, to articulate accounts of their own desire. It is hard to image how pictures might do the same, or how any inquiry of this sort could be more than a kind of disingenuous or (at best) unconscious ventriloquism...» (p. 72). È evidente che su questo piano esiste una forte affinità con il processo di decostruzione dei dispositivi della visione operati nella letteratura femminile, e la ricerca di un linguaggio che renda possibile una percezione delle figure, degli ambienti, del mondo, non connotata dall'esperienza precedente.

³² L. ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 34.

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.

Questa tensione, tra l'ambiente descritto e le connotazioni passionali, cela una propensione della narrativa di Ortese 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 Ferroni commentando *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 rapporti»³³.

Ancora più forte, però, è tale propensione nei luoghi del romanzo in cui essa viene esercitata per decostruire l'esperienza cosciente del ricordo e favorire l'immedesimazione fisica nello spazio esperito, spinta fino alla rievocazione reale dell'ambiente del passato come ambiente presente. Nel commentare alcune fotografie l'*ekphrasis* mira appunto a decostruire il principio ottico del dispositivo fotografico, quella che Barthes aveva chiamato la posa, e a instaurare un principio atemporale fondato sull'immedesimazione fisica dell'osservatore nella *picture*, come una sorta di ingresso fisico in un quadro³⁴.

³³ G. FERRONI, *op. cit.*

³⁴ La tematica della memoria e del ricordo, per molti versi, si salda al connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione) 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 Brizio (F. BRIZIO, *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene 1993), 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

Bisogna però fare almeno una tripla distinzione, e mettere in evidenza l'esistenza di tre strategie descrittive differenti nel romanzo: (i) quelle fotografiche propriamente dette, che assecondano il dispositivo di visione e riproducono una descrizione piuttosto didascalica della fotografia (cosa si vede, cosa accade, l'occasione della fotografia); (ii) quelle fotografiche in cui la *picture* eccede l'*image*, e il dispositivo in un certo senso viene decostruito; (iii) le lasse di scrittura che assorbono lo stile descrittivo delle fotografie e impongono alla sintassi una forma che può spaziare dalla marcata paratassi, cioè dagli accostamenti di sintagmi verbali brevi, o in alcuni casi di sintagmi nominali, fino alla stimolazione del coinvolgimento corporale.

Gli esempi della prima tipologia descrittiva sono molti nel romanzo e hanno tutti una struttura tipica, come quella seguente:

Papà aveva fotografato il gruppo davanti alla tovaglia stesa sul prato. Dietro, in piedi, stavano le cameriere. C'erano anche i bambini: Felicino vestito da bambina, con la cuffia dal lungo pizzo, era in braccio alla sua mamma, e aveva già la sua aria di sufficienza così comica in un bambino. Nella fotografia c'erano anche il papà e la mamma di Idina; il papà con la canna sotto il braccio e una spalla più su dell'altra, gli occhi, strizzati alla luce come chi sta sempre al buio. Difatti io non li avevo mai visti fuori della farmacia; tutt'al più sotto il portico, seduti sul parapetto del profondo arco alto sulla strada, a giocare alla dama. Avevo il sospetto che fossero andati in Castello quando io già c'ero (forse nella culla).

Il dispositivo della visione, in questo caso, viene esibito palesemente nella descrizione. Anche se non fosse richiamato in maniera formale, infatti, la tecnica descrittiva lascerebbe apparire la scrittura come una sorta di didascalia fotografica, le cui caratteristiche sono il commento traduttivo, sul piano verbale, della *picture* fotografica, il suo assoggettamento in un'*image*. Caratteristica massima di tale traduzione è la staticità narrativa che traduce verbalmente la posa dei soggetti raffigurati.

Gli esempi rientranti nella seconda tipologia, invece, meno presenti sul piano quantitativo, traducono l'idea di uno strappo rispetto alla logica percettiva del dispositivo fotografico, che si esprime quasi sempre in una sovrapposizione del punto di vista infantile, il qui e ora della fotografia, sul punto di vista dell'adulto.

Su quella strada – un tempo polverosa o fangosa o gelata – ho mosso i miei primi passi. La bambina sola sulla strada bagnata guarda in terra perplessa ed ha sulla fronte

– ma è possibile? – quella che il Dottore chiamava «la ruga del pensiero». Quella bambina sopravvive nella fotografia di papà (o se no, dove?).

Poi ho corso col cerchio. Docile, leggero, il cerchio correva sotto i colpi come fosse vivo. I ragazzi poveri – le bambine dei poveri non giocavano, facevano la calza – usavano un cerchione di ruota e lo spingevano mediante un uncino di fil di ferro. Correavano curvi, intenti, e si udiva il raschiare del metallo. Diventava un gioco tutto diverso, con qualcosa di accanito.

