Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

"Romanzo di figure"
Lalla Romano e il fototesto autobiografico

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Martina Zadra
n° matr. 2051324 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

A mia zia Patrizia,
che da sempre mi ha trasmesso la passione per la bellezza della lettura,
la mia più fidata consigliera di libri da quando ero bambina.

Indice

Introduzione *7*

Capitolo I. Fotografia e letteratura *11*

L'uso sociale della fotografia **11**

Gli scrittori e la fotografia **16**

Il dispositivo fototestuale **19**

I fototesti autobiografici **24**

Capitolo 2. Lalla Romano: scrittura e memoria *29*

"La penombra che abbiamo attraversato" **29**

Le poesie **35**

Dipinti e disegni **38**

Narrativa e memorie **41**

Capitolo 3. Romanzo di figure *45*

La forma fototestuale **45**

La struttura **46**

Le immagini **49**

Motivi ricorrenti **52**

Nuovo Romanzo di figure **56**

Bibliografia *67*

Introduzione

La seguente tesi prende in esame il genere fototestuale, concentrandosi in particolare sui romanzi di figure di Lalla Romano. Il padre era uno dei pochi a scattare fotografie per diletto all'inizio del Novecento, l'unico con questa passione a Demonte, paese del Cuneese di cui era originaria la Romano. La scrittrice definisce la fotografia una delle meraviglie della sua infanzia; oltre a quest'arte, i genitori erano amanti della musica e della pittura, la madre era anche una grande lettrice. La passione per l'arte, che ha vissuto nell'infanzia, si rifletterà poi in tutta la sua vita. La Romano era una donna ricca di interessi e curiosità verso tutto ciò che la circondava. Il pubblico, infatti, la conosce principalmente in quanto scrittrice di romanzi in prosa, ma una conoscenza più approfondita dimostra la molteplicità delle passioni in cui si è impegnata. Prima di approdare alla prosa si era dedicata alla poesia, che riteneva inizialmente superiore come forma poetica per esprimere purezza e libertà. Dell'attività poetica rimarrà sempre traccia anche nei suoi romanzi, seppur velatamente.

Le sue doti da pittrice sono rimaste ignote fino all'inizio degli anni '90, quando Antonio Ria, secondo marito, ha trovato nella casa della scrittrice tantissimi quadri, ritratti e disegni che testimoniano la rilevante presenza della pittura nella sua vita. Romano ha frequentato, durante gli anni dell'Università, a Torino, le scuole prima di Giovanni Guarlotti e in seguito di Felice Casorati, per affinare la sua tecnica pittorica. Si trovano tracce di essa anche nelle sue poesie, nella prosa e nei romanzi per immagini.

Nei suoi romanzi in prosa la Romano scrive di se stessa, racconta gli avvenimenti di una vita, le relazioni con gli altri, lei come giovane studentessa, amica, madre, moglie, figlia, nonna. Con la sua opera *Le parole tra noi leggere* vince il premio Strega nel 1969; in questo libro viene analizzato il rapporto conflittuale con il figlio e le difficoltà causate dalla mancanza di comunicazione e comprensione reciproca. Riscuote un successo immediato per le tematiche affrontate, per lo scontro tra due diverse generazioni.

Tornando all'argomento centrale di questo elaborato, ovvero la fotografia nei romanzi di Lalla Romano, è possibile vedere come può essere in grado di diventare una componente essenziale di un testo letterario. La scrittrice ha raccolto tutte le fotografie scattate dal padre e ha fatto un'accurata selezione, per poi disporle e commentarle in un

libro intitolato inizialmente *Lettura di un'immagine* (1975), seguito poi da *Romanzo di figure* (1986) e *Nuovo romanzo di figure* (1997). Sono state realizzate tre edizioni dello stesso testo, grazie al ritrovamento, negli anni, delle lastre originali di vetro delle fotografie del padre. La scrittrice così ha potuto offrire una versione migliore delle immagini e inserirne di inedite che prima non erano presenti. Le fotografie suggeriscono il carattere delle figlie bambine e della moglie, la donna fragile e bellissima dai sorrisi appena accennati. Non si tratta solamente di album di ricordi; gli scatti hanno anche una funzione epifanica, di recupero di ricordi che senza quelle immagini la scrittrice non avrebbe avuto e di immagini di un destino già tracciato nell'infanzia. C'è uno scatto in cui Lalla bambina assume un'espressione corrucciata che la scrittrice commenta:

> – può l'occhio di un infante esprimere il pensiero? – fu il Dottore a definire «ruga del pensiero» l'ombra di corruccio che si formava sulla fronte convessa della piccola figlia dell'amico – […] – lo sguardo è concentrato appunto in qualcosa come un pensiero – un pensiero in qualche modo trascendente – […] – è un simbolo propiziatorio – appartiene anche lui al mondo delle idee[1]

Lo sfondo degli scatti è Demonte e, oltre alle immagini rappresentanti la famiglia, ci sono figure riguardanti battute di caccia, gite, divertimenti. Gli scatti permettono di osservare frammenti di vita di una famiglia borghese all'inizio del ventesimo secolo, nella sua semplicità. Lalla decide di affiancarci dei commenti che però non devono prevalere sull'immagine. In *Lettura di un'immagine*, infatti, si nota l'importanza delle figure rispetto al testo a partire dallo stesso titolo. Nella sua versione finale, invece, parola e immagine assumono lo stesso rilievo, collaborano insieme per la creazione di un nuovo significato e, come afferma lei stessa nelle Premesse a tutte e tre le edizioni: «In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione».[2] I brevi appunti che affiancano le immagini hanno l'obiettivo di fermare l'attenzione sulla fotografia per suggerirne una lettura.[3] Nella narrativa romaniana è importante il concetto di memoria, che non è visto in modo nostalgico, ma come recupero di un passato che può essere

[1] L. Romano, *Nuovo Romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997, p. 137.
[2] Ivi, p. VI.
[3] *Ibidem*

rivelatore e permette di recuperare frammenti della vita che altrimenti verrebbero dimenticati.

Negli anni in cui uscirono questi romanzi di figure non era usuale sfogliare opere arricchite da così tante immagini. Innanzitutto la fotografia era poco presente nell'ambiente letterario. Gli apparecchi fotografici venivano utilizzati principalmente per le cerimonie di famiglia, in occasione di eventi importanti come le cerimonie o le vacanze estive. Permetteva di mantenere un ricordo degli avvenimenti più significativi.

La fotografia inizialmente era considerata inferiore alle altre arti perché nell'esercitarla non è richiesto alcuno sforzo. Ad essa è associato un modello di verità poiché registra la realtà. Dalla letteratura viene accolta in modo sia positivo, sia ostile. Nonostante la curiosità verso questa nuova pratica, le immagini in un testo letterario non hanno subito suscitato entusiasmo perché considerate più adatte ai romanzi popolari o alla scrittura giornalistica. Nel tempo, tuttavia, acquisisce sempre più rilievo il suo utilizzo anche nelle opere letterarie e l'intensificarsi del legame tra testo e immagine porta alla nascita del fototesto; il primo ad utilizzare questo termine è lo scrittore americano Wright Morris nel 1972 nella riedizione di *The Inhabitants*. Nel fototesto si assiste ad una connessione tra la parte verbale e quella visuale che porta alla realizzazione di un'unica struttura, in cui parola e immagine mantengono le loro differenze**,** legandosi però in un insieme in cui è difficile stabilire i limiti tra le due parti. In questa tesi verrà spiegato lo studio svolto da Michele Cometa per classificare questa nuova forma letteraria; in base alle loro caratteristiche specifiche individua quattro gruppi: forma-ékphrasis, forma-emblema, forma-atlante, forma-illustrazione.

Un caso particolare di fototesto è quello autobiografico, nel quale gli autori scelgono di raccontare la propria vita esprimendosi non solo con le parole ma anche con le immagini, come testimonianza e specificazione di ciò che viene detto. Roberta Coglitore analizza l'utilizzo della fotografia nel racconto autobiografico individuando delle sottocategorie tra le quali è presente quella dell'album di famiglia nella quale rientrano i romanzi di figure di Lalla Romano. I fototesti della scrittrice non vanno sfogliati come semplici album di fotografie, è riuscita a creare uno stretto legame tra le figure e la prosa e la sua scrittura è diventata innovativa.

Capitolo I

Fotografia e letteratura

L'uso sociale della fotografia

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo la presenza della fotografia è già un importante fenomeno sociale. Per la mentalità collettiva è un mezzo utile per conservare ricordi, testimoniare sentimenti, lasciare traccia della propria esistenza, testimoniare il passare del tempo; come afferma Pierre Bourdieu, «la fotografia si configura […] come strumento di solennizzazione, tecnica sacralizzante che cattura e conserva, sottraendoli alla fuga del tempo i momenti forti della vita collettiva».[4]

Inizialmente la maggior parte di coloro che possedevano un apparecchio fotografico lo utilizzavano per le cerimonie familiari o in occasione delle vacanze estive. Questo denota la funzione familiare della fotografia, ovvero la possibilità di conservare un ricordo cartaceo che affermi l'importanza del sentimento e dell'unione familiare nelle occasioni più importanti della vita. La fotografia di famiglia infatti diventa un rito del culto domestico.

La fotografia della cerimonia nuziale, ad esempio, ha avuto fin dal principio una rapida diffusione, essere parte dell'immagine nuziale testimoniava la propria presenza a quell'evento solenne e lo scatto consacrava l'unione di due gruppi familiari. Le fotografie della prima comunione appaiono solo in seguito (verso il 1930) perché la cerimonia ha meno importanza rispetto al matrimonio. È un momento in cui le madri fanno fotografare i figli per poi conservare l'immagine come ricordo o come dono da offrire ai parenti. Nella cerimonia del battesimo, considerata meno rilevante e più intima, la fotografia è invece quasi sempre assente. Solo dal 1945 assumono importanza le cerimonie dei bambini e di conseguenza aumenta l'abitudine di farli fotografare. Esiste uno stretto legame tra la presenza di bambini nelle famiglie e il possesso di un apparecchio fotografico.[5]

---

[4] P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sociaux de la photographie,* Paris, Les Editions de Minuit, 1965; trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media,* Rimini, Guaraldi, 1972, p. 25.

[5] Ivi, pp. 57-60.

Le fotografie devono essere scattate con un motivo significativo, non si fotografa quello che si vede tutti i giorni. La quotidianità, le attività e gli ambienti consueti non vengono inizialmente ritenuti soggetti degni di essere rappresentati in un'immagine perché appartenenti alle abitudini. La cerchia quotidiana, infatti, non offre spunti interessanti da fotografare mentre un ambiente diverso come può essere un luogo dove si trascorrono le vacanze permette di immortalare momenti particolari e testimoniare il tempo libero:

> Tu viaggi all'estero e allora vale la pena di fare delle fotografie. Ma noi, che cosa potremmo fotografare? Il corso? Oppure giocare a "io fotografo te e tu fotografi me?" No, non vale la pena". "Chi vuoi che abbia voglia di fare fotografie? Ci vediamo già troppo! Sempre le stesse facce tutto il giorno. Ci conosciamo nei minimi particolari."[6]

Durante le vacanze le relazioni familiari diventano più strette e si intensifica la pratica fotografica la cui funzione rimane quella di immortalare i momenti trascorsi in luoghi e modi differenti dalla quotidianità. Per le classi popolari sono presenti fotografi occasionali che con gli apparecchi fotografici a loro disposizione e i principi basilari della tecnica scattano fotografie ordinando ai soggetti fotografati di non muoversi e non mettersi in controluce. Le persone si mettono in posa con un atteggiamento quasi teatrale per assumere ed esigere rispetto, al "naturale" si sentono a disagio, impacciati e goffi e davanti al fotografo vogliono trasmettere la più onorevole e dignitosa immagine di sé. Il contegno convenzionale utilizzato per la fotografia rimanda alle relazioni sociali e alle gerarchie presenti nella società a cui gli individui appartengono. Dagli scatti, infatti, è possibile capire lo stato sociale dei soggetti fotografati dalla postura, dall'atteggiamento ma soprattutto dal vestiario. Per dimostrare questo è utile osservare le due fotografie poste di seguito scattate da August Sander:[7]

[6] Ivi, p. 73.
[7] L'obiettivo di August Sander era raccogliere archetipi della zona della Colombia, dove era nato nel 1876, per rappresentare le persone di ogni classe sociale, lavoro, vocazione; voleva realizzare seicento ritratti ma viene interrotto a causa della Seconda guerra mondiale. Il materiale che abbiamo fornisce grande ricchezza per il patrimonio sociale e umano a livello documentario.

Figura 1 - Sander, Giovani contadini, 1914 da John Berger, Sul guardare, 2003, p. 33.

Figura 2 - Sander, Suonatori del paese, 1913, da John Berger, Sul guardare, 2003, p. 34.

Nella figura 1, scattata nel 1914, sono rappresentati tre giovani contadini che, alla sera, si dirigono a una festa da ballo vestiti indossando una giacca; venti o trent'anni prima non avrebbero potuto indossarla per il prezzo troppo elevato. Nella seconda fotografia (figura 2), è presente una banda di suonatori di paese; anche loro vestiti con abiti che si indossano nelle occasioni importanti: le domeniche, le cerimonie, gli eventi mondani e i giorni di festa. Dall'osservazione di entrambe le immagini si comprende subito che il loro ceto sociale non è alto, sono contadini, potrebbero essere scambiati al massimo con operai. Gli abiti sono più eleganti di quelli quotidiani, ma non nascondono la classe sociale di appartenenza, anzi la enfatizzano: i corpi non vengono valorizzati ma sono resi quasi deformi e goffi. I vestiti che indossano, da gentleman inglese, impediscono movimenti vigorosi e i soggetti che li portano, nonostante si sentono orgogliosi di indossarli, risultano un po' a disagio e sono impacciati per il timore di rovinarli. I suonatori risultano scoordinati e i ragazzi che stanno andando al ballo indossano con scioltezza solo il cappello.

Se si confrontano queste due fotografie con quella di quattro missionari in una posa solenne, scattata sempre da Sander nel 1931 (figura 3), sono evidenti a prima vista le diversità. In quest'ultima immagine gli abiti valorizzano il fisico e mostrano che la classe sociale coincide con l'indossare quegli abiti. Il contrasto è palese. [8]

[8] J. Berger, *About Looking*, London, Mondadori, 1980; trad. it. *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 31-45.

Figura 3 - Sander, Quattro missionari protestanti, 1931, da John Berger, Sul guardare, 2003, p. 37.

È considerato più importante il codice morale rispetto ai sentimenti o ai pensieri di coloro che vengono fotografati poiché domina la preoccupazione per il giudizio altrui e perciò si vuole apparire nelle migliori condizioni. Oltre alla fotografia di famiglia**,** che ha in sé oggetti rituali della fotografia comune, c'è la fotografia che rifiuta il culto familiare, che neutralizza le funzioni tradizionale, la "fotografia fervente", scattata principalmente dai celibi e dai giovani. In essi c'è «l'aspirazione a una pratica orientata verso finalità estetiche»[9] e sono meno disposti a conferire una funzione familiare alla fotografia. La fotografia si è diffusa grazie alla sua funzione sociale, mentre la sua funzione estetica è presente più raramente perché, essendo la fotografia soprattutto legata a scopi pratici, è difficile che si allontani da essi e diventi arte pura. La fotografia infatti è una pratica popolare che raramente diventa esperienza estetica.

