



**Citation:** G. Zaganelli, T. Marino (2019) Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile. *Lea* 8: pp. 475-491. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11000>.

**Copyright:** © 2019 G. Zaganelli, T. Marino. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Dispositivi della visione, ambienti ed *embodiment* nella letteratura femminile

Giovanna Zaganelli

Università per Stranieri di Perugia (<[giovanna.zaganelli@unistrapg.it](mailto:giovanna.zaganelli@unistrapg.it)>)

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia (<[toni.marino@unistrapg.it](mailto:toni.marino@unistrapg.it)>)

### Abstract

This article proposes a comparative analysis of the relationships between vision and passionate devices inscribed in narrative sentences. The critical tools of visual culture (Mitchell) and semiotics (Greimas) are applied for the study of space descriptions and character's passionate states, in two literary works by Anna Maria Ortese and Lalla Romano. In their description, the scopic device that creates the vision (*image* according to Mitchell) is deconstructed, and a new, alternative and re-contextualized point of view is installed to create real figures of place (*pictures* according to Mitchell). This new point of view can range from simple emotional involvement to the physical involvement of the body. In a specular way, the reader follows the same involvement of characters.

*Keywords:* architecture, description, passionate device, photography, visual device

### 1. Regole descrittive degli ambienti letterari

Le regole strategiche descrittive di luoghi e ambienti nella letteratura contemporanea<sup>1</sup> sono connesse a tre principi narratologici che riguardano il processo di decodifica del testo da parte del lettore, così riassumibili:

- lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell'azione narrata in virtù di un principio di coerenza semantica che prevede il necessario adattamento degli ambienti alle azioni, oppure un legame

<sup>1</sup> 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 (Genette 1990), che coincide con l'azione narrata, si arresta e quello del racconto prosegue (TS = 0; TR = ∞).

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;

- 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;

- lo spazio, durante il processo di riqualificazione, subisce una rideterminazione semantica che azzera 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, secondo un processo noto come *affordance* (Gibson 1950; 1986, 127-143). 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 i primi due principi siano adattabili indifferentemente alla letteratura maschile o femminile, mentre l'ultimo 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 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 Mitchell (1980; 1987; 1988; 1995; 2015)<sup>2</sup> come mediatori dell'esperienza, con i dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas (1976a; 1991), come enunciati di stato o di processo che descrivono i tratti psicologici connessi con gli esistenti narrativi (Chatman 1978). Tale connessione si esplica molto spesso in un legame tra tratto psicologico del personaggio e comportamento nello spazio (Margolin 1986; Kenny 1991; Bortolussi, Dixon 2003, 133-165).

<sup>2</sup> Una traduzione di alcuni saggi contenuti nei lavori citati è in Mitchell 2017, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata.

## 2. Dispositivi della visione e dispositivi timici nella letteratura femminile

La letteratura femminile ha una forte relazione con lo spazio e con il concetto di “voce situata”: l’informazione narrativa non è scissa dal contesto ambientale in cui viene data, e al limite non è scissa dallo scenario che presuppone (cfr. Demaria 2003).

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

The growing emphasis on space is, I believe, a reflection of a transition from print culture to new forms of meaning-making that enhance the visual and spatial and thus compensate for prior privileging of the verbal and temporal. Feminist spatial rhetoric is very much part of this transition in cultural epistemology. (2001, 36)<sup>3</sup>

Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio timico, 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. Lo studio dei dispositivi della visione, dunque, rientra a pieno titolo nella lettura critica della rappresentazione di spazi e ambienti nella scrittura femminile, almeno per due ordini di ragioni. Un primo, piuttosto intuitivo, che mette in relazione lo spazio-ambiente e l’attività percettiva del soggetto. Da questo punto di vista l’indagine sulla rappresentazione dello spazio si trasforma in un’analisi critica delle tecniche descrittive, che prende in considerazione la loro organizzazione strutturale e la struttura retorica e stilistica. Un secondo, ideologico, che valuta le tecniche descrittive secondo un principio dialettico che le pone in dialogo, ma anche in contrasto, con lo spazio-ambiente che le stimola. Tale punto di vista è associabile non solo all’opposizione proposta da Mitchell (1995) tra *picture* e *image*, cioè tra figura reale dello spazio che stimola la visione, e visione intesa come interpretante della realtà percepita<sup>4</sup>, ma anche ai principi di relazione elencati da Mitchell (2015) in relazione alla coppia *text-image*, che possono essere di traduzione, di relazione e di opposizione. Stando a tali categorie, la descrizione letteraria delle donne sarebbe 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 ad azzerare i connotatori dello spazio-ambiente maschile e a lasciare aperte delle possibilità di riorganizzazione. Lo spazio mappato, occupato già dal principio organizzatore della descrizione maschile e dei suoi dispositivi visivi, deve essere liberato. Per tale ragione tali descrizioni fanno appello in maniera esplicita a un principio di straniamento, che mostra lo spazio secondo punti di vista percettivi inediti, o restituisce visioni alterate dagli stati emotivi del soggetto

<sup>3</sup> Trad. it.: 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.

<sup>4</sup> 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*.

femminile che lo abita di nuovo, per la prima volta<sup>5</sup>. In entrambi i casi 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 tipici (Tversky 1996; 2000; 2001; 2009), oppure da un eccesso di focalizzazione percettiva o da una chiusura del campo di visione, sia esso emotivo, cioè una alterazione visionaria<sup>6</sup> che confonde il dato reale (*picture*) con un'interpretazione del soggetto (*image*) alterata, ha un effetto di deterritorializzazione (Deleuze, Guattari 1987; Deleuze 2002), cioè l'effetto paradossale di occupare lo spazio senza occuparlo, di negare la territorializzazione senza proporre un altro (cfr. Mitchell 2015, 167)<sup>7</sup>. 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* (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 paratopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive.

Oltretutto, 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 Lauretis (1994) 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 del soggetto su elementi diversi, prossimi, 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.

<sup>5</sup> La seconda parte del già citato *Image Science* (2015), 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.

<sup>6</sup> 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* (1961) 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.

<sup>7</sup> 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: "The refusal of the members of the Occupy Movement to state their demands is a precise performance of the trope of *occupatio*, which speaks by refusing to speak, opening a negative space in language itself with a form of 'expressive conduct'. It is just the opposite of the performative utterance in speech-act theory, which does something by saying (blessing, cursing, administering an oath, declaring a verdict)" (2015, 161-162).

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 spazio (cfr. Greimas 1976a). Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault (1976), 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.

Nei lavori di A.J. Greimas (1976a) e Bertrand (1985; 2000) vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni che nascono con una precisa vocazione critico-letteraria. 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 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 (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.

### 3. *L'architettura come dispositivo della visione nella letteratura di Anna Maria Ortese*

Il primo caso che presentiamo sono le descrizioni di Napoli presenti in molti racconti di Anna Maria Ortese. La sua Napoli è certamente la Napoli uscita dalla guerra con molte ferite, lontana dagli stereotipi ancora presenti nel lavoro di Serao e molto più vicina al dibattito culturale sul realismo, promosso dal Partito Comunista e animato da molti intellettuali, sia sulle riviste di cultura che nella produzione letteraria o pittorica. Apparentemente la Napoli di Anna Maria Ortese è la città emblema della lotta di classe, del dibattito sul ruolo dell'intellettuale in questa lotta, è la città delle masse, del popolo contrapposto all'*élite* intellettuale, che può fare a meno, così come sarà palesemente detto nel capitolo finale del *Mare* – “Il silenzio della ragione” – di parole ripiegate su sé stesse che non si traducono in azioni. È la città che può fungere da banco di prova per il realismo di matrice comunista, come quello di Domenico Rea ad esempio, un realismo con cui assoggettare lo spazio e fare del vicolo e di Napoli il simbolo della povertà, del gioco di luci e ombre l'emblema della dialettica tra bene e male, del contrasto tra sfarzo e miseria la metafora della lotta di classe. Ma solo apparentemente Ortese si presta al gioco, solo apparentemente asseconda le richieste di Vittorini e degli editori milanesi<sup>8</sup>. La Napoli che viene fuori dalla nostra lettura critica<sup>9</sup> è una città 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 nelle descrizioni. L'architettura reale della città, infatti, che si presta alla rappresentazione di uno spazio di guerra fondato sul principio tattico del nascondimento e della rivelazione, viene trasformata in una realtà virtuale in cui l'autrice gioca sì tatticamente con lo spazio, ma con un obiettivo diverso dall'appropriazione conoscitiva. Il suo obiettivo è più spesso la fuga: fuga altrove o fuga in loco, fuga emotiva che altera lo stato 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.

