



Editora Comunita

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO XIII - NUMERO 173

Lalla Romano

testimone e protagonista
del Novecento

Giugno 2018Editora Comunità
Rio de Janeiro - Brasilwww.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br**Direttore responsabile**

Pietro Petraglia

EditoriAndrea Santurbano
Fabio Pierangeli
Patricia Peterle**Revisore**

Elena Santi

Grafico

Wilson Rodrigues

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Gareffi (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Beatrice Talamo (Univ. della Tuscia di Viterbo) Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Lucia Wataghin (USP); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Roberto Francavilla (Univ. di Genova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino (in memoriam); Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editora Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Le diverse anime di Lalla Romano: prosa, poesia, pittura

Lalla Romano è una delle figure più interessanti della letteratura italiana del secondo Novecento. I suoi romanzi ebbero molto successo mentre la scrittrice era in vita, soprattutto da parte dei lettori. A partire dalla pubblicazione dell'opera completa nella collana «I Meridiani» di Mondadori a cura di Cesare Segre all'inizio degli anni Novanta, si è assistito a una rinascita di interesse critico, culminato in vari convegni, mostre e studi. È stata così riscoperta, oltre che la narratrice, anche la poetessa e la pittrice, aspetti fino ad allora messi in secondo piano dai romanzi. La poesia si dimostra invece il vero motore di poetica dell'opera di Lalla Romano, il luogo in cui la riflessione intorno alla scrittura e alla vita prende forma in maniera progressiva. Allo stesso modo, le radici pittoriche di Lalla Romano determinano quel suo particolare gusto per l'immagine che da molti è stato individuato come carattere centrale della sua scrittura. A distanza di diciassette anni dalla morte dell'autrice, il presente numero vuole riunire le varie anime della sua opera con contributi che mettano in luce le possibilità di studio e approfondimento che l'opera di Lalla Romano ancora offre. L'articolo introduttivo offre a questo proposito, a partire dalle dichiarazioni dell'autrice, un resoconto della poetica dell'autrice intorno ai suoi tre poli fondativi: scrittura, immagine e memoria. L'articolo di Luca Stefanelli mette in luce le potenzialità dell'archivio di Lalla Romano per gli studi sull'autrice, potenzialità valorizzate nel saggio di Elena Arnone, che dimostra proprio come il recupero dei materiali d'archivio possa essere funzionale alla ricostruzione dei processi creativi dell'autrice, in questo caso in rapporto a un grande classico come Flaubert. L'articolo di Alessandra Trevisan, ragionando sulla funzione della forma breve, mette la scrittura di Romano in rapporto a quella di Goliarda Sapienza e Milena Milani; mentre il contributo di Sara Murgia propone un percorso nei nuclei tematici ricorrenti della poesia di Lalla Romano. Infine, l'intervista ad Antonio Ria, compagno di vita degli ultimi anni della scrittrice, offre una preziosa testimonianza da parte di chi l'ha conosciuta e oggi si dedica al ricordo e alla divulgazione della sua opera.

Daniel Raffini

Buona lettura

Indice

<i>Lalla Romano tra scrittura, immagine e parola</i> Daniel Raffini	pag. 04
<i>L'archivio letterario di Lalla Romano: una panoramica</i> Luca Stefanelli	pag. 07
<i>Verso il romanzo. Lalla Romano narratrice tra la «straordinaria scoperta» di Flaubert e «la poesia dei petits rien»</i> Elena Arnone	pag. 11
<i>«Cos'è la verità? La vita». Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza</i> Alessandra Trevisan	pag. 16
<i>Le parole delle poesie di Lalla Romano attraverso similitudini e metafore. La luna, l'inverno e le stagioni</i> Sara Murgia	pag. 23
<i>Intervista ad Antonio Ria</i> Daniel Raffini	pag. 29
<i>Intervista ad Aldo Onorati</i> Fabio Pierangeli	pag. 36
RUBRICA	
<i>I giovani e casa dolce casa</i> Francesco Alberoni	pag. 38
PASSATEMPO	pag. 39

Lalla Romano tra scrittura, immagine e memoria

Daniel Raffini

Nata nel 1907 a Demonte, sulle montagne cuneesi, Lalla Romano pubblica la sua prima raccolta di poesie nel 1941 con il titolo *Fiore*; in seguito riscopre la prosa attraverso *Le metamorfosi*, suggestiva raccolta di sogni pubblicata nel 1951. Il passaggio alla narrativa avviene in seguito alla lettura dei *Trois contes* 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»¹. Il romanzo vero e proprio arriverà nel 1953, con la pubblicazione di *Maria*, cui faranno seguito molti altri: *Tetto Murato* (1957), *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), *Le parole tra noi leggere* (1969), *L'ospite* (1973), *Una giovinezza inventata* (1979), *Inseparabile* (1981), *Nei mari estremi* (1987), per ricordare solo quelli di maggior successo. Nel frattempo l'autrice continua a pubblicare poesia: nel 1955 esce *L'autunno*, mentre del 1974 è *Giovane è il tempo*, raccolta riassuntiva e definitiva in cui confluiscono rielaborate molte poesie delle prime due. La poesia è per Lalla Romano luogo di riflessione personale e di poetica. Spesso ricorda come una scrittrice autobiografica, in realtà Romano rifiutò questa definizione, preferendovi il concetto di scrittura della memoria, qualcosa che partendo dall'individuo arriva alla collettività².

Ciò che rimane impresso dei romanzi e delle poesie di Lalla Romano è, oltre alla personalissima cifra stilistica, la forza delle immagini, legata alle origini come pittrice di Lalla Romano. L'attività pittorica precede la scrittura e le due modalità di espressione rimarranno legate tra loro. Mentre è iscritta alla Facoltà di Lettere a Torino, 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 laurea, inizia a frequentare la scuola del pittore Felice Casorati ed espone in alcune mostre collettive e in due personali. In seguito, contemporaneamente alla scoperta della scrittura, Lalla Romano abbandona la pittura, che continuerà a praticare solo nella forma della critica d'arte. Il rapporto tra immagine e parola rimane però centrale



¹ Cit. in Lalla Romano, *Opere*, Mondadori, Milano, 1991, p. LXXIII. D'ora in avanti per le citazioni da quest'opera di indicherò solo la pagina tra parentesi.

² «Io dico sempre che non sono i ricordi che fanno la memoria. I ricordi sono pettegolezzi, anche se i ricordi sono nostri. I fatti di per sé non sono nulla. Possono servire, ma acquistano senso solo in un racconto globale. La memoria, invece, è una cosa grande: è quello che ci fa veramente umani. La memoria è di ciascuno, ma anche di tutti (Lalla Romano, *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Einaudi, Torino, 1998, p. 64).



per Lalla Romano, che a più riprese ribadisce la coincidenza tra scrittura e pittura, due modalità di espressione di una stessa sostanza: «In realtà io dipingo sempre mentre guardo: allo stesso modo scrivo sempre. Così sono vissuta, così vivo»³. Pittura, scrittura e vita sono dunque i tre nuclei fondativi della poetica di Lalla Romano. Rispondendo a una domanda sui rapporti tra le arti nella sua produzione, la scrittrice afferma che la corrispondenza tra pittura e scrittura si basa sull'identità del soggetto: «Io sono sempre la stessa persona [...] non sono divisa a compartimenti stagni: perciò non vorrei mai che si parlasse di queste cose separatamente»⁴. L'identità tra parola e immagine è dichiarata 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 (p.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». L'arte nella totalità delle sue forme è testimonianza dell'esperienza esteriore e interiore del soggetto. Nella Nota annessa all'edizione del 1985 di *Tetto Murato* Lalla Romano scrive le sue immagini «hanno raramente un riferimento culturale, per lo più sono immediate, vissute» (p. 1067). Introducendo la raccolta di scritti *Un sogno del nord*, scriverà che «la sola storia alla quale accennano, è la mia, per quello che vale» (p. 1125). La scrittura diventa un'o-

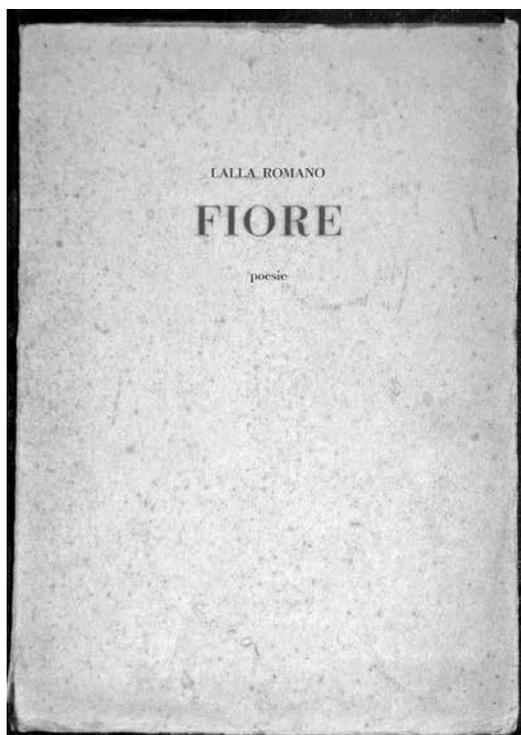
perazione di salvataggio, salvare il proprio sguardo dall'oblio. In *Perché scrivo* dichiara:

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.)», mentre lo scopo ultimo è quello di «conservare (salvare) per la memoria, che è la ricchezza dell'umanità (p. 1568-69).