La fotografia è ritenuta inferiore rispetto alle altre arti perché il suo esercizio non sembra richiedere né sacrificio né sforzo e quindi il tentativo di attribuire ad essa un'intenzione artistica appare smisurato, non solo a causa dell'assenza di norme, ma anche perché l'espressione personale del fotografo sembra essere nella scelta dell'oggetto più che nel modo di interpretarlo. Un pittore può dipingere una natura morta perché comporta uno sforzo e dimostra maestria nonostante si tratti "solo" di frutta che, se venisse fotografata, verrebbe ritenuta una fotografia inutile perché «significa sciupare

[9] P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sociaux de la photographie La fotografia;* trad. it. *Usi e funzioni sociali di un'arte media,* cit., p. 79.

pellicola».[10] Un fotografo che espone le sue opere è visto come abusivo, mentre un pittore no, perché con la sua arte può rivolgersi all'universalità degli spettatori:

> Se io mi pongo davanti al bambino che fotografo o davanti alla fotografia del bambino come davanti a un ritratto di bambino (sia perché si tratta di mio figlio, sia perché si tratta della mia fotografia), non posso chiedere a un altro di guardare questa fotografia come egli guarderebbe un ritratto di bambino e non gli posso impedire, se lui la guardasse così, di trovarla priva d'interesse.[11]

Alla fotografia si associa però un modello di verità perché «la sua esattezza, la sua fedeltà non possono essere messe in discussione»[12]. Essa registra un momento della realtà in base alla selezione arbitraria eseguita dal fotografo che sceglie in che modo e dove mettersi per la miglior riuscita dello scatto. La fotografia possiede una patente di realismo poiché fin dalle sue origini ha svolto usi sociali ritenuti "obiettivi" ed è vista come uno strumento per dimostrare la riproduzione esatta della realtà: «Se è vero che la natura imita l'arte, è naturale che l'imitazione dell'arte appaia come l'imitazione più naturale della natura».[13]

La fotografia ha dalla sua nascita affascinato molti scrittori anche per il suo "potere" perturbante; nella natura stessa dell'immagine fotografica è presente qualcosa che provoca, nel momento in cui viene osservata, sentimenti di inquietudine poiché offre una visione diversa rispetto a quella a cui si è abituati, ma tuttavia vera e per questo ancora più affascinante, perché ha la capacità di sorprendere. La fotografia permette di «dissolvere la realtà solida e compatta della percezione quotidiana in un'infinità di profili fugaci come immagini di sogni».[14]

Una fotografia è in grado di mostrare diversi aspetti, dato che in una sola immagine infatti è presente lo sguardo del fotografo, l'oggettività del dato rappresentato e lo sguardo di coloro che la guarderanno**.** Anche per questo l'uomo ne è stato affascinato fin dal principio, e il suo ruolo sociale è in continuo aumento e ne sono stati attratti anche gli scrittori.

---

[10] Ivi, p. 134.
[11] Ivi, p. 113.
[12] Ivi, p. 129.
[13] Ivi, p. 133.
[14] Ivi, p. 32.

Gli scrittori e la fotografia

L'avvento della fotografia «ha toccato sensibilità e immaginazione in modo esteso e profondo».[15] Nel diciannovesimo secolo viene accolta da molti scrittori in modo positivo e porta a ragionare sulle potenzialità, sugli usi possibili del nuovo mezzo e sulle sue caratteristiche, che si differenziano dalle altre forme di rappresentazione della realtà quali la pittura o la descrizione letteraria. Nel 1840 Edgar Allan Poe, in un articolo intitolato *The Daguerreotype*, esalta l'invenzione della fotografia, definendola quasi miracolosa «per la sua capacità di farsi portatrice di una veridicità assoluta».[16]

Per altri, invece**,** alcuni aspetti della tecnica fotografica come la tendenza ad appiattire lo spazio, a rendere immobili i movimenti e la diffusione incontrollabile e manipolabile delle immagini hanno suscitato imbarazzo e fastidio. Una posizione ostile è stata quella di Gustave Flaubert. Nel giugno del 1862 lo scrittore ha completato *Salambò*, romanzo storico sulla rivolta dei mercenari del III secolo a.C. e l'editore gli propone di inserire delle illustrazioni**,** ma Flaubert scrive al suo notaio una lettera in cui afferma un categorico «giammai».[17]

Nel corso dell'Ottocento ideologie e teorie letterarie e artistiche dal positivismo al naturalismo al verismo videro nella capacità fotografica di riprodurre con esattezza la realtà una possibile alleata. Le avanguardie novecentesche e i movimenti estetistici mostrarono interesse per la creatività della sperimentazione fotografica. Le ideologie tardonovecentesche e postmoderne furono invece attratte dall'aspetto artificioso, da simulacro della fotografia.

Nella letteratura la presenza della fotografia diventa invadente e quasi ossessiva. Ne parlano ad esempio Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Valéry, Leonardo Sciascia. Siegfried Kracauer e molti altri storici hanno affermato con quanta ingenuità molti intellettuali dell'Ottocento hanno attribuito alla fotografia la capacità di rappresentare ogni cosa come è realmente. Kracauer dichiara: «il realismo ingenuo è da

[15] R. Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura,* Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 13.
[16] G. Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto,* Milano, Mimesis, 2020, p. 40.
[17] Ivi**,** p. 7.

tempo scomparso, e nessuno oggi si sognerebbe di definire la macchina fotografica uno specchio. In realtà non ci sono specchi».[18]

Hippolyte Bayard[19] nel 1840 dimostra che è possibile mentire tramite la fotografia. Realizza la fotografia conosciuta come *Autoportrait en noyé* (L'Affogato; figura 4), nella quale è rappresentato un uomo morto annegato nella Senna e sul retro di essa scrive una lettera d'addio firmata Hippolyte Bayard stesso, spiegando i motivi del suicidio, ovvero recriminando di non essere stato riconosciuto ufficialmente per l'invenzione del nuovo processo tecnologico fotografico. Bayard in realtà non è morto e la sua firma dopo il testo rivela l'inganno. In questo modo ha dimostrato le sue capacità con la fotografia e anche la falsità che può trasmettere quest'ultima: «si palesano le potenzialità della foto di dichiarare il falso e certificare l'imaginario».[20]

Figura 4 - Bayard, Autoportrait en noyè, 1840

Roland Barthes si è occupato a lungo di fotografia e nella sua opera *La Chambre claire* (La camera chiara, 1980) ha mostrato la difficoltà di creare una teoria fotografica,

[18] Ivi**,** p. 17.
[19] Hippolyte Bayard è uno dei primi inventori della fotografia. Dopo vari esperimenti in seguito all'invenzione della dagherrotipia da parte di Arrago, realizza le "images photogènèes" che però non hanno il successo sperato. Agiugno del 1839 presenta i suoi lavori ad una mostra fotografica ma non gli viene dato il riconoscimento desiderato. Bayard viene ignorato dal governo francese perché le sue ricerche non devono intralciare il brevetto del dagherrotipo. Per maggiori informazioni: G. Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto,* Milano, Mimesis, 2020, pp. 89-92.
[20] G. Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto,* cit., p. 92.

definendola «un'arte poco sicura».[21] Barthes coglie un aspetto molto importante nella fotografia che è quello della sua attenzione ad ogni dettaglio. In precedenza, in un saggio del 1961 su *Le message photographique,* si era concentrato sul contenuto della fotografia:

> Qual è il contenuto del messaggio fotografico? Che cosa trasmette la fotografia? Per definizione, la scena stessa, il reale preso alla lettera. Dall'oggetto all'immagine, vi è indubbiamente una riduzione: di proporzione, di prospettiva e di colore. Ma questa riduzione non è mai una trasformazione (nel senso matematico del termine); per passare dal reale alla sua fotografia, non è affatto necessario scomporlo in unità e costituire queste unità in segni che differiscono sostanzialmente dall'oggetto che essi offrono in lettura; tra quest'oggetto e la sua immagine non è necessario disporre un collegamento, cioè un codice […] Appare così lo statuto particolare dell'immagine fotografica: è un messaggio senza codice.[22]

Barthes, rendendosi conto della difficoltà del messaggio fotografico**,** lo approfondisce in seguito ne *La Chambre claire* e individua un triangolo di tre pratiche: fare, subire, guardare. In ogni scatto sono presenti tre soggetti: l'Operator, ovvero il fotografo; lo Spectator, ovvero colui che guarda l'immagine; e lo Spectrum, che è il referente, ciò che viene fotografato. La fotografia non si allontana mai da quest'ultimo, ma lo porta sempre con sé: «essi sono appiccicati l'uno all'altra, membro per membro, come, in certi supplizi, il condannato al cadavere».[23]

Il "referente fotografico" si differenzia da quello degli altri sistemi di rappresentazione poiché deve essere reale e visibile: non è possibile negare la sua presenza, mentre la pittura è in grado di simulare la realtà anche senza averla vista.[24] «Ogni fotografia è un certificato di presenza»[25] ed esprime «ciò che è stato», secondo Barthes.[26] La descrizione dell'atto fotografico, di lettura ed interpretazione di una fotografia studiata da Barthes è una delle più acute ed influenti.

---

[21] R. Cesarani, *L'occhio della medusa. Fotografia letteratura,* cit*.,* p. 19.
[22] Ivi, p. 24.
[23] R. Barthes, *La chambre Claire. Note sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia,* Torino, Einaudi, 1980, p. 7.
[24] Ivi, pp. 77-78.
[25] Ivi, p. 87.
[26] Ivi**,** p. 86.

Il dispositivo fototestuale

L'intensificarsi di un dialogo continuo tra testo e immagine porta alla nascita di forme miste che possono essere suddivise in due famiglie: quella che include pratiche di iconismo della parola e quella degli iconotesti. Nel caso dell'iconismo i due media non possono essere separati; c'è una simbiosi tra la parte verbale e quella visuale: sono opere letterarie che assumono la forma di qualcosa come per esempio la descrizione di ali all'interno di un'immagine di ali. Si creano poesie visive tramite la simbiosi di testo e immagine.

Gli iconotesti invece sono caratterizzati dalla giustapposizione di testo e immagine, con il testo che si trova accanto all'immagine. Peter Wagner definisce in questo modo le forme iconotestuali: «un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini».[27] È una famiglia molto complessa che comprende: fototesti, fumetti, libri illustrati, libri d'artista. Assume un ruolo particolarmente importante nell'ambito della letteratura la forma del fototesto, in cui avviene la combinazione tra testo e fotografia.[28]

Il fototesto «offre un confronto inedito tra forme di testualità e quel fenomeno epocale che è stata la fotografia».[29] Il primo a utilizzare questo termine è stato lo scrittore americano Wright Morris nel 1972 nella sua riedizione di *The Inhabitants*. Scrive infatti:

> Il testo e le immagini non si illustrano a vicenda, ma sono portatrici di istanze diverse e non sempre conciliabili, collaborano alla creazione di un significato ulteriore dato dal dialogo e dallo scontro tra due codici differenti. Un fototesto crea una sorta di ecosistema, un ambiente testuale in cui le forme non sono una dipendente all'altra, ma convivono sullo stesso piano, in maniera insubordinata. […] La visualità dell'immagine si scontra e dialoga con la parola scritta, continuamente spezzata,

[27] P. Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality,* Walter de Gruyter, Berlin-New York 1996, p. 16.
[28] M. Cometa, *Letteratura e Cultura visuale*, https://youtu.be/mIB8sqYfjbU?si=jUar0h5utw05_wHW, 2023.
[29] M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale,* Macerata, Quodlibet Studio, 2016, p. 8.

> sincopata dalla fotografia, mettendo in gioco sguardi differenti, possibilità alternative di lettura, spostamenti di significato.[30]

Il primo romanzo che utilizza le fotografie risale però a cento anni prima. Nel 1892 infatti viene pubblicato *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach**,** in cui per la prima volta le fotografie non sono semplici illustrazioni ma possiedono un significato autonomo e in relazione alla narrazione.

In un primo tempo, le immagini all'interno del romanzo non vengono accolte positivamente perché la fotografia all'epoca non è considerata un'arte e le illustrazioni sono accettabili solo per i romanzi più popolari, per il giornalismo o per la storiografia. Le opere che vogliono identificarsi come letterarie non possono contenere immagini. Questo risulta da un'inchiesta eseguita nel gennaio 1898 condotta nella storica rivista "Mercure de France", nella quale era stata anche scritta una recensione negativa su *Bruges-la-Morte*, viene lodata la scrittura, ma disprezzato l'utilizzo di fotografie. La teoria letteraria ha avuto difficolta ad accettare queste forme miste tra le forme alte di letteratura preferendo relegare questi ibridi nelle forme giornalistiche.

Non solo nell'Ottocento, ma anche nel Novecento il fototesto ha saputo cogliere alcuni dei fenomeni sociali e letterari più problematici: le guerre mondiali, la Shoah, il terrorismo e ha accompagnato la riflessione letteraria su temi significativi come l'identità, la memoria, la perdita, il dolore e la testimonianza.

Nel fototesto la parte visuale e quella verbale devono essere connesse in una struttura unica, in cui è difficile definire i limiti tra parola e immagine ma allo stesso tempo mantengono le loro differenze. Michele Cometa ha proposto una classificazione formale dei fototesti distinguendole in quattro gruppi: forma-ékphrasis, forma-emblema, forma-atlante, forma-illustrazione.

La forma-emblema si richiama al modello barocco che prevede la giustapposizione tra una *inscriptio* (un titolo), una *pictura* (la fotografia stessa) e una *subscriptio* (un epigramma o un commento che si richiama ai due elementi precedenti). È una forma "dialogica" per definizione in cui l'equilibrio presente tra testo e immagine ha contribuito al suo successo e alla sua durata. Questa divisione in tre parti non ha solamente caratteri illustrativi e didascalici, ma punta ad effetti di senso anche enigmatici. Si parla di

[30] G. Carrara, *Non sono (soltanto) libri illustrati,* in "Il Libraio", https://www.illibraio.it, 24 ottobre 2020.

Denkbild (immagine-pensiero) poiché si allude alle infinite potenzialità semantiche di questa giustapposizione e all'importanza del ruolo che assumono sia lo scrittore sia il lettore nell'interpretazione. È molto rilevante la dimensione autoriale; infatti, l'intento morale e didattico dell'autore indirizza la lettura: il lettore è portato ad una lettura monodirezionale guidata dalla volontà dell'autore per lo più riconoscibile. È tipico della tradizione emblematica fare scaturire il significato dall'accostamento delle tre componenti più che dalle stesse prese singolarmente.[31]

La forma-atlante, che si sviluppa nel Novecento, può essere ricondotta all'esperienza intellettuale di Aby Warburg. È una costruzione ad album che non presta attenzione alla cronologia e che tende a disporre sulla pagina materiali eterogenei fino alla declinazione estrema rappresentata dal collage. L'atlante è il dispositivo che riduce al minimo la volontà autoriale; in esso prevale il ruolo della ricezione e le immagini possono essere consultate in qualsiasi ordine, promuovendo l'esplorazione libera e personale. Il lettore, se vuole, può avere un ruolo più determinante e per questo è una delle forme predilette dalle avanguardie novecentesche. Spesso le immagini accostate diventano sempre più enigmatiche, portando il lettore a letture molteplici. Il modo in cui sono unite le immagini con il testo è frutto di una strategia complessa e non solo un accostamento di immagini contrappuntate da brevi testi o didascalie:[32] «L'associazione di immagini e testi su di un unico supporto cartaceo moltiplica i percorsi di lettura e sostituisce alla sintassi dell'emblema la paratassi dell'atlante».[33]

La forma-illustrazione propone invece la visualizzazione di un testo. Si tratta dunque di qualcosa di specularmente opposto all'*ekphrasis* che tradizionalmente è la narrazione di un'immagine. Richiede il grado minore di partecipazione da parte del lettore. Un esempio significativo di questa forma che verrà analizzato in seguito si trova nel *Romanzo di figure* di Lalla Romano. Nella prassi, queste modalità sono costantemente

---

[31]M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale,* cit., pp. 93-96**;** M. Cometa, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura,* in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale,* Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, p. 74; G. Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto,* cit. pp. 59-60; F. Fastelli, *Cultura visuale in Italia,* in "Antologia Vieusseux", 69, 2017, pp. 115-124.

[32] M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario,* in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale,* cit., pp. 93, 102-103; M. Cometa, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura,* in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale,* cit., pp.72-83.

[33] M. Cometa, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura,* in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale,* cit., p. 85.

ibridate e ricombinate in sperimentazioni fototestuali, non sono cristallizzate in forme fisse ed è difficile individuare forme pure. Nella letteratura novecentesca la fototestualità è stata principalmente emblematica; la forma-atlante, invece, è quella che prevale nelle generazioni cresciute a stretto contatto con l'ipertesto.[34]

Cometa, in aggiunta alla precedente tassonomia, ha stabilito un'altra classificazione del fototesto basata su tre tipi specifici di retoriche ovvero quelle dello sguardo, del layout, e dei parerga. Nella retorica dello sguardo, per quanto riguarda il fototesto, l'atto della fruizione è molto più complesso della sola lettura; bisogna integrare nel discorso letterario ciò che è nato con l'introduzione della fotografia: il dettaglio, la messa a fuoco, il primo piano, lo sfocato, il panorama.

La retorica del layout riguarda invece l'impaginazione, vale a dire lo spazio dove collocare le immagini sulla pagina, la qualità e lo stile delle fotografie. L'impaginazione è un elemento essenziale per la comprensione dei fototesti, le immagini infatti possono essere situate liberamente o in relazione al testo. Nella forma-emblema il layout tende a guidare la lettura. Un'autrice che si è concentrata molto nel layout del proprio fototesto è Lalla Romano.

