



Lo spazio narrativo nel romanzo: dalla descrizione testuale all'illustrazione grafica

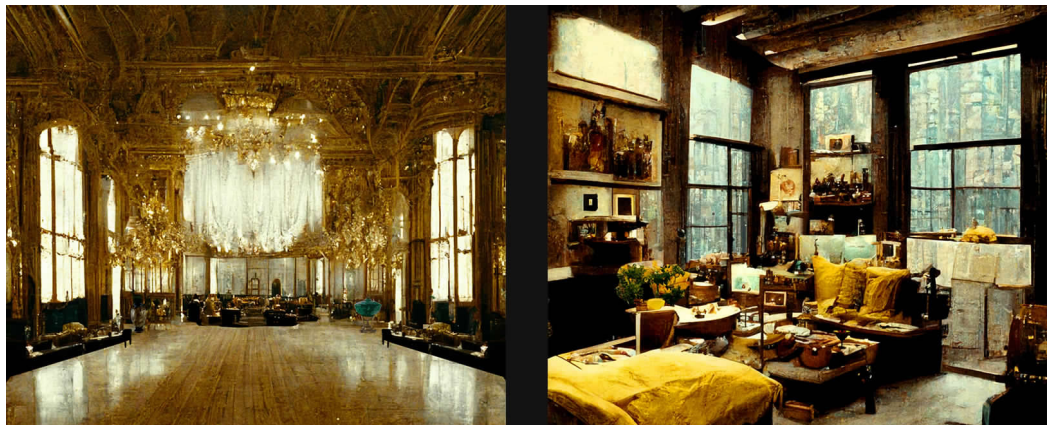
Greta Attademo

Abstract

Gli studiosi del disegno hanno spesso indagato le reciproche influenze tra architettura e narrazione, ambiti solo all'apparenza molto distanti. Questo contributo indaga le potenzialità semiotiche di uno spazio rappresentato a partire da una sua descrizione testuale, con l'obiettivo di comprendere quali componenti del disegno spaziale siano in grado di tradurre visivamente i principali elementi della narrazione. A tal proposito, si analizzano le ambientazioni descritte in due romanzi brevi, *Colazione da Tiffany* di Truman Capote e *Il ballo* di Irene Némirovsky, comparabili in quanto entrambi narrano di interni architettonici verosimiglianti alla percezione degli spazi fisici reali. La ricerca ha consentito di individuare gli espedienti grafici comunicativi e contestualmente tecnici che possono intervenire nella rappresentazione visiva di uno spazio narrativo. Il metodo di rappresentazione e i parametri geometrici nell'inquadratura dello spazio possono accentuare il punto di vista e la focalizzazione del narratore. La scelta degli elementi spaziali, i principi e le logiche compositive consentono di qualificare lo spazio vissuto, guidando l'osservatore nella comprensione del racconto visivo. Colori, texture, luci e ombre collaborano, invece, alla definizione dell'atmosfera narrativa e all'attivazione di reazioni emotive da parte dell'osservatore.

Parole chiave

illustrazione, disegno digitale, architettura narrativa, linguaggio visivo, descrizione letteraria



Rappresentazione dello spazio narrativo descritto ne *Il ballo* di Irene Némirovsky e in *Colazione da Tiffany* di Truman Capote. Elaborazione grafica dell'autore.

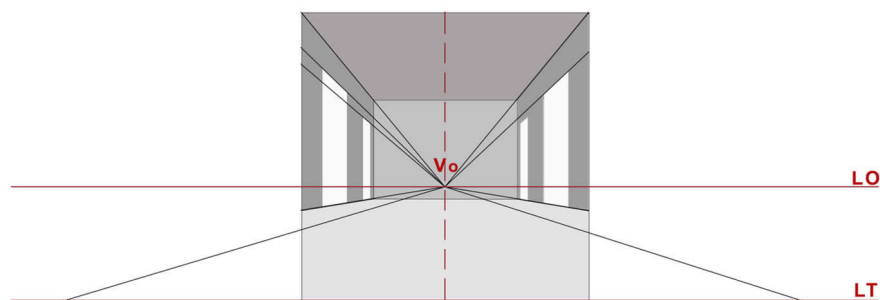
Introduzione

Gli studiosi del disegno hanno spesso indagato i rapporti possibili tra immaginario architettonico – testo letterario e tra immaginario letterario – testo architettonico [Scavuzzo 2018]. Questa ricerca non si sofferma tanto sulla reciproca influenza tra architettura e narrazione, quanto piuttosto sulla loro accezione comune di linguaggi comunicativi dotati di un preciso codice formale e strutturale di segni. In particolare, il presente contributo vuole comprendere come l'ambientazione descritta in un testo narrativo possa essere trasposta in una rappresentazione visiva. Se per la semiologia la transizione intermediatica “consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici” [Jakobson 1966, p. 57], è infatti pensabile poter passare da una descrizione verbale a un sistema espressivo differente, come quello dell'illustrazione. I motivi che spingono questa ricerca sono legati a due fattori. Il primo è che si ritiene opportuno riattivare quel pensiero visivo spaziale a cui ci stiamo sempre più disabituando [Arnheim 1974]; la lettura di un testo, infatti, dovrebbe portare il lettore alla proiezione mentale di una scena visiva. Si tratta, dunque, di salvaguardare la 'visibilità', ossia quel processo del pensare per immagini, facendo scaturire forme e colori dall'allineamento di caratteri neri su una pagina bianca [Calvino 1985]. Il secondo fattore riguarda la tendenza spesso assunta, nel nuovo mondo interattivo e interconnesso, di limitare le potenzialità della rappresentazione alla mera spettacolarizzazione dell'immagine finale [Maldonado 2015], piuttosto che evidenziarne le capacità interpretative. In un certo senso, la saturazione e proliferazione di immagini ci ha anestetizzati nei confronti del loro valore comunicativo, ormai subordinato alle leggi tecnocratiche. La ricerca, pur facendo fede al grande contributo delle tecnologie digitali come supporto alla ricerca formale e figurativa e come mezzo di accelerazione di processi mentali, intende riportare il disegno alla sua vocazione, originaria e insostituibile, di manifestazione visiva di idee e momento di scambio di conoscenze [Florio 2012].