A conferma della nostra tesi proponiamo due analisi. La prima è riferita al racconto “Dolente splendore del vicolo” (gennaio 1947), scritto per le colonne del mensile *Sud. Giornale di cultura*, al quale la scrittrice collaborava. Il racconto, pubblicato in due puntate, è interamente fondato sulla descrizione, o meglio su un particolare tipo di descrizione, che potremmo definire *gaze tour*, in cui l'occhio della scrittrice osserva e descrive a partire da un dispositivo di visione fisso, la finestra, e descrive quanto accade.

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

<sup>8</sup> Ricordiamo che *Il mare non bagna Napoli* (1953) 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.

<sup>9</sup> Che una soluzione critica accettabile debba essere cercata nell'analisi della tecnica narrativa è la stessa scrittrice a suggerirlo nella prefazione all'edizione del 1994 de *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”.

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 fumaioi di un paese remoto che gli fu caro. (Ortese, gennaio 1947)

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 verticali (verso il cielo) e orizzontali (verso il mare) diviene una geometria simbolica della fuga e decostruzione: le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione che determinano nel lettore il semisimbolismo "alto: bene = basso: male" (alto sta a bene come basso sta a male).

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 né pane bianco né 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 desolazione. (*Ibidem*)

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). Tale codificazione però non è seccamente cognitiva, ma viene regolata da un dispositivo scopico che funge da attivatore passionale: la finestra. La finestra segna il coinvolgimento del soggetto che osserva e il trapasso da un realismo descrittivo, che inquadra e osserva la città secondo la logica scopica suggerita dall'architettura e dal semi-simbolismo alto/basso e bene /male, a un realismo emotivo. La focalizzazione sui soggetti osservati, cioè l'ingresso dell'occhio nel micro universo della miseria umana, si traduce sempre in una alterazione metaforica della descrizione, che produce una frattura nella coppia *image-text*, cioè tra visione, intesa come interpretazione del dato, e la descrizione che lo traduce. La relazione tra frasi come (1) *fame e vergogna era la città di oggi* e (2) *i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione*, non è propriamente di traduzione diretta, cioè non è una traduzione metaforica a carattere esplicativo, ma è piuttosto un uso della metafora come decostruzione dello spazio operata dal soggetto che percepisce il senso profondo e problematico del passaggio dalla *picture* alla *image*. Tale senso non è nel realismo di denuncia, evidentemente, né nel realismo magico della visione, ma piuttosto nella riduzione al dato sensibile. 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 percezione (Merleau-Ponty 1965) possiamo qui tradurre come tendenza all'aptico, cioè alla fusione del dato percettivo 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.

La cosa è molto più palese quando al posto del *gaze tour* la scrittrice usa il *body tour*, cioè mostra descrizioni derivate da un narratore (che coincide sempre con l'autrice) che si muove nello spazio. È il caso della seconda analisi qui proposta, riferita al racconto "La città involontaria", contenuto nella nota raccolta *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. 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:

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 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 raggiunge una densità di venticinque o trenta abitanti per vano. (Ortese 1994, 61)

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. (Ivi, 62)

La descrizione iniziale serve dunque ad Ortese per creare un termine di paragone alla geografia umana che nel suo *body tour* descriverà 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. (Ivi, 61)

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, invece, tenderà a stravolgere questo punto di vista per ricollocarlo altrove<sup>10</sup>. Prima di ogni altra cosa la prospettiva focale slitterà 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 degli abitanti che subiscono tale architettura. Inoltre, il *body tour* dell'autrice prevederà un indice di coinvolgimento emotivo che passa dalla pietà all'*embodiment*, cioè al coinvolgimento fisico del visitatore, e con esso del lettore. Il cambio di passo nella descrizione è fin da subito evidente:

<sup>10</sup> Sulla relazione tra realismo descrittivo e dispositivi scopici si veda quanto afferma Mitchell: "Realism is not 'built into' the ontology of any medium as such. [...] One can make a photograph that 'adheres to the referent' in a quite literal way, by producing a direct transfer contact point. But this guarantees nothing about its realism. Socialist realism, as we know, was anything but. It was a contrived process of ideological idealization of a projected, hoped-for reality, but, as Georg Lukács pointed out, it was not the same thing as what he called 'critical realism', a project of objective, historically informed representation built upon an independent point of view 'outside' of socialism, a view that necessarily identifies the critical realist as someone who occupies a middle, perhaps even bourgeois, class position" (Mitchell 2015, 61-62).

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. (Ivi, 64)

Se si legge il brano con attenzione ci si rende conto, soprattutto alla luce delle recenti conoscenze della narratologia cognitiva, che presenta una tecnica descrittiva tesa a favorire il processo di coinvolgimento fisico del lettore. Quello che nella narratologia statunitense viene chiamato *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 e tattile (*nausea... operazione chirurgica*<sup>11</sup>... *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"<sup>12</sup>.

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'attrazione (cfr. Marino 2018). 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, o 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 ancestrale, 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

<sup>11</sup> Curiosamente Lalla Romano in *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) utilizzerà la stessa metafora – operazione chirurgica senza anestesia – per descrivere il dolore provato per la morte della madre.

<sup>12</sup> Negli studi citati di Barbara Tversky (1996; 2000), 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.

corporale, per decostruire il realismo scientifico dei dati visivi, delle mappature e misurazioni, dei numeri insomma. 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 che esperisce 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: 'Avutàteve...' (Ortese 1994, 70)

le descrizioni che precedono la battuta dialettale non sono altro che istruzioni, come quelle di una sceneggiatura teatrale, 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 vede 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 riducendolo 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.

#### 4. *La fotografia come dispositivo della visione nella letteratura di Lalla Romano*

Il secondo caso che presentiamo è il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*. Anche in questo caso 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. Anche in questo caso, sempre nel 1994, Lalla Romano nell'introdurre una nuova edizione del lavoro 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 luogo il passato è eternamente presente. Là la donna adulta ritrova sé stessa bambina e scopre di essere ancora la medesima persona. (Dall'Introduzione all'edizione Einaudi Tascabili, 1994)

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 reale<sup>13</sup>. È evidente l'associazione tra l'*ekphrasis* di Lalla Romano e uno specifico dispositivo ottico. Giulio Ferroni (2013 [1994]), 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'esperienza.

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 Mitchell o punto di vista dell'immagine<sup>14</sup>). 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 tratto da *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

<sup>13</sup> Sull'importanza che riveste questo dispositivo nella redazione del romanzo ha fissato un riferimento filologico Cesare Segre (1993; 1996; 1991), 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*), palesamente evidente, ma anche alla stesura della *Penombra*, in cui l'autrice commenta numerose fotografie che poi confluiranno in *Lettura di un'immagine*.

<sup>14</sup> 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 in cui 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 to do the same, or how any inquiry of this sort could be more than a kind of disingenuous or (at best) unconscious ventriloquism..." (1996, 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.

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 sorridesse di sé stessa. (Romano 1994, 34)

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 Brizio (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 ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura narrativa, realizzata nelle opere ultime e sperimentali (*Nei mari estremi*, [1987]; *Le lune di Hvar*, [1974]).

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 Ferroni (2013) 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 conflitto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporti.

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'*èkphrasis* 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 quadro.

Bisogna però fare almeno una tripla distinzione, e mettere in evidenza l'esistenza tre tipologie 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). (Romano 2013)

Il dispositivo della visione 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. Caratteristica massima di tale traduzione è la staticità narrativa che traduce 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, e il 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. (Ivi, 821-827)

In questo brano è evidente la cesura tra la frase che termina con un interrogativo a sé stessa dell'autrice, 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...*). Inoltre, 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 descrivere didascalicamente le fotografie. Al contrario 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 questi casi viene meno il livello di lettura fotografica di tipo didascalico attraverso l'eliminazione dei marcatori del dispositivo, cioè eliminando i rimandi diretti alle caratteristiche di un testo fotografico (posa, contorno, colore, campo cieco, ecc.). Tale eliminazione è propedeutica a un coinvolgimento diretto dell'osservato 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 la sua lingua, il suo *cliché* descrittivo, 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. (Romano 2014, 157-163)

In questo caso il ricordo è libero dal dispositivo ottico che dovrebbe sorreggerlo, ma 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*. Esso 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 filtrato 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 del formato e alla creazione di un campo cieco.