La retorica dei parerga favorisce una migliore lettura del fototesto; è infatti necessario prendere in considerazione l'insieme di titoli, didascalie, note, firme, commenti che contribuiscono a far funzionare il rapporto tra il testo e l'immagine, «poiché il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e di integrazioni visuali al testo rende la lettura del fototesto un'esperienza molto più complessa di quella di un qualunque testo prevalentemente verbale».[35]

Un'ultima considerazione riguarda il rapporto che le immagini hanno con il testo verbale attraverso l'*ekphrasis*. Il fototesto può avere un'*ekphrasis* molto o poco dettagliata, appena accennata (come nella didascalia). La storia dell'*ekphrasis* e quella della letteratura coincidono almeno dallo "scudo di Achille" narrato da Omero. L'*ekphrasis,* la descrizione a parole di una rappresentazione visuale, è la forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative e si è trovata al centro della

[34] M. Cometa, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura,* in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale,* cit., p. 72; M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale,* cit., p. 95; F. Fastelli, *Cultura visuale in Italia,* in "Antologia Vieusseux", 69, 2017, pp. 115-124.
[35] M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti e cultura visuale,* cit., p. 78.

moderna teoria della letteratura. L'*ekphrasis* è un territorio intermedio tra parola e immagine.

Cometa individua tre tecniche di *ekphrasis*: denotazione, dinamizzazione e integrazione. La prima di queste consiste nella descrizione semplice come per esempio la voce di un catalogo d'arte che si limita a descrivere ciò che rappresenta l'opera. Nel caso del fototesto corrisponde alla forma-illustrazione citata precedentemente. La dinamizzazione invece è la descrizione delle immagini, come se fossero vive e si trovassero davanti ai nostri occhi, racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione ma è come se accadesse davanti a noi. La dinamizzazione mostra ciò che il lettore non può vedere. Lo scudo di Achille è l'*ekphrasis* per definizione per il modo in cui leggendo è come se fosse visivamente davanti agli occhi. Nel fototesto, la dinamizzazione vivifica l'immagine al lettore mostrandogli ciò che non potrebbe essere visto. L'ultima funzione dell'*ekphrasis* è l'integrazione: «il lettore è invitato non solo a penetrare con lo sguardo nell'immagine, ma anche a integrarla con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza pregressa».[36] Entra in gioco la capacità del destinatario di colmare le lacune della descrizione e della visione stessa con le proprie conoscenze artistiche e culturali.[37]

La creatività letteraria tuttavia ha continuato ad interessarsi a queste forme di unione tra testo e immagine e questo ha favorito la sua ampia diffusione fino a che oggi il fototesto tende a conquistare un suo posto anche nella letteratura canonica.[38]

---

[36] M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale,* Torino, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 116.

[37] Giuseppe Carrara in *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto* cit., p. 70-78, ha classificato altre tre categorie per l'analisi del rapporto tra parola e immagine. La prima è l'"illustrazione" dove l'immagine è utilizzata per visualizzare ciò che viene detto, può fornire poche informazioni aggiuntive e non si distacca dal testo ma collabora con la parola. La seconda è il "supplemento" in cui le informazioni scritte e quelle offerte dall'immagine collaborano per la creazione di un significato ulteriore quindi la componente visuale è indispensabile per l'interpretazione del testo dato che aggiunge informazioni. La terza invece è il "parallelismo" e, come suggerisce la parola stessa, testo e immagine sono portati avanti parallelamente e possono avere o meno punti di contatto. In questo caso le informazioni, rispetto al "supplemento", possono essere completamente indipendenti le une dalle altre perciò la lettura procede parallelamente fino ad arrivare ad un ricongiungimento finale.

[38] Per maggiori approfondimenti: R. Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia letteratura,* cit.; cfr. S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Bari, Carrocci, 2017; L. Marfè, *Un altro modo di raccontare*, Firenze, Leo S. Olschki.

I fototesti autobiografici

Un caso particolare di fototesto è quello autobiografico. Gli autori dei fototesti autobiografici sentono la necessità di rivolgersi all'immagine fotografica per raccontare la propria vita fornendo immagini che mostrano la veridicità di ciò che viene scritto. I fototesti manifestano un'esigenza di verità; sono infatti documentali e attingono alla dimensione memoriale. È necessario in questo senso considerare tre aspetti. Per prima cosa il fototesto autobiografico è una scrittura dell'io che non si esprime solo attraverso le parole, ma anche con la fotografia; in secondo luogo bisogna considerare l'importanza delle immagini all'interno del testo per ottenere effetti persuasivi più intensi; per finire, in questi fototesti è rilevante il modo in cui la parte verbale e quella visiva sono legate tra loro.

Roberta Coglitore nella sua analisi del fototesto autobiografico[39] prende in esame la *dispositio* della retorica intesa come disposizione e utilizzo dei materiali con l'obiettivo della persuasione che è il fine ultimo di ogni strategia retorica. Così come ci sono tre generi nella retorica, esistono anche tre generi retorici di autobiografie. Nel primo l'obiettivo è fornire un esempio a chi legge e questo è associato al genere retorico deliberativo. Il secondo comprende le autobiografie che puntano alla glorificazione del sé, come nella retorica il genere epidittico. L'ultimo genere, paragonato a quello giudiziario, vuole testimoniare la verità e la menzogna.

La fotografia, come già detto in precedenza, è un'arte in grado di interagire con la scrittura ai massimi livelli e permette di aumentare le possibilità artistiche dell'autore. Nel caso della foto-autobiografia l'autore può non essere singolo, ma possono essere presenti più interventi autoriali. Le fotografie infatti non sempre sono state scattate dallo scrittore stesso ma anche da altri individui come familiari, fotografi professionisti o anonimi. Il compito dell'autore dell'autobiografia diventa quindi quello di scegliere e selezionare le fotografie da inserire per poi creare un legame con la narrazione:

[39] R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», IV/7 (2014), http://www.Between-journal.it/.

> Non si tratta quindi di un autore che è al contempo scrittore e fotografo, ma di uno scrittore che è insieme selezionatore o anche ideatore delle foto e soprattutto un compositore della sequenza e del ritmo di parole e immagini.[40]

Per comprendere i metodi di persuasione che utilizza il discorso autobiografico è utile tenere conto dell'operazione retorica della *dispositio*, citata precedentemente, e nel caso specifico delle autobiografie con le fotografie è necessario innanzitutto capire come le immagini si legano alle parole e che interazioni vengono proposte all'attenzione del lettore. Le fotografie non sono aggiunte editoriali per promuovere il libro ma sono parte integrante dell'opera, è presente la scelta dell'autore di integrare il discorso letterario con un corredo fotografico.

Per analizzare un dispositivo fototestuale, bisogna prendere in considerazione: «il numero delle foto, la loro posizione, la loro funzione e la natura del supporto didascalico all'interno della più complessa strategia iconotestuale».[41] In base alla tipologia, al ritmo, ai connettori (cornici, didascalie, spazi bianchi, sovrapposizioni) è possibile definire i seguenti dispositivi iconotestuali tipici dell'autobiografia: autoritratto, autobiografia illustrata, photo-essay, album di famiglia, photo-journal.

L'autoritratto è una forma di autobiografia in cui è presente una sola immagine che si distacca dalla parte narrativa, ma assume importanza poiché l'autore sceglie di presentarsi con una singola foto come ad esempio fa Franca Valeri nella sua autobiografia *Bugiarda no, reticente* (2010). È presente solo una fotografia dell'attrice a undici anni, alla fine del libro, per rappresentarsi in un'età ancora lontana dalla sua carriera teatrale (figura 5).

[40] R. Coglitore, *La verità dell'io nei fototesti autobiografici,* in M. Cometa, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale,* cit., p. 54.
[41] R. Coglitore, *i dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, cit., p. 4.

Figura 5 - Franca Valeri a undici anni, da F. Valeri, Bugiarda, no reticente, 2010.

La forma dell'autobiografia illustrata è quella più comune tra i fototesti autobiografici; in esse è più rilevante la parte di testo e le immagini, spesso inserite in un inserto fotografico al centro del libro, sono ausiliari rispetto alle parole. L'edizione italiana dell'autobiografia di Azar Nafisi, *Le cose che non ho detto* (2008) è un esempio. Le fotografie nell'inserto non seguono in maniera precisa il percorso del racconto, ma permettono di arricchirlo.

Nel caso del photo-essay le immagini e le parole hanno la stessa importanza e «vivono a stretto contatto in una visione intrinseca, le foto forniscono e conducono una narrazione indipendente e altrettanto autorevole che si intreccia con quella letteraria»[42] per creare un legame particolare tra scrittura e immagine come nel caso di Barthes[43] in cui i testi non forniscono informazioni sulle fotografie ma sono due testi paralleli coordinati tra loro al fine di creare un senso collettivo.

Nelle autobiografie con il formato di album di famiglia il contenuto è privato e familiare; un esempio è *Romanzo di figure* di Lalla Romano, la cui analisi sarà ripresa successivamente, nel quale la parte delle fotografie è prevalente rispetto alla parte scritta che rimane in secondo piano. È il caso opposto rispetto all'autobiografia illustrata.

Il formato del photo-journal invece consiste in un diario che attraverso le fotografie dà vita ad una cronaca giornaliera della propria vita, comporta una grande quantità di

[42] Ivi, p. 13.
[43] R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes,* Paris, Gallimard, 1980, trad. It. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980.

fotografie e materiale letterario che viene selezionato e ricomposto successivamente. Un esempio di questo formato è *Écrire la vie* (2011) di Annie Ernaux in cui è presente una selezione di pagine di diario, foto di famiglia composte tra loro come quasi un collage.

Roberta Coglitore si sofferma anche sull'importanza delle didascalie che accompagnano le fotografie nelle autobiografie. Per mezzo di esse, lo scrittore mostra cosa vuole porre all'attenzione del lettore. Al suo grado zero è «meramente informativa e serve da ancoraggio dell'immagine al testo o dà indicazioni basilari per la lettura dell'immagine».[44] La didascalia può avere la funzione di ancoraggio al testo quando fa riferimento al passaggio cui si riferisce, può somigliare «a un micro-racconto, un commento o una descrizione dettagliata dell'immagine».[45] La didascalia informativa offre informazioni su personaggi, luoghi, data di riferimento e, se necessario anche il diritto d'autore e il copyright della fotografia. È significativa anche l'assenza delle didascalie in cui le fotografie sostituiscono le parole a tutti gli effetti.

Le fotografie appartenenti alle autobiografie ritraggono sia momenti rilevanti della vita sia momenti quotidiani e difficilmente sono scattate appositamente. Sono un elemento molto utile per arricchire il proprio racconto autobiografico. Il fototesto autobiografico può assumere anche tratti narcisistici, lo dimostra *Open* (2011) di André Agassi dove il tennista racconta di sé con fotografie della sua vita familiare poco conosciuta. Il fototesto autobiografico può essere utilizzato anche come forma di denuncia, ne è un esempio *Io sono Malala* (2013)[46], l'autobiografia illustrata di Malala Yousafzai in cui è presente una forte denuncia nei confronti della situazione delle donne del Pakistan.

[44] R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, cit., p. 6.
[45] Ivi, p. 7.
[46] M. Yousafzai, e C. Lamb, *I am Malala. The Girl Who Stood Up for Education and Was Shot by the Taliban,* Hachette India, Gargaon 2013, tr. it. di S. Cherchi, *Io sono Malala,* Milano, Garzanti, 2015.

Capitolo 2

Lalla Romano: scrittura e memoria

"La penombra che abbiamo attraversato"

Figura 6 - L. Romano, Nuovo Romanzo di figure,1997, p. 14.

> C'è poi un'altra foto in cui sono più grandicella e sono insieme a mia madre e alla mia sorellina. Qui ho un'aria compiaciuta e tengo in mano un quaderno con su scritto ABC. Quel quaderno rappresenta una specie di destino. Volevo che nella foto si vedesse la copertina, ero orgogliosa di avere in mano una specie di libro.[47] (figura 6)

Graziella è il nome ufficiale di Lalla Romano. La madre le disse che il padre lo aveva preso da un romanzo francese di Alphonse de Lamartine intitolato proprio *Graziella*. In un'annotazione su una scatola contenente una lastra fotografica, in cui la scrittrice ha poco più che due anni, è chiamata «Lalla» per la prima volta, lei lo definisce: «il mio nome fatale, che mi accompagnerà sempre. È un nome liberty, a me va benissimo».[48]

[47] G. Cherchi, *Semplicemente Lalla*, in «Unità» sezione Cultura, 4 luglio 1994, p.14.
[48] L. Romano, *Ritorno a Ponte Stura*, Torino, Einaudi, 2000, p. 175.

Lalla da ragazza è slanciata, alta, magra, dall'aspetto elegante. Nel suo libro, *Una giovinezza inventata* (1979), scrive che il suo volto era roseo, ma l'avrebbe preferito più pallido e severo, teneva i capelli castani spesso legati in due trecce molli e un po' spettinate. La scrittrice riteneva la sua bellezza esteriore come qualcosa di appartenente al passato. Per tutto il corso della sua vita, a Lalla appartiene una forte curiosità e un desiderio di circondarsi di arte e di cultura, sfoglia giornalmente quattro o cinque quotidiani, i suoi interessi intellettuali sono vastissimi: cinema, teatro, musica, concerti, pittura, filosofia e letteratura.[49] Legge molto, e i suoi giudizi sono sempre chiari, taglienti, mai banali, e fanno trasparire la sua straordinaria cultura e i suoi studi guidati da un interesse sempre vivo. È disinteressata, tuttavia, a tutto ciò che riguarda la vita pratica, prova verso di essa insofferenza e disagio.

La scrittrice e giornalista Grazia Cherchi, che ha conosciuto Lalla Romano, riporta un aneddoto sulla vita domestica. Una volta, mentre erano al telefono insieme, stavano entrambe cucinando patate bollite e risero per la loro inettitudine in cucina e in generale per i lavori domestici. La giornalista avrebbe detto: «come gusta una mousse al cioccolato, gusta anche un film, un quadro, un concerto: di tutto è avida, pur che sia di qualità, spinta da un irrefrenabile amore per la vita».[50] La Cherchi, si sofferma anche sulla personalità della scrittrice:

> è anche di Lalla la tenerezza severa, schiva, aliena da ogni sentimentalismo (che, come sappiamo, ha come risvolto il cinismo). Si esprime ad esempio col bellissimo sorriso con cui accoglie un amico, o in gesti parchi: più che carezze, accenni di carezze. [51]

In un'intervista che le fa per il giornale «L'Unità», alla domanda della giornalista sulle aspettative per il futuro, Lalla risponde di non aspettarsi nulla, ma essere disponibile e accogliente verso ciò che verrà. La scrittrice spiega che lei affronta la vita con umorismo, senza tragicità o comicità ma in modo tragicomico. Non è interessata alle convenienze e, nonostante sia presente raramente agli eventi mondani, è sempre al corrente degli

[49] G. Cherchi, *Semplicemente Lalla,* cit., p. 14**.**
[50] Ead., *Tentativo di un ritratto*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, 1996, p. 47.
[51]Ivi, p. 44.

avvenimenti della vita di tutti. Le appartiene un modo di guardare e comprendere la vita e gli uomini spavaldo ma sicuro, è infatti un'osservatrice attenta e scrupolosa verso tutto ciò che la circonda e con un solo sguardo percepisce l'essenza di una persona.

La sua intelligenza è cresciuta negli anni e i suoi testi, che la rendono una delle grandi scrittrici del Novecento, lo confermano. Le opere letterarie da lei scritte mantengono nel tempo un grado di purezza e di «esaltazione cristallina»[52] che non si sono mai bloccate per l'accrescere della fama o l'avanzare dell'età. I suoi libri sono stati apprezzati da molti lettori non solo italiani ma anche europei.

Graziella, detta Lalla, Romano, nasce l'11 novembre 1906 a Demonte, un paese austero e nordico a circa venti chilometri da Cuneo, in Valle Stura, la più ampia tra le valli cuneesi, primogenita delle due sorelle Silvia e Luciana. I genitori sono originari di Cuneo. Il padre Roberto è geometra e capo dell'Ufficio tecnico del Comune di Demonte, Lalla lo descrive come un uomo «di umore faceto, arguto, era tollerante, e generoso».[53] Roberto Romano è un fotografo dilettante, solo lui nel paese fa fotografie, questo porta a Lalla l'attitudine a pensare per immagini fin da bambina, e gli scatti paterni verranno utilizzati e commentati in seguito in più opere della figlia. La madre, Giuseppina Peano, è nipote di Giuseppe Peano, uno dei più importanti matematici del tempo, viene definita «davvero austera, ma per stile, e nella sua casa era serena, anzi festosa, ospitale».[54] Entrambi sono amanti della natura, della musica e della pittura e pur vivendo in provincia sono aperti alla modernità. L'ambiente familiare in cui Lalla Romano trascorre l'infanzia è sereno e accogliente. La sua infanzia è stata «non felice ma fortunata»[55], era cosciente già da bambina dell'esistenza di cose tristi ma ha avuto la fortuna di avere genitori con mentalità aperta.