Dall'immaginario spaziale all'immagine dello spazio

Obiettivo della ricerca è analizzare le potenzialità narrative di uno spazio rappresentato partendo dalla sua descrizione testuale. In letteratura, infatti, la dimensione spaziale può divenire un aggancio mentale indispensabile per il lettore, aiutandolo a comprendere trama, eventi e personaggi. Nelle narrazioni visive, in cui la storia è raccontata per immagini, lo spazio assume un ruolo ancora più centrale ed esplicito, non solo in quanto figurazione dei luoghi deputati all'azione, ma anche come categoria entro cui s'inseriscono tutti gli elementi funzionali al racconto [Zoran 1984]. Lo studio di ambienti narrativi non è un tema nuovo per il disegno architettonico: si pensi alle scenografie teatrali, ai set cinematografici o ai mondi simulati dei videogiochi, ovvero a tutti quei casi in cui la costruzione spaziale non inizia da una planimetria bensì da una sceneggiatura [Pearce 1997]. A differenza dei casi citati, però, nelle illustrazioni la figura del 'disegnatore-narratore' è complessa e contraddittoria: se da un lato non può guidare direttamente l'osservatore nello spazio, dall'altro ne vincola la visione [Florenskij 2001] ad un'unica immagine spaziale in cui i loro sguardi coincidono. Al fine di comprendere come gli elementi strutturali del disegno possano attivare la *mise-en-scène* di un'immagine narrativa dello spazio, si analizzano le ambientazioni descritte in due romanzi, *Colazione da Tiffany* di Truman Capote [Capote 1959] e *Il ballo* di Irene Némirovsky [Némirovsky 2005]. Entrambi appartengono al genere del 'romanzo breve', ossia un racconto che presenta un'unica trama, pochi personaggi e intrecci semplici. Essendo tutte le informazioni narrative condensate in poche pagine, gli spazi diventano la fotografia di un momento: l'autore ne esprime l'atmosfera complessiva attraverso descrizioni a grandi linee e piccoli dettagli rivelatori della trama e delle attitudini dei personaggi. Inoltre, gli spazi descritti nei due romanzi sono comparabili sia per tipologia, descrivendo ambientazioni verosimili, sia per scala, in entrambi i casi architettonica, essendo gran parte degli eventi ambientati in interni domestici.

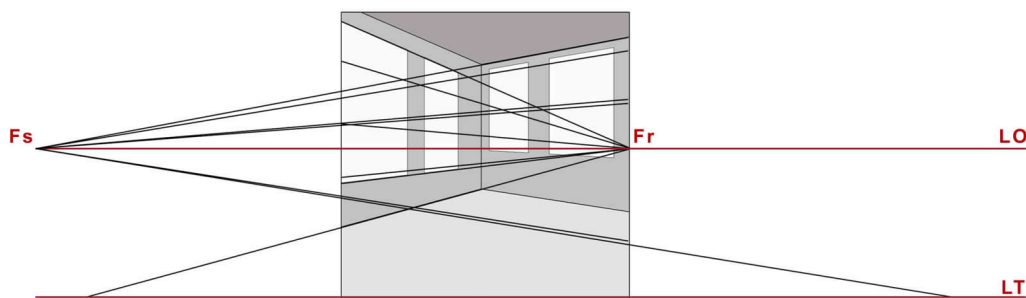
Fig. 1. Costruzione della prospettiva centrale per la rappresentazione del salone ne *Il ballo*. Elaborazione grafica dell'autore.



Dal punto di vista narrativo alla rappresentazione prospettica

La storia nei romanzi è raccontata da uno specifico punto di vista: “si dirà che il racconto è focalizzato o non focalizzato, a seconda che esista o meno una restrizione del campo visuale-informativo, e cioè che il racconto si modelli sul punto di vista di uno o più personaggi [...] oppure che promani direttamente dal narratore” [Marchese 1983, p. 49]. *Il ballo*, ambientato nella Parigi del 1928, è narrato in terza persona da una voce esterna alle vicende. Il narratore, comunque, ha accesso ai pensieri di Antoinette, figlia adolescente dei Kampf, una famiglia senza scrupoli che è riuscita ad arricchirsi con l’obiettivo di emergere nell’alta società parigina. A tale scopo, i Kampf organizzano uno sfarzoso ballo nel nuovo lussuoso appartamento, vietando però alla figlia di partecipare. La ragazza, già in pessimi rapporti con la madre, decide di vendicarsi non spedendo gli inviti e gettandoli nella Senna. La descrizione dell’appartamento è quindi fornita da una voce esterna, seppur spesso ‘filtrata’ dai pensieri di Antoinette. In *Colazione da Tiffany* la storia è narrata in prima persona da Paul Varjak, aspirante scrittore nonché vicino di casa e amico di Holly Golightly, personaggio attorno a cui ruota il romanzo. Paul ritrae la vita frenetica e provvisoria della giovane donna che trascorre il tempo organizzando feste e incontri nel suo appartamento dell’Upper East Side. La descrizione dello spazio, dunque, è limitata alla visione del personaggio narrante. Se nei romanzi il lettore è vincolato al punto di vista scelto dall’autore, lo stesso deve accadere nella trasposizione visuale: l’occhio del disegnatore deve, cioè, non solo coincidere con quello dello scrittore, ma anche con quello dell’osservatore. Pertanto, il metodo di rappresentazione più efficace appare essere quello prospettico, non solo perché consente di stabilire una connessione immediata tra la scena rappresentata e l’osservatore [Panofsky 2008], ma anche perché “colloca l’occhio di chi osserva la prospettiva nel centro di proiezione utilizzato per costruirla” [Carlevaris et al. 2010, p. 142]. Per entrambi i romanzi si decide che lo spazio da rappresentare è il salone, poiché risulta essere l’ambientazione principale delle storie e quella maggiormente descritta. È chiaro, comunque, che narrazioni differenti necessitino di parametri prospettici diversi. Data l’imponenza e la magnificenza del salone de *Il ballo*, si sceglie una prospettiva centrale (fig. 1) poiché questa consente alla rappresentazione di assumere “maestà e grandezza agli occhi dell’osservatore” [Panofsky 2008 p. 102]. Il punto di vista, lontano dallo spazio rappresentato, produce un senso di distacco da parte dell’osservatore [Morselli 2017], richiamando l’idea del narratore esterno. Tale scelta, inoltre, si addice al personaggio di Antoinette che, non potendo partecipare al ballo, è costretta ad osservare quel salone solo da lontano. La prospettiva centrale e la distanza del punto di vista consentono, tra l’altro, di dare maggiore staticità alla scena, nella quale niente accade davvero. Per il salone di *Colazione da Tiffany*, invece, si sceglie una prospettiva accidentale (fig. 2): la visione diagonale di uno spazio, assieme all’altezza realistica del punto di vista, danno all’osservatore un senso di maggiore partecipazione e coinvolgimento [Morselli 2017]. Lo spazio, infatti, è descritto da un personaggio interno che risulta emotivamente e fisicamente coinvolto nella scena. La prospettiva angolare, tra l’altro, suggerisce maggiore dinamismo, consentendo allo sguardo dello spettatore di vagare da una parte all’altra dello spazio rappresentato [Pagliano 2011], così come fa Paul Varjak mentre descrive il salone caotico e confusionario, dove tutto è transitorio e in perenne movimento.

Fig. 2. Costruzione della prospettiva accidentale per la rappresentazione del salone in *Colazione da Tiffany*. Elaborazione grafica dell'autore.