## 5. Conclusioni

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 nei confronti della prospettiva dello sguardo, della lente mediale – 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 medialità, 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.

#### Riferimenti bibliografici

- Bertrand Denis (1985), *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès-Benjamin.  
 — (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan. Trad. it. di Antonio Perri, Gianfranco Marrone (2002), *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma.
- Bortolussi Marisa, Dixon Peter, eds (2003 [2002]), *Psychonarratology. Foundations for The Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge UP.
- Brizio Flavia (1993), *La scrittura e la memoria. Lalla Romano*, Milano, Selene Edizioni.
- Chatman Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell UP. Trad. it. di Elisabetta Graziosi (1981), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche.
- De Lauretis Teresa (1994), *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana UP. Trad. it. di Simona Capelli (1997), *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*, La Tartaruga, Milano.
- Deleuze Gilles (2002 [1995]), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet (ed. orig. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981).
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1987), *Mille piani*, Roma, Treccani, 2 voll (ed. orig. *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989).
- Demaria Cristina (2003), *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano.
- Ferroni Giulio (2013 [1994]), "Postfazione", in Lalla Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, Kindle version.
- Foucault Michel (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi (ed. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).
- Genette Gérard (1990), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).
- Gibson J.J. (1950), *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.  
 — (1986) "The Theory of Affordance", in Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Group, 127-143.
- Greimas A.J. (1976a), *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Gianfranco Marrone (1995), *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- (1976b), *Sémiotique et sciences, sociales*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Dario Corno (1991), *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Greimas A.J., Fontanille Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it. di Francesco Marsciani, Isabella Pezzini (1996), *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani.
- Kenny D.A. (1991), "A General Model of Consensus and Accuracy in Interpersonal Perception", *Psychological Review* XVIII, 2, 155-163.

- Margolin Uri (1986), "The Doer and the Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative", *Poetics Today* VII, 2, 205-225.
- Marino Toni (2018), "Revisionismo storico e revisionismo cognitivo: Embodied mind e neorealismo", *Enthymema* XXI, 48-61.
- Merleau-Ponty Maurice (1965), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore (ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).
- Mitchell W.J.T., ed. (1980), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1987), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1998), *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, Chicago UP.
- (1995 [1994]), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1996), "What Do Pictures 'Really' Want?", *October* 77, 71-82.
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago-London, Chicago UP. Trad. it. di Federica Cavaletti (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.
- (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Ortese A.M. (1947), "Dolente splendore del vicolo", *Sud. Giornale di cultura*, gennaio.
- (1994), *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- Romano Lalla (2013 [1964]), *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, Kindle version.
- Segre Cesare (1991), "Introduzione", in Lalla Romano, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 2 voll, IX-LXVIII.
- (1993), "Lalla Romano fra pittura e scrittura", in Antonio Ria (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 207-209.
- (1996), "Fotografia come pittura", in Antonio Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, 332-341.
- Stanford Friedman Susan (2001), "Locational Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy", in Marianne DeKoven (ed.), *Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, New Brunswick, Rutgers UP, 13-36.
- Tversky Barbara (1996), "Spatial Perspectives in Descriptions", in Paul Bloom, Merrill F. Garrett, Lynn Nadel, et al. (eds), *Language and Space*, Cambridge, The MIT Press, 462-491.
- (2000), "Remembering Space", in Endel Tulving, Fergus Craik (eds), *Handbook of Memory*, New York, Oxford UP, 363-378.
- (2001), "Spatial Schemas in Depictions", in Merideth Gattis (ed.), *Spatial Schemas and Abstract Thought*, Cambridge, The MIT Press, 79-111.
- (2009), "Spatial Cognition: Embodied and Situated", in Philip Robbins, Murat Aydede (eds), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge, Cambridge UP, 201-216.