La vita vissuta assume nella poetica dell'autrice una dimensione del tutto particolare attraverso il filtro della memoria. I romanzi di Lalla Romano si pongono a metà tra resoconto personale e memoria collettiva, tra realtà vissuta e rielaborazione fittizia. Il filo della vita può essere ripercorso nell'arte, non nella forma di un'autobiografia, ma

³ Cfr. Antonio Ria (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Einaudi, Torino 1993.

⁴ Lalla Romano, *L'eterno presente*, cit., p. 27.



in frammenti piccoli o grandi. I segmenti più corposi li troviamo nei romanzi: ne *La penombra che abbiamo attraversato* l'autrice racconta l'infanzia tra Demonte e Cuneo; *Una giovinezza inventata* rimanda agli anni della gioventù a Torino, con le prime frequentazioni importanti all'università; *Le parole tra noi leggere* riflette sul rapporto col figlio in un arco cronologico che va dalla sua nascita fino al momento della scrittura; *L'ospite* e *Inseparabile* raccontano l'infanzia del nipote Emiliano; *Nei mari estremi* narra, attraverso due momenti topici, l'inizio e la fine, gli anni del fidanzamento col marito e i mesi che ne precedono la morte. Come si può notare, in alcuni casi l'arco temporale del racconto viene spezzato in favore della centralità della persona cara, vero motore della scrittura di Lalla Romano. In altri romanzi l'esperienza personale è filtrata o ne rimane traccia solo tangenzialmente: è il caso emblematico di *Tetto murato*, nel quale si percepisce l'esperienza vissuta della Resistenza, o de *L'uomo che parlava solo*, il cui protagonista è ispirato a un conoscente di Lalla.

Nel caso dei diari di viaggio, *Diario di Grecia* e *Le lune di Hvar*,

piccoli frammenti di vita fortemente significanti sono trasportati in forma più o meno diretta sulla pagina. Il confronto tra i due testi, il primo risalente al 1960 e il secondo al 1991, permette di valutare l'evoluzione della scrittura di Lalla Romano. *Diario di Grecia*, seppur nella brevità di molte scelte descrittive, presenta ancora un discorso dispiegato e una costruzione sintattica rigorosa; *Le lune di Hvar* invece si pone come momento avanzato del progressivo rarefarsi del discorso che caratterizza la scrittura di Lalla Romano e che è testimoniata fin dai rifacimenti delle poesie in *Giovane è il tempo*. La tendenza connaturata all'immagine porta Lalla Romano a prediligere una scrittura fatta di illuminazioni brevi ma dense di senso. In *Perché scrivo* Romano ricorda una frase di Joseph Joubert: «Mettere un libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola» (p. 1568); e proprio in riferimento all'ultima fase della sua scrittura scriverà:

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 dette⁵.

In un altro testo teorico, la nota introduttiva ai frammenti di *Minima Mortalia* Romano torna ancora a condensare la propria idea di scrittura, legando la tendenza all'immagine alla funzione salvifica della 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). (p. 1197)

La maniera più efficace di salvare l'esperienza è dunque la rapidità, il frammento, che meglio si avvicina al pensiero e all'esistenza. Nel risvolto di copertina alla prima edizione de *Le lune di Hvar* Lalla Romano scrive: «Le parole devono essere poche, tra spazi e silenzi; così vivono». L'ultima fase della produzione della scrittrice, da *Giovane è il tempo* al postumo *Diario Ultimo*, si caratterizza in effetti per una riflessione sul silenzio e sul suo potenziale comunicativo e significativa. La scrittura di Lalla Romano condivide insomma le due caratteristiche apparentemente opposte della fluvialità e dell'esattezza, in questo sta il suo fascino. I tre poli intorno ai quali la scrittrice costruisce la sua poetica – scrittura, immagine e memoria – rimangono gli assi fondamentali attorno ai quali innestare forme e tematiche che le derivano da uno sguardo continuamente rivolto al mondo e al sé.

⁵ Lalla Romano, *Né rimorsi né rimpianti*, in *Intorno a Lalla Romano*, a cura di Antonio Ria, Mondadori, Milano 1996, p. 444.

L'archivio letterario di Lalla Romano: una panoramica

Luca Stefanelli



L'archivio letterario di Lalla Romano è parte di un ampio complesso archivistico comprendente carteggi¹, dipinti, fotografie, mobili e libri dell'autrice. Il Fondo si conserva a partire dal 2014 nella Sala Lalla Romano² della Biblioteca Braidense di Milano, cui è pervenuto grazie alla donazione di Antonio Ria, erede della Romano e attivissimo promotore della sua opera.

Dopo che Giulia Raboni ne aveva stilato un primo elenco di consistenza, l'archivio letterario è stato riordinato, schedato e ricondizionato da chi scrive nel 2009-2010, sotto il coordinamento di Mariella Goffredo e Laura Zumkeller, funzionarie della Braidense, e con la collaborazione di Antonio Ria, preziosa in particolare per il riconoscimento di testimonianze difficilmente identificabili nell'ambito di un lavoro di carattere prettamente archivistico. La descrizione strutturata delle unità archivistiche è stata poi versata su software Sesamo PRO, al fine di consentirne l'eventuale consultazione online.

L'archivio (sigla: LRArch) consta di circa 143 faldoni³, suddivisi in quattro macro-sezioni contenenti rispettivamente: gli scritti di altri autori (sigla: Alt); i materiali attinenti alla biografia di Lalla Romano (Bio); gli scritti, i dattiloscritti e tutti i materiali delle opere letterarie (Op); i materiali di altro tipo (Var).

La stringa archivistica si compone della sigla che identifica il fondo, seguita dalla sigla della sezione, dal numero romano relativo al faldone, e dai numeri arabi indicanti la cartella e l'unità singola: ad esempio LRArchBio XV,1.2. Va notato che le unità archivistiche non corrispondono perlopiù

¹ Di cui si è occupata Emanuela Sartorelli: lo ricordo perché spesso si fatica a riconoscere l'autorialità del lavoro archivistico, forse anche per un'erronea interpretazione dei concetti operativi che a esso presiedono.

² Si rinvia al link del sito dedicato a Lalla Romano, dove si possono reperire tra l'altro informazioni sulla Sala e sul Centro Studi Lalla Romano, nato dalla volontà di Antonio Ria (che ne è il Presidente) di promuovere gli studi sulla scrittrice e pittrice: <http://www.lallaromano.it>.

³ Cui si aggiungono i numerosi faldoni in cui sono raccolti materiali esterni al fondo, ma che possono rivelarsi molto utili per gli studiosi, tra cui la vastissima rassegna stampa curata da Antonio Ria.



a unità materiali (singolo foglio, plico rilegato, etc.), ma a complessi coesi e chiaramente identificabili (fogli sciolti riuniti in cartelle, camicie, etc.).

Nel complesso i materiali archivistici, conservati pressoché a casa che fu di Lalla Romano, e trasferiti alla Braidense per consentire il lavoro di ricondizionamento e catalogazione, non si presentavano in un ordine riconducibile alla volontà dell'autrice: si è dunque optato per riordinare il fondo secondo criteri che ne facilitassero la fruizione.

Si è invece deciso di preservare l'ordine e la composizione delle singole unità archivistiche, talvolta contenenti materiali eterogenei: nel caso (tutt'altro che infrequente) in cui ad esempio lettere e fotografie fossero aggregate a un plico di fogli o in un'agenda, esse non sono state estrapolate e inserite nella corrispondenza o nell'archivio fotografico. L'accurata descrizione delle unità permette in ogni caso allo studioso di individuare questi materiali e la/e unità in cui si conservano.

L'archivio, come si è detto, è imponente e ricchissimo: mi limiterò quindi a fornirne in questa sede una panoramica a scopo orientativo.