A Demonte frequenta le scuole elementari. Nel 1916 Lalla inizia a frequentare il Ginnasio e il Liceo Classico "Silvio Pellico" a Cuneo, dove la famiglia si è trasferita. Nel 1924 ottiene la maturità classica con un tema su Leopardi. Si iscrive alla facoltà di Lettere presso l'Università di Torino, non a Filosofia, come avrebbe preferito, per avere maggiori possibilità di trovare posto nell'insegnamento. Per seguire le lezioni si trasferisce a

[52] C. Bo, *Una storia esemplare*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 6.
[53] L. Romano, *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989, p. 253.
[54] *Ibidem*.
[55] Rai Storia, *Il sogno delle donne. Lalla Romano-Documentario*, 28 settembre 2021, https://youtu.be/1eYYfzl3Mto?si=njcgVwzMPpGmQUUB.

Torino, in un primo periodo a casa del prozio materno Giuseppe Peano, il quale si rivela una figura importante nella vita di Lalla per la sua libertà intellettuale, l'anticonformismo e la cultura; in seguito in un educando femminile di suore francesi. Gli anni universitari sono fondamentali per la sua formazione, ricchi di incontri importanti, scoperte e fervore intellettuale. All'Università segue infatti le lezioni di letteratura francese di Ferdinando Neri: «Il professor N. era brutto (forse), e incantevole. Era piccolo, informe; ma rapido, assorto, segreto, occhi profondi, magnetici; voce morbida e fonda»,[56] quelle di filosofia di Annibale Pastore: «provavo per lui una sorta di venerazione»[57] e di storia dell'arte di Lionello Venturi: «Il professor Venturi era astratto e carnale insieme: un Buddha o un putto enorme. Emanava da lui la sicurezza del prestigio sociale».[58] Con quest'ultimo nasce un importante legame non solo a livello culturale, ma anche affettivo:

> Tanto Venturi si mostrava freddo, altezzoso all'università, altrettanto era allegro, da vicino, e perfino affettuoso. Concludeva spesso le frasi con grosse calorose risate. Mi dedicava un'attenzione non devota come quella di Pastore, ma un po' galante e un po' cameratesca, che mi piaceva (mi lusingava). Insomma lo trovai davvero mondano, eppure anche naturale, semplice.[59]

Lalla Romano stringe amicizia con altri intellettuali come Ada Gobetti, Leone e Natalia Ginzburg, Carlo Levi, Cesare Pavese, Antonicelli. La scrittrice ha sempre avuto una forte passione per l'arte e durante gli anni dell'università ha affinato la sua pittura nello studio di Giovanni Gualrotti, pittore naturalista che ha una scuola d'arte per «signorine di famiglia». Nel 1928 si laurea in Lettere con una tesi su Cino da Pistoia, senza mai aver affrontato esami di letteratura, ma solamente di filosofia. Dal 1928, su consiglio del professore di storia dell'arte, lascia Guarlotti e inizia a frequentare la scuola di Felice Casorati, pittore che vede l'impegno artistico come esercizio intellettuale. In questi anni viaggia molto, compiendo numerosi e lunghi soggiorni a Parigi dove scopre l'arte impressionista e post-impressionista, spesso accompagnata da Venturi che la guida nei musei e nelle gallerie parigine.

---

[56] L. Romano, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979, p. 104.
[57] Ivi, p. 127.
[58] Ivi, p. 149.
[59] Ivi, p. 150.

Lalla nel 1929 torna a Cuneo, dove insegna Italiano e Storia alle Magistrali della città e in seguito Storia dell'arte al Liceo cittadino; vince poi un concorso che le permette di diventare direttrice della biblioteca civica. Nel frattempo continua a frequentare la scuola di Casorati a Torino ed espone le prime mostre collettive, scrive un saggio su *La scuola di Casorati* per «L'Arte» e i primi racconti.

Sempre in quell'anno Lalla Romano conosce, durante una gita in montagna, Innocenzo Monti, un impiegato di banca (nel 1975, dopo una carriera sempre in ascesa, diventerà Presidente della Banca Commerciale Italiana), e viene subito colpita dalla sua gentilezza e sensibilità. La loro prima conversazione riguarda Modigliani e la Romano in *Nei mari estremi* (1987) la descrive così:

> lui parlò di Modigliani. Tutti ne parlavano in quei giorni e tutti (gli sciocchi, cioè quasi tutti) erano indignati: i colli lunghi, i colori piatti, eccetera. Io allora amavo molto Modigliani; ma lui non poteva saperlo, non sapeva nulla di me. Voglio dire che il discorso non aveva lo scopo di piacermi. Parlò di Modigliani con ammirazione, in tono grave, serio: e non sapeva che "ammirare Modigliani" (quello che significava) era proprio quanto contava nella vita, per me.[60]

I due convolano a nozze nel 1932 e l'anno seguente nasce Piero, l'unico figlio avuto dalla coppia; ha un carattere anticonformista, polemico e del loro rapporto conflittuale Lalla scriverà a lungo ne *Le parole tra noi leggere*, che esce nel 1969 e vince il Premio Strega. Dopo due anni, nel 1935 raggiunge Innocenzo a Torino, il quale si era trasferito per lavorare alla sede torinese della sua Banca; insegna Lettere prima all'Istituto Magistrale «Regina Margherita» e poi al Ginnasio-Liceo «Cavour».

Durante gli anni della guerra, il suo alloggio a Torino viene danneggiato da un bombardamento aereo e perciò sfolla a Cuneo con Piero presso la casa dei genitori, continuando però ad insegnare a Torino fino all'anno successivo quando le viene assegnata la cattedra all'Istituto Tecnico di Cuneo. Aderisce al Partito d'Azione e partecipa alla Resistenza come incaricata dei «Gruppi di difesa della donna».

La sua attività pittorica si fonde con quella poetica, la sua poesia risente degli studi classici e stilnovistici e nel 1941 esce la sua prima raccolta da Frassinelli: *Fiore*. Grazie

[60] Ead., *Nei mari estremi*, Torino, Einaudi, 1996, p. 10.

alla traduzione dei *Tre racconti* di Flaubert che le affida Cesare Pavese, Lalla si avvicina alla prosa, che in precedenza considerava inferiore rispetto alla poesia, la rivaluta e la ritiene il mezzo espressivo a lei più congeniale. Dopo la guerra, nel 1947, assieme al marito e al figlio, si trasferisce a Milano, dove insegna alla scuola media «Arconati», per poi lasciare l'insegnamento qualche anno dopo. Le piaceva insegnare soprattutto italiano e latino e voleva che i ragazzi imparassero che la fantasia «non consiste nell'immaginazione, nell'inventare trame, storie, personaggi. […] La fantasia sta tutta nel modo di raccontare. La fantasia è dare senso alla bellezza della vita».[61]

A Milano collabora con molte riviste come «La Rassegna d'Italia», «Il Caffè», «Nuovi Argomenti», «L'Approdo». Entra in contatto con Eugenio Montale, Riccardo Bachelli, Vittorio Sereni e in seguito con Dante Isella e Cesare Segre. Continua a coltivare le amicizie con Cesare Pavese, Natalia Ginzburg, Italo Calvino. Nel 1951 viene pubblicata la prima di una lunga serie di opere in prosa intitolata *Le Metamorfosi,* un libro che parla di sogni, apprezzato molto da Pavese e da Vittorini che lo inserisce nella sua collana dei Gettoni. Scrive successivamente molte altre opere in prosa, alcune delle quali ricevono premi importanti, come: *Maria* (1953) che vince il Premio Internazionale Veillon, *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) che vince il Premio Viareggio, *Le parole tra noi leggere* (1969) che vince il Premio Strega. Sempre a Milano il figlio Piero si sposa e nel 1970 nasce il nipote Emiliano, che sarà amato moltissimo dalla nonna; scrive di lui in due libri in cui racconta della sua crescita e formazione. Nel 1975 pubblica *Lettura di un'immagine,* la prima di tre edizioni che hanno come oggetto le fotografie scattate dal padre quando lei era bambina, seguite da un breve commento per ogni foto. Nel 1984 il marito Innocenzo si ammala e, dopo quattro mesi, muore:

> Una volta – non si ripeteva lui – mi disse che aveva sempre "scelto", cioè sperato di morire prima: in quanto la vita viene privilegiata rispetto alla morte; ma che poi – quel poi vuol dire vivendo, valutando le responsabilità e soprattutto considerando quello che fosse meglio per me – aveva "scelto" di morire dopo. Per non mancare a me. Il privilegio di morire con lui accanto, non mi era destinato.[62]

[61] Ead., in A. Barberis, *Intervista a Lalla Romano*, in «Millelibri», II, n.8, n.8, pp. 64-67.
[62] Ead., *Nei mari estremi,* cit., p. 66.

Dopo la morte di Innocenzo e fino alla fine della sua vita accanto a Lalla, sia per la vita sia per il lavoro, c'è Antonio Ria. Si erano conosciuti qualche anno prima quando, Ria, insegnante, dopo aver letto con la classe *Tetto Murato* aveva organizzato un incontro con la scrittrice. Inizialmente la loro è una grande amicizia, che diventa successivamente una storia d'amore. Con lui vive un amore diverso rispetto a quello con il marito, ma altrettanto profondo. Hanno in comune un forte amore per l'arte in tutte le sue forme. Antonio è un uomo severo, non superficiale e sempre attento ai bisogni di Lalla e nel 1993 si sposano. Negli ultimi anni della sua vita la Romano diventa quasi cieca, ma grazie all'aiuto di Ria può continuare a scrivere:

> come lettrice e pittrice per lei lo sguardo era tutto. Non poteva scrivere nè leggere, per cui inventai un sistema: usare grandi fogli bianchi, su ciascuno dei quali anche senza vedere lei riusciva a tracciare frasi, stendere appunti. Scriveva così aforismi, poesie e una sorta di diario della musica: perché ascoltava molta musica, che considerava la più grande delle arti. Io l'ho accompagnata in questo modo fino alla fine. […] è stato il mio destino poter conoscere e accompagnare questa grande artista, e darle la possibilità di continuare a scrivere fino alla fine.[63]

Il 26 giugno 2001, dopo una lunga malattia, Lalla Romano muore a Milano e i suoi ultimi scritti vengono pubblicati da Einaudi in *Diario Ultimo* nel centenario della sua nascita.

Le poesie

> Il lavoro di Lalla Romano sul potere della parola, sulla sua capacità di trasmutare le forme, di giustapporre l'assenza e la memoria, appartiene alla corrente di esigenza creativa. La sua opera poetica non assomiglia a nessun'altra. E come ogni poesia essenziale, non cessa, nel suo isolamento, di produrre echi.[64]

[63] M. Dossena, *Lalla Romano, una lunga vita tra pittura e scrittura. Intervista ad Antonio Ria,* "L'idea Magazine", 17 novembre 2014, https://lideamagazine.com.
[64] C.M Cluny, *«Giovane è il tempo»: scelta critica, scelta d'un poeta*, in A. Ria (a cura di)*, Intorno alla lettura di Lalla Romano*, cit., p. 207.

Lalla Romano inizialmente considera la poesia superiore alla prosa perché la ritiene la forma poetica «espressione di purezza e libertà assolute».[65] La poesia in Lalla non è presente solo nei componimenti poetici, ma anche, velata, nelle opere in prosa: è un'attività che sarà presente in tutta la sua vita in modo apparentemente intermittente. Nel 1941 avviene la pubblicazione della prima raccolta poetica: *Fiore,* che è in assoluto il primo libro della Romano. Alla pubblicazione del secondo, *L'Autunno*, che esce nel 1955, la scrittrice era già conosciuta per due sue opere in prosa: *Le Metamorfosi* e *Maria.* L'ultima raccolta di poesie: *Giovane è il tempo* esce quasi vent'anni dopo, nel 1974 quando la sua fama di scrittrice è già pienamente consolidata. In quest'ultima raccolta confluiscono in gran parte le due precedenti. Molti componimenti vengono rielaborati e modificati da una raccolta all'altra fino alla versione definitiva nella terza raccolta che è il punto di arrivo della sua arte poetica. Per mezzo delle poesie, tramite la rielaborazione di idee e temi, è possibile comprendere maggiormente anche l'intera produzione della Romano. Lalla tuttavia è maggiormente conosciuta per le sue opere in prosa, mentre la poesia è andata un po' a perdersi nei grandi successi dei romanzi.

Fiore, la prima raccolta di poesie (in precedenza si era dedicata solo alla pittura) viene pubblicata nel 1941, quando l'autrice ha trentaquattro anni, dall'editore Frassinelli, incoraggiata da Ferdinando Neri e Eugenio Montale. Dalle sue poesie si percepisce la formazione classica e stilnovistica, presente già nel titolo che nel medioevo veniva usato per indicare una raccolta di poesie e a livello metrico dall'uso di distici, terzine, quartine e versi come l'endecasillabo e il novenario. A livello tematico viene ripresa la teoria dell'amore stilnovistica, come spunto, che viene però fatta propria dell'autrice senza cedere all'imitazione. Il nucleo autentico dell'ispirazione, tuttavia, risiede nella sensibilità di Lalla che ha la capacità di rendere nuove le immagini della tradizione, adattandole ai suoi scopi poetici. Nel tempo, la scrittrice si allontana sempre più dai riferimenti letterari troppo espliciti esprimendo una linea poetica sua personale. In *Fiore* sono già presenti i temi cari a Lalla Romano; è «come una storia d'amore in cui l'io rincorre la figura amata all'interno di un'ambientazione naturale scandita dal ritmo delle stagioni. L'io vive la propria esperienza in simbiosi con l'ambiente naturale».[66] Nell'ambientazione è presente un sorprendente sovrapporsi di sogno e realtà in cui una gioia momentanea convive con

[65] A. Catalucci, *Invito alla lettura di Lalla Romano*, Milano, Mursia, 1980, p. 15.
[66] D. Raffini, *La poesia di Lalla Romano*, in M.M. Clavijo, M. Bianchi, *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, p.438.

un dolore persistente: c'è una compresenza di elementi che, a prima vista, appaiono contradditori. Le ambientazioni che Lalla preferisce sono le stagioni che si consumano in fretta viste come momenti di passaggio della vita.

Questo concetto viene ripreso anche nella raccolta successiva, *L'Autunno*, in cui la stagione è rappresentativa di un momento di passaggio. La raccolta esce nel 1955 con un'introduzione di Carlo Bo. Il critico mette in luce l'originalità della voce della Romano e la compostezza che permettono di sublimare un'immagine concreta. C'è la volontà di creare un discorso basato di più sull'esperienza collettiva, meno personale. I componimenti della seconda raccolta vengono ripresi quasi interamente (tredici su diciotto) e inseriti nell'ultima, con cambiamenti minimi, a differenza di quelli di *Fiore* che vengono modificati in modo più consistente. Di *Fiore,* la Romano sceglie ventisette su sessantasette componimenti da riportare anche in *Giovane è il tempo,* predilige quelli con una metrica più sciolta e che hanno come tema un'immagine fulminea alla quale è attribuita ogni funzione rappresentativa per arrivare alla ricerca della verità.[67]

Giovane è il tempo, l'ultima raccolta della Romano, è il prodotto definitivo della sua poesia: «l'ansia di compenetrazione tra il poeta e la fenomenicità del reale si placa in una sorta di contemplazione cosmica, il cui equilibrio deriva da un rapporto con l'immagine pienamente posseduto e risolto nelle maglie di un dettato razionale e icastico».[68] I componimenti vengono disposti in modo più strutturato, suddivisi in sezioni che dimostrano l'evoluzione del pensiero di Lalla, e con una maggiore omologazione stilistica. Il tema che li percorre è una riflessione sul tempo e la riflessione pacata è segno del raggiungimento di un equilibrio.

La lettura dei testi poetici può avvenire seguendo diversi approcci che, nonostante la loro contrapposizione possono anche coesistere. È possibile leggerli in una prospettiva diacronica, ovvero secondo l'ordine di pubblicazione, o mantenere la stesura definitiva che ha riunito in sé le precedenti con modifiche o incrociando questi due modi. Analizzando le tre raccolte è possibile vedere l'evoluzione della poetica della Romano per mezzo delle riscritture, delle poesie scelte e quelle tralasciate.

