



Benilde

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

INTERSECCIONES

María Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-16390-29-8

IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno Lago

www.escriptorasyescrituras.com

Volumen 3. Colección Benilde mujeres, cultura y escritura, directora Estela González de Sande

Comité científico internacional: Anna Tylusinska-Kowalska (Universidad de Varsovia, Polonia); María Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada); Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo); Antonella Capra (Universidad de Toulouse, Francia); Sarah Zappulla Muscarà (Universidad de Catania); Dora Marchese (Università di Catania); Maria Reyes Ferrer (Universidad de Murcia); Marwa Fawzy (Universidad del Cairo); Caterina Benelli (università di Messina); Malgorzata Godlewska (Universidad Ateneum, Gdansk, Polonia)

INTERSECCIONES
RELACIONES ENTRE ARTES Y LITERATURA

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

ÍNDICE

<i>LITERATURA ARTÍSTICA DE MERCEDES COMAPOSADA FIRMADA COMO MERCEDES GUILLÉN</i> Amelia Meléndez Táboas Universidad Nebrija de Madrid	10
<i>LA DISEMINACIÓN CULTURAL BRONTËANA: WUTHERING HEIGHTS Y ABISMOS DE PASIÓN DE LUIS BUÑUEL</i> Ana Pérez Porras Universidad de Jaén	21
<i>LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN LAS VESTIDURAS PELIGROSAS DE SILVINA OCAMPO</i> Andrea Martínez Latorre Universidad de Valencia	35
<i>REPRESIÓN SEXUAL Y SENTIMENTAL COMO VEHÍCULO ALECCIONADOR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE LA POSGUERRA HASTA LA TRANSICIÓN: NADA, DE CARMEN LAFORET, JULIA, DE ANA MARÍA MOIX Y EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS, DE ESTHER TUSQUETS</i> Andrea Santamaría Villarroya Universidad de Sevilla	44
<i>COLORES Y OBJETOS SIMBÓLICOS EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS TROBAIRITZ</i> Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán Universidad de Cádiz	59
<i>PARÁBOLAS, FÁBULAS, FANTASÍAS Y SUEÑOS EN LA LITERATURA FEMENINA DEL FIN DE SIÈCLE</i> Carmen Bretones Martínez Universidad de Sevilla	74
<i>COMPARANDO MIRADAS POSCOLONIALES. MEMORIA E IDENTIDAD EN LA ÚLTIMA GENERACIÓN DE CHERRIE MORAGA Y LOS BLANCOS, LOS JUDÍOS Y NOSOTROS DE HOURIA BOUTELDJA</i> Carmen Díez Salvatierra Universidad Pablo de Olavide-Universidad de Sevilla	86
<i>DAL CAOS ALLE MASCHERE A RITMO DI MUSICA: UN APPROCCIO PIRANDELLIANO ALLA DIDATTICA DELLA GRAMMATICA ITALIANA A STUDENTI ISPANOFONI</i> Damiano Piras Universidad Nacional de Educación a Distancia	100
<i><<DIPINGO SEMPRE MENTRE GUARDO>>: LALLA ROMANO TRA IMMAGINE E PAROLA</i> Daniel Raffini Università di Roma La Sapienza	116
<i>INTERSECCIONES Y EXILIO. INTERRELACIONES ENTRE LITERATURA, ARTE Y FILOSOFÍA EN LA ESCRITURA DEL EXILIO DE CONCHA MÉNDEZ</i> Fabio Contu Universidad de Sevilla	129

<i>DALL'OPERA "FIGURE DI DONNE NELLA POESIA ITALIANA" DI TINO MINETTO, PROPOSTA DI UN MODELO DIDATTICO INTEGRATO CON MUSICA E IMMAGINI</i> Fabrizia Minetto Universidad de Salamanca	152
<i>LA SIMBOLOGÍA DEL EROS EN LOS CÁLCICES VACÍOS DE DELMIRA AGUSTINI</i> Francisco Moya Ávila Universidad de Sevilla	161
<i>IL RUOLO DELLA DONNA NEI GIALLI DI GIORGIO TODDE E MARCELLO FOIS</i> Irene Scampuddu Universidad de Salamanca	175
<i>EL TESTIMONIO QUEER DE CAITLÍN R. KIERNAN EN LA JOVEN AHOGADA</i> Jade López Aledo Universidad de Valencia	185
<i>ALGUNAS CLAVES DE LA POLÍTICA POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA: CUBA, JOSÉ MARTÍ Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ</i> Jaime Puig Guisado Universidad de Sevilla	193
<i>UNA LECTURA KAFKIANA DE LA HISTORIA TRÁGICA. MARÍA ZAMBRANO FRENTE A EL CASTILLO</i> José Luis Pérez Torres Universidad de Sevilla	203
<i>AMELIA PINCHERLE ROSSELLI: ENTRE LITERATURA Y POLÍTICA</i> José Vicente Romero Rodríguez Universidad de Valencia	212
<i>LA CRÍTICA LITERARIA DE APHRA BEHN: UNA INTRODUCCIÓN</i> Juan de Dios Torralbo Caballero Universidad de Córdoba	219
<i>ISABELLA Y LA MACETA DE ALBAHACA: REPRESENTACIONES PRERRAFaelITAS DEL PERSONAJE LITERARIO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO</i> María Cristina Hernández González Universidad de Sevilla-IES Miguel Fernández de Melilla	238
<i>VERITÀ E MENZOGNA NELL'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE DALLA PROSPETTIVA DI GENERE IN NEL MUSEO DI REIMS DI DANIELE DEL GIUDICE</i> María Laura Iasci Universidad Complutense de Madrid	251
<i>CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ARTÍSTICAS EN LA OBRA DE ADRIANA ASSINI</i> María Reyes Ferrer Universidad de Murcia	261