In questo brano è evidente la cesura tra la frase che termina con un interrogativo a sé stessa, che è poi rivolto anche al lettore, e la frase seguente, in cui dalla terza persona (*la bambina sola sulla strada...*) si passa alla prima persona (*poi ho corso...*). Il passaggio alla prima persona non lascia inalterato l'uso della forma verbale all'imperfetto o al presente, rispettivamente usati dall'adulto per descrivere l'attivazione di un ricordo, e sempre dall'adulto per descrive didascalicamente le fotografie. Al contrario, esso trasforma queste forme verbali in un passato prossimo (*ho corso*). L'effetto che ne deriva, in sequenza, è quello di una appropriazione fisica del ricordo, una sorta di ingresso nel quadro fotografico: la donna adulta che guarda e ricorda, ritorna per un attimo bambina e in prima persona parla, racconta quello che ha fatto, da una posizione enunciazionale che non è quella della donna che osserva o ricorda, ma è quella della bambina nella foto. Un vero e proprio *debrayage* enunciazionale che segna l'ingresso nel quadro e azzerà il dispositivo come medium. La finestra, il campo insomma, viene così attraversato e superato, decostruito. Non a caso il brano continua con sinestesie uditive e tattili, che riproducono sensazione del corpo. In casi come questo viene meno il livello di lettura fotografica di tipo didascalico attraverso l'eliminazione dei marcatori del dispositivo, cioè eliminando i rimandi diretti alle caratteristiche tipiche della fotografia (posa, contorno, colore, campo cieco, ecc.). Tale eliminazione è propedeutica a un coinvolgimento diretto dell'osservatore con l'ambiente osservato, che viene stimolato emotivamente e può spingersi fino a un coinvolgimento corporale.

Questi modi della descrizione, relativi alla seconda tipologia vengono poi incamerati nella scrittura e si adattano, indipendentemente dall'esistenza o meno di una reale fotografia, alla rievocazione, divenendo in alcuni casi la lingua dell'autrice libera da regole descrittive imposte, come in questo brano:

Era inverno, tutto era sprofondato sotto la neve. La mamma era vestita di scuro e portava un berretto di pelo e il manicotto. Assomigliava, con quel vestito, alle pattinatrici dei cataloghi di moda. La sua mano inguantata era tiepida.

La mamma era silenziosa, sorrideva con gli occhi scuri e lucenti. Lasciavo la sua mano e salivo i pochi scalini con l'impressione di smarrirmi. Sapevo che lei mi guardava, ma non mi voltavo.

In questo caso il ricordo è libero dal dispositivo ottico che dovrebbe sorreggerlo anche se conserva le tracce dello stile descrittivo che a esso solitamente corrisponde: l'imperfetto, il dettaglio visivo della posa, fino al passaggio alla prima persona e all'attivazione piena del ricordo, in alcuni casi spinta fino alla sensazione corporale. È evidente che esiste una regola che permette il superamento della cornice mediale, e questa regola è meramente timica, cioè stimolata dal tasso di coinvolgimento che evoca la *picture*. Il coinvolgimento è forte nei casi degli affetti familiari, e decresce quando ci si riferisce a personaggi esterni a tale nucleo. È anche altrettanto evidente che al di là dello specifico dispositivo di visione, quello fotografico, le descrizioni di Lalla Romano sono la traduzione di una prospettiva dello sguardo che è indifferentemente filtrata dalla fotografia come dalla pittura, alla quale l'autrice si dedicò già durante gli anni della formazione, e che tende a enfatizzare il concetto di scena delimitata, o a ingaggiare con esso una lotta di confine, votata al superamento della linea di cornice e alla creazione di un campo cieco nel quale proiettare la riconfigurazione passionale sua e del lettore.

5. Conclusioni: descrizioni femminili e conoscenza corporale

Quale che sia la tecnica, le due tipologie di *ekphrasis* illustrate, nella loro complessa articolazione, rispondo a un'unica radice ideologica, che è poi una contro-ideologia, una spinta decostruttiva che agisce contro la lente mediale installata dalla cultura maschile – sia essa l'architettura, la fotografia, la pittura o altro ancora – per liberare la purezza dello sguardo. Il timismo, cioè la predisposizione affettiva di base, è in queste due autrici inteso come termometro che regola il coinvolgimento fisico del soggetto, unica arma decostruttiva contro le forme medialità che incanalano la percezione, così come gli altri sensi, verso risultati prestabiliti dalla cultura, verso visioni che negano alla *picture* ogni libertà comunicativa, ossificando la sua pluralità semantica. Così come Mitchell aveva ipotizzato una cultura visiva in cui le immagini avanzano pretese di autonomia, e così come aveva ipotizzato una terza via nelle relazioni tra visione e testo descrittivo, fondata paradossalmente sulla separazione e sullo strappo, così la letteratura femminile si dota di una tecnica descrittiva che è una tattica decostruttiva, un'arma

politica di deterritorializzazione, di azzeramento dei luoghi connotati e di riconquista dello spazio.