In tutti i componimenti della Romano, soprattutto nell'ultima raccolta, è inoltre presente una forte tendenza all'immagine, è una scrittura che procede per folgorazioni ed

[67] G. Raboni, *Lalla Romano poeta*, in A. Ria (a cura di)*, Intorno alla lettura di Lalla Romano*, cit., pp. 188-189.
[68] A. Catalucci, *Invito alla lettura di Lalla Romano*, cit., p.57.

epifanie. Con il passare del tempo la sua poesia tende sempre più alla stilizzazione per esaltare l'immediatezza dell'immagine e l'elemento visivo. Il linguaggio viene ridotto al minimo:

> la poesia diventa una sequenza di immagini della memoria e del sentimento, in cui l'implicito e i silenzi sono importanti quanto ciò che viene detto. Per la Romano i caratteri fondamentali per la poesia sono l'immediatezza, la brevità e l'incisività.[69]

Dipinti e disegni

> La pittura non è qualcosa di staccato da me. […]. La pittura non consiste nei quadri fatti, ma nel farli. Anche nei quadri peggio riusciti la cosa era avvenuta e sembravano belli comunque. Avevo l'abitudine di rovesciarli, per goderli senza giudizio critico. A giudizio avvenuto ho sempre constatato che il dipingere era stato più vitale, felice, nell'immediatezza: certo della visione, ma anche dell'azione. […] Per me non è stato un interesse, ma un incontro amoroso.[70]

Lalla Romano è inizialmente conosciuta solo come scrittrice fino a quando a inizio degli anni '90 Antonio Ria trova nella sua casa moltissimi quadri e disegni che rivelano l'importanza della pittura nella vita della scrittrice. La Romano fin da bambina ha convissuto con la pittura, suo padre infatti era un pittore dilettante e la figlia ne eredita il talento e il buon gusto. Dipinge da quando è ragazzina e il suo primo autoritratto risale al 1922 quando ha 16 anni. Questo autoritratto (figura 7) è stato ritrovato da Antonio Ria, quando Lalla era avanti negli anni; aveva notato nel retro di due piccoli dipinti su cartone che rappresentavano figure femminili, la presenza di mani incrociate su uno e un volto sull'altro. In entrambe le parti c'era un vestito rosso che ha permesso a Ria di unirle e scoprire che combaciano. Dopo un restauro laborioso è riuscito a ricomporlo senza far trasparire la linea di congiunzione tra i due pezzi.

---

[69] D. Raffini, *La poesia di Lalla Romano*, in M.M. Clavijo, M. Bianchi, *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas,* cit., p.444.
[70] E. Ferrero, A. Ria (a cura di), *Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima*, Lecce, Manni, 2006 p. 47.

Figura 7 - autoritratto con le trecce e il vestito rosso, 1922 da Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima, 2006.

Durante gli anni dell'università, come si trova scritto in precedenza nella biografia, Lalla frequenta la sua prima scuola d'arte nello studio di Giovanni Guarlotti, un pittore naturalista di tradizione ottocentesca, dove affina la propria tecnica; nelle sue opere, anche del periodo successivo, si avverte la suggestione degli studi fatti in quegli anni. Da Guarlotti Lalla apprende: «un senso di concretezza anche manuale che la porta a valorizzare le piccole virtù dell'artigianato pittorico nel guardare ai propri motivi figurativi (paesi, interni, ritratti) quanto nell'attenzioni nell'eseguirli».[71]

In seguito, seguendo un consiglio di Venturi frequenta la scuola di Felice Casorati. Per lui l'esercizio artistico è prima di tutto esercizio intellettuale con una severità morale; dipingere è visto come un modo di riflettere sul significato di fare arte, per lui la pratica artistica ha come obiettivo una ricerca profonda che deve essere espressione di una ricerca della verità. La scuola di Casorati quindi non è stata solo luogo di insegnamenti di pittura ma anche di riflessione e scambio intellettuale sui significati dell'arte in generale, che vanno oltre la pittura.

In uno dei suoi libri: *Una giovinezza inventata*, descrive l'ambiente della scuola: nelle varie stanze c'era qualche sedia impagliata, qualche busto di gesso per terra, gli

[71] P. Fossati, *Quella esperienza della pittura*, in Antonio Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 293.

allievi erano impegnati nei loro lavori con i cavalletti; Casorati con le sopracciglia folte sopra agli occhi neri penetranti arrivava tardi, sempre elegantissimo. Non era presente nessun suo disegno nella scuola. Il maestro passava e si fermava a lungo a osservare, con distacco, i lavori degli allievi, analizzava i disegni con un punto di vista in un certo senso assoluto prendendo in considerazione la tecnica unita allo stile e alla natura dell'arte. Cercava nelle pitture il carattere, ovvero ciò che è eccezionale nel trasmettere la verità.[72]

Lo stile pittorico della Romano, tuttavia, non è casoratiano, si mostra sua allieva solamente per certe apparenze di gusto, ma alcuni dei suoi punti di riferimento principali sono: Cèzanne, Delacroix e Manet. Grazie ai molti viaggi in Francia può studiare l'arte francese anche visitando mostre e musei d'arte guidata dal professore Lionello Venturi. Lalla Romano debutta in pubblico con i suoi lavori nel 1929 ad una prima mostra collettiva degli allievi di Casorati, le sue opere sono presenti anche in altre mostre collettive del maestro con altri artisti emergenti. Espone i suoi lavori anche in due mostre sue individuali: nel 1937 a Torino e nel 1945 a Cuneo. Nel corso degli anni sono state realizzate molte mostre dei suoi lavori. I suoi quadri spiccano per il buon gusto artistico. Dacia Maraini dopo aver visto una mostra, nel '93, ne loda le capacità artistiche:

> Mi piaceva della sua pittura quel suo ritrarsi continuamente, ma senza compiacimento alcuno, come un interrogarsi davanti allo specchio sulla propria essenza del mondo. Una capacità di doppiezza? Certo si, come accade ai migliori scrittori che si dividono in due, e sono nello stesso tempo l'uno e l'altro, chi agisce e chi patisce, chi osserva e chi è osservato, chi spiega e chi giudica.[73]

Lalla dipinge per sé stessa e i suoi quadri appartengono alla memoria della sua vita, inizialmente riteneva la pittura il suo mestiere ma ha smesso di praticare quest'arte all'inizio degli anni Quaranta perché: «un pittore deve esercitarsi tutti i giorni, allo stesso modo di un pianista, e questo non era possibile per le varie difficoltà pratiche imposte dalla guerra».[74]

---

[72] L. Romano*, Una giovinezza inventata*, cit., pp.188-192.
[73] D. Maraini, *L'ironica geometria*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 231.
[74] E. Ferrero, A. Ria (a cura di), *Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima*, cit., p. 46.

> Trovavo lo stile di Lalla Romano luminoso e struggente. Mi faceva pensare alle stelle; c'era una lontananza del narratore dall'oggetto narrato, talmente assoluta da risultare irrecuperabile e perciò terribile. Nello stesso tempo sentivo una vicinanza ironica e sospesa, caritatevole e affettuosa.[75]

Sono importanti per l'«iniziazione» di Lalla Romano alla scrittura tre maestri francesi: Delacroix, Proust e Flaubert. Del primo, oltre ad ammirare e studiare la sua arte, ne traduce il *Journal*, operando anche delle scelte vista la vastità dell'opera; vede in questo diario d'artista, in cui si è molto riconosciuta, il suo avviamento alla scrittura. Con l'opera di Proust entra in contatto grazie al suo professore Lionello Venturi che le suggerisce di scrivere oltre che dipingere. La Romano gli confida che le sarebbe piaciuto scrivere ma solamente della sua vita, della sua famiglia e del suo mondo, allora Venturi le consegna *Le Recherche* di Proust che a Lalla piace moltissimo. Si avvicina ancora di più alla prosa quando, nel 1944 Cesare Pavese, per conto di Einaudi, le assegna la traduzione dei *Trois Contes* (*Tre racconti*) di Flaubert, trova la prosa dello scrittore francese semplice e lineare e questo le permette di trovare un legame tra prosa e poesia e notare che la prosa può essere rigorosa tanto quanto la poesia. Grazie alla traduzione da Flaubert la Romano rivaluta il romanzo e ne diventa lei stessa scrittrice.[76]

Nei suoi libri la Romano parla di se stessa, di ciò che è accaduto nella sua vita e delle sue relazioni con gli altri, nei ruoli di amica, studentessa, figlia, moglie, madre, nonna; scrive del suo mondo e della sua esperienza di vita. Le sue opere vengono considerate autobiografiche, ma non si ferma alla sola autobiografia, ha il desiderio di arrivare a tutti gli altri e suscitare emozioni e riflessioni. Le persone di cui parla all'interno dei suoi libri non sono solo personaggi ma diventano maschere, uomini e donne del mondo. Lei stessa non apprezza l'etichetta di «libri autobiografici» riferito a ciò che scrive perché la reputa superficiale. La sua scrittura ha come obiettivo principale la ricerca della verità nella vita e nelle persone.

---

[75] D. Maraini, *L'ironica geometria*, in A. Ria (a cura di)*, Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 230.
[76] M. Dossena, *Lalla Romano, una lunga vita tra pittura e scrittura. Intervista ad Antonio Ria*, "L'idea Magazine", http://ideamagazine.com>Interviews/Interviste, 2014.

Le sue opere sono attraversate dal concetto di memoria. Il suo però non è un ritorno nostalgico al passato, ma un'interrogazione di esso con lo scopo di rifletterci e parlare anche di altri temi più profondi, come ad esempio le età della vita: infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia e suggerirne letture più approfondite. Crea un dialogo tra il presente e il passato, non solo per narrare i fatti come se fossero una cronaca, ma anche per indagare dentro se stessa, rielaborare ciò che ha vissuto e permettere a chi legge di fare altrettanto tramite le sue parole.[77]

La scrittura della Romano è caratterizzata da un linguaggio comune ma preciso: «Ci sono parole vere, cose vere, persone vere. E i sentimenti veri, non quelli sentimentali o confessati. Non ci sono simboli, segni. Non c'è più soggettività, niente di mediato, ma soltanto la lingua che tutto abbraccia e unisce limpidamente».[78] Si concentra sui rapporti umani e nella concretezza di essi per affermare quello che è davvero importante e valido. Le frasi sono fresche, accattivanti, anche ironiche talvolta, dal valore aforistico. Il suo modo di scrivere può anche essere definito visivo, attraverso le parole, infatti, la narrativa prende vita e diventa un racconto. A valorizzare la prosa di Lalla sono anche gli spazi bianchi, le pause e i silenzi che permettono al lettore di fermarsi e riflettere e a Lalla di dare vita ad uno stile suo personale.

Il suo passato da pittrice ha avuto molta influenza anche nella sua prosa. Negli anni in cui ha studiato alla scuola di Casorati ha appreso, oltre alle nozioni pittoriche, un modo di sentire che si trova molto più nella scrittura rispetto alla pittura. Nella sua prosa traspare l'occhio del pittore per la capacità di dar vita ad immagini attraverso le parole. Pittura e scrittura sono strettamente legate in Lalla Romano, anche se ha smesso di dipingere e si è dedicata alla scrittura, la pittura ha continuato ad essere presente nella scrittura come modo di guardare il mondo e di trasmetterlo attraverso le parole quasi come a creare un dipinto. Maria Corti afferma che «Lalla Romano è sempre stata una pittrice quando scrive. Questo implica che le cose diventano un quadro».[79] Lalla stessa scrive che nel suo passaggio dalla pittura alla scrittura non ci sono cambiamenti profondi ma un diverso modo di praticare l'arte e di esprimere se stessa:

[77] V. Sereni, *Colloquio con Lalla Romano*, in Prefazione a *Le parole tra noi leggere*, Torino, Einaudi, 1969.
[78] G. Sica, *Poesia «estrema» di giustizia e di attenzione*, in A. Ria (a cura di) *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 212.
[79] M. Corti, *Il «sogno» dell'Ospedale,* in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 115.

> Avevo una disposizione naturale per il disegno, per il colore, i toni. A un certo punto della mia vita la mia scelta è stata la scrittura, che però faceva già parte del mio interesse da sempre, o almeno da molto presto. Voglio dire: non è che ci siano mutamenti essenziali nel mio interno. Sono mutamenti esteriori, cioè nella pratica dell'arte.[80]

L'aspetto visivo ha sempre caratterizzato la Romano in tutte le sue forme, dalla pittura alla fotografia. La scrittrice, infatti, è anche conosciuta per i suoi romanzi per immagini, fototesti da lei realizzati in cui è l'immagine fotografica a prevalere sulla parola ed essere protagonista, in particolare: *Lettura di un'immagine*, *Romanzo di figure*, *Nuovo Romanzo di figure*, che vedremo nel prossimo capitolo.

La produzione letteraria in prosa di Lalla Romano è molto vasta e comprende numerose opere che entrano a far parte del panorama letterario della seconda metà del Novecento. La prima pubblicazione è del 1951 con *Le Metamorfosi*, è un libro di sogni suddiviso in cinque parti e in ognuno di esse è presente un flusso di immagini oniriche. La Romano riporta sogni suoi, dei suoi familiari e amici in cui l'argomento centrale, come suggerisce il titolo stesso, è la metamorfosi di uomini, animali o oggetti in un universo di immagini mitiche.

Una modalità possibile per classificare alcune delle sue opere più importanti e conosciute è quella di seguire il corso della sua vita tramite le opere che ripercorrono la sua esistenza da quando era bambina fino agli ultimi anni. In *La Penombra che abbiamo attraversato* (1964) racconta della sua infanzia a Demonte, torna al paese dopo la morte della madre per ritrovare le verità nel luogo in cui è cresciuta. Si sofferma a descrivere prima la casa paterna, poi il paese e i luoghi vicini ad esso, descrive i suoi genitori e l'ambiente familiare sereno; i ricordi sono principalmente legati all'amore per la natura e per il paesaggio, in particolare per la montagna, che i genitori le hanno trasmesso. L'adolescenza della scrittrice invece viene raccontata in *Una giovinezza inventata* (1979) in cui al centro dell'opera ci sono le vicende di Lalla da ragazza durante gli anni dell'Università a Torino, le lezioni nella facoltà di Lettere, i professori, le amicizie, l'amore, le lezioni di pittura e l'amore per l'arte. Tramite questo libro la scrittrice indaga quanto c'è di intimo e personale nella giovinezza di ciascuno e al tempo stesso quanto c'è

[80] E. Ferrero, A. Ria (a cura di), *Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima*, cit., p.172.

di comune e presente in tutti in questo periodo di crescita. Nella vita poi Lalla diventa madre e ne *Le parole tra noi leggere* (1969) analizza il suo difficile rapporto con il figlio Piero per tematizzare in generale il legame di una madre con il proprio figlio, si sofferma sulle difficoltà di comunicazione e di comprensione reciproca. Sono due voci, quella della madre e del figlio, che si perdono senza essere in grado di ritrovarsi perché le parole, leggere, cadono nel vuoto.[81] Quando viene pubblicato, riscuote un successo immediato per le tematiche affrontate e il confronto che talvolta diventa uno scontro tra due generazioni diverse che comunicano tra loro con difficoltà. Vince il premio Strega nello stesso anno di pubblicazione ma l'autenticità della narrazione con la descrizione degli aspetti più personali del figlio ha causato un profondo distacco tra i due.

Nel 1973 esce *L'ospite* dove Lalla parla del suo essere nonna e del rapporto con il nipote Emiliano che è appunto l'ospite, è un bambino bellissimo e la scrittrice prova nuovi sentimenti, una profonda tenerezza che le permette anche di arrivare ad un rapporto più consapevole con la maternità. La Romano descrive le giornate con il nipote nella loro quotidianità, seguendo le necessità di Emiliano per il quale sente un attaccamento forte quasi materno. Viene espresso con le parole l'amore per il nipote e, di riflesso, quello per il figlio Piero. Tramite il suo romanzo *Nei mari estremi* (1987), che prende il titolo da una fiaba di Andersen, viene trattato anche il tema dell'amore e della morte, narra inizialmente dei primi quattro anni vissuti assieme al marito per poi soffermarsi sugli ultimi quattro mesi della vita di Innocenzo. È un discorso sul vivere insieme, sulla vita che poi termina con la morte.

Negli ultimi anni della sua vita Lalla è quasi cieca ma continua a esprimersi tramite grandi fogli bianchi: scrive aforismi, poesie e una specie di diario della musica. Antonio Ria, dopo la sua morte, ha raccolto e trascritto, in cinque anni, questi cinquecento fogli e li ha raccolti in *Diario ultimo*, la sua ultima opera.

[81] E. Rocca, *Leggere parole di madre in Lalla Romano*, in «Intervalla», I, 2016, p. 12.