Partiamo con la prima sezione (LRArchAlt: in tutto nove faldoni), contenente gli scritti di altri autori variamente pervenuti a Lalla Romano. Si tratta soprattutto di fogli dattiloscritti, fascicolati o meno, disposti in ordine alfabetico per autore (da Antonio Basile ad Andrea Zanzotto; seguono i testi di autori non identificati). Tra di essi si segnalano: tre redazioni di una conferenza di Montale su Dante, seguita da una lettera di Montale a Innocenzo Monti del 14 febbraio 1980, recante sul verso alcuni versi autografi (LRArchAlt IV,1.3-4); un *in-quarto* fuori commercio con il componimento *Due onde* di Valerio Magrelli, stampato dalle Carte di Calliope e con dedica autografa dell'autore (datata 19 dicembre 1994: LRArchAlt III,1.7); un biglietto di Carlo Dionisotti (LRArchAlt IV,3.5); tre lettere e un telegramma di Anna Maria Ortese (anni 1970 e 1976: LRArchAlt IV,3.12); frammenti manoscritti e dattiloscritti del

romanzo di Piero Monti *Il ponte di Quarta*⁴ (LRArchAlt V); bozze del romanzo di Roberto Mussapi *La Polvere e il fuoco*⁵, con interventi manoscritti (LRArchAlt VII,1.2); una stesura dattiloscritta della lirica sereniana *Ancora sulla strada di Zenna*⁶ (LRArchAlt VIII,3.3); una stesura dattiloscritta con interventi manoscritti della poesia di Andrea Zanzotto *Idioma*⁷ (LRArchAlt IX,3.3).

La seconda sezione (LRArchBio: diciotto faldoni) raccoglie i materiali biografici: quaderni e pagelle scolastiche di Lalla Romano; contratti, rendiconti e altri documenti editoriali; materiali sulla resistenza (ritagli di giornale, opuscoli etc.); quaderni, temi, disegni degli allievi di Lalla Romano, risalenti agli anni dell'insegnamento scolastico; documenti e lettere di familiari e amici (ma soprattutto di Innocenzo, Piero ed Emiliano Monti).

La sezione delle opere (LRArchOp: cinquantotto faldoni) è ripartita per generi: poesie (I-IV), romanzi e racconti (V-XXXIV), altre opere in volume (quali *Diario ultimo*, 2006; *Vetan*, 2008; *L'eterno presente. Conversazione*

4 Milano, Mondadori, 1969.

5 Milano, Mondadori, 1997.

6 Negli *Strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

7 Nella raccolta eponima del 1986 (Milano, Mondadori).

con Antonio Ria, 1998; e i materiali preparatori per un *Autoritratto per parole e immagini*); romanzi per immagini e album fotografici (XXXVI-XXXIX); traduzioni (XLIII), prose e scritti sparsi (XLIV-IL); prefazioni, postfazioni, introduzioni e curatele (L); testi legati a incontri e interventi pubblici (LI); inchieste e interviste di e a Lalla Romano (LII,1-3); profili autobiografici (LII,4); e infine i non moltissimi materiali non identificati (LIII-LVIII). All'interno di ciascuna sotto-sezione, laddove possibile i materiali sono ordinati cronologicamente.

Le poesie si presentano sia in fogli sparsi, sia raccolte in cartelle, buste, plichi, bloc-notes. Sono testimoniate tutte le sillogi pubblicate dalla Romano, in stesure autografe e/o dattiloscritte: in particolare le prime tre (*Fiore*, 1941; *L'Autunno*, 1955; *Giovane è il tempo*, 1974), poi confluite nella raccolta einaudiana *Poesie*, a cura di Cesare Segre, 2001; ma anche *Poesie per il Sig. E. Montale; seguite da Parole ultime*, 2001, e *Poesie (forse) utili*, 2002, entrambe a cura di Antonio Ria. Tra le poesie, come pure altrove, si conservano disegni e schizzi dell'autrice (cfr. LRArchOp I,1.2; LRArchOp II,1.1).

Le sotto-sezioni delle opere narrative, dei romanzi per immagini e degli album fotografici contengono materiali avantestuali che coprono tutta la produzione della scrittrice, senza lacune (dalle *Metamorfosi*, 1951, a *Diario ultimo*, pubblicato postumo nel 2006). Non potendo fornirne una descrizione analitica, mi limiterò anche qui ad alcuni cenni esemplificativi.

Delle *Metamorfosi* si conserva una copia mutila della *princeps* (pubblicata nei "Gettoni" Einaudi: VI,2.4), con interfogliati fogli manoscritti e dattiloscritti, forse in funzione della riedizione nei "Coralli" del '67.

Per *Maria* (1953) si segnalano: due quaderni autografi (VII,2.1 e VII,4.6); alcuni fogli protocollo manoscritti, recanti i titoli alternativi «Storie di Maria / Maria con noi / La casa di via Negrelli» (VII,4.2); varie lettere di Maria Bottero e di suoi parenti a Lalla Romano (VII,4.1).

Di *Tetto murato* (1957) si conservano due plichi di otto



buste ciascuno, legate da un nastrino azzurro e siglate «T.M.». I plichi contengono varie redazioni manoscritte e dattiloscritte del romanzo, ma anche disegni, schizzi e appunti di vario genere (VIII,1.1 e 1.1 bis). Materiali analoghi sono raccolti in una busta contrassegnata dalla stessa sigla autografa «T.M.», e contenente una cartelletta con intitolazione dattiloscritta «Una stagione».

Stesure autografe di *Diario di Grecia* (1960) si hanno nel plico X,2.2 e in due bloc notes (2.3-4). In due cartellette (1.3-4),

recanti l'indicazione autografa «Grecia» (nella prima seguita dalla scritta: «1ª stesura»), si conserva il dattiloscritto del *Diario*, con interventi autografi.

Tra i materiali della *Penombra che abbiamo attraversato* (1964) sono presenti una stesura autografa e varie trascrizioni dattiloscritte dell'*Uomo che parlava solo* (1961: X,3.2 e 3.4-7).

Oltre alle diverse stesure dattiloscritte, di particolare interesse per le *Parole tra noi leggere* sono un foglio con appunti autografi a matita sui possibili titoli

del romanzo (XIV); e i materiali personali raccolti da Lalla Romano, evidentemente in funzione della scrittura, all'interno di una scatola di cartone recante sul coperchio la scritta autografa con pennarello rosso «Pierino»: si tratta di numerose lettere e cartoline (soprattutto di Lalla Romano e/o del figlio Piero a Innocenzo Monti, e di quest'ultimo alla moglie e al figlio), alcune delle quali con annotazioni, sottolineature, numerazioni autografe, e risalenti all'incirca agli anni '40 (XV), cui si aggiungono quaderni, disegni, scritti, libretti scolastici di Piero Monti (XVI).

Numerosi e interessanti sono anche i materiali relativi all'*Ospite* (1973: XVII); alla *Villeggiante* (1975) e alle successive ristampe (tra cui quella della sola seconda parte, con il titolo *Pralève*, 1978⁸: XVIII-XIX); a *Una giovinezza inventata* (1979: XX-XXI)⁹; alle due fiabe pubblicate nel 1986 da Mondadori con il titolo *Lo stregone*¹⁰ (XXII,1); a *Inseparabile* (1981: XXII,2-XXIII) e a *Nei mari estremi* (1987: XXIV-XXV)¹¹.

I materiali delle prose confluite in *Un sogno del Nord* (1989), e in gran parte già edite in giornali e riviste varie, sono così articolati: materiali paratestuali (XXVI,1); copie dattiloscritte in pulito (XXVI,2 e 2 bis); fotocopie e ritagli dei giornali in cui i testi erano apparsi precedentemente, riuniti da Lalla Romano in una cartelletta rossa recante l'indicazione autografa «Un sogno del Nord. Originali» (XXVI,3-XXVII,1); dattiloscritti e fotocopie di dattiloscritti con correzioni (XXVII,2-2 tris); diverse stesure manoscritte e dattiloscritte di ciascun testo, nell'ordine dell'edizione in volume (XXVIII-XXIX).

Seguono i materiali dell'ultima fase: *LelunedìHvar* (1991:XXX-XXXI); *Un caso di coscienza* e *Ho sognato l'ospedale* (rispettivamente 1992 e 1995: XXXII); *In vacanza col buon samaritano* (1997: XXXIII);

Dall'ombra (1999: XXXIV); le opere postume *Diario ultimo* e *Vetan* (rispettivamente 2006 e 2008: XXXV-XXXV tris). Troviamo poi i romanzi per immagini e gli album fotografici: *Lettura di un'immagine* (1975: XXXVI,1-3); *La treccia di Tatiana* (1986: XXXVI,4); *Romanzo di figure* (1986), *Terre di Lucchesia* (1991), *Sguardi* (1995), *Robert Doisneau* (1996) nel faldone XXXVII; *Nuovo romanzo di figure* (1997: XXXVIII); *Ritorno a Ponte Stura* (2000: XXXIX). Chiudono la sotto-sezione le altre opere in volume (XL-XLII: *L'eterno presente*. *Conversazione con Antonio Ria*, 1998, e *Autoritratto per parole e immagini*).