<i>LA (AUTO)REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL PRIMER CÓMIC FEMINISTA ESPAÑOL: NURIA POMPEIA Y SUS VIÑETAS</i>	
Núria Lorente Queralt Universidad de Valencia	271
<i>PLURIVALENZA DELLA CASA NELLA NARRATIVA DI SIBILLA ALERAMO</i>	
Sara Lorenzetti Università degli Studi di Macerata	286
<i>LA PREDICAZIONE DELL'ANTICRISTO. UN'ANALISI TESTUALE</i>	
Adriana Vignazia Karl Franzens Universität, Graz	298
<i>AMO DUNQUE SONO. LA RIVOLUZIONE EROTICA DI SIBILLA ALERAMO</i>	
Alessandra Cenni Università di Roma2 – Tor Vergata	318
<i>KAY SAGE: IL PROCESSO DI COSTRUZIONE E DECONSTRUZIONE NEL SUO ITINERARIO PITTORICO E POETICO</i>	
Alessandra Scappini Università degli studi di Firenze	332
<i>L'ASSOCIAZIONISMO FEMMINILE OTTOCENTESCO COME STRUMENTO D'EMANCIPAZIONE IN AMBITO SOCIALE, LETTERARIO E ARTISTICO</i>	
Aurora Ornella Grimaldi EOI Madrid	346
<i>FRONTERAS SUBALTERNAS. GLORIA ANZALDÚA ENTRE MÁRGENES Y CONCIENCIA MESTIZA</i>	
Caterina Duraccio Universidad de Sevilla	360
<i>LITERATURA, MEDICINA Y ESPECTÁCULO: LA HISTERIA COMO MODELO DE INTERSECCIÓN</i>	
Clara Gómez Cortell Universidad de Valencia	368
<i>ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL POETESSA</i>	
Daniela De Liso Università degli Studi "Federico II" di Napoli	376
<i>MEDEA POST-MODERNA: DALLA TRAGEDIA GRECA A LARS VON TRIER</i>	
Giuseppa Machì Scuola Italiana di Madrid	392
<i>DE LA HISTORIA A LA LITERATURA: DIFERENTES INTERPRETACIONES SOBRE SOFONISBA EN LA TRAGEDIA ITALIANA</i>	
Inés Rodríguez-Gómez Universitat de València	407

*CARMELA EULATE SANJURJO: LA MUJER EN EL ARTE. CREADORAS (1915). UNA REFLEXIÓN
SOBRE LAS MUJERES EN EL ARTE*

Pilar Muñoz López
Universidad Autónoma de Madrid

**«DIPINGO SEMPRE MENTRE GUARDO»: LALLA ROMANO TRA
IMMAGINE E PAROLA**

Daniel Raffini

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Nel panorama della letteratura italiana, Lalla Romano è uno dei personaggi che più ha riflettuto sul rapporto tra immagine e parola. E anzi, questo rapporto risulta essere uno dei punti centrali della poetica dell'autrice. Lo dimostra il fatto che la scrittrice si sia soffermata più volte, all'interno dei suoi scritti programmatici e nelle sue dichiarazioni, proprio sul rapporto tra l'elemento visivo e la parola.

Lalla Romano fu, prima che scrittrice, pittrice. L'attività pittorica precede la scrittura, anche se le due modalità di espressione non furono mai del tutto slegate. Mentre è iscritta alla Facoltà di Lettere a Torino e sta scrivendo la sua tesi di laurea su Cino da Pistoia, Lalla Romano frequenta lo studio del pittore Giovanni Guarlotti e viaggia a Parigi, dove entra in contatto con le novità artistiche dell'epoca. Nel 1928, anno della sua laurea, inizia a frequentare la scuola del pittore Felice Casorati. Qui inizia a dipingere, creando una propria cifra stilistica all'interno della scuola del maestro e ottenendo discreto successo: espone in diverse mostre collettive e in due personali. All'inizio degli anni Trenta scrive alcuni racconti, che verranno pubblicati molto più tardi, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. La prima pubblicazione ufficiale sono le poesie della raccolta *Fiore*, del 1941. Poco dopo si ha però il passaggio alla narrativa, attività che diventerà preponderante nella sua produzione letteraria. Questa scelta è dovuta, per stessa ammissione della scrittrice, alla lettura dei *Tre racconti* di Flaubert, che nel 1944 traduce per Einaudi su incarico di Cesare Pavese: «Dovevo a Flaubert il mio passaggio dalla pittura alla narrativa. *Un cuore semplice* per me era stato decisivo, la fine del pregiudizio che nutrivo verso il romanzo» (Romano, 1991: LXXIII). Accanto alla scoperta della poesia e della narrativa interviene una disaffezione per la pittura, dopo la fine della guerra, nel momento in cui l'arte contemporanea diventa troppo popolare:

Voglio dir che sono stata molto amante della pittura finché l'ho praticata. Quando è finita la guerra si sono aperte le frontiere: adesso non si può capire come era allora. Non soltanto l'Italia fascista, d'accordo con la Germania, trovava degenerata l'arte moderna, ma nessuno vedeva niente: non c'erano pubblicazioni, non c'erano mostre. Quando si sono aperte le frontiere, tutti i pittori, che dipingevano i fiorellini nel bicchiere, si sono messi a fare quadri cubisti. Avevano scoperto Picasso e i cubisti, e questo era giusto, perché la pittura – come la musica – non ha confini. Però era una cosa artificiale. Intanto io ero cambiata. Avevo smesso di dipingere, prima di tutto, perché durante la guerra c'era altro da fare e non avevo più lo studio. Non mi interessava

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

più. Avevo già scritto e pubblicato poesie, prima. Ho ripreso la mia vera vita. Naturalmente non ho perso interesse per la pittura, non nel senso del dipingere, perché in questo senso è finito; ma frequento mostro, quando possi, leggo le critiche... (Romano, 1998: 24)

L'interesse per la pittura dunque resta vivo, anche se Lalla non la pratica più in prima persona. Un interesse che è evidente nei molti articoli di critica artistica e negli scritti in cui racconta le sue impressioni sulle mostre d'arte che visitava¹. Del 1945 è la traduzione, ancora una volta per Einaudi, del *Journal* di Delacroix. I diari del pittore francese le mostrano come un'anima votata all'immagine si possa esprimere anche attraverso la parola.

Il rapporto tra immagine e parola diventa dunque centrale per Lalla Romano e intorno a esso si costruisce la poetica della scrittrice. Una poetica che è possibile ricostruire attraverso i vari scritti programmatici e paratesti che Lalla era solita redigere. Il primo elemento che risalta all'occhio è che per lei non esiste differenza tra scrittura e pittura, esse sono due modalità di espressione di una stessa sostanza. In occasione di una sua mostra di quadri abbastanza tarda, a seguito della riscoperta dei suoi quadri, Romano riflette sul suo rapporto con la pittura: «E come sono vissuta, separata dai miei quadri, e soprattutto dall'esercizio della pittura? In realtà io dipingo sempre mentre guardo: allo stesso modo scrivo sempre. Così sono vissuta, così vivo» (Ria, 1993).

Pittura, scrittura e vita: tre nuclei fondamentali nella poetica di Lalla Romano. Da un'intervista di Antonio Ria pubblicata nel 1998 con il titolo *L'Eterno presente* emerge una cosa semplice e sorprendente allo stesso tempo, come spesso erano le idee di Lalla Romano nel loro pragmatismo. Lontana dall'attribuire all'arte un qualsiasi carattere metafisico o funzione alta, tanto da arrivare a dichiararne apertamente l'inutilità, Lalla Romano, rispondendo a una domanda di Ria sui rapporti tra le arti nella sua produzione afferma che la corrispondenza tra la sua pittura e la sua scrittura si basa semplicemente sull'identità della persona: «Io sono sempre la stessa persona [...] non sono divisa a compartimenti stagni: perciò non vorrei mai che si parlasse di queste cose separatamente» (Romano, 1998:27). La corrispondenza tra le arti è fondata sull'unità del soggetto che crea, se una persona scrive e dipinge la sua pittura e la sua scrittura saranno per forza di cose collegate perché a crearle è la stessa persona: «Sono io che ho fatto queste cose: io sono stata me stessa in queste cose» (Romano, 1998:30). D'altro canto la stessa Romano non riteneva una cosa indispensabile per l'altra: «Certo, dei rapporti tra la mia pittura e la

¹ Molti di essi verranno inseriti nella raccolta *Un sogno del nord* del 1989.

mia scrittura possono essere trovati: ma per chi legge un mio libro non è necessario sapere che io ho anche dipinto. E per chi guarda i miei quadri non è necessario sapere che io scrivo anche dei libri» (Ria, 1996:435). Il fatto che la scrittura possa sopravvivere senza la pittura e viceversa, finisce per confermare che pittura e scrittura sono espressione di una stessa sostanza. Non importa in quale forma la si esprima.

L'identità tra parola e immagine è dichiarata da Romano anche nello scritto *Poesia della pittura*:

Quando diciamo poesia della pittura, corriamo il rischio di essere fraintesi. Non poesia aggiunta alla pittura, ma pittura come poesia. Questa del resto è tautologia, un «dire la stessa cosa», se arte e poesia sono, come sono, la stessa cosa. Dunque non analogia, ma diritto di servirsi di alcuni termini come se fossero comuni, non per confusione di tecniche, ma per presa coscienza di una identità di sostanza. (Romano, 1991:1576)