Capitolo 3

Romanzo di figure

La forma fototestuale

I libri di Lalla Romano, secondo la tipologia di Coglitore presa in esame nel primo capitolo, possono essere considerati fototesti autobiografici che utilizzano l'album di famiglia. In maniera innovativa, la scrittrice ha saputo trasformare questo sottogenere in un genere letterario vero e proprio. I suoi tre fototesti autobiografici più rappresentativi hanno una piccola storia editoriale, che inizia nel 1975 con la pubblicazione di *Lettura di un'immagine* per Einaudi nella collana dei «Saggi»: un libro di fotografie pubblicato come saggio può risultare un'anomalia, ma questa scelta è stata fatta per la necessità di avere un formato che permette una buona riproduzione delle fotografie e per l'incertezza della sua collocazione editoriale.

L'occasione narrativa viene fornita dalla ricomposizione di stampe originali di un album regalato dalla madre a Lalla in occasione delle nozze. Sono fotografie realizzate a Demonte, paese natale della scrittrice, dal padre, dal 1904, anno in cui sposò Giuseppina Peano, madre di Lalla, al 1914, definito «anno fatale» per lo scoppio della guerra.[82] Vicino ad ogni foto c'è un breve commento, e il risultato è una nuova forma di romanzo. Poco più di dieci anni dopo, nel 1986, grazie al ritrovamento inaspettato delle lastre originali di vetro, è possibile una riproduzione più efficace e un arricchimento del contenuto, per cui viene ripubblicato con il titolo *Romanzo di figure*.

Nella prima versione le immagini sono cartoline prese dalle lastre del padre, tagliate con il tipico arrotondamento degli angoli o delle parti laterali, come era usuale all'epoca. In *Romanzo di figure* le fotografie, recuperate direttamente dalle lastre e non più corrette da tagli e oscuramenti, acquistano una veste nuova con il recupero anche dei loro difetti naturali, come lo sfocato e le inclinazioni; il cielo, ad esempio, è riprodotto con il suo spazio, il bianco appare più luminoso nelle fotografie con i bambini con abiti chiari o nei

[82] L. Romano, *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975, pag. IX.

paesaggi innevati.[83] Nel 1997, dopo la scoperta di nuove lastre, viene pubblicata una nuova edizione: *Nuovo romanzo di figure* arricchita da cinquanta fotografie. Quest'ultimo è la versione definitiva dei due precedenti, il testo di riferimento per i fototesti romaniani. È il risultato di un'accurata divisione per capitoli degli scatti del padre affiancati da piccoli commenti definiti da Lalla «brevi appunti».[84] Le continue aggiunte e modifiche, durate circa un ventennio, mostrano «come l'archivio sia qualcosa da costruire con continue aggiunte, ricatalogazioni, nuove scoperte, rielaborazioni del già dato: una dinamicità che si fa esplicita attraverso un'opera, una storia in costruzione e ampliamento»[85]. È tipico di Lalla lavorare continuamente sui materiali fino a che raggiungono un aspetto che la soddisfi.

La Romano ha pubblicato anche altre due opere fototestuali: *La treccia di Tatiana* (1986) e *Ritorno a Ponte Stura* (2000). La prima è un album che raccoglie una serie di fotografie, scattate da Antonio Ria, durante una festa in giardino in una villa di campagna. Lalla le ha selezionate, organizzate e accompagnate da frasi brevi e concise, tali da suggerire una storia al lettore. La parola non descrive l'immagine: «gli è affidato il compito di mostrare che anche la fotografia è scrittura»[86] e quindi non ha più bisogno di essere spiegata. La seconda, *Ritorno a Ponte Stura,* è stata possibile grazie ad un ulteriore ritrovamento, da parte di Antonio Ria, nel 1996, di un'altra centinaia di lastre fotografiche delle quali Lalla ne sceglie una quarantina per questa pubblicazione. Al posto delle didascalie, sono presenti brevi racconti che fanno da introduzione ai vari gruppi di fotografie. La Romano ritorna, come dice il titolo, a qualcosa di già detto e viene considerato un'appendice al *Nuovo romanzo di figure*, poiché gli scatti sono dello stesso periodo.

La struttura

L'aspetto dinamico delle varie riedizioni comincia già dal titolo dato ai suoi romanzi di immagini, che viene scelto e cambiato per esprimere, in modo rapido, la sua

[83] M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti, Letteratura e cultura visuale*, cit., pp. 84-85.
[84] L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit. p. VI.
[85] G. Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, cit., p. 268.
[86] Ivi, p. 269.

poetica. Nel titolo *Lettura di un'immagine* si sottolinea il ruolo privilegiato delle fotografie, sono infatti affiancate da appunti con una funzione illustrativa, non c'è una storia. Il titolo della seconda versione: *Romanzo di figure*, sembra creare un equilibrio nella relazione tra parole e immagini; i testi si leggono come una sequenza e le immagini come illustrazioni, tanto che la stessa indicazione di romanzo suggerisce al lettore l'idea della storia.

La copertina nella prima edizione è l'immagine della madre (figura 8), nella seconda è quella dell'autrice bambina (figura 9), nell'ultima è la coppia dei genitori (figura 10).

Figura 8 – L. Romano, Lettura di un'immagine, 1975, copertina.

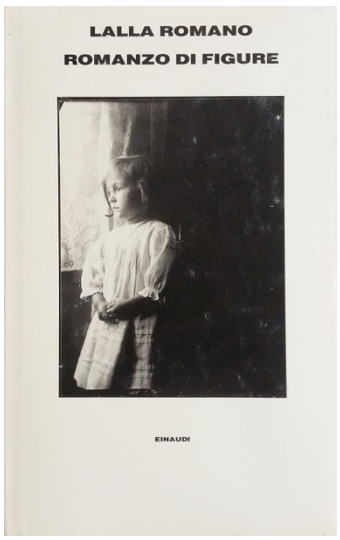

Figura 9 – L. Romano, Romanzo di figure, 1986, copertina.

Figura 10 – L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, copertina.

Nelle opere della Romano c'è una forte relazione tra il peritesto e la sua opera, il lettore percepisce il senso del testo e una possibile lettura. C'è la coincidenza fra l'autore del peritesto e l'autore dell'opera e così il peritesto non offre solo informazioni rispetto all'opera ma anche sulla poetica dell'autrice. Tra la prima e la seconda versione del libro, anche la disposizione fra testo e immagine cambia, si può notare una rivoluzione del *layout* che permette, nella sua versione finale di rendere «veramente "leggibili" anche visualmente»[87] le fotografie. Nella prima versione le immagini non hanno una qualità ottimale, sono tagliate e più scure, l'immagine si trova a destra e costituisce il testo vero

[87] L. Romano, *Romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1986, Premessa p. 1.

e proprio e il commento è a sinistra dove risulta quasi accessorio. In *Romanzo di figure* invece è diverso, a partire dalla disposizione di testo e immagine che viene invertita; la parte scritta non si trova più in alto, come nell'edizione precedente, ma in basso, e con caratteri dal corpo maggiore. Dato che si tratta di testi in cui la parte visuale è fondamentale, anche questi dettagli sono importanti per la fruizione del testo. Le fotografie vengono anche messe in orizzontale così il lettore è costretto a girare il libro per poterle osservare meglio e questo provoca anche un effetto di straniamento. Le foto di maggior qualità, perché derivanti dalle lastre originali, offrono un'esperienza di lettura più profonda e con nuovi significati. Un esempio è nella foto di Lalla in braccio alla madre vicino alla finestra, in *Lettura di un'immagine* è tagliata a forma di tavolozza (figura 11), nell'edizione successiva l'immagine è intera e compare tutta l'ampia finestra (figura 12).

Figura 11 - L. Romano, Lettura di un'immagine, 1975, p. 89.

Figura 12 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 94.

Qualche testo è modificato e integrato: «il libro presente è diverso, certamente migliore, di quello del 1975, […] soprattutto per la maggiore cospicuità delle immagini. […] Il mio rapporto con esse è più emotivo».[88]

I commenti che affiancano l'immagine sono caratterizzati da una brevità e precisione al dettaglio, formano brevi proposizioni, spesso nominali, unite da un rapporto paratattico. Il testo è composto in minuscolo continuo. La punteggiatura viene utilizzata

[88] *Ibidem.*

in modo inusuale: il punto fermo viene abolito, al punto e virgola la Romano preferisce la virgola per avere pause più brevi. Il tempo verbale maggiormente utilizzato è il presente indicativo, raramente ci sono altri tempi verbali. A volte i commenti sono arricchiti da parentesi tonde contenenti brevi aggiunte o specificazioni. Spesso sono presenti proposizioni interrogative all'inizio dei commenti per rendere partecipe il lettore, numerosi avverbi dubitativi: «quasi», «magari», «forse» e congiunzioni avversative: «ma» o «però» che lasciano spazio al dubbio e all'incertezza. È prevalente un tono impersonale, la Romano non scrive di sé in prima persona ma si definisce «la bambina» o «la figura» o «lei». Assume un ruolo significativo l'uso costante e quasi ossessivo del segnale grafico delle lineette che legano ma allo stesso tempo dividono le preposizioni per enfatizzare la sintassi:

> Ogni frase sembra stare per suo conto eppure sottilmente si lega al sintagma successivo come appena ritornata dall'immagine […] Le preposizioni, tutte subordinate all'immagine, nello stesso momento, ne divengono grammaticalmente le reggenti. […] nasce una sorta di stile stellare, senza dimensioni causali né di tempo né di spazio, che si muove appunto come una immagine. […] Una procedura narrativa che si allarga come una macchia senza nessun bordo a limitare, come un ritornare a riempire la stampa.[89]

La pagina, con molti spazi bianchi, offre spazio all'immaginazione del lettore, gli permette di riempire lo spazio bianco, con i suoi pensieri spingendolo a guardare oltre ciò che vede. Per la Romano è più importante il taciuto rispetto al detto e volutamente sceglie di lasciare molto posto allo spazio e al silenzio, replicando a chi le dice che la sua scrittura è ridotto all'osso.[90]

Le immagini

[89] E. Ajello, *Il racconto dei «brevi appunti». Per il Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in «Lettere Italiane», n. 57, n. 1 (2005), p. 142.
[90] G. Cherchi, *Semplicemente Lalla,* cit., p. 14**.**

Questa produzione della scrittrice è un evidente manifesto all'immagine. Attraverso la fotografia la Romano approda a nuove scelte stilistiche con la volontà di sperimentare un nuovo linguaggio per esprimere se stessa. Un dato importante da prendere in analisi è che tutte le fotografie riportate nei tre fototesti sono scattate da Roberto Romano. Il fatto che le fotografie non sono state scattate dall'autrice, ma da un'altra persona, mette in crisi il patto autobiografico tra lettore-autore. La selezione delle fotografie, tuttavia, rappresenta il filtro che permette all'autore di intervenire in prima persona nell'autobiografia. La lettura dell'immagine da parte dell'autore non sempre coincide e può anche cambiare rispetto alla lettura di quell'immagine svolta dal fotografo e può non essere capita o condivisa pienamente dal lettore. La fotografia assume due funzioni in apparenza contradditorie: l'oggettività di ciò che viene rappresentato, che corrisponde al dato reale e il punto di vista del fotografo, ovvero ciò che lui sceglie di fotografare e il modo in cui lo fa. Di conseguenza la realtà coincide con lo sguardo del fotografo nella scelta di quel soggetto specifico. La fotografia, quindi, può essere interpretata in vari modi e infine non viene vista solo per quello che *dovrebbe*, ma anche per quello che *potrebbe* trasmettere.[91] Il padre era un fotografo dilettante e a Demonte, in quel periodo, era l'unico con la passione per la fotografia. Era molto meticoloso, avvolgeva ogni lastra in una carta rossa, e così sono state ritrovate, dopo anni, con la carta un po' ingiallita dal tempo. Lalla ricorda che da bambina era affascinata dal processo di sviluppo delle fotografie:

> era qualcosa di complesso che aveva aspetti magici. Comprendeva operazioni segrete che si facevano alla luce «rossa». Mi era permesso di assistere. […] c'erano cornici di legno con molle d'acciaio, nelle quali si incastravano le lastre, bacinelle smaltate di bianco con gli orli blu, nelle quali si scuoteva il liquido, fin che affiorava l'immagine.[92]

La scrittrice ritiene la fotografia una delle meraviglie della sua infanzia; in seguito, tuttavia, non è stata attratta verso quest'arte per diversi anni, fino a quando la fascinazione è riemersa. Lo stupore verso di essa è forse tornato in una nuova forma quando si è dedicata alla scelta delle fotografie per comporre *Lettura di un'immagine*. Dall'analisi delle fotografie del padre, anche quelle non riportate nei romanzi, ma esposte in varie

[91] E. Ajello, *Il racconto dei «brevi appunti». Per il Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, cit., p. 133.
[92] L. Romano*, La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1964, p. 862.

mostre, si evince il suo stile, la sua ricerca, la sua flessibilità. I soggetti fotografati sono quelli quotidiani. Gabriella Sica, infatti, sostiene che nel *Romanzo di figure* è possibile vedere le persone di tutti i giorni, non sono presenti semplicemente il padre o la madre o le sorelle di Lalla ma c'è la vera umanità, «figure intense ed esemplari, verità in figure».[93] Solo in questo modo la Romano riesce a non essere generica. La verità per venire al mondo necessita di figure e parole che devono essere davvero «nude».[94] Le fotografie che ritroviamo nei libri per immagini hanno le caratteristiche degli scatti di quel periodo: abito scuro per l'uomo e bianco per la donna e le bambine, i fiori sugli abiti femminili, la trasfigurazione della fatica della campagna in immagini idilliche, la rappresentazione della coppia borghese con dettagli spesso presenti come ad esempio i baffetti, il cravattino.

Dalle foto di Roberto Romano si percepisce il suo gusto figurativo e il suo modo di vedere e confrontarsi con la realtà tramite gli scatti dei componenti della sua famiglia, di momenti della vita della comunità e di paesaggi che ama. Ha lasciato su di essi una traccia del suo animo che la figlia ha cercato di ripercorrere. Le sue fotografie derivano da scelte personali con un importante coinvolgimento emotivo verso i suoi soggetti, come si vede ad esempio dall'insistenza con la quale dà maggior rilievo ad alcune persone, la moglie in primis. «Mio padre, come ogni altro artista, per quanto minore, faceva delle scelte: libere, in quanto non professionali, né sottoposte ad obblighi sociali, però appassionate, e in questo senso rivelatrici».[95] La scrittrice cerca il padre per mezzo delle immagini. Ha dichiarato che «la ricerca essenziale è quella di scoprire chi era l'uomo che vi ha espresso se stesso e il suo mondo nel modo indiretto, lucido e insieme allusivo che è quello dell'arte»[96] e instaura con la figura paterna un canale privilegiato di comunicazione. Emergono infatti sentimenti di gelosia verso gli altri familiari e il desiderio della scrittrice di essere parte importante negli interessi paterni. Nella creazione di questi suoi romanzi, la Romano, compie un'indagine sui membri della sua famiglia, dei quali offre segmenti frammentari della loro vita. Ritrova i genitori attraverso gli scatti, comprende il padre in base al modo in cui fotografa la realtà, poiché immagini sono una traccia che lui ha lasciato, è infatti il padre il vero protagonista, l'attore delle fotografie. Nei romanzi di

[93] G. Sica, *Poesia «estrema» di giustizia e di attenzione*, in A. Ria, *Intorno a Lalla Romano,* cit., p. 212.
[94] *Ibidem*.
[95] E. Ajello, *Il racconto dei «brevi appunti». Per il Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, cit., p. 141.
[96] L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. VII.

figure sono presenti lo sguardo del padre fotografo, con il suo modo di vedere il mondo dell'infanzia e quello dell'autrice adulta, che rivisita quel mondo scegliendo le foto e componendo i testi, interpretando, con le parole, lo sguardo dell'autrice bambina. Carlo Bertelli ha scritto che la Romano non ha semplicemente aperto l'album dei ricordi di famiglia per riguardarli in modo diverso e narrarli con un nuovo linguaggio, ma «l'avvenimento diventa insieme un episodio letterario e un fatto di critica della fotografia».[97] Nel riordinare queste immagini, divise per temi, Lalla ha fatto trasparire quasi un ritratto del padre. Inizialmente intendeva fare una lettura solamente visiva, come se gli scatti non avessero un autore, ma si rende conto che ogni fotografia possiede una traccia di colui che l'ha scattata.