Fra i materiali delle traduzioni, raccolti in XLIII, si segnalano quelli relativi al *Journal* di Delacroix¹² (1.1), ai *Trois contes*¹³ (1.4, 3.5-10 e 4) e all'*Éducation sentimentale* di Flaubert¹⁴ (1.7 e 3.2).

Degli scritti che l'autrice non raccolse in volume, perlopiù articoli e recensioni (XLIV-IL), si conservano stesure manoscritte e/o dattiloscritte, e/o fotocopie e/o ritagli dei giornali o riviste in cui furono pubblicati.

Nei primi cinque faldoni della sezione che raccoglie materiali di varia tipologia (Var) si conservano, nell'ordine in cui li lasciò l'autrice,

altri ritagli e fotocopie degli scritti pubblicati su giornali, riviste e volumi collettanei. Analogo criterio conservativo si è seguito anche per la vastissima rassegna stampa degli scritti su Lalla Romano (VI-XVI), e per i ritagli e le fotocopie di articoli raccolti dall'autrice, riguardanti gli argomenti più disparati, dalla letteratura alla cronaca nera (XII-XVIII). Seguono la sotto-sezione relativa a premi, riconoscimenti e incontri pubblici (XIX-XX); e quella in cui si raccolgono le molte agende utilizzate da Lalla Romano (XXI-XXXIII), contenenti pagine manoscritte e altri materiali di varia natura (disegni, schizzi, fogli di appunti, inviti etc.) che non sono stati dislocati altrove, ma di cui dà conto analiticamente la descrizione archivistica.

Interessante infine, per la nota connessione viaggio-scrittura in diverse opere della Romano, la sotto-sezione dei materiali di viaggio (XXXIV-LII), in cui si conservano, oltre a una ricca collezione di cartoline, opuscoli e *dépliants*, anche un dattiloscritto preparatorio con interventi manoscritti e le bozze per l'edizione einaudiana del 2003 di *Diario di Grecia*; *Le lune di Hvar* e *altri racconti di viaggio*, curata da Antonio Ria (XXXIV, 1.4-5).



8 Cfr. le Note ai testi nel secondo volume delle *Opere*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1992, a cura di Cesare Segre, p. 1735.

9 Tra i materiali di *Una giovinezza inventata* si segnala un plico di circa 220 fogli dattiloscritti raccolti in una camicia recante il titolo «Le misteriose ragioni», seguito da altri titoli cassati: «Noia e malinconia», «La malinconia», «L'altra penombra», «Favola».

10 Ma il racconto eponimo, come si legge nelle Note ai testi del "Meridiano" (cit., II, p. 1737) era già stato pubblicato nel volume collettivo *Sei racconti* (Milano, Rizzoli, 1967); e assieme all'altro, Tonino, nel 1979 da Stampatori di Torino.

11 «Premessa e in qualche modo anticipo dell'opera è la raccolta di aforismi *Minima Mortalia*, scritta fra l'aprile e il luglio 1984, durante la malattia del marito Innocenzo Monti [...]. A questa raccolta, poi smarrita, si fa riferimento in una pagina di *Nei mari estremi* (1132 [del "Meridiano"]). Al suo ritrovamento, fu pubblicata in «Strumenti critici», n.s., V, 1990, n. 64, pp. 369-76, con una nota di C. Segre (pp. 377-78)». Nell'archivio i materiali di *Minima Mortalia* si conservano in Op XXV,3.

12 Torino, Einaudi, 1945.

13 Torino, Einaudi, 1944; poi, nel 1956, Milano, Mondadori, infine Einaudi a partire dal 1980.

14 Torino, Einaudi, 1984.

Verso il romanzo Lalla Romano

narratrice tra la «straordinaria scoperta»
di Flaubert e «la poesia dei petits rien»

Elena Arnone



Lalla Romano, in parte per una spiccata tendenza all'analisi e all'autoanalisi e in parte in virtù del valore da lei sempre attribuito alla memoria, nel corso della lunga vita rilasciò numerose e importanti testimonianze sul proprio percorso biografico e professionale, affidandole ora ad amici letterati e poeti (come Cesare Segre¹ o Vittorio Sereni²), ora direttamente alla sua opera, consegnandoci uno degli esempi di letteratura memoriale più alti del Novecento italiano. Non è casuale che, ricordando in particolare le fasi iniziali della sua carriera, la Romano sia ritornata più di una volta sulla traduzione dei *Trois contes* di Flaubert (in volume nel 1944)³ presentandola come un'esperienza formativa e cruciale⁴:

La traduzione, non facile, di questa prosa semplice ed essenziale, mi consentì la straordinaria scoperta che la prosa può essere altrettanto rigorosa della poesia, anzi, sono la stessa cosa⁵.

In un'altra dichiarazione del 1985 la Romano afferma di avere superato il «pregiudizio»⁶ iniziale verso il romanzo soprattutto grazie all'esempio di prosa calcolata e “perfetta” consegnatole dal più celebre dei *Trois contes*: *Un coeur simple*. Prima di allora aveva praticato la pittura, la poesia (esordendo con la raccolta *Fiore* nel 1941) e scritto alcuni racconti⁷, ma solo dopo la «straordinaria scoperta»

1 Fondamentali per ricostruire la biografia le dichiarazioni rilasciate a Segre per la *Nota biografica delle Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1991, vol. I, pp. LXI-ICIX.

2 Ricca di riflessioni e dichiarazioni di poetica l'intervista di Vittorio Sereni, *Colloquio con Lalla Romano*, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Milano, Mondadori 1996, pp. 429-434.

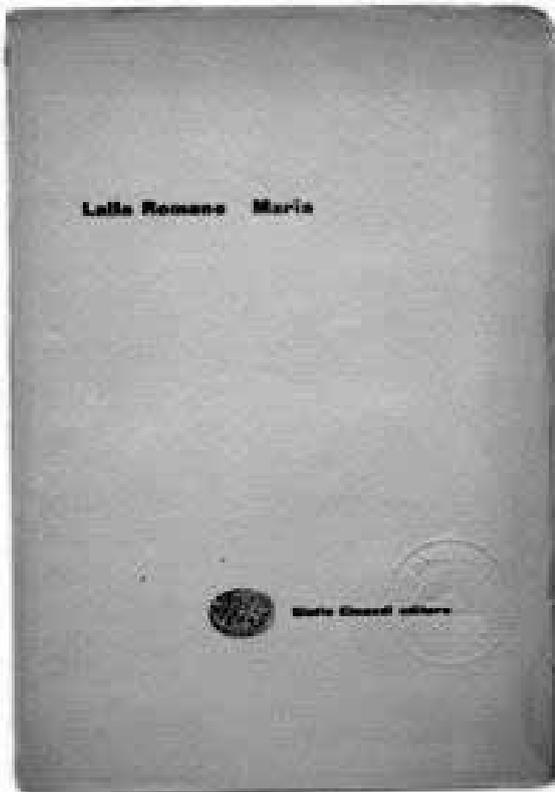
3 Gustave Flaubert, *Tre racconti*, a cura di Lalla Romano, Torino, Einaudi, 1944.

4 La traduzione inaugurò il suo lungo rapporto di collaborazione con la casa editrice Einaudi, ricostruito in parte da Paolo Di Stefano in *Lalla Romano e la Casa editrice Einaudi. Un carteggio inedito (1943-1965)*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 375-96.

5 Lalla Romano, *Vi racconto una storia. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, «Scuola e Territorio», Documenti 20, 1985, pp. 155-156, citato da Cesare Segre, *Nota biografica*, cit., p. LXXIII.

6 Così nell'intervista di Giovanni Tesio, *Lalla Romano: il mio snobismo è solo ironia*, «Tuttolibri», VIII, 6, 1985, che si legge parzialmente in Segre, *Nota biografica*, cit., p. LXXIII.