Dallo spazio di vita allo spazio vissuto

Nei romanzi brevi una “descrizione non può non essere fatta che per delineazioni generalissime e per particolari singoli, cioè da un insieme di sguardi sull’ambiente che [...] si sintetizzano spazialmente quasi come nella percezione reale” [Garroni 2005, p. 93]. Ne *Il ballo*, lo spazio è descritto attraverso dettagli, il tutto è percepito attraverso il particolare; nel grande salone, osservato da Antoinette come “la scena di un teatro” [Némirovsky 2005, p. 32], si alternano rivestimenti in legno bianco, mobili dorati e attornati, tavoli imbanditi, una coppa di malachite in bronzo dorato, grandi finestre, vasi giapponesi, cuscini di velluto, specchiere e pezzi d’argenteria. In *Colazione da Tiffany*, Capote fornisce una vera descrizione, seppur breve, del salone di Holly: “dava l’idea che il trasloco non fosse ancora terminato; ci si aspettava di sentire odore di vernice fresca. L’arredamento consisteva in valigie e casse non ancora disfatte. Le casse servivano da tavoli. Una reggeva tutto il necessario per il Martini, un’altra una lampada, un *Libertyphone*, il gatto rosso di Holly e un vaso di rose gialle. Gli scaffali, che coprivano una parete, sfoggiavano un mezzo ripiano di letteratura. Quella stanza mi entusiasmò subito, mi piaceva il suo aspetto provvisorio” [Capote 1959, p. 16]. Il processo di selezione attuato nei romanzi viene applicato anche nella progettazione delle corrispettive immagini narrative (figg. 3, 4); il disegnatore, leggendo la descrizione, interpreta lo spazio, ne individua i tratti essenziali, identifica le componenti accessorie, decide quali forme verranno escluse dal suo processo di progettazione [Pierantoni 1999]. Nelle illustrazioni proposte vengono infatti ripresentati sia elementi architettonici sia oggetti d’uso quotidiano descritti nei romanzi, entrambi indispensabili per definire quei “microcosmi intimi a dimensione umana” [Morselli 2017, p. 91]. La selezione operata intende evidenziare quegli oggetti dello spazio vissuto ritenuti più significativi al racconto della storia, tenendo conto che la memoria culturale e l’esperienza visiva del fruitore incideranno sulla comprensione dell’immagine stessa [Gombrich 1985]. La percezione dell’osservatore, comunque, non muta solo in base alla natura degli oggetti rappresentati, ma anche alla loro relazione nella composizione visiva; la collocazione, il peso e la gerarchia visiva tra elementi possono rimarcare il punto di vista della narrazione letteraria e guidare l’occhio dell’osservatore nello spazio rappresentato, suggerendo una sequenza di movimenti così come pensati dal ‘disegnatore-narratore’. Nell’illustrazione de *Il ballo*, ad esempio, la composizione simmetrica e speculare intende richiamare la relazione madre-figlia, fatta di opposizioni e rancori, in cui nessuna delle due si accorge di rappresentare la giovinezza passata dell’una e la vecchiaia futura dell’altra. La spinta direzionale delle linee compositive, inoltre, indirizza l’attenzione dell’osservatore nella zona superiore del campo visivo, sul grande lampadario di cristallo con cui si apre il romanzo di Irene Némirovsky.

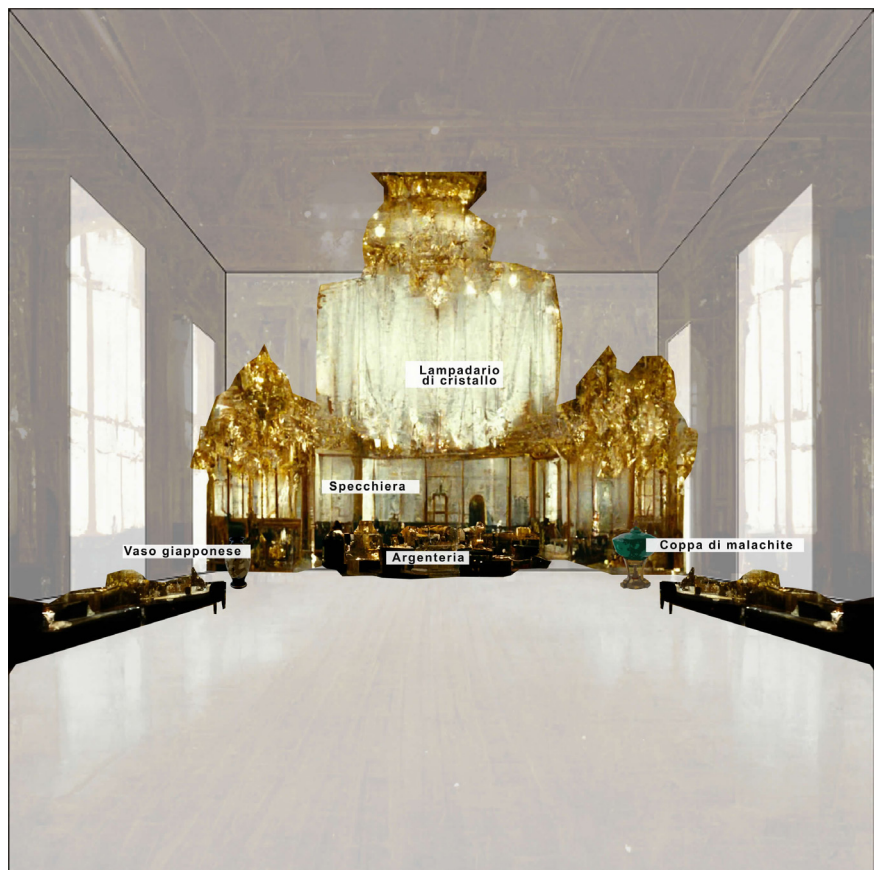
Dall’atmosfera narrativa allo spazio atmosferico