E più avanti torna a ribadire il concetto chiave: «Si può dire del pittore, come del poeta, che egli è interprete di sé e del mondo» (Romano, 1991:1579). L'arte nella totalità delle sue forme è allora una testimonianza dell'esperienza esteriore e interiore del soggetto. Nella *Nota* annessa all'edizione del 1985 di *Tetto Murato* Lalla Romano dichiara di preferire la descrizione alla narrazione e che le sue immagini «hanno raramente un riferimento culturale, per lo più sono immediate, vissute» (Romano, 1991:1067). Su questo si fonda il carattere della scrittura di Romano, spesso definita autobiografica. Introducendo la raccolta di scritti *Un sogno del nord*, Lalla Romano scriverà di essi che «la sola storia alla quale accennano, è la mia, per quello che vale» (Romano, 1991:1125). La scrittura diventa allora un'operazione di salvataggio, salvare il proprio sguardo dall'oblio. In *Perché scrivo* dichiarerà: «All'origine è il desiderio di fermare – come quando si vuole fissare con un disegno un oggetto, un viso – qualcosa che non sarà più deperibile se non nella materia (carta, legno, marmo, ecc.)» (Romano, 1991:1568), mentre lo scopo ultimo è quello di «conservare (salvare) per la memoria, che è la ricchezza dell'umanità» (Romano, 1991:1569). Ma non dobbiamo immaginare per questo che ogni opera di Romano sia solo un pezzo della sua vita, raccontato a modo di diario. La memoria assume infatti nella poetica dell'autrice una dimensione del tutto particolare e in essa confluiscono realtà a finzione, come spiega nell'articolo *La scrittura e l'inconscio*:

Borges ha detto: «L'immaginazione è facile, la memoria è difficile». Faccio mia questa frase perché credo di aver accennato a cosa vuol dire per me memoria: vuol dire sogno. Come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini che si connettono

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

in qualche modo in un mito. Questa è la vera lettura della realtà e del sogno che per me sono la stessa cosa. (Romano, 1991:1150-1151)

E ancora ad Antonio Ria dichiarerò che per lei «la memoria coincide con l'invenzione» (Romano, 1998: V). Una memoria intesa in questo senso mescola realtà e immaginazione e si pone come sintesi ultima dell'io in tutti i suoi aspetti.

Da queste dichiarazioni e da altre che Lalla Romano fece nel corso della sua lunga carriera di artista, si evince come la riflessione sulla pittura sfoci in maniera automatica in quella sulla scrittura. Scrittura e pittura sono accomunate dalla volontà di tramettere ciò che si vede, una preminenza dello sguardo sul mondo che si intreccia alla memoria personale e all'invenzione, sguardo esterno e sguardo interno. La pittura e la scrittura sono due modalità per descrivere il mondo e per descrivere se stessi, in questo sta la loro fondamentale identità, la loro intercambiabilità, il loro essere la stessa cosa, frutto di una stessa essenza: il mondo e la persona.

Parlare in generale del rapporto tra immagine e parola significa però dire tutto e niente allo stesso tempo. Per questo mi pare utile concentrarsi su alcuni casi reali in cui l'immagine e l'elemento visivo assumono nella scrittura di Lalla Romano una particolare importanza. Gli esempi sono diversi tra loro e dimostrano l'eterogeneità dei rapporti tra immagine e parola all'interno dell'opera di Lalla Romano.

Partendo dal semplice per addentrarci gradualmente in rapporti più complessi, converrà iniziare cercando di individuare la continuità tematica tra la pittura e la scrittura di Lalla Romano. Se infatti, come afferma l'autrice stessa, la persona è una, dobbiamo ammettere anche che l'opera pittorica e quella letteraria rimandino a uno stesso immaginario, che è quello della donna Lalla Romano, prima ancora che dell'artista. Ponendoci da questa prospettiva salta all'occhio nella pittura di Lalla Romano una predilezione per i paesaggi e per i ritratti, che tornerà anche nelle sue opere letterarie. Per quanto riguarda i ritratti è stato dimostrato come la capacità di approfondimento psicologico del personaggio attraverso pochi tratti veloci sia una caratteristica che passa dalla pittura ai romanzi di Romano. Ci concentreremo allora sull'altro nucleo tematico della pittura di Lalla Romano, i paesaggi, e un certo tipo di paesaggi in particolare, e su come essi risultino molto importanti nella sua prima produzione in poesia.

Il modello di paesaggista a cui Romano si ispira è, per sua stessa ammissione, Cézanne. Ne *L'Eterno presente* Romano, parlando dei suoi anni di pittrice, afferma: «Io dipingevo secondo il mio gusto e avevo scelto come grande maestro Cézanne» (Romano, 1998:24). L'influsso di Cézanne è evidente soprattutto nella rappresentazione dei volumi e nel tratto

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

utilizzato da Romano nei suoi dipinti del ciclo di Boves. Il pittore francese sarà un modello sempre presente, se consideriamo che in un'opera tarda come *Le lune di Hvar*, in cui la scrittrice racconta dei suoi viaggi con Antonio Ria nell'isola croata, Lalla scrive: «Qui, più che altrove, si trova arte e storia. Io non mi informo, però lo sento. Ho capito tutto appena ho visto che la casa dell'isola di fronte è un Cézanne» (Romano, 1991:1123). In molte delle sue opere letterarie in effetti Romano dimostra di vedere ancora il mondo attraverso gli occhi della pittura, quella dei grandi maestri.

Nei paesaggi dipinti da Lalla Romano dominano due elementi: l'inverno e gli alberi. *L'inverno* è il titolo di uno dei primi quadri di Romano, risalente al 1924, i tempi dell'università. Il quadro rappresenta una strada innevata, bianca, tra due file di gelsi, con le montagne e il cielo come sfondo. Commentando il quadro Romano scriverà: «Il mondo invernale, il mio mondo» (Ria, 1993). Una tale predilezione verso questa stagione è individuabile anche in alcune sue poesie, come in quella intitolata *Inverno*:

Inverno, lenta
stagione.
La sola vera:
l'altre, fiorite, un sogno.