7 Inediti finché non confluirono nella *Villeggiante*, Torino, Einaudi, 1975.



la Romano iniziò a coltivare soprattutto la narrativa. A suo dire fu una scelta quasi obbligata – «Io sono passata, con molta naturalezza, e direi proprio per necessità, dalla poesia alla prosa», spiega a Sereni nel '68 –, motivata dall'esigenza di allargare le sue possibilità espressive alla ricerca di maggiore «concretezza»⁸. Ma si sa che la Romano non tradì mai, anche nella prosa, la sua autentica indole di poetessa – «Io non ho il temperamento vero e proprio del narratore [...]. Vengo dalla poesia e il mio temperamento è quello» (*ibid.*) –, né quella di pittrice, rimanendo sempre fedele a una concezione osmotica e origi-

nale del rapporto arte-poesia-prosa, già ottimamente esemplificata nell'esile e frammentaria raccolta di sogni (o favole, o apologhi) *Le metamorfosi* del 1951⁹. Icastiche e ibride, Vittorini le definì «visioni liriche» e «poemeti in prosa»¹⁰.

Nel 1953, a ben nove anni dalla rivelazione flaubertiana, uscì *Maria*¹¹, il suo primo vero romanzo, nel quale narratrice e scrittrice coincidono (seppure non dichiaratamente). I recensori misero tempestivamente in luce una certa affinità tra *Maria* e *Un coeur simple*¹², che in effetti condividono molto, a partire dalla figura della protagonista: una devota domestica. Montale in particolare, rimproverando la generale ostilità della critica italiana verso i giovani scrittori, sottolineò una parità di bravura tra la Romano e «gli stranieri» – alludendo innanzitutto a Flaubert –, accomunati dalla poetica degli oggetti minuti e quotidiani:

Se *Maria* portasse una firma più nota si potrebbe predire al libro una lunga e durevole fortuna, se portasse poi una firma straniera tutti ripeteremmo la solita solfa degli stranieri che sanno raccontare come noi non sappiamo e che hanno nel sangue la poesia dei *petits rien*¹³.

Se ancora nell'84 Piero Citati definiva *Maria* «il più bel racconto flaubertiano dei nostri giorni»¹⁴, non mancò tuttavia chi, come Carlo Bo, sostenne l'autonomia del romanzo dall'influenza di Flaubert per il suo essere essenzialmente simbolico di un vissuto:

Non serve proprio a nulla tirare in ballo Flaubert [...], il nome, la figura di Maria diventano [...] simboli di una situazione a valore esterno e consentono [...] il costruirsi musicale di una verità¹⁵.

All'indagine del rapporto tra *Un coeur simple* e *Maria* che qui si vorrebbe tentare è indispensabile premettere una parentesi filologica. Tra le carte dell'autrice conservate presso l'Archivio Lalla Romano della Biblioteca Nazionale Braidense¹⁶ è infatti emerso un racconto inedito, intitolato *Le storie di Maria*, che corrisponde a una prima forma del romanzo e che consente di retrodatarne la genesi¹⁷. Se le carte non consegnano date e l'unica testimonianza autoriale a me nota sulla cronologia del racconto è vaga («[*Maria*] fu preceduto da un racconto, anni prima»)¹⁸, soccorre però Paolo Di Stefano, che, ricostruendo negli anni novanta il rapporto di collaborazione tra la Romano e l'Einaudi, attribuì al 1946 una lettera di Pavese alla Romano e un parere di lettura autografo di Natalia Ginzburg, entrambi senza anno e esplicitamente riferiti alle *Storie di Maria*¹⁹. Il racconto non fu accolto per la pubblicazione, ma ciò che qui importa sottolineare è che la genesi di *Maria* risale a un anno, o al massimo due, dopo l'innamoramento flaubertiano – ben prima dell'ideazione di un'opera dal registro molto diverso quale *Le metamorfosi*. Sulla base di tale continuità cronologica, soffermarsi su divergenze e affinità tra *Un*

8 Sereni, cit., p. 431.

9 Lalla Romano, *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, ("Gettoni") 1951.

10 Le definizioni si leggono rispettivamente nel risvolto di copertina della prima edizione delle *Metamorfosi* e in quello della prima edizione di *Maria*, ora nella *Storia dei "Gettoni" di Elia Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi e Giuseppe Grasso, Torino, Aragno 2007, vol. 1, pp. 11 e 22.

11 Lalla Romano, *Maria*, Torino, Einaudi ("Gettoni") 1953.

12 Per esempio Eugenio Montale, «Corriere della Sera», 28 agosto 1953, poi nel *Secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, tomo 1, pp. 1578-79; Augusta Grosso, *Donne che scrivono*, «Il popolo nuovo», 28 ottobre 1953; Ada Marchesini Gobetti, «L'Unità», 1 luglio 1954; Lorenzo Giglio, *Maria, premio Veillon*, «La Gazzetta del Popolo», 6 luglio 1954.

13 Montale, cit., p. 1589.

14 Piero Citati, *Flaubert secondo Lalla Romano*, «Corriere della Sera», 4 luglio 1984. Il frammento si legge in Giuliana Nuvoli, *Una prosa pura come la poesia: Lalla Romano e la cultura francese*, in *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2011)*, «Il Giannone», IX, 18, luglio-dicembre 2011, p. 341. Sottolinearono la presenza di Flaubert in *Maria* anche Giorgio Zampa, *Maria o del rispetto*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 88; Francesca Sanvitale, *Le metamorfosi e Maria: gli inizi*, ivi, p. 250; Christine Ott, *Lalla Romano e l'autofunzione*, in *La verità della memoria*, cit., p. 223.

15 Carlo Bo, «La Fiera letteraria», 20 settembre '53. Dario Persiani, dal canto suo, si oppose al «modo sbrigliato» con cui gli stroncatori di *Maria* si affrettarono a «identificare in esso una derivazione flaubertiana» («Lo Spettacolo Italiano», dicembre '53).

16 D'ora in poi siglato LR. Ringrazio per la disponibilità Mariella Goffredo, che mi ha accolto a Brera, e Antonio Ria, sollecito donatore del fondo. Il materiale genetico relativo a *Maria*, contenuto nel faldone «LRArchOp VII», consta di varie stesure manoscritte e dattiloscritte, più o meno parziali e talora discontinue, con frequenti recuperi in fasi ulteriori di materiale precedentemente scartato.

17 Il racconto, strutturalmente molto diverso dal romanzo, ne condivide personaggi e episodi principali. Per la genesi delle *Storie di Maria* e il suo rapporto con *Maria*, rinvio al mio contributo: *Dall'Archivio Lalla Romano. Ricognizioni genetiche e prime riflessioni critiche sulla vicenda testuale di "Maria"*, «Strumenti critici», nuova serie, a. XXXIII, n. 2 (146), maggio-agosto 2018, pp. 341-356.

18 Dichiarazione personale rilasciata a Segre per la *Nota biografica*, cit., p. LXXVII.

19 La Ginzburg, che mostrò un vivo entusiasmo appena velato da qualche riserva, non poté nulla contro il duro diniego di Pavese. Le testimonianze, citate parzialmente da Di Stefano, cit., p. 377, si leggono in fotocopia presso l'Archivio LR. Per il quadro completo delle testimonianze superstiti rimando al mio contributo in «Strumenti critici», cit. *supra*.

coeur simple nella traduzione della Romano e *Maria* sembra tanto più interessante ai fini di riflettere sulla portata dell'insegnamento di Flaubert in una fase ricchissima di sviluppi dell'itinerario creativo della Romano quale fu la scoperta della vocazione di narratrice.

Altro fatto rilevante è che *Un coeur simple*, come *Maria*, è un racconto memoriale, che Flaubert scrisse negli ultimi anni di vita (1876-1877). La protagonista Félicité è modellata su Mademoiselle Julie, che aveva cresciuto Gustave e Caroline Flaubert, a loro volta ispiratori dei piccoli Paul e Virginie. Dietro a Madame Aubain si cela invece una loro zia, come ricorda la Romano nella *Prefazione* del '56²⁰. Alcune immagini e alcuni episodi del racconto flaubertiano, il suo «delicato affiorare delle memorie»²¹ e soprattutto la semplicità e la schiettezza della protagonista toccarono certamente corde profonde della traduttrice, contribuendo forse a far nascere in lei il bisogno impellente di scrivere della «sua» domestica:

Capita che una persona o un tratto della mia vita mi perseguitino, nel senso che non riesco a non pensarci. Nel caso di *Maria*: lei aveva lasciato la mia casa, pensavo sovente a lei e mi domandavo quale fosse il segreto della sua vita.

Mi metto a scrivere quando veramente sento che non ne posso fare a meno²².