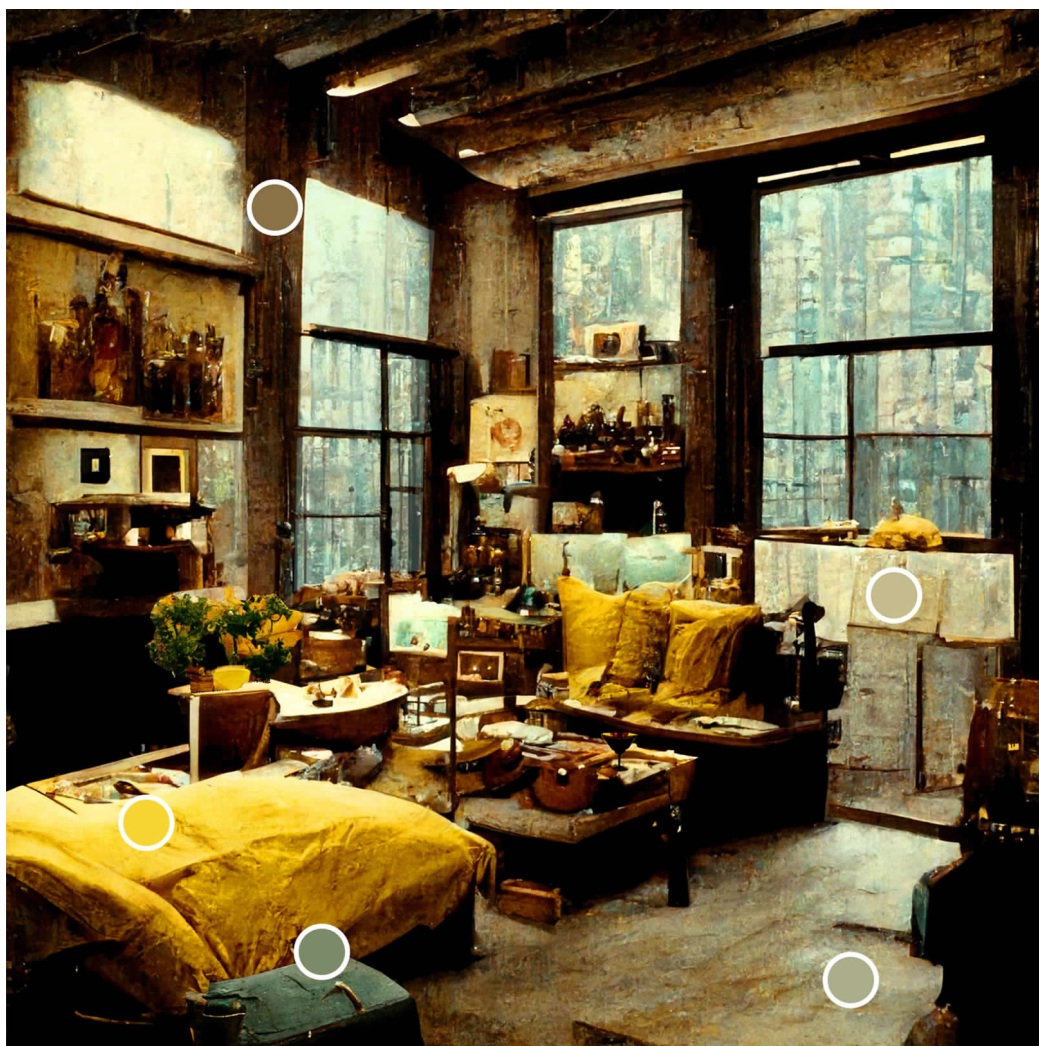
Nei romanzi l’autore crea l’atmosfera narrativa trasmettendo al lettore specifiche percezioni sensoriali e sensazioni emotive sulla storia e sui personaggi; spesso lo stile linguistico adottato incide sull’atmosfera. In *Colazione da Tiffany* il registro colloquiale, l’uso di vocaboli comuni e una sintassi semplice, conferiscono al racconto non solo un ritmo veloce, ma anche l’idea di un’atmosfera quotidiana e ordinaria. Ne *Il ballo* il registro più alto, i vocaboli ricercati e l’ampia costruzione delle frasi concedono al racconto un ritmo più disteso e lento, ma anche l’im-

Fig. 3. Evidenziazione degli oggetti selezionati dal romanzo *Colazione da Tiffany* e rappresentati nell'illustrazione. Tra questi le valigie, le casse usate come tavoli, il Libertyphone, il vaso di fiori gialli, il bicchiere di Martini. Elaborazione grafica dell'autore.



Fig. 4. Evidenziazione degli oggetti selezionati dal romanzo *Il ballo* rappresentati nell'illustrazione. Tra questi il lampadario di cristallo, il vaso giapponese, la coppa di malachite, la specchiera. Elaborazione grafica dell'autore.





School Bus Yellow



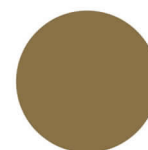
Russian Green



Sage



Sand



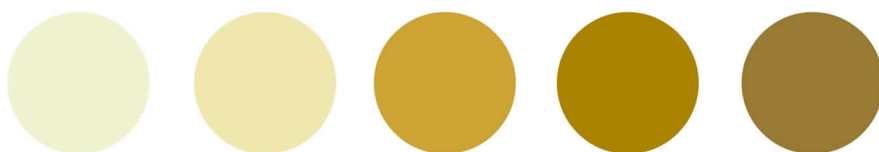
Gold Fusion

Fig. 5. La palette di colori scelta per *Colazione da Tiffany*. Elaborazione grafica dell'autore.

magine di un'atmosfera più sofisticata. Le parole adoperate nelle descrizioni, inoltre, possono suggerire stimoli multisensoriali, come profumi, sapori, consistenze e suoni. Le atmosfere sono strettamente connesse alla percezione spaziale, "sono spazi sentiti o [...] sentimenti effusi spazialmente, sentimenti quasi oggettivi" [Vizzardelli 2010, p. 20]. Essendo stata dimostrata la capacità sinestetica della vista [Gallese 2017], nelle illustrazioni alcuni indizi grafici possono dunque contribuire a rappresentare gli 'spazi atmosferici'. Il colore, ad esempio, è capace di attivare sensazioni tattili e termiche, ma anche di innescare reazioni emotive [Gallese 2017]. Nella rappresentazione del salone di Holly Golightly si fa uso di toni neutri che richiamano la "vecchia casa grigia" descritta da Capote [Capote 1959, p. 4]; a questi si decide di contrapporre giallo, colore delle rose descritte nell'appartamento (fig. 5). Il giallo, ricordando il sole, genera una sensazione di benessere e di serenità in chi osserva; Paul, infatti, racconta di essere piacevolmente colpito da quell'ambiente. Inoltre, le qualità psicologiche attribuite al giallo, come curiosità, estrosità e socievolezza, si adattano alla personalità di Holly descritta nel romanzo. Per la sala da ballo dei Kampf, invece, si adoperano le gradazioni dal giallo antico a quello metallizzato (fig. 6), per richiamare i rivestimenti e i mobili descritti dalla Némirovsky. L'oro, in particolare,



Fig. 6. La palette di colori scelta per *Il ballo*. Elaborazione grafica dell'autore.



Light Goldenrot Yellow **Champagne** **Satin Gold** **Gold** **Metallic Sunburst**

domina la scena, a simboleggiare il lusso, il prestigio e la ricchezza dei Kampf, ma anche la loro vanità, arroganza e sottomissione al dio denaro. Le qualità tattili sono attivate dalle texture: per *Il ballo* si usano tessiture lucide e lisce, per *Colazione da Tiffany*, invece, opache e grezze. Anche le scelte figurative legate alle luci e alle ombre generano l'esperienza sinestetica: la luce morbida, un cielo plumbeo e la foschia esterna comunicano un senso di freddezza e distacco; al contrario, luci vivide, cieli sereni e panorami nitidi donano calma e benessere.