L'inverno è presente in molte poesie di *Fiore*, in particolar modo in quelle che aprono la raccolta, in cui il paesaggio invernale fa da sfondo agli incontri e alle riflessioni amorose². Nella poesia *La Nebbia* ritroviamo lo stesso paesaggio del quadro *L'inverno*, la strada costeggiata dai gelsi:

La strada dritta attraversa
il cerchio di pallida nebbia;
ai lati gli scheletri nudi
dei gelsi, avvolti nella nebbia.

E la strada bianca torna anche in un'altra poesia, pubblicata nel 2002 nella raccolta postuma *Poesie (forse) utili*, ma risalente al 1930:

Il cielo alto scintilla
su la campagna che dorme oscura.
La strada bianca appare.

² «Andiamo nella campagna deserta, / scricchiola sotto i piedi la neve» (*L'abbraccio*); «Andavamo d'inverno in mezzo al bosco / e ci avvinsi un abbraccio, caldo e dolce» (*Il Bosco*); «Soffiano dagli androni / ostili, felidi fiati» (*Notte*).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Il paesaggio invernale è un paesaggio allo stesso tempo reale e dell'anima, molto presente in molte opere di Romano³. Nelle poesie di *Fiore* l'inverno funge da nota amara e malinconica, all'interno di una gran varietà di paesaggi e situazioni. La stessa malinconia, unita a una nota minacciosa, si esprime anche attraverso le immagini degli alberi, spesso spogli, spesso proiettanti ombre sinistre, che appaiono in molti quadri di Romano e che tornano nelle poesie della sua prima raccolta. Nella poesia *Il Bosco*, la visione degli alberi e della neve induce nei due amanti il senso della colpa e del dolore:

Aperti gli occhi, per la prima volta
vedemmo il bosco intorno: immenso e triste
era il bosco, e pareva d'una colpa

oscura consapevole il silenzio,
gli alberi cupi e dolorosi, il cielo
freddo, e la neve senza fine uguale.

Gli alberi sono insomma la presa di coscienza di una pena, come Romano scrive ancora nella poesia *Sotto gli alberi*:

Andando sotto gli alberi grondanti
sento l'antica pena in me fluire,
così come dagli alberi discende
gravi di fiori umidi, odore
immenso e dolce, che le vene sugge.

Questi elementi ci inducono a considerare una continuità tra la pittura e la poesia, basata su elementi tematici semplici le cui funzioni restano invariate, su un immaginario che la pittrice-poetessa sente come suo e al quale fa riferimento nel momento in cui vuole trasmettere le proprie emozioni. Questo procedimento di proiezione di sé nell'arte è un procedimento, come abbiamo visto, tipico di tutta l'opera di Lalla Romano.

Restando nell'ambito della poesia, si può approfondire ulteriormente il rapporto tra parola e immagine all'interno dell'opera di Lalla Romano. Se nelle poesie di *Fiore* si individua una continuità tematica con la poesia, nelle raccolte successive⁴ il discorso intorno al rapporto tra parola e immagine si approfondisce attraverso l'uso sempre più frequente di una scrittura che tende all'immagine. Questo carattere fu colto fin da subito da Ferdinando Neri, che, secondo quanto dichiarato dalla stessa Lalla Romano a Cesare

³ Bisognerà ricordare almeno l'ambientazione invernale del romanzo *Tetto Murato* e i vari riferimenti a paesaggi invernali presenti nei frammentari *Minima Mortalia*.

⁴ La produzione poetica di Lalla Romano si compone di tre raccolte pubblicate in vita: *Fiore* (1941), *Autunno* (1955) e *Giovane è il tempo* (1974). Inoltre, come ha fatto notare Segre, esistono ancora molti materiali inediti, come quelli da cui è stata tratta la citata raccolta *Poesie (forse) utili*, curata da Antonio Ria.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Segre, dopo aver letto le poesie di *Autunno* dirà all'autrice: «Le sono grato di avermi fatto leggere i suoi nuovi versi: vi ho ritrovato lo stile di *Fiore*, più energico, più smagrito, spogliato sino all'immagine centrale e dominante» (Romano, 1991: LXXVIII).

Se si analizzano le progressive revisioni e correzioni apportate dall'autrice sulle sue poesie, si nota una tendenza sempre maggiore alla stilizzazione e alla semplicità, che esalta l'elemento visivo e l'immediatezza dell'immagine. Questo processo si può notare in particolare confrontando come cambiano alcune poesie attraverso le tre raccolte della scrittrice. Di questo aspetto si è occupato in parte Cesare Segre nell'introduzione della raccolta di *Poesie* di Lalla Romano da lui curata per Einaudi, comparando le poesie di *Fiore* con i loro rifacimenti che appaiono in *L'autunno* e *Giovane è il tempo*. Tra gli esempi citati da Segre c'è la poesia *I papaveri*, in cui si nota un grande cambiamento, fin nel titolo, che diventa *L'Estate*:

I papaveri
Già balenava nel folto di rossi papaveri il grano,
e vita segreta era in essi, infrenabile vita.