Maria Bottero era entrata in casa Monti dopo il matrimonio tra Lalla e Innocenzo ('32), per lasciare il servizio, seppure non definitivamente, all'inizio degli anni Quaranta. Il legame profondo tra le due donne e l'interesse vivo della Romano per le storie della famiglia contadina di Maria (che danno sostanza a *Maria*) sono documentati da molte lettere, conservate nell'Archivio LR, che la Bottero spedì alla Romano dopo la loro



separazione. Il fatto che *Maria* sia «una storia vera»²³ fonda l'autonomia dell'opera rispetto al modello flaubertiano. Montale stesso aveva individuato l'essenza del romanzo nel «rapporto quasi mistico»²⁴ tra le due donne più che nell'individualità e esemplarità della protagonista; e Bo aveva parlato, si ricordi, del «costruirsi musicale di una verità».

In *Maria* la «padrona» abbatte a livello emotivo la distanza socio-culturale che la separa dalla domestica, mentre la signora Aubain di *Un cuore semplice*, rimarcando la propria superiorità sociale, non instaura un rapporto amichevole con Felicità²⁵. Questa è una delle divergenze più notevoli tra i due testi²⁶, ma occorre sottolineare che *Un*

cuore semplice, suddiviso in cinque capitoli, è ambientato nella Bassa Normandia, prima metà dell'Ottocento; *Maria*, ventidue brevi capitoli, si svolge tra Cuneo e la campagna cuneese, Torino e Milano dai primi anni Trenta ai primi anni Cinquanta del Novecento. Se in *Un cuore semplice* una terza persona onnisciente narra la vita di Felicità da quando diventa domestica alla morte, in *Maria* la storia della domestica è raccontata dalla signora, e il finale è aperto. In particolare il narratore flaubertiano mette in luce la bontà, ma anche la ristrettezza di vedute di Felicità²⁷, e la venerazione di un pappagallo imbalsamato ne enfatizza al massimo l'ingenuità fanciullesca: su ciò si concentrano gli ultimi due capitoli,

20 Lalla Romano, *Prefazione*, in Flaubert, *Tre racconti*, Milano, Mondadori 1956, p. 8.

21 Ivi, pp. 7-8.

22 Lalla Romano, *Né rimorsi né rimpianti*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 443-44.

23 Così l'autrice nell'*Introduzione a Maria*, Torino, Einaudi 1995, p. 3. L'*Introduzione* fu pubblicata per la prima volta nell'edizione scolastica Einaudi 1973.

24 Montale, cit., p. 1588.

25 Emblematicamente, la signora non rispetta il dolore della domestica per la morte del nipote: «Me ne infischio! Un mozzo, uno straccione, bella roba!» (p. 45).

26 Per *Un cuore semplice* faccio riferimento all'edizione Mondadori 1956, cit.; per *Maria* all'edizione Einaudi 1995, cit.

27 Per esempio: «Il già piccolo cerchio delle sue idee si restrinse ancor più [a causa della sordità]» (p. 61); «Per via dei sigari, Felicità immaginava l'Avana un paese dove non si faceva altro che fumare, e Vittorio che si aggirava tra i negri in una nube di tabacco» (p. 46).



meno rapportabili a *Maria* rispetto ai primi tre.

Quanto alle affinità, non mancano parallelismi strutturali: *Un cuore semplice* e *Maria* si sviluppano in ordine cronologico (con *flashback*) e presentano, nel capitolo I, una descrizione della domestica e una della casa della signora (ma in generale la descrizione o, meglio, rappresentazione di persone, ambienti, oggetti è tecnica prediletta da entrambi) e nella seconda parte rispettivamente la Rivoluzione di luglio (1830) e il secondo conflitto mondiale segnano il destino dei personaggi. Le coincidenze più vistose sul piano dei contenuti sembrano invece avere come comune denominatore il rapporto affettuosissimo tra le domestiche e i bambini – sia quelli delle rispettive famiglie d'origine, sia quelli delle famiglie

presso le quali lavorano. Ricorrono situazioni simili: Felicita e Maria si lasciano “istruire” dai bambini che accudiscono²⁸, li accompagnano al mare a beneficio della loro salute cagionevole, e giocano con loro²⁹. Entrambe sono destinate a soffrire il distacco dai nipoti più amati (Vittorio di Felicita parte per la guerra e non fa ritorno; Fredo di Maria per il collegio, prima di ammalarsi e morire) e dai bambini accuditi (Maria deve lasciare il servizio per curare un vecchio zio; Virginia e Paolo sono mandati in collegio, poi lei si ammala e muore, e lui si sposa). Da tali separazioni dipendono altri parallelismi, anche per i sentimenti affini che generano nei personaggi. Le domestiche, per esempio, rivedono nostalgicamente i nipoti deceduti nei bambini accuditi³⁰; e quando sono temporaneamente o definitivamente costrette a smettere di lavorare per le rispettive signore sentono soprattutto la mancanza delle piccole mansioni quotidiane svolte per i bambini³¹. In generale, Felicita e Maria si rispecchiano per molti versi: silenziose, discrete e devote, amorevoli con i bambini, praticanti una religiosità semplice e ingenua ma radicata³². Ma si osservi ora quanto emerge da una focalizzazione su singole porzioni testuali, che consente di esaminare lessico e stile:

[*Un cuore semplice*] In tutte le stagioni [Felicita] portava un fazzoletto di cotone puntato sulla schiena con una spilla, una cuffia che le copriva i capelli, le calze grigie, una gonna rossa e sulla camicetta un grembiale col pettino, come un'infermiera d'ospedale.

Aveva il viso magro e la voce acuta: a venticinque anni si poteva dargliene quaranta. Ma

dopo la cinquantina, non dimostrò più nessuna età. (p. 21)

[*Maria*] Stava seduta sull'orlo della sedia, con i piedi incrociati e le mani raccolte nel grembo; era magra e minuta, vestita di nero: con un colletto, rotondo, di pizzo. Teneva la testa reclinata su una spalla; i suoi occhi azzurri e fermi, dalle palpebre piegate all'ingiù, avevano un'aria rassegnata e un po' triste. (p. 9)

La Romano, a differenza di Flaubert, immortala la domestica attraverso gli occhi della narratrice che la vede per la prima volta, ma entrambi indugiano sull'enumerazione oggettiva di dettagli minuti, i «*petits rien*» della persona e dell'abbigliamento. Il ritratto di Maria in una redazione precedente a quella a stampa è ancora più vicino a quello di Felicita, perché è definita «senza età»³³, eco del flaubertiano «non dimostrò più nessuna età». Di Martina (sostituta temporanea di Maria in congedo per malattia) colpisce – a parte la «veste, nera, di panno» e le «le calze, nere» – il paragone tra la sua «faccia sommaria, bianca e lustra» e quella delle «donne tutte testa, di legno verniciato, che si vedevano nelle giostre di una volta» (pp. 34-35). Qui la Romano sviluppa (inconsiamente?) una similitudine già tradotta da Flaubert: «[Felicita] diritta sul busto [...] sembrava una donna di legno che si muovesse come un automa» (p. 21).

Negli esempi citati (ma se ne potrebbero aggiungere altri) i due testi dialogano a più livelli. Laddove l'eco flaubertiana è più evidente, i ricordi di vita e quelli letterari sembrano fondersi. Del resto, la Romano scorse in Flaubert innanzitutto un modello stilistico e una poetica fun-

28 In *Un cuore semplice*, «Paolo spiegò a Felicita le incisioni, e questa fu tutta la sua istruzione letteraria», p. 28; in *Maria*, «[il bambino] aveva spiegato [a Maria] come funzionava il suo fucile, e poi aveva voluto che lei sparasse», p. 123.

29 Flaubert e la Romano indugiano sulle reazioni che gli elementi della natura marina trovati lungo la spiaggia (stesa «a perdita d'occhio» in entrambi) suscitano nelle domestiche e nei bambini: «[Felicita, Paolo e Virginia] andavano in cerca di conchiglie. La bassa marea lasciava in secco ricci di mare, conchiglie e meduse; e i ragazzi correvano per acchiappare i fiocchi di schiuma trasportati dal vento» (pp. 33-34); «[Maria e il bambino erano] incuranti di tutto, che non fossero granchiolini e telline, che raccoglievano intenti. Scappavano invece, se gli accadeva di imbattersi in una medusa [...] asserivano di aver paura della schiuma che, tenue come un pizzo, ornava l'estremo lembo del mare» (p. 59).

30 Felicita, al funerale di Virginia, rinnova il dolore per la morte del nipote Vittorio: «Poiché non aveva potuto rendere anche a lui quelle onoranze, provava quasi un di più di tristezza, come se seppellissero anche lui» (p. 52). Maria assimila involontariamente il bambino della narratrice al nipote Fredo: «Le accadeva, sovente, di sognare il bambino [...] Qualche volta non era chiaro se fosse stato il bambino o Fredo piccolo» (p. 72); «Maria soleva adesso concludere le storie del bambino con l'antico nomignolo di Fredo: “Peti Meni”» (p. 81).