Conclusioni

L'analisi degli spazi descritti nei due romanzi ha consentito di individuare gli espedienti grafici comunicativi e contestualmente tecnici che possono intervenire nella rappresentazione visiva di uno spazio narrativo. Il metodo di rappresentazione e i parametri geometrici nell'inquadratura dello spazio possono accentuare il punto di vista e la focalizzazione del narratore. La

scelta degli elementi spaziali, i principi e le logiche compositive consentono di qualificare lo spazio vissuto, guidando l'osservatore nella comprensione del racconto visivo. Colori, texture, luci e ombre collaborano, invece, alla definizione dell'atmosfera narrativa e all'attivazione di reazioni emotive da parte dell'osservatore. L'illustrazione è proposta nel contributo non come un prodotto finito e autonomo, quanto piuttosto come mezzo per sperimentare la spazializzazione di un racconto, un'ambasciatrice visiva delle idee [Pantouvaki 2010] a supporto della descrizione letteraria.

Riferimenti bibliografici

- Arnheim R. (1974). *Il pensiero visivo*. Torino: Einaudi.
- Capote T. (1959). *Colazione da Tiffany*. Milano: Garzanti. [Prima ed. *Breakfast at Tiffany's*. New York 1958].
- Carlevaris L. et al. (2010). *Attualità della geometria descrittiva*. Roma: Gangemi.
- Florenskij P. A. (2001). *Tersten Perspektif [Inverse Perspective]*. Istanbul, Turkey: Metis.
- Florio R. (2012). *Sul disegno. Riflessioni sul disegno di architettura – About drawing. Reflections about architectural drawing*. Roma: Officina.
- Gallese V. (2017). Il senso del colore. Tra mondo, corpo e cervello. In M. Ardizzi, V. Gallese (a cura di). *Colori: l'emozione dei colori nell'arte*, pp. 23-35. Milano: Silvana Editoriale.
- Garroni E. (2005). *Immagine linguaggio figura*. Roma: Laterza.
- Gombrich E. H. (1985). *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. di A. Cane. Torino: Einaudi.
- Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Maldonado T. (2015). *Reale e Virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- Marchese A. (1983). *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Morselli C. E. C. (2017). *Sulle sponde del reale, l'immagine dello spazio architettonico tra tecnica e narrazione*. Tesi di dottorato in Architettura – teorie e progetto, tutor O. Carpenzano. Università degli Studi La Sapienza di Roma.
- Némirovsky I. (2005). *Il ballo*. Milano: Adelphi. [Prima ed. *Le Bal*. Parigi 1930].
- Pagliano A. (2011). Prospettive meravigliose: i paesaggi illusori di Giuseppe Galli Bibiena. In *Agribusiness Paesaggio & Ambiente*, n. XVI, v. 1, pp. 70-76.
- Panofsky E. (2008). *La prospettiva come forma simbolica*. Milano: Abscondita.
- Pantouvaki S. (2010). Visualising theatre: scenography from concept to design to realisation. In M. Raesch (Ed.). *Mapping Minds*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Pearce C. (2007). Narrative Environments. From Disneyland to World of Warcraft. In F. von Borries, S.P. Walz, M. Böttger (Ed.). *Space Time Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level*, pp. 200-205. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser Publishing.
- Pierantoni R. (1999). *Forma fluens, il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Scavuzzo G. (2018). Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller? In *FAM. Magazine del Festival dell'Architettura*, n. 46/47, pp. 8-16.
- Vizzardelli S. (2010). *Verso una nuova estetica: categorie in movimento*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Zoran G. (1984). Towards a theory of space in narrative. In *Poetics Today*, n. 5, pp. 309-335.

Autore

Greta Attademo, Università degli Studi di Napoli Federico II, greta.attademo@unina.it

Per citare questo capitolo: Attademo Greta (2023). Lo spazio narrativo nel romanzo: dalla descrizione testuale all'illustrazione grafica/The Narrative Space in the Novel: from Textual Description to Graphic Illustration. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di), *Transizioni. Atti del 44° Congresso Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 777-792.



The Narrative Space in the Novel: from Textual Description to Graphic Illustration

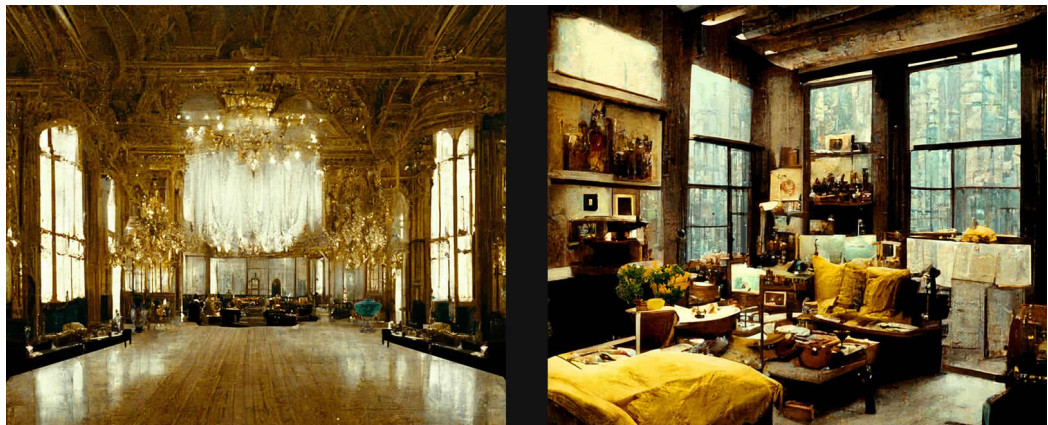
Greta Attademo

Abstract

Drawing researchers have often investigated the reciprocal influences between architecture and narrative, fields that are only apparently very distant. This paper investigates the semiotic potential of a represented space starting from its textual description, with the purpose of understanding which components of spatial design are able to visually translate the main narrative elements. To this end, we analysed the settings described in two short novels, *Colazione da Tiffany* by Truman Capote and *Il ballo* by Irene Némirovsky, which are comparable because they both narrate architectural interiors verisimilar to the perception of real physical spaces. The research identified communicative and contextually technical graphic devices that can intervene in the visual representation of a narrative space. The method of representation and geometric parameters in the spatial framing can accentuate the point of view and focus of the narrator. The selection of spatial elements, the principles and logic of composition qualify the lived space, guiding the viewer in understanding the visual narrative. Colours, textures, lights and shadows, instead, collaborate in the definition of the narrative atmosphere and in the activation of emotional reactions from the observer.

Keywords

illustration, digital drawing, narrative architecture, visual language, narrative description



Representation of the narrative space described in *Il ballo* by Irene Némirovsky and in *Colazione da Tiffany* by Truman Capote. Graphic elaboration by author.