Il grano era pingue e maturo, così battuto dal vento,
e fu pavimento brunito, quando cessò la tempesta.

Ma i papaveri eretti e vivaci, simili a creste di galli,
parevano emettere un grido selvaggio di gioia.

Ardevano come carboni, e ad ogni folata di vento,
come brace che il vento avvivasse, trascoloravano.

L'Estate
Già impallidivano i grani.
Ferma era la mente
Rappresa sotto l'inverno.
Dei papaveri fatui
Già era acceso il delirio.

Nel passaggio dalla prima alla seconda versione l'autrice stravolge completamente la forma metrica, la strofa e il verso. L'idea iniziale viene ridotta e concentrata in pochi versi. Quello che nella prima versione della poesia era un discorso articolato, diventa nella versione definitiva un semplice accostamento di immagini. Attraverso successivi processi di depurazione, il linguaggio è ridotto al minimo e rimane solo l'essenziale. Dal punto di vista grammaticale si nota la cancellazione di ogni nesso che determini collegamenti di causa-effetto e in generale ogni volontà narrativa. La poesia diventa una sequenza di immagini della memoria e del sentimento, in cui l'implicito e i silenzi sono importanti

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

quanto ciò che viene detto. Questa volontà di non dire, non spiegare fino in fondo è evidente nella trasformazione della poesia *Lo Schianto* di *Fiore*:

Breve è lo schianto che abbatte
l'albero in un pomeriggio di vento,
a primavera.

S'affaticano gli uomini intorno:
risuona gaia l'accetta,
a colpi radi.

Ma il mio schianto a che serve?

Che nella versione di *Giovane è il tempo* diventa:

Breve è lo schianto che abbatte
l'albero in un pomeriggio di vento

S'affaticano gli uomini intorno
Risuona gaia l'accetta
A colpi radi

Nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo* si perde il titolo e la punteggiatura. Nella versione di *Giovane è il tempo* manca anche il punto finale, come a voler lasciare aperta l'interpretazione, e ancora una volta si riduce il numero di versi. Ma l'elemento più importante è la cancellazione dell'ultimo verso, in cui c'era la nota personale, il risvolto amaro, l'interpretazione dell'immagine. Rimane solo l'immagine, che ora ognuno può interpretare come vuole, la pura potenza evocatrice di un'immagine di disfatta e di morte, che però nasconde anche una gioia.

Un altro esempio di riduzione drastica è la poesia *Amore* di *Fiore*, che nella versione di *Giovane è il tempo* dimezza il numero dei versi, da sedici a otto. La poesia racconta, con toni vagamente stilnovistici, di come Amore si sia impossessato un giorno del cuore dell'autrice inaugurando per lei un'epoca di gioia e risa, mentre oggi esso è diventato per la donna un peso inamovibile, una gioia abortita, che le toglie le forze ma dal quale non vuole staccarsi. Anche in questa poesia viene eliminato il finale, che nella prima versione di *Fiore* includeva un monito contro chi avrebbe cercato di toglierle quell'amore che la distrugge, un amore che è in realtà assenza di amore, un amore abortito che si trasforma in dolore perpetuo. Nella versione finale di *Giovane è il tempo* il discorso rimane in sospeso, non è espresso fino in fondo e la donna preferisce terminare anche qui con un'immagine, l'immagine di se stessa vista da fuori, pallida e stanca. Dopotutto nel 1994 in occasione del Convegno a lei dedicato "Intorno a Lalla Romano: pittura e scrittura",

lei stessa scriverà con la sua tipica ironia che «in fondo le spiegazioni sono sempre peggiori, nel senso più oscure, di ciò che vogliono spiegare» (Ria, 1996:438).

Come sempre avviene quando si parla di Lalla Romano, al processo filologico e al discorso sul testo bisogna accompagnare una riflessione sulla poetica dell'autrice. Risulta infatti che in vari scritti programmatici Romano individui nell'immediatezza e nell'incisività i caratteri essenziali della poesia. In *Perché scrivo* Romano ricorda una frase di Joseph Joubert, uno dei suoi filosofi di riferimento: «Mettere un libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola» (Romano, 1991:1568). La brevità e l'esattezza sono la via da seguire per raggiungere la poesia: «La poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni». (Romano, 1998:34). Il processo di progressiva riduzione della parola all'essenziale che ha luogo nelle sue poesie è motivato dal fatto che per Romano «la poesia è un linguaggio al quale non si può toccare niente, non si può cambiare una sillaba» (Romano, 1998:34-35). Ad essere centrale non è il pensiero, ma l'immagine: «Parole innanzi tutto (comunque non pensieri, immagini piuttosto)» (Romano, 1991:1568). Questa riflessione accompagna tutta la vita dell'autrice e trova espressione completa nell'ultima parte della sua attività, quando anche la scrittura in prosa cede all'immagine e al frammento:

Negli ultimi miei libri il testo è molto breve. È un punto d'arrivo dopo tutta una vita. Sempre più sono convinta – lo sentivo già da principio e credo che sia nel senso dell'arte moderna – che le troppe circostanze, la cultura, sono tutte pesantezze. Per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette. (Ria, 1996:444).