31 Felicita si sente «disoccupata» specialmente quando Virginia parte per il collegio, e rimedia ospitando il nipote Vittorio: «Le spiaceva di non dover più pettinare i suoi capelli, allacciare le sue scarpette, rimboccarle il letto, e di non poter avere più sotto gli occhi la sua personcina graziosa, di non darle più la mano quando uscivano insieme. [...] Non capiva più niente, aveva perduto il sonno, era “esaurita”, diceva lei. | Per “distrarsi”, chiese alla padrona il permesso di ricevere le visite di suo nipote Vittorio» (p. 41). Anche Maria soffre l'inattività forzata quando per necessità si trova lontana dalla famiglia della narratrice, e rimedia andando a trovare il bambino: «Maria [...] confessò di soffrire di malinconia; non aveva abbastanza da fare, disse. | Cominciò a venire tutte le domeniche, poi anche durante la settimana, a prendersi il bambino» (pp. 71-72).

32 Puntuali coincidenze riguardano la pratica religiosa quotidiana delle domestiche: «Felicita si alzava all'alba per non perdere la messa» (p. 20); «Maria si alzava prestissimo, e andava alla prima messa» (p. 12).

33 Il frammento si legge sul primo foglio della prima stesura dattiloscritta parziale di *Maria*.

zionali a raccontare quanto più le premeva: la concretezza del proprio vissuto. Dietro le analogie si cela infatti un modo di leggere le pagine della vita e di selezionare e verbalizzare *flash* e immagini della memoria. Ma l'introiezione dell'insegnamento flaubertiano, che poté essere tanto più profonda quanto maggiore fu la fatica traduttoria, si comprende ancora meglio se si pensa che le affinità tra i due scrittori sembrano iniziare ancor prima della pagina scritta, al momento della sua, difficoltosa per entrambi, elaborazione. La Romano descrive così l'officina di Flaubert nella *Prefazione* del '56:

[Flaubert] procedeva nel suo lavoro lentissimamente (soltanto la stesura, ad esempio, della prima pagina del *Coeur simple* gli costò alcuni giorni di lavoro) e le infinite e minute correzioni e pentimenti testimoniano la sua «matta e disperatissima» pazienza nell'elaborare i suoi testi.

Si sa come Flaubert lavorava: metteva sulla pagina certe parole essenziali, e poi intorno e su quelle armonizzava, sovrapponendo, con tutto un reticolato di toni proprio come fanno i pittori. Del resto è stato osservato che il suo temperamento era spiccatamente pittorico e anche se è molto facile e divertente, si è autorizzati a trovare analogie pittoriche. [...] Flaubert amava le «cose»; e forse anche le parole come le cose³⁴.

Le «infinite e minute correzioni» che si apprezzano sugli abbozzi di *Maria* e di altri romanzi testimoniano un intenso lavoro, alla maniera di Flaubert, sui «toni» dello stile. Per non «deformare» e «falsare» (con Segre)³⁵ la memoria, la Romano seleziona accuratamente il lessico e cura meticolosamente nessi, ritmi, pause nelle frasi («Il lavoro viene dopo [...] il rivederle, il rileggerle, e sentire come suonano»)³⁶.

Pittrice per vent'anni, la Romano attribuisce anche, come Flaubert, una grande importanza al visivo, nutrendo i suoi romanzi di immagini e particolari descrittivi, e ricorrendo spesso a paragoni pittorici e storico-artistici³⁷. Infine, l'amore per «le parole come le cose» è un filo rosso che lega *Maria* a *Un coeur simple* e che informa anche narrazioni successive della Romano. Profondamente convinta dell'intrinseca poeticità delle «cose», ammirò Flaubert per avere portato i «*pauvres objects*» della memoria, garanzia di verità, sulla pagina, realizzando in una prosa eccellente una toccante fusione di «vita» e «poesia»:

Nell'episodio della visita di Felicità e della madre all'armadio della bambina morta, i «*pauvres objects*» testimoniano una commovente corrispondenza della pagina di poesia con la pagina di vita³⁸.

I tentativi della Romano in una simile direzione sembrano avere ispirato un racconto del '45, surreale e molto eloquente (Segre vi individuò «una specie di poetica in nuce»), nel quale l'io narrante sogna di non riuscire a tradurre le «cose» in «parole» per «combinare un discorso». Mancano, infatti, «nessi» e «senso», più sfumati nella poesia più a lungo praticata:

Sul foglio compaiono non più parole, ma cose. Oggetti: un aratro, una sedia. Eppure io devo leggere. Faccio un tremendo sforzo per tradurre in parole le cose, ma mancando i nessi non riesco a combinare un discorso [...]. Il senso mi sfugge, mentre tanto più pesano con la loro massiccia evidenza, le cose³⁹.

Questa «lotta» con gli oggetti del mondo contadino e della vita domestica prelude alla lunga ricerca documentata dall'ingente materiale



preparatorio del romanzo; complice Pavese, che aveva rifiutato *Le storie di Maria*. Il romanzo conobbe invece un successo notevole, testimoniato dal fatto che dieci anni dopo più di un critico accostò l'opera memoriale per eccellenza della Romano, il più maturo e complesso *La penombra che abbiamo attraversato*⁴⁰, a *Maria*: per Calvino scaturiti dalla «vena migliore, più fine e cheta e sottilmente sincera»⁴¹ della scrittrice, e per la Ginzburg attinti dalle sue «sorgenti più pure»⁴². La Ginzburg ricondusse *La penombra a Maria* anche per l'impressione di naturalezza della scrittura, quasi lasciata libera di scivolare «sulla china della memoria, involontaria, imprevedibile»⁴³. Ma chi ha la fortuna di addentrarsi negli archivi degli autori è consapevole che una scrittura apparentemente «semplice» e spontanea è spesso solo la parte visibile, come la punta di un iceberg, di un intricato retroscena correttorio. *Maria*, con la sua storia singolare bipartita in due fasi testuali (il racconto rifiutato *Le storie di Maria*, lasciato decantare a favore delle diversissime *Metamorfosi*, per essere ripreso anni dopo e trasformato nel romanzo vero e proprio) è un esempio paradigmatico del meticoloso lavoro di lima che la Romano praticò, con la consapevolezza sempre maggiore che questa stessa pazienza era stata ingrediente imprescindibile dei grandi risultati del maestro Flaubert.

34 Romano, *Prefazione*, cit., pp. 11-12.

35 Cesare Segre, *Introduzione*, in Romano, *Opere*, cit., vol. I, p. XI.

36 Romano, *Né rimorsi né rimpianti*, cit., pp. 443-44. Nel risvolto di copertina della prima edizione delle *Metamorfosi*, Vittorini affermava: «[La Romano] ama lavorare di fino con le parole, come con una materia nobile» (*La storia dei «Gettoni»*, cit., p. 11).

37 Al rapporto tra l'attività artistica e quella narrativa di Lalla Romano, oggetto di recente e crescente attenzione critica, ho dedicato la relazione *Parole e immagini tra le carte di Lalla Romano* svolta al convegno MOD *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Università degli Studi di Bologna, 22-24 giugno 2017, i cui atti sono in corso di stampa.

38 Romano, *Prefazione*, cit., p. 13.

39 Lalla Romano, *La villeggiante*, cit., p. 51. Il frammento è riportato e commentato da Segre, *Introduzione*, cit., p. XXI.

40 Einaudi 1964.

41 Da una lettera di Calvino alla Romano del 16 marzo 1964, riportata parzialmente da Di Stefano, cit., p. 394.

42 Da una lettera non datata della Ginzburg alla Romano (*ibid.*)

43 Ivi, p. 395.

«Cos'è la verità? La vita»

Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza

Alessandra Trevisan

Alcune tra le autrici a oggi più indagate della nostra letteratura si sono esposte nel panorama a loro contemporaneo attraverso la forma della poesia e del racconto spesso frequentandoli entrambi e, solo in un successivo momento, hanno pubblicato romanzi, saggi, fatto esperienza di traduzione e di scrittura drammaturgica o lavorato come esperte in settori culturali convergenti a quello editoriale. Non è difficile ricordare Cristina Campo, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg e Fabrizia Ramondino, nomi che, oggi, vantano un rilievo critico consolidato. Una sorte non dissimile è quella toccata alle scrittrici che questo contributo vuole mettere in relazione, con affinità reciproche e novità sul loro corpus.