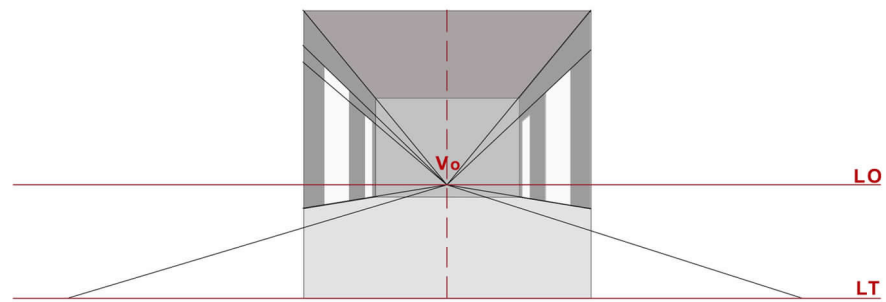
Introduction

Drawing researchers have often investigated the possible relationships between architectural imagery – literary text and between literary imagery – architectural text [Scavuzzo 2018]. This research does not focus so much on the mutual influence between architecture and narrative, but rather on their common meaning as communicative languages endowed with a precise formal and structural code of signs. In particular, this contribution aims to understand how the environment described in a narrative text can be transposed into a visual representation. If for semiotics the intermediate transition “consists in the interpretation of linguistic signs by means of non-linguistic sign systems” [Jakobson 1966, p. 57], it is indeed conceivable to be able to move from a verbal description to a different expressive system, such as that of illustration. There are two reasons for this research. The first is that it is considered necessary to reactivate that visual spatial thought to which we are becoming increasingly dishabituated [Arnheim 1974]; reading a text, in fact, should lead the reader to the mental projection of a visual scene. The aim is, therefore, to safeguard ‘visibility’, that process of thinking in images, generating shapes and colours from the alignment of black characters on a white page [Calvino 1985]. The second factor concerns the tendency often assumed, in the new interactive and interconnected world, to limit the potential of representation to the mere spectacularization of the final image [Maldonado 2015], rather than highlighting its interpretative capabilities. In some ways, the saturation and proliferation of images has anaesthetised us with regard to their communicative value, now subordinated to technocratic laws. This research, although relying on the great contribution of digital technologies as a support to formal and figurative research and as a means of accelerating mental processes, intends to bring drawing back to its original and irreplaceable vocation as a visual manifestation of ideas and a moment of knowledge exchange [Florio 2012].

From spatial imagery to the image of space

The purpose of this research is to analyse the narrative potential of a represented space starting from its textual description. In literature, in fact, the spatial dimension can become an indispensable mental link for the reader, helping him to understand plot, events and characters. In visual narratives, in which the story is told through images, space takes on an even more central and explicit role, not only as a figuration of the action locations, but also as a category within which all the elements functional to the story are inserted [Zoran 1984]. The study of narrative environments is not a new topic for architectural design: one thinks of theatre scenographies, film sets or the simulated worlds of video games, i.e. all those cases in which the spatial construction does not begin with a plan but with a script [Pearce 1997]. In contrast to the above-mentioned cases, however, the figure of the drawer-narrator in illustrations is complex and contradictory: while on the one hand he cannot directly guide the viewer into space, on the other hand he binds his vision [Florensky 2001] to a single spatial image in which their gazes coincide. In order to understand how the structural elements of design can activate the *mise-en-scène* of a narrative image of space, we analyse the settings described in two novels, *Colazione da Tiffany* by Truman Capote [Capote 1959] and *Il ballo* by Irene Némirovsky [Némirovsky 2005]. Both belong to the genre of the ‘short novel’, i.e. a short story with a single plot, few characters and simple plots. As all the narrative information is condensed into a few pages, the spaces become a photograph of a moment: the author expresses the overall atmosphere through broad descriptions and small details revealing the plot and characters’ attitudes. Moreover, the spaces described in the two novels are comparable both in type, describing verisimilar environments, and in scale, in both cases architectural, with most of the events being set in domestic interiors.

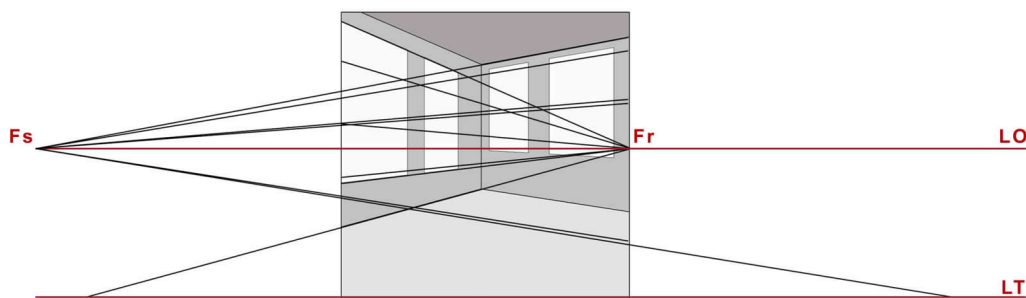
Fig. 1. Central perspective construction for the representation of the salon in *Il ballo*. Graphic elaboration by author.



From narrative point of view to perspective representation

The story in the novels is told from a specific point of view: “the narrative will be said to be focussed or unfocussed, depending on the existence or not of a restriction of the visual-informative field, i.e. whether the narrative is modelled on the point of view of one or more characters [...] or whether it emanates directly from the narrator” [Marchese 1983, p. 49]. *Il ballo*, set in 1928 Paris, is narrated in the third person by a voice outside the events. The narrator, however, has access to Antoinette’s thoughts, the teenage daughter of the Kampfs, an unscrupulous family that has managed to enrich itself with the purpose of emerging in Parisian high society. To this end, the Kampfs organise a magnificent ball in their luxurious new flat, but they forbid their daughter to attend. The girl, already on bad terms with her mother, decides to take revenge by not sending the invitations and throwing them into the Seine. The description of the flat is thus provided by an outside voice, although often ‘filtered’ through Antoinette’s thoughts. In *Colazione da Tiffany*, the story is narrated in the first person by Paul Varjak, an aspiring writer as well as neighbour and friend of Holly Golightly, the character around whom the novel is centred. Paul portrays the hectic and temporary life of the young woman who spends her time organising parties and meetings in her Upper East Side flat. The description of the space, therefore, is limited to the vision of the narrating character. If in novels the reader is bound to the point of view chosen by the author, the same must happen in the visual transposition: the eye of the drawer should, in other words, not only coincide with that of the writer, but also with that of the observer. Therefore, the most effective method of representation appears to be the perspective method, not only because it allows for an immediate connection between the represented scene and the observer [Panofsky 2008], but also because it “places the eye of the observer in the projection centre used to construct it” [Carlevaris et al. 2010, p. 142]. For both novels, we decide to represent the living room because it is the main setting of the stories and the space that is most described. It is clear, however, that different narratives need different perspective parameters. Due to the splendour and magnificence of the salon in *Il ballo*, a central perspective is chosen (fig. 1) as this allows the representation to assume “majesty and grandeur in the eyes of the observer” [Panofsky 2008 p. 102]. The point of view, far from the represented space, produces a sense of detachment from the observer [Morselli 2017], recalling the idea of the external narrator. This choice, moreover, is appropriate for the character of Antoinette who, being unable to attend the ball, is forced to observe the salon only from afar. The central perspective and the distance of the point of view allow, among other things, to give greater staticity to the scene, in which nothing really happens. For the salon in *Colazione da Tiffany*, on the other hand, we choose an accidental perspective (fig. 2): the diagonal view of a space, together with the realistic height of the viewpoint, give the observer a greater sense of participation and involvement [Morselli 2017]. The space, in fact, is described by an internal character who is emotionally and physically involved in the scene. The angular perspective, also suggests greater dynamism, allowing the viewer’s gaze to wander from one part of the represented space to another [Pagliano 2011], just as Paul Varjak does while describing the chaotic and confusing salon, where everything is transitory and in perpetual motion.