Per poesia Romano non intende solamente la poesia in versi, ma afferma che «possono essere poesia anche i libri scritti in prosa». Nella concezione della poesia di Romano «se una scrittura è immediata è certamente un'opera di poesia» (Romano, 1998:35), tanto da arrivare a considerare poesia anche uno scritto come gli *Appunti partigiani* di Fenoglio. Si capisce allora come mai, oltre che nella poesia, una sempre maggiore tendenza all'immagine e alla frammentarietà si noti anche nei testi in prosa. Tracce di questo sono presenti già nella prima raccolta di racconti, *La metamorfosi* del 1951, in cui, attraverso l'espedito del sogno, l'autrice offre immagini frammentarie e dal forte impatto visivo. Molti hanno visto in queste brevi prosa una capacità pittorica, l'occhio della pittrice, mentre Romano stessa ammette in un'intervista il loro carattere poetico: «Penso che il

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

lettore faticosi a capire, crede di trovarsi di fronte a un libro di prosa, invece le narrazioni sono brevi, lapidarie: sono poesie non in versi» (Romano, 1991: LXXVII).

Il processo di frammentazione della prosa diviene veramente centrale in alcuni scritti tardi di Romano, in particolare in *Minima Mortalia* e *Le lune di Hvar*. *Minima Mortalia* viene inserito come appendice al romanzo *Nei mari estremi*, opera in cui già si nota una frammentazione del testo in piccoli capitoli, che rappresentano ognuno una situazione. Nell'appendice *Minima Mortalia* il testo completa il suo processo di frantumazione. Si tratta una serie di appunti precedenti al romanzo, una preistoria dell'opera, come spiega Romano nella nota introduttiva: «Sono gli stessi temi del libro, ma scritti a caldo: ancora teneri eppure cristallizzati. Impossibile utilizzarli, inserirli nel testo, che sembra arioso ma è compatto. E poi sono preziosi proprio in quanto datati, nati prima. Devono apparire in seguito (come se un animale scoprisse di avere la coda)» (Romano, 1991:1197).

Nella stessa nota Lalla torna ancora una volta a condensare la propria idea di scrittura:

Il mio progetto di scrittura comporta un impegno non esclusivamente formale con quello che scelgo di raccontare. Come se dovessi salvaguardare un'esistenza: riuscire a non uccidere (a non lasciar morire) quello che trovo vivendo nei miei sensi e nei miei pensieri. E come? Con la rapidità suppongo. Questo è il compito che rivendico (e sono consapevole del rischio). (Romano, 1991:1197)

Questo impegno non esclusivamente formale e la volontà di salvaguardare un'esistenza, rimandano alla poetica di Romano, quella di testimoniare il mondo e il sé, ciò che lei vede e ciò che sente. E la maniera più efficace di salvare l'esperienza, non lasciarsi sfuggire nulla, è la rapidità, l'appunto, il frammento, che più si avvicina al pensiero e all'esistenza. La forma e la parola diventano degli intermediari scomodi. Altrove Romano esprime proprio questo fastidio della scrittura, del passaggio della mente alla pagina:

Quando uno sta attaccandosi a un'idea, vuole rievocare un certo mondo, e incomincia a scrivere, questa è una grande sofferenza. Intanto, perché si esce dal sogno, e si deve passare a qualcosa di molto concreto, che è stendere delle frasi.

Scrivo a mano perché vorrei non aver neanche da adoperare la penna. Quando uno ha un'idea, voglio dire una frase in mente, una parola, vorrebbe averla già scritta. Quel tratto che consiste nel passare dal pensiero alla scrittura deve essere molto rapido. (Ria, 1996:444)

La stessa frammentazione si nota nei racconti di viaggio pubblicati sotto il titolo *Le lune di Hvar*, in cui il racconto si riduce progressivamente ad appunto, frammento. Se la prima luna, il resoconto del primo viaggio, ha ancora carattere narrativo, nei successivi

resoconti il testo perde ogni coesione e compattezza e si disperde in una serie di frammenti in cui diventa preponderante la forza evocativa delle singole immagini. Nel risvolto di copertina dell'edizione del 1991 si legge che questi racconti di viaggio furono concepiti come «un libro privo di testo», che si compone soltanto di «frasi belle, parole», scelta motivata dal fatto che «le parole devono essere poche, tra spazi e silenzi; così vivono». Torna, come nelle poesie di *Giovane è il tempo*, l'importanza del silenzio, la volontà di tacere qualcosa. Questo ci conferma che ci troviamo di fronte a una vera e propria poetica dell'autrice, non a risultati dettati dalle contingenze dei singoli libri, un'idea dell'arte e del mondo che Romano sentiva propria e che fu la guida per la sua scrittura.

Non si può chiudere un discorso sui rapporti tra immagine e parola in Lalla Romano senza menzionare i suoi romanzi di figure. Il primo risale al 1975 ed esce col titolo *Lettura di un'immagine*; una nuova edizione esce nel 1986 col titolo di *Romanzo di figure* e nel 1997 come *Nuovo romanzo di figure*. A questo tipo di opere, ossia gli album fotografici, rimandano anche *La Treccia di Tatiana* del 1986 e *Ritorno a Ponte Stura*, pubblicato nel 2000. Se fino ad ora nel rapporto immagine-parola era stata centrale la parola, adesso il rapporto viene ribaltato: non è l'immagine che illustra il testo, ma il testo ad illustrare l'immagine. In questo modo Romano si accosta a un nuovo genere letterario, che fa dell'immagine il suo fulcro. L'immagine, che fino ad ora era stata concepita come concetto astratto, realizzandosi nell'immagine espressa attraverso le parole o nel potere visuale della parola, ora si concretizza e torna al suo essere realmente immagine, attraverso la fotografia.