In questo processo il corpo gioca un ruolo che non è quello semplicistico di una rivendicazione della diversità biologica della donna, ma è quello più radicale di una rivoluzione epistemica, fondata su una riappropriazione di una innocenza conoscitiva, che è poi una decostruzione delle protesi mediali, cioè dei filtri. Già prima della rivoluzione cognitiva della mente estesa e dell'*embodied mind*, nella letteratura femminile il corpo vale dunque per sé stesso come mente, come origine della conoscenza, come riduzione della conoscenza a un io che non è *cogitans*, ma che è una pulsione percettiva, un fascio di nervi che sente la realtà.

Parole chiave

Dispositivo visivo, Descrizione, Architettura, Fotografia, Embodiment.

Abstract

Questo articolo propone un'analisi comparata delle relazioni tra dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell come mediatori dell'esperienza, e dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas, come micro-narrazioni inscritte negli enunciati di stato o di processo che descrivono gli esistenti narrativi, cioè i personaggi e gli ambienti, e con essi i tratti psicologici palesemente dichiarati o desumibili dall'azione nello spazio. Per realizzare tale obiettivo l'articolo applica gli strumenti critici della cultura visuale, e quelli semiotici per lo studio degli spazi e degli stadi passionali, a due autrici della letteratura femminile italiana che hanno dedicato molti scritti alla descrizione di spazi e ambienti con una forte caratterizzazione geografico-culturale. I due casi selezionati (alcuni racconti di Anna Maria Ortese dedicati a Napoli e il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*, dedicato al paese natale Demonte e rinominato nel romanzo Ponte Stura) rappresentano altrettante tipologie passionali alle quali corrispondono differenti tecniche descrittive degli spazi, e differenti modi di valorizzare le geografie umane dei luoghi coinvolti.

Le analisi dimostrano che in ognuna di queste tecniche la scrittura viene usata per decostruire il dispositivo scopico che ha storicamente creato le visioni (image secondo Mitchell) dei luoghi – Napoli e Demonte – e per proporre al loro posto un nuovo punto di vista, alternativo e ricontestualizzato. Tale punto di vista è interno ai luoghi, è il punto di vista delle figure (*picture* secondo Mitchell), ed è eminentemente emotivo-passionale, secondo gradazioni che possono andare dal semplice coinvolgimento emotivo al coinvolgimento fisico del corpo (*embodiment*). Si tratta di tecniche che partono dal coinvolgimento fisico dell'autore e mirano a creare, specularmente, lo stesso coinvolgimento nel lettore.

This article proposes a comparative analysis of the relationships between vision devices, understood according to Mitchell's studies as mediators of experience, and passionate devices, to be understood, on the basis of semiotics by Algirdas Julien Greimas, as micro-narrations inscribed in the sentences. These sentences describe characters and environments of the narrative world, the actions, and the psychological traits of the characters, clearly declared or inferred from the action.

In this essay the critical tools of visual culture are applied, and the semiotic ones for the study of passionate states and spaces, at the descriptions of two authors of Italian female literature: Anna Maria Ortese and Lalla Romano. The two authors have dedicated many writings to the description of spaces and environments, in particular referred to places with a strong geographical and cultural characterization. The two selected cases (some stories by Anna Maria Ortese dedicated to Naples and the novel *La penumbra che abbiamo attraversato* by Lalla Romano, dedicated to the birthplace Demonte, renamed in the novel as Ponte Stura) correspond to two different descriptive techniques of spaces, and different ways of rewriting the human geographies of the places involved.

The analyzes show that the descriptive techniques used by the two authors rely on the passionate description. This description deconstructs the scopic device that historically created the vision (*image* according to Mitchell) of the observed places - Naples and Demonte - and installs a new, alternative and re-contextualized point of view starting from the real figures of the place (*pictures* according to Mitchell). This point of view, that is the author's point of view, is eminently emotional-passionate, and can range from simple emotional involvement to the physical involvement of the body (embodiment). In a specular way, the reader follows the same involvement of the author.