Fig. 2. Accidental perspective construction for the representation of the salon in *Colazione da Tiffany*. Graphic elaboration by author.



From living space to lived space

In the short novels, a “description can only be made by means of very general delineations and single details, that is, by a set of gazes on the environment that [...] are spatially synthesised almost as in real perception” [Garroni 2005, p. 93]. In *Il ballo*, the space is described through details, the whole is perceived through the particular; in the large salon, observed by Antoinette as “the scene of a theatre” [Némirovsky 2005, p. 32], there are white wood panelling, gilded and ornate furniture, set tables, a gilded bronze malachite bowl, large windows, Japanese vases, velvet cushions, mirrors and pieces of silverware. In *Colazione da Tiffany*, Capote gives a real, even if brief, description of Holly’s living room: “it gave the idea that the unpacking was not yet finished; one expected to smell fresh paint. The furniture consisted of suitcases and crates that had not yet been unpacked. The crates served as tables. One held everything needed for martinis, another a lamp, a Libertyphone, Holly’s red cat and a vase of yellow roses. The shelves, which covered one wall, sported a half-shelf of literature. That room excited me at once, I liked its temporary appearance” [Capote 1959, p. 16]. The selection process implemented in novels is also applied in the design of the corresponding narrative images (figs. 3, 4); the illustrator, reading the description, interprets the space, identifies the essential features, identifies the accessory components, decides which forms will be excluded from his design process [Pierantoni 1999]. In the proposed illustrations, architectural elements as well as everyday objects described in the novels are represented, both of which are essential to define those “intimate microcosms with a human dimension” [Morselli 2017, p. 91]. The selection made intends to highlight those objects of lived space considered most significant to the storytelling, taking into account that the cultural memory and visual experience of the viewer will have an impact on the understanding of the image itself [Gombrich 1985]. The viewer’s perception, however, does not only change according to the nature of the objects depicted, but also their relationship in the visual composition; the placement, weight and visual hierarchy between elements can emphasise the point of view of the literary narrative and guide the viewer’s eye into the represented space, suggesting a sequence of movements as conceived by the drawer-narrator. In the illustration of *Il ballo*, for example, the symmetrical and mirror-like composition aims to recall the mother-daughter relationship, made up of oppositions and grudges, in which neither of them realises that they represent the past youth of the one and the future old age of the other. The directional thrust of the compositional lines also directs the viewer’s attention to the upper area of the field of vision, to the large crystal chandelier with which the novel by Irene Némirovsky starts.

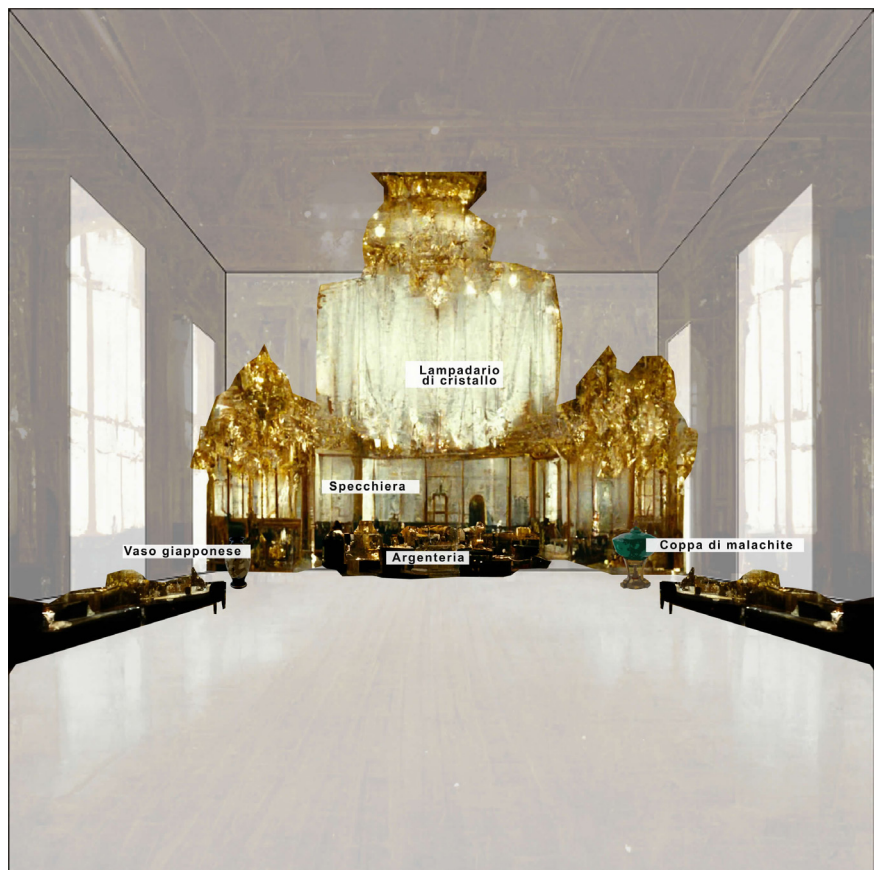
From narrative atmosphere to atmospheric space

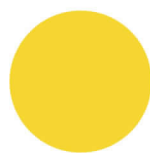
In novels, the author generates the narrative atmosphere by providing the reader with specific sensory perceptions and emotional feelings about the story and characters; often the adopted linguistic style impacts on the atmosphere. In *Colazione da Tiffany*, the colloquial register, the use of common vocabulary and simple syntax give the story not only a fast rhythm, but also the idea of an everyday, ordinary atmosphere. In *Il ballo*, the higher register, the researched vocabulary and the broad construction of sentences grant the story a more relaxed and slower pace,

Fig. 3. Highlighting of the objects selected from the novel *Colazione da Tiffany* and represented in the illustration. They include the suitcases, the crates used as tables, the Libertyphone, the vase of yellow flowers, the martini glass. Graphic elaboration by author.