La particolarità dei romanzi di figure di Lalla Romano sta nella centralità attribuita all'immagine rispetto al testo. Ancora una volta per capire in che modo si svolge la relazione parola-immagine ci viene incontro la scrittrice stessa, che ci spiega il suo metodo di lavoro:

Il mio criterio (o ispirazione) fu il seguente. Accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa. Quello che intendevo illustrare non era l'esteticità – anche se mi presi qualche libertà a questo proposito – ma la pregnanza dei significati, una prospettiva di lettura delle immagini stesse in quanto simboli e metafore. (Romano, 1991:1597)

Il ribaltamento è evidente, in primo luogo nel fatto che ora la funzione illustrativa non è attribuita all'immagine ma al testo e in secondo luogo perché all'immagine viene data una qualità prettamente letteraria come quella della metafora. E ancora una volta Romano torna sull'identità tra parola e immagine: «Per me, dunque, le immagini, accompagnate o

meno da un testo scritto che le commenti, appartengono alla parola» (Romano, 1991:1600). In quanto parola, le immagini possono allora essere lette, di qui il titolo dell'opera. In una nota a *La treccia di Tatiana*, altro libro fotografico, questa volta basato su fotografie di Antonio Ria, Romano scriverà: «La novità fu che potevo leggere quelle e le altre immagini direttamente – liberamente – nel loro linguaggio di segni come nel mio di parole. Perché anche la fotografia è scrittura» (Romano, 1991: XCVI).

L'occasione che porta alla stesura di *Letture di un'immagine* è casuale: il ritrovamento di un album di fotografie scattate dal padre che ritraggono il paese natale e la famiglia della scrittrice. Questo riporta alla mente della donna fatti dimenticati e innesca il meccanismo della creazione. Il ritrovamento di oggetti come momento scatenante per la memoria, per il riaffiorare di qualcosa che la mente aveva rimosso e per la ricostruzione di una nuova memoria a partire da quegli oggetti, è un procedimento tipico della scrittura di Lalla Romano. In un'intervista di Vittorio Sereni del 1968 andata in onda sulla Televisione Svizzera Italiana, Lalla Romano ne parla a proposito al libro che stava scrivendo all'epoca, *Le parole tra noi leggere*:

Perché ho realmente raccolto i documenti. Io tengo molto ai ricordi, agli oggetti, alle lettere: naturalmente sono disordinatissima, li caccio tutti dentro uno scatolone. Ho tirato fuori tutto e ho ritrovato (mio figlio ha sempre distrutto tutte le cose che faceva, ma io qualcosa ho salvato) questi relitti della sua infanzia, della sua adolescenza. Sono molto significativi. Naturalmente ne ho scartati una quantità; ho scelto quelli che mi parlavano ancora, e ho scoperto che delle cose (questo è uno dei punti notevoli del libro), delle cose importantissime io le avevo completamente dimenticate. (Ria, 1996:432)

La memoria e la scrittura assumono un carattere fortemente affettivo anche nei romanzi di figure: «È naturale che il corpus delle foto scattate da mio padre, le quali testimoniano il mondo delle mie origini, mi coinvolga» (Romano, 1991:1600). Ma i libri fotografici di Lalla Romano non si limitano a questo; ciò che colpisce la scrittrice nelle foto del padre, al di là del valore affettivo, è «nella contemplazione della natura e nell'intuizione dei destini da parte della coscienza di un uomo». Attraverso le fotografie, Lalla Romano riesce forse per la prima volta ad uscire dal proprio punto di vista, da quella prima persona che era sempre stata al centro della sua produzione letteraria. Le fotografie non le mostrano un altro mondo, ma il suo mondo visto da un altro. Attraverso questo sguardo alieno su un qualcosa di conosciuto si innesca nuovamente quel meccanismo della memoria che mescola realtà e finzione di cui si è parlato. Le immagini sono il punto di partenza per un'interpretazione che non rimanda necessariamente alla realtà vissuta, ma che può invece riferirsi a una realtà che nasce dalla foto stessa, scaturita da ciò che la

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

foto suggerisce: «Scelsi di prescindere dalle informazioni di cui disponevo, per interpretare liberamente (creativamente) i segni delle immagini» (Romano, 1991:1598).

Con i romanzi di figure, ultima tappa di un processo creativo lungo tutta una vita, Lalla Romano conferma dunque la coerenza del suo pensiero e l'attinenza della sua opera ad esso. Parola e immagine sono intercambiabili, si possono scambiare le loro funzioni, i loro linguaggi sono diversi ma equivalenti. L'immagine si presenta nella sua opera di scrittrice a diversi livelli, ma l'idea di fondo è sempre la stessa: rappresentare il mondo a partire da un punto di vista per decifrarlo, laddove possibile, e per salvarlo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ria, Antonio (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 1993.

Ria, Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano. Scrittura e pittura*, Milano, Mondadori, 1996.

Romano, Lalla, *Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1991.

Romano, Lalla, *L'Eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998.