Motivi ricorrenti

La Romano nei fototesti scrive di memoria, di sogno, realizza un intreccio tra la scrittura, le immagini e la pittura. La memoria nella narrativa romaniana non consiste in nostalgia, ma nel recupero della verità che può essere rivelatrice. Le fotografie, infatti, ci permettono di colmare lacune di ciò che è stato dimenticato. La memoria è vista come un deposito di ricordi veritieri di tutta una vita, permette di recuperare il passato attraverso frammenti autentici. Il ricordo, infatti, è «la sola immortalità che ci compete».[98] I romanzi di figure non vanno letti come se fossero album di ricordi, mostrano un tempo in cui l'autrice non era ancora nata o era troppo piccola; la loro funzione è epifanica, di sostituzione di ricordi che la Romano non avrebbe altrimenti avuto. Attraverso le sue opere la scrittrice ha il desiderio di fermare ciò che la memoria ha mantenuto e di far riemergere ciò che il tempo, con le dimenticanze, ha portato via.

La stretta relazione tra la scrittura e le immagini viene annunciata in tutte e tre le premesse:

> In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto l'illustrazione. I brevi appunti dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione (di solito si guardano le fotografie

[97] Ivi, p. 373.
[98] Ead., *Ritorno a Ponte Stura*, Torino, Einaudi, 2000, p. 126.

> fuggevolmente), in quanto suggeriscono prospettive di lettura. Non vengono fornite notizie, né raccontate storie: in presenza delle fotografie sarebbero indiscrete e fuorvianti. La lettura non deve avvenire su questo piano.[99]

Per i critici è stato difficile definire la sua opera come romanzesca, perché a tratti è come se fosse un diario, non un romanzo. La Romano non era molto interessata a queste distinzioni: «Non è importante la connotazione "romanzo" che io però non rifiuto in quanto è molto vasta e comprende infinite forme».[100] Lalla definisce quest'opera come un libro con fotografie. La scrittrice ha creato un nuovo tipo di romanzo, dove i due livelli di lettura, quello verbale e quello delle immagini, sono integrati perfettamente. Le immagini hanno una posizione privilegiata e i commenti servono per rafforzarle e non sono nemmeno traduzioni verbali della fotografia come nella critica d'arte; la parola, infatti, non narra la fotografia ma entrambe le parti collaborano per la costruzione dell'opera. Francesco Porzio afferma:

> L'immagine è inconsapevole; la parola la rende consapevole e la riscatta, assecondandola senza la più lieve sovrapposizione. Questo senso di consapevolezza che acquistano le immagini al di là della loro timida, troppo esteriore natura, forse è il tratto più tipico del Romanzo di figure, da esso, mi pare, scaturisce il meccanismo poetico.[101]

Raramente nel commento si trova l'occasione dello scatto. Sono presenti più frequentemente indicazioni sui personaggi o osservazioni di tipo pittorico, che forniscono nuove prospettive di lettura e portano l'attenzione all'immagine, aggiungendo ad essa una nuova dimensione. La Romano tiene a specificare che i brevi testi di accompagnamento alle immagini non hanno una funzione informativa, ma illustrativa per dare la possibilità al lettore di interpretare a suo piacimento ciò che vede e legge. Le parole non sono più semplici didascalie e le fotografie non sono più semplici illustrazioni. Le immagini sono una componente inscindibile dall'insieme. I due elementi, presi singolarmente, risultano privi di senso, incompleti. «Appunti» è una definizione corretta per le parole che

[99] Ead., *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. VI.
[100] G. Picco, *Lalla Romano. Parole e immagini*, in «Bollettino '900» https://bol900.it.
[101] F. Porzio, *Su «romanzo di figure»*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 344.

affiancano le immagini poiché prendere appunti comporta una scelta, un riassunto, non viene descritto tutto; le didascalie, infatti, mostrano qualche aspetto dell'immagine, non la sua interezza, vengono scelti dettagli per la creazione di un breve testo scritto che non si lega più all'immagine ma ne ha bisogno per la sua esistenza: «si instaura un atto simbiotico: le figure cercano la scrittura, i lemmi le immagini».[102]

Il parallelismo dei due codici, verbale e visivo, porta alla costruzione di un codice sincretico (verbo-visivo) caratterizzato da una sintassi unica, che può essere definita verbo-visiva, in cui le immagini e le parole si legano per creare un unico codice.[103] Secondo la scrittrice, è possibile compiere una lettura delle immagini, come se fossero un testo, convenendo con la teoria di Susan Sontag secondo la quale la fotografia può avere lo status di linguaggio.[104]

Francesco Porzio ritiene *Romanzo di figure* il più sperimentale tra i libri della Romano, in quest'opera «l'immagine è trattata come il sogno, o come la memoria, proprio per questa commistione di finitezza e infinitezza carica di significato».[105] L'immagine, infatti, dà vita ad una scrittura che può essere paragonata alla sintassi onirica, che aveva già ispirato la Romano nella sua opera giovanile: *Metamorfosi*, e comunica un senso di indeterminatezza. Dalla fotografia nasce l'idea del sogno, dato che è situata in una «dimensione espressiva misteriosa e irrevocabile, presente e lontana come quella del sogno, cui si avvicina anche per le atmosfere allo stesso tempo vicine, concrete ma vaghe»;[106] la fotografia, inoltre, come il sogno, ha bisogno di una didascalia per essere capita ed interpretata correttamente.

I testi creano anche un'atmosfera di sospensione e fascino con l'obiettivo di trovare le parole per svelare il mistero che circonda le fotografie. Al sogno si lega anche una dimensione favolistica per caratterizzare un mondo infantile ricreato attraverso gli occhi della memoria della scrittrice bambina, che cercano nuovi significati nelle immagini aiutati dalla fantasia.

---

[102] E. Ajello, *Il racconto dei «brevi appunti». Per il nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, cit., p. 137.
[103] M. Toni, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, in «misure critiche», n. 16, n. 1-2 (2017), pp. 175-194.
[104] Cfr. S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 128.
[105] F. Porzio, *Su «romanzo di figure»*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 343.
[106] Ivi, p. 342.

Il passato da pittrice nella vita della Romano emerge anche in questi romanzi di figure: i riferimenti iconografici sono una costante nelle descrizioni, presta attenzione alle linee, alle prospettive, al gioco tra ombra e luce. Antonio Ria, durante un'intervista, ricorda che per Lalla chi è stato pittore lo sarà sempre e in ogni situazione perché è costantemente spinto dall'occhio dell'artista. La formazione artistica della scrittrice è evidente per il modo in cui si approccia alla parola. I due linguaggi risultano accomunati da una ricerca di essenzialità. Il bianco e il nero dei paesaggi e delle persone, dovuti alle foto d'epoca, sono in grado di ricevere virtuali pennellate di colore. Cesare Segre ritiene che il colore ha la capacità di emergere anche nella monocromia; mostra la sua presenza nelle descrizioni di ambienti, abiti e paesaggi. Proprio grazie ai suoi studi artistici e pittorici, la Romano utilizza un linguaggio arricchito da riferimenti alla storia dell'arte che rendono possibile questa mediazione tra monocromia e colore. Nei commenti alle immagini si coglie una mentalità artistica con uno straordinario senso critico. Uno studio di Segre dice che

> Leggere le foto come quadri ha un'implicazione non trascurabile: significa assumere allo stesso livello di consapevolezza (1) ciò che in una foto è stato enucleato dal fotografo entro un ideale cornice, (2) ciò che è effettivamente inscenato, predisponendo posizioni ed effetti complessivi, dal fotografo; e per contro (3) ciò costituisce un risultato imprevisto e felice, pur consacrato per sempre dal risultato formale.[107]

Allo studioso nasce una curiosità: si chiede se osservando le immagini di quando era bambina, la Romano recupera i colori. A prima vista sembra che anche il ricordo assume i colori con le sfumature del bianco e del nero. I mazzi di fiori, con rose, papaveri, ortensie, tenuti in mano da qualche soggetto «suggeriscono, quasi surrettiziamente, i riflessi dei propri colori».[108] Si percepisce che i colori vorrebbero erompere e che mantenere la monocromia è una scelta severa, seppur obbligata. Il bianco e il nero vengono rispettati in modo scrupoloso, tuttavia «il colore aleggia, è una presupposizione culturale, anche logica. È avvertito, sebbene non detto».[109]

[107] C. Segre, *Fotografia come pittura*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 337.
[108] Ivi, p. 334.
[109] Ivi, p. 335.

I romanzi di figure richiedono la complicità del lettore perché è lui che, tramite l'osservazione delle immagini e la lettura delle parole, crea una storia e può arricchire i significati già presenti nell'opera con una interpretazione che coinvolge la sua interiorità. Il lettore viene invitato a soffermarsi sui soggetti scattati e a leggere il testo, entrambe le parti insieme danno vita a un nuovo linguaggio che aiuta la sua immaginazione e gli fa vedere oltre a ciò che trasmettono. I fototesti della Romano sono autonomi e allo stesso tempo legati al resto della produzione, sono presenti gli stessi luoghi e gli stessi personaggi e il lettore ha così la possibilità di dare un volto ai protagonisti dei romanzi scritti e allo spazio montano.

Nuovo Romanzo di figure

Nuovo romanzo di figure è suddiviso in ventitré sezioni di cui quattordici sono già presenti in *Romanzo di figure* (*I cacciatori, La valle, Ritratto di signora, La società, L'inverno, Un'infanzia protetta, Montecarlo, I bambini, La ruga del pensiero, L'altra, L'amore coniugale, Ritratti – destini, Carola, Foto di gruppo*) e le successive nove sono state aggiunte nella versione definitiva (*Dal principio, L'innocenza, Storia di me, Parenti, Grazia femminile, Ritratti, Luoghi, Celebrazioni, In chiusura*). In queste *Nuove figure* le didascalie sono più brevi rispetto alle precedenti e le immagini rappresentano anche altri personaggi di cui la Romano aveva parlato nelle opere in prosa per esempio lo zio Giuseppe Peano ne *La giovinezza inventata*. Appaiono anche figure che erano rimaste nello sfondo come la zia Carola, modella preferita del padre, e viene dato maggior rilievo alla sorellina Silvia. Le sezioni, come si può notare dai titoli di esse, non sono disposte in ordine cronologico ma sono suddivise in capitoli tematici che accompagnano il ricordo, anch'esso disordinato quando vengono rievocati gli eventi. Le fotografie non riportano le date perché la Romano non le vuole chiudere in un periodo definito per evitare anche la malinconia del tempo passato.

La prima cosa su cui prestare attenzione è l'immagine di copertina che, come anticipato precedentemente, cambia nelle tre edizioni del romanzo.

Figura 13 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. XIV.

La fotografia presente nella copertina di *Romanzo di figure* è particolarmente importante. È stata rinvenuta grazie al ritrovamento delle lastre originali nella casa di Cuneo e non era presente nell'edizione precedente. L'immagine rappresenta Lalla a quattro anni, pensierosa, vicino a una finestra, che emerge dall'ombra[110] (figura 13). In *Nuovo romanzo di figure* viene sostituita da una fotografia dei genitori per rappresentare meglio il legame tra le persone, la posa assunta dai soggetti sembra quasi un passo di danza e allude all'amore coniugale. L'immagine di Lalla bambina (figura 13) mantiene, tuttavia, una posizione significativa nell'ultima edizione, viene collocata come prima fotografia, «quasi una posizione defilata, di chi scruta rimanendo dietro una tenda o di chi sbircia da un sipario prima che inizi la rappresentazione»[111] e accompagnata dal seguente commento:

> – figura in un interno – emerge plastica e luminosa dall'ombra che occupa la metà dello spazio – alcuni punti dell'immagine si possono leggere come segni di un carattere, forse di un destino: gli occhi, le mani, una ciocca di capelli – gli occhi sono attirati da qualcosa di misterioso, indefinito e lontano: è uno sguardo interiore –

[110] Successivamente, nella premessa di *Ritorno a Ponte Stura*, p. IX, Antonio Ria scrive che questa immagine era stata, fino a quel momento, datata erroneamente perché la didascalia d'autore riporta: «Lalla presso la finestra, 2 dicembre 1909» quindi la scrittrice non aveva quattro anni ma poco più di tre.
[111] N. Primo*, Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in M. Cometa, R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, cit., p. 194.

> l'arco delle sopracciglia esprime stupore – lo sguardo è consapevole di ciò che sarà, o forse già è, perduto… – ma nelle pieghe ampie e ferme del vestito si posa una luce rassicurante – l'intreccio delle mani dice raccoglimento, fiducia – e la virgola dei capelli a lato del viso? Sprezzatura, libertà –[112]

Nella didascalia viene evidenziato che il luogo è un interno, a differenza di quasi tutte le altre fotografie, che mostrano spazi aperti. La Romano ritiene questa immagine la chiave d'interpretazione per comprendere le fotografie scattate dal padre. Antonio Ria nota inoltre che la bambina tiene le mani una dentro l'altra, caratteristica che ha mantenuto fino alla sua vecchiaia, come segno di raccoglimento, presente già a tre anni, e fiducia, che conserva anche a novant'anni. Dopo l'accenno al luogo e alla luce segue una sorta di profezia che, nonostante sia scritta a posteriori non perde il fascino chiaroveggente.

Attraverso le sezioni la Romano evoca i membri della sua famiglia ricostruendo segmenti delle loro esistenze. La prima sezione: *I cacciatori*, è dedicata al padre e all'arte venatoria, attività praticata da Roberto Romano. Il mito paterno, infatti viene costituito con l'apprezzamento di qualità virili come il coraggio dimostrato nelle battute di caccia, le quali, per la bambina, mostrano uno scenario favoloso che porta al padre un alone di mistero. La caccia presenta la sintesi della virilità. Dell'arte venatoria vengono scattati i momenti di quiete dopo l'uccisione della preda, che nelle fotografie viene mostrata come una vittima sacrificale. I cacciatori assumono pose composte per dimostrare che il loro atto non è stato solo una violenza gratuita ma «una dimostrazione della loro capacità di dominare e controllare la natura, di difendersi dai suoi aspetti più irrazionali e ostili».[113] Il padre viene qui eroicizzato, reso modello di perfetta virilità, e contornato da un alone fiabesco.[114] Sfogliando le pagine di questa sezione, concentrando l'attenzione sul padre, non si vede solo una dimostrazione di forza, ma si coglie un uomo dall' «espressione intensa, di sognatore con determinazione»[115] con un atteggiamento «severo, quasi triste»[116] caratterizzato da un «compiacimento tranquillo, ma anche malinconia».[117]

[112] L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. XV.
[113] P. Novella, *Itinerari fototestuali in Lalla Romano. Note su un piccolo mondo familiare*, in «Sinestesie», n. 4, n. 1-2 (2006), p. 73.
[114] *Ibidem.*
[115] L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 19.
[116] Ivi, p. 9.
[117] Ivi, p. 5.

Questi aspetti rendono il padre un «cacciatore contemplativo» determinato e romantico. La prima fotografia (figura 14), infatti, che rappresenta il padre ed è in prima posizione nella sezione mostra Roberto Romano seduto sulla cima di un monte: «– il cacciatore in riposo – la mano sull'arma, sulla preda abbandonata».[118]

Figura 14 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 4.

In contrapposizione al cacciatore contemplativo, rappresentato dal padre di Lalla, c'è un'immagine in cui l'arte venatoria viene mostrata nel suo atto caratterizzante ovvero il momento dello sparo. È significativo il fatto che ad assumere l'aspetto del «cacciatore-tiratore» non sia Roberto Romano ma un suo amico chiamato Cino, il quale è esterno rispetto al microcosmo familiare della scrittrice (figura 15).

[118] *Ibidem.*

Figura 15 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 12.

Il soggetto si trova accanto ad un «vecchio olmo selvatico tutto nodi rabbiosi»[119]; insieme, Cino e l'albero «compongono un arabesco fortissimo».[120] Il paesaggio montano fa da sfondo al protagonista dell'immagine, paragonato, per la sua posizione, ad una ballerina di Degas, poiché lo scatto risulta «sapiente e senza sforzo».[121] Il richiamo all'arabesco e l'accenno all'artista, mostrano alcuni degli aspetti iconografici presenti nell'opera. In *Lettura di un'immagine* questa foto era stata tagliata sul lato sinistro, mentre la sua riproduzione originale evidenzia anche i difetti naturali: si può notare una sfocatura a sinistra che dà l'idea di una sorta di *geiser* che fa apparire l'immagine surreale.

Il tema venatorio viene ripreso anche in un'immagine di un'altra sezione: *La ruga del pensiero,* in cui la Romano bambina si trova tra i trofei di caccia del padre (figura 16).

[119] Ivi, p. 13.
[120] *Ibidem.*
[121] *Ibidem.*

Figura 16 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 150.