Fig. 4. Highlighting of the objects selected from the novel *Il ballo* and represented in the illustration. They include the crystal chandelier, the Japanese vase, the malachite bowl, the mirror. Graphic elaboration by author.





School Bus Yellow



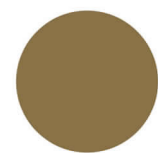
Russian Green



Sage



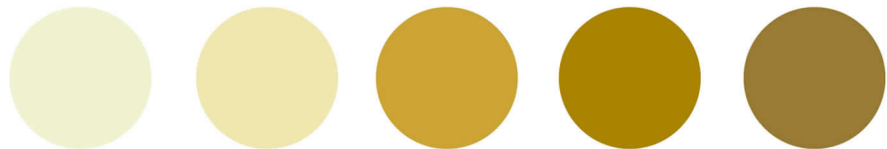
Sand



Gold Fusion

Fig. 5. The colour palette chosen for *Colazione da Tiffany*. Graphic elaboration by author.

but also the image of a more sophisticated atmosphere. The words used in the descriptions can also suggest multi-sensory stimuli, such as fragrances, flavours, textures and sounds. Atmospheres are closely linked to spatial perception, “they are felt spaces or [...] spatially effused feelings, almost objective feelings” [Vizzardelli 2010, p. 20]. Since the synaesthetic capacity of sight has been demonstrated [Gallese 2017], in illustrations certain graphic clues can therefore contribute to representing ‘atmospheric spaces’. Colour, for example, is able to activate tactile and thermal sensations, but also to trigger emotional reactions [Gallese 2017]. In the representation of Holly Golightly’s living room, neutral tones are used, recalling the “old grey house” described by Capote [Capote 1959, p. 4]; yellow, the colour of the roses described in the flat, is contrasted with these (fig. 5). Yellow, reminiscent of the sun, generates a feeling of well-being and serenity in the observer; Paul, in fact, tells of being pleasantly impressed by that environment. Furthermore, the psychological qualities attributed to the yellow colour, such as curiosity, extroversion and sociability, match Holly’s personality described in the novel. For the Kampfs’ ballroom, instead, shades from antique to metallic yellow are used (fig. 6), to recall the wall coverings and furniture described by Némirovsky. Gold, in particular, dominates the scene, sym-



Light Goldenrot Yellow Champagne Satin Gold Gold Metallic Sunburst

Fig. 6. The colour palette chosen for *Il ballo*. Graphic elaboration by author.

bolising the Kampfs' luxury, prestige and wealth, but also their vanity, arrogance and submission to the money god. The tactile qualities are activated by the textures: for *Il ballo*, the textures are shiny and smooth, for *Colazione da Tiffany*, instead, matt and rough. Figurative choices related to light and shadow also generate the synaesthetic experience: soft light, a leaden sky and external fog communicate a sense of coldness and detachment; on the contrary, vivid light, clear skies and vivid panoramas convey calmness and well-being.

Conclusions

The analysis of the spaces described in the two novels allowed the identification of communicative and contextually technical graphic devices that can intervene in the visual representation of a narrative space. The method of representation and geometrical parameters in the spatial framing can accentuate the point of view and focus of the narrator. The choice of spatial el-

ements, the principles and logic of composition qualify the lived space, guiding the viewer in understanding the visual narrative. Colours, textures, lights and shadows, instead, collaborate in the definition of the narrative atmosphere and the activation of emotional reactions on the part of the observer. The illustration is proposed in the contribution not as a finished, autonomous product, but rather as a means of experiencing the spatialisation of a narrative, a visual ambassador of ideas [Pantouvaki 2010] in support of literary description.

References

- Arnheim R. (1974). *Il pensiero visivo*. Torino: Einaudi.
- Capote T. (1959). *Colazione da Tiffany*. Milano: Garzanti. [First ed. *Breakfast at Tiffany's*. New York 1958].
- Carlevaris L. et al. (2010). *Attualità della geometria descrittiva*. Rome: Gangemi.
- Florenskij P. A. (2001). *Tersten Perspektif [Inverse Perspective]*. Istanbul, Turkey: Metis.
- Florio R. (2012). *Sul disegno. Riflessioni sul disegno di architettura – About drawing. Reflections about architectural drawing*. Rome: Officina.
- Gallese V. (2017). Il senso del colore. Tra mondo, corpo e cervello. In Ardizzi M., Gallese V. (Ed.), *Colori: l'emozione dei colori nell'arte*, pp. 23-35. Milan: Silvana Editoriale.
- Garroni E. (2005). *Immagine linguaggio figura*. Rome: Laterza.
- Gombrich E. H. (1985). *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. of A. Cane. Turin: Einaudi.
- Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milan: Feltrinelli.
- Maldonado T. (2015). *Reale e Virtuale*. Milan: Feltrinelli.
- Marchese A. (1983). *L'officina del racconto. Semiotica della narrazione*. Milan: Arnoldo Mondadori.
- Morselli C. E. C. (2017). *Sulle sponde del reale, l'immagine dello spazio architettonico tra tecnica e narrazione*. PhD thesis in Architettura - teorie e progetto, tutor O. Carpenzano. La Sapienza University.
- Némirovsky I. (2005). *Il ballo*. Milan: Adelphi. [First ed. *Le Bal*. Paris 1930].
- Pagliano A. (2011). Prospettive meravigliose: i paesaggi illusori di Giuseppe Galli Bibiena. In *Agribusiness Paesaggio & Ambiente*, No. XVI, Vol. 1, pp. 70-76.
- Panofsky E. (2008). *La prospettiva come forma simbolica*. Milan: Abscondita.
- Pantouvaki S. (2010). Visualising theatre: scenography from concept to design to realisation. In M. Raesch (Ed.), *Mapping Minds*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Pearce C. (2007). Narrative Environments. From Disneyland to World of Warcraft. In F. Von Borries, S. P. Walz & M. Böttger (Eds.), *Space Time Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level*, pp. 200-205. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser Publishing.
- Pierantoni R. (1999). *Forma fluens, il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Scavuzzo G. (2018). Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller? In *FAM. Magazine del Festival dell'Architettura* No. 46/47, pp. 8-16.
- Vizzardelli S. (2010). *Verso una nuova estetica: categorie in movimento*. Milan: Mondadori.
- Zoran G. (1984). Towards a theory of space in narrative. In *Poetics Today*, No. 5, pp. 309-335.

Author

Greta Attademo, Università degli Studi di Napoli Federico II, greta.attademo@unina.it

To cite this chapter: Attademo Greta (2023). Lo spazio narrativo nel romanzo: dalla descrizione testuale all'illustrazione grafica/The Narrative Space in the Novel: from Textual Description to Graphic Illustration. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.), *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 777-792.