> – nell'immagine del trofeo di caccia, la bambina viene assunta nel mondo virile, e non solo scherzosamente – è imbruttita, preoccupata: non ama i travestimenti; però sa di far parte di una natura morta eccezionale: i simboli di un trionfo del padre – in mano la pernice morta, con l'altra stringe la cinghia del fucile posato ai suoi piedi, attraversato dalla lepre morta – il cappello, di traverso, è quello di papà – per lui il travestimento significava desiderio di identificazione? – Murò, glorioso, mostra il profilo sapiente – [122]

In quest'immagine risulta significativa la disposizione delle figure che punta/rispetta la geometrizzazione dello spazio assumendo l'aspetto di una composizione triangolare. Alla base si vede una lepre morta e nei lati restanti la bambina pensierosa affiancata dal cane Murò di profilo.[123] L'immagine sembra trasmettere un'atmosfera tesa e il commento mostra l'ingresso della bambina nel mondo virile. Le parole «non solo scherzosamente»[124] sottolineano il disagio di uno scatto obbligato da codici imposti: la bambina risulta così imbruttita, quasi spogliata dalla sua individualità per diventare simbolo del trionfo paterno. Aleggia tuttavia, un senso di esclusività appagante nel

[122] Ivi, p. 151.
[123] P. Novella, *Itinerari fototestuali in Lalla Romano. Note su un piccolo mondo familiare*, cit., p. 5.
[124] L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 151.

rapporto totalizzante padre-figlia, che verrà messo in discussione in altre sezioni dell'opera in cui la presenza di altri soggetti sembra limitarlo.

La Romano dedica la terza sezione del volume, composta di solo quattro fotografie, alla figura materna e la intitola *Ritratto di signora.* La madre però compare di frequente anche nelle altre sezioni. Le fotografie mostrano una donna elegante, con abiti chiari, un sorriso delicato con un «fondo di malinconia».[125] Appare quindi un ritratto enigmatico della madre. Le didascalie a lei dedicate utilizzano la terza persona «lei» o «figura», suggeriscono quasi sempre infelicità e rimandano a un alone di mistero, eleganza e lontananza dagli altri. È possibile notare quindi, oltre al processo di mitizzazione del padre, anche un processo di angelicazione della madre dimostrato dall'insistenza sul colore bianco che ne evidenzia la sua presenza quasi irreale.

Figura 17 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 42.

La prima immagine (figura 17) della sezione raffigura un sentiero affiancato da alberi «– la strada è arida, polverosa – le ombre vi disegnano una trama leggera, immobile».[126] La figura femminile è situata lontana dal fotografo, in piedi, sul lato ombroso della strada, in mano tiene un ombrellino che però è capovolto come segno di infelicità o forse solamente stanchezza o arrendevolezza verso il fotografo; accanto a lei,

[125] Ivi, p. 49.
[126] Ivi, p. 43.

Murò, il cane di famiglia. La distanza della figura dall'obiettivo e la presenza dell'ombra che copre in parte il viso della donna, non permettono di vedere chiaramente i lineamenti del suo volto, ma si può intuire che lo sguardo è rivolto verso il marito e assume un'espressione interrogativa, di attesa che trasmette all'immagine una dimensione sospesa, «misteriosa».[127] Questo è il primo aggettivo del testo attribuito alla donna, che non viene mai identificata, ma sappiamo essere la madre della scrittrice grazie alle informazioni date nella premessa. L'illuminazione, l'abito, l'ombrellino e anche la lingua penzoloni di Murò, suggeriscono che lo scatto è avvenuto durante la stagione estiva. L'insistenza sul chiaroscuro ribadisce gli effetti cromatici causati dal contrasto luce-ombra; sulla strada il sole disegna giochi di luce e l'ombra si dirada in lontananza, dove il sentiero si restringe e lascia intravedere il profilo sfocato di un monte. Questa figura solleva interrogativi sul motivo della distanza che è forse ciò che colpisce maggiormente: la lontananza della donna e il suo stare all'ombra.

Hanno un ruolo e una presenza significativa anche le fotografie che rappresentano i luoghi più amati da Roberto Romano, a cui la scrittrice dedica anche due intere sezioni: *La valle* e *L'inverno* in cui il paesaggio è il solo protagonista. Il legame tra uomini e ambiente, già presente in altri suoi libri, nei romanzi di figure, assume maggior rilievo, si intensifica la sua presenza e l'importanza attribuita alla natura. I fondali montuosi e il diradarsi dei sentieri portano il lettore ad andare oltre lo scatto per inoltrarsi nell'ambiente montano lasciandosi avvolgere, in particolar modo, dalle sospese atmosfere invernali. Lo sguardo, per mezzo delle prospettive e delle profondità dei sentieri e dei monti, indugia ed è invitato a vagare oltre a ciò che vede. I commenti assumono un sapore favolistico, fiabesco: «le montagne hanno un carattere visionario, sognante; sembrano guardare al cielo, supine, tendono a svanire nella lontananza – il senso di apertura e vastità dà al paese e alla valle un alone di mistero».[128] L'atmosfera fiabesca si adatta bene alla stagione invernale per la situazione sospesa che crea il paesaggio innevato. L'inverno assume un ruolo significativo non solo per la vista ma «diviene un *valore dell'anima*, immobile e indistruttibile»,[129] il fascino di questa stagione è causato dal gioco di luci e ombre. I paesaggi fotografati da Roberto Romano diventano, per la scrittrice, tracce per cogliere

[127] *Ibidem.*
[128] Ivi, p. 27.
[129] V. Tescari, *Lettura di un'immagine di Lalla Romano. II Erranze*, in «Lettere italiane», n. 63, n. 1 (2011), p. 154.

l'interiorità del padre: «– l'animo di lui può identificarsi con una valle stretta, pietrosa, nera: segreta– ».[130] In ogni scatto della natura è presente la visione del mondo del padre e della scrittrice nella descrizione di essa. La natura diviene anche strumento per descrivere meglio le figure, ad esempio la madre identificata come «donna-albero»[131] o Lalla stessa che si soprannomina «bambina-fiore»[132] fino ad arrivare alla compenetrazione tra uomini e natura: «"lei" ha un movimento come di danza – spicca su quel prato di neve come un grande fiore esotico o un uccello nero – ».[133]

L'immagine scelta come conclusiva del romanzo rappresenta un paesaggio invernale (figura 18).

Figura 18 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 354.

La descrive con le seguenti parole: «in chiusura, la foto più bella – immagine grandiosa di desolazione invernale, che appare definitiva – alberi scheletrici e ruscello semisepolto sotto la neve –». Il paesaggio è innevato, metafora di un ambiente favolistico e di un'età dell'innocenza appartenente ormai solo al passato. Anche la didascalia è rappresentativa, i trattini che sottolineano la sequenzialità delle frasi e le poche parole, evocate dall'immagine, sono precise e dirette.

La famiglia e la natura che circonda Demonte sono i soggetti maggiormente amati e fotografati da Roberto Romano. Ci sono due scatti nella sezione *Un'infanzia protetta*,

[130] L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., p. 36.
[131] Ead., *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 97.
[132] Ivi, p. 99.
[133] Ivi, p. 165.

che li riprendono entrambi e che evidenziano lo scorrere del tempo e la narrazione di una storia.

Figura 19 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 106.

Figura 20 - L. Romano, Nuovo romanzo di figure, 1997, p. 108.

Entrambe le fotografie mostrano nello sfondo il viale del Castello. In entrambe le immagini è presente la Romano bambina, nella prima con la madre (figura 19) e in quella accanto, che nel libro si trova girando pagina, con il padre (figura 20). Nella figura 19 la scrittrice è accanto alla madre con in mezzo il cane Murò, entrambe hanno in mano gli ombrellini e sul prato si vedono i disegni creati dalle ombre degli alberi. La foto della pagina successiva (figura 20) si sovrappone alla precedente come in una sequenza filmica. L'inquadratura è la stessa ma c'è il padre che tiene in braccio la bambina. Prestando attenzione alle ombre degli alberi si nota che sono cambiate, segno che è passato del tempo e che il sole si è mosso. Il tempo tra le due fotografie è quello fotografico, legato alla sequenzialità degli scatti. Ci si chiede chi ha realizzato la seconda foto: «la foto è stata scattata da «lei»?», la Romano inizialmente sembra non averne la certezza ma nota due elementi, l'ombrellino rovesciato a terra e il cane sfocato, che le permettono di capire che è stata proprio la madre a scattare: «Murò è sfocato: lei non era precisa». In questo modo ritrova la madre, non tramite il proprio ricordo ma per mezzo del meccanismo

fotografico, grazie ad una semplice sfocatura. La ricerca del passato recupera l'autentico tramite ciò che si riesce a vedere e cogliere dalle immagini.[134]

Le fotografie raccontano un microcosmo familiare, antico, oggi perduto, dal fascino fiabesco, ricreano «un mondo fragile ma ricco e inesauribile, indistruttibile».[135] Il lettore sfoglia le pagine consapevole che ciò che vede è solamente la traccia superficiale che allude sempre a qualcosa di non manifesto ma che lo affascina. Il suo compito è fare una ricerca personale per colmare con le parole «quell'inesauribile *ulteriore* alluso nelle immagini, lasciato *insvelato* dai commenti e che affiora dall'unione di entrambi».[136]

[134] R. Falcinelli, *Una lettura di Romanzo di figure di Lalla Romano*, 18 febbraio 2014, https://federiconovaro.eu/riccardo-falcinelli-una-lettura-di-romanzo-di-figure-di-lalla-romano/.
[135] Ivi, p. 81.
[136] V. Tescari, *Lettura di un'immagine di Lalla Romano. II Erranze*, cit., p. 157.

Bibliografia

Ajello, Epifanio. 2005. *Il racconto dei «brevi appunti», per il Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in «Lettere italiane», n. 57, n. 1, pp. 132-144.

Amico, Ludovica. 11 novembre 2022, Lalla Romano, una vita dedicata all'arte, in «Ultima Voce», http://www.ultimavoce.it

Barthes, Roland. 1980. *La chambre Claire. Note sur la photographie,* Paris, Gallimard. Trad. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia,* Torino, Einaudi, 1980.

Bo, Carlo. 1996. *Una storia esemplare*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Arnoldo Mondadori, pp. 5-7.

Bourdieu, Pierre. 1965. *Un art moyen. Essais sociaux de la photographie,* Paris, Les Editions de Minuit. Trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media,* Rimini, Guaraldi Editore, 1972.

Buratto, Fabrizio. 25 settembre 2019. *"A casa del poeta" – Lalla Romano* (puntata 11), https://youtu.be/jEtgQCHCHr8?si=m9Zxj6BAaFtTWN0c.

Carrara, Giuseppe. 2020. *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto,* Milano, Mimesis.

Carrara, Giuseppe. 24 ottobre 2020. *Non sono (soltanto) libri illustrati,* in «Il Libraio», https://www.illibraio.it.

Carrara, Giuseppe. 13 febbraio 2021. *Giuseppe Carrara, Storie a vista (Mimesis) con Michela Fregona,* in «Scrittori a Domicilio», https://www.youtube.com/live/RXc5YtIbAXc?si=XkFkMVyI8Lqrzl8b.

Catalucci, Annamaria. 1980. *Invito alla lettura di Lalla Romano*, Milano, Mursia.

Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura,* Torino, Bolati Boringhieri.

Cherchi, Grazia. 4 luglio 1994. *Semplicemente Lalla*, in «Unità» sezione Cultura, p. 14.

Cherchi, Grazia. 1996. *Tentativo di un ritratto*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 43-48.

Ciardullo, Chiara. 2022. *Vedere per diventare visibile. Ipotesi su un'ontologia dello sguardo in Lalla Romano*, in «Oblio», n. 12, n. 45, pp. 88-97.

Ciccuto, Marcello. 2010. *Lalla Romano in Valle d'Aosta*, in «Italianistica», n. 39, n. 2, p. 240.

Cluny, Claude Michel. 1996. *«Giovane è il tempo» scelta critica, scelta d'un poeta*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 196-207.

Coglitore, Roberta. 2014. *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in «Between», n. 4, n. 7, http://www.Between-journal.it/.

Coglitore, Roberta. 2016. *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in Cometa Michele, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 49-68.

Cometa, Michele. 2011. *Fototesti Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura,* in Vincenza del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale,* Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.

Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini*. *Letteratura e cultura visuale*, Torino, Raffaello Cortina Editore.

Cometa, Michele. 2016. *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa Michele, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.

Cometa, Michele. 8 novembre 2023. *Letteratura e Cultura visuale,* https://youtu.be/mIB8sqYfjbU?si=jUar0h5utw05_wHW.

Corti, Maria. 1996. *Il «sogno» dell'Ospedale*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 113-116.

Dell'oro Aurora. 18 gennaio 2012. Romanzo di figure, Lalla Romano, in «Samgha», https://samgha.wordpress.com/2012/01/18/3254.

Dossena, Marilena. 2014. *Lalla Romano, una lunga vita tra pittura e scrittura. Intervista ad Antonio Ria*, in «L'idea Magazine», http://ideamagazine.com>Interviews/Interviste.

Falcinelli, Riccardo. 18 febbraio 2014. *Una lettura di Romanzo di figure di Lalla Romano*, https://federiconovaro.eu/riccardo-falcinelli-una-lettura-di-romanzo-di-figure-di-lalla-romano/.

Fastelli, Federico. 2017. *Cultura visuale in Italia,* in «Antologia vieusseux», n. 69, p. 115-124.

Fastelli, Federico. 2018. *Cultura visuale in Italia,* in E. Pellegrini (a cura di), *Letterature Comparate,* pp. 115-124, https://www.vieusseux.it.

Ferrero, Ernesto, Ria, Antonio (a cura di). 2006. *Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima*, Lecce, Manni.

Fossati, Paolo. 1996. *Quella esperienza della pittura*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 273-297.

Maraini, Dacia. 1996. *L'ironica geometria*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 230-232.

Marino, Toni. 15-18 settembre 2010. *Paratesti figurativi al femminile: il caso di Lalla Romano*, in «La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi», atti del XIV Congresso dell'Associazione degli italianisti, pp. 1-9, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi.

Marino, Toni. 2017. *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, in «misure critiche», n. 16, n. 1-2, pp. 175-194.

Picco, Giuliana. 2001. *Lalla Romano. Parole e immagini*, in «Bollettino '900» n. 1, https://boll900.it.

Primo, Novella. 2006. *Itinerari fototestuali in Lalla Romano. Note su un piccolo mondo familiare*, in «Sinestesie», n. 4, n. 1-2, pp. 67-77.

Primo, Novella. 2013. *Lalla Romano e la scuola: temi e registri della memoria*, in «Between», n. 3, n. 6, http://www.Between-journal.it/.

Primo, Novella. 2016. *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in Cometa Michele, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 181-204.

Raboni, Giovanni. 1996*. Lalla Romano poeta*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 186-195.

Raffini, Daniel. 2018. *La poesia di Lalla Romano*, in M.M. Clavijo, M. Bianchi, *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

Rai Storia, 28 settembre 2021. *Il sogno delle donne. Lalla Romano - Documentario*, https://youtu.be/1eYYfzl3Mto?si=njcgVwzMPpGmQUUB.

Rocca, Elisa. 2016. *Leggere parole di madre in Lalla Romano*, in «Intervalla», I, 2016, pp. 8-21.

Romano, Lalla. 1964. *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1969. *Le parole tra noi leggere*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1975. *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1979. *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1986. *Romanzo di figure*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1987. *Nei mari estremi*, Milano, Mondadori.

Romano, Lalla. 1989. *Un sogno al Nord*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 1997. *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi.

Romano, Lalla. 2000. *Ritorno a Ponte Stura*, Torino, Einaudi.

Schilirò, Massimo, Giuseppe Carrara. 2022. *Storie a vista. Retorica e poetica del fototesto*, in «Arabeschi rivista di studi su letterature e visualità», n.19, gennaio-giugno 2022, pp. 316-318, http://www.arabeschi.it/giuseppe-carrara-storie-a-vista/.

Segre, Cesare. 1996. *Fotografia come pittura*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 332-341.

Sereni, Vittorio. 1969. *Colloquio con Lalla Romano*, in Prefazione a *Le parole tra noi leggere*, Torino, Einaudi.

Sica, Gabriella. 1996. *Poesia «estrema» di giustizia e di attenzione*, in Ria Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 208-217.

Tescari, Vega. 2010. *Lettura di un'immagine di Lalla Romano. I. L'ulteriorità della parola*, in «Lettere italiane», n. 62, n. 2, pp. 316-332.

Tescari, Vega. 2011. *Lettura di un'immagine di Lalla Romano. II. Erranze*, in «Lettere italiane», n. 63, n. 1, pp. 134-157.

Torti, Lavinia. 2021. Recensione a Giuseppe Carrara, Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto, in «Finzioni», pp. 121-124, https://finzioni.unibo.it/article/view/13558.