Lalla Romano (1906-2001), nel decennio che corrisponde alla seconda guerra mondiale, aveva pubblicato il volume di poesie *Fiore* (Torino, Frassinelli 1941). L'attinenza fra testo poetico e prosastico sarà simmetrica per tutto l'arco della sua produzione scritta; a identificarla come tale è stato Cesare Segre nel volume postumo *Poesie* (Torino, Einaudi 2001)¹. Indicando l'influenza della poesia nella prosa di Romano, il critico ha mostrato come la continuità lirica resista nel tempo con coerenza e sia nota di partenza per comprendere l'opera. Una definizione di «poesia lunga una vita»², questa, che vorrebbe anche un riversamento persistente di immagini nei testi e viceversa³; un lirismo «a piccoli morsi»⁴.

All'interno della vasta produzione romanzesca, si possono isolare alcuni segmenti che danno notizia circa il tipo di composizione frequentato negli ultimi anni di vita; tenendo conto di direzioni diverse si hanno: il testo breve *Dall'ombra* (ivi 1999) con il precedente frammentario e diaristico *Le lune di Hvar* (ivi 1996), infine le annotazioni quasi in forma di haiku del postumo *Diario ultimo* (ivi 2001). Lo

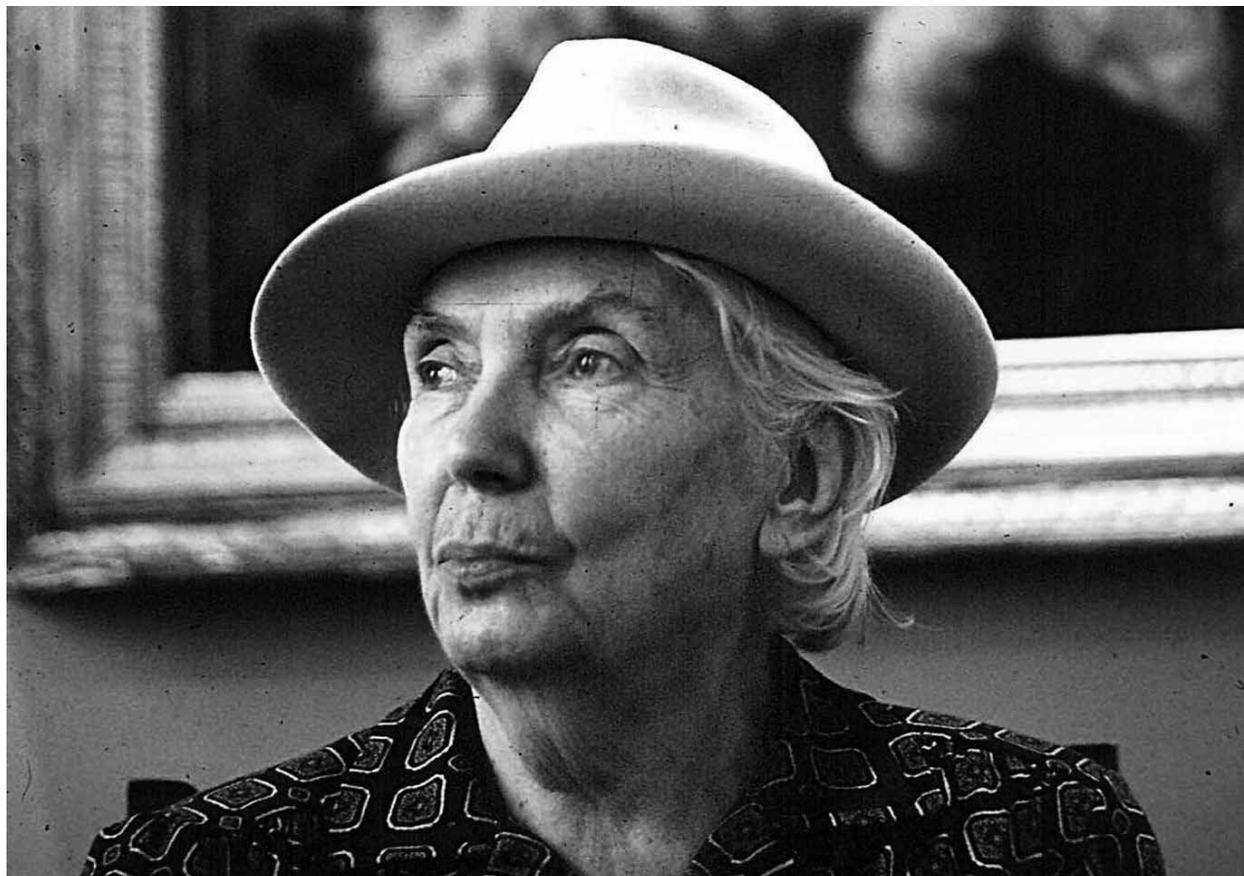


¹ Già nell'introduzione a Lalla Romano, *Opere*, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1991-1992.

² Il riferimento è all'articolo di Daniel Raffini, *Lalla Romano: una poesia lunga una vita*, in «Poetarum Silva», 27 luglio 2017 <<https://poetarumsilva.com/2017/07/27/daniel-raffini-lalla-romano/>> (link verificato al 5/4/2018). Si tratta di un paper discusso in occasione del Convegno *Las Inéditas*, Spagna, Salamanca 29-30-31 marzo 2017.

³ Cfr. Id., «*Dipingo sempre mentre guardo*»: *Lalla Romano tra immagine e parola*, in *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, a cura di M. R. Iglesias Redondo e J. Puig Guisado, Siviglia, Benilde Ediciones 2017, pp. 116-128.

⁴ Anche titolo-definizione. Alessandra Trevisan, in «Poetarum Silva», 1 giugno 2012 <<https://poetarumsilva.com/2012/06/01/lalla-romano-poesia-a-piccoli-morsi/>> (link verificato al 16/5/2018).



scrittore Paolo di Paolo conferma che il frammentismo lirico degli anni Novanta ha avuto esordio con la raccolta di racconti *Le metamorfosi* (Torino, Einaudi 1951)⁵, libro che presentò una pittrice-poeta anche come autrice di narrazioni, poco comprese durante la stagione neorealista tranne che da pochi: Franco Antonicelli ne ravvisa la «passione impressa»⁶; Carlo Bo ha parlato invece dell'«importanza del presente [...] per lei la metamorfosi si ferma alla prima ragione della visione»⁷, chiara sintesi di quelle che Vittorio Sereni ha definito «visioni liriche [...] La liricità è in rapporto con l'effetto d'assieme delle singole visioni»⁸.

Tralasciato il facile riferimento a Kafka (almeno in prima battuta), pare che Romano abbia organizzato l'opera a partire da uno schema seguendo, da un lato, il progressivo distacco dalla *lectio* surrealista del *frottage*, argomento affrontato puntualmente da Andrea Cor-

tellesa⁹, dall'altro l'avvicinamento alla «trascrizione» del sogno nel significato di «adattamento» dello stesso da un ambito all'altro, ossia: dalla figurazione alla scrittura letteraria. L'autrice sostiene questa prima esperienza in prosa proponendo testi «nudi» – come afferma in un'intervista a Raffaele Crovi nel 1986 riportata da Cortellesa – «spogliati» non dell'impalcatura freudiana – di cui tratterà Armanda Guiducci in una recensione alla seconda edizione¹⁰ – ma della chiusura nel «lirico puro», poiché essi, secondo le intenzioni autoriali, «vengono da uno spazio più vasto dell'io»¹¹. Si è, in questo frangente, all'interno di uno scarto temporale che supera i quindici anni, in cui Romano ha ripreso e ristrutturato l'opera concedendole la determinazione di partenza: quel «conoscere se stessi [...] radicale [e] non in senso cronologico» proprio di chi valuta una rielaborazione dell'esperienza onirica, dal momento

che percepisce il «tempo del sogno come quello della fiaba: immemoriale, arcaico» nonché «lo stile della fiaba [...] secco, rapido, tutto-cose: così quello del sogno»¹². Il legame qui sviscerato sarà ripreso nella terza edizione:

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora [L'anima mi spinge a cantare le forme mutate in nuovi corpi: Ovidio, *Metamorfosi*, l. I, vv. 1-2]: mutazione più che trasfigurazione, Ovidio piuttosto che Kafka è il riferimento culturale a cui allude il nome del libro, perché sogni e miti attingono alla medesima fonte.

Lo intitolai *Le metamorfosi* – proprio dal vecchio Ovidio – perché mi piaceva la parola, collegata a una paura d'infanzia, e perché avevo sempre pensato che le trasformazioni così tipiche dei sogni fossero della stessa stoffa di quelle che si incontrano nei miti e nelle fiabe¹³.

5 Ciò è appurato nella tesi di dottorato dal titolo *La scrittura critica di Lalla Romano*, Università di Roma Tre, XXIV ciclo, tutor Prof.ssa Simona Costa.

6 In «La Stampa», 18 maggio 1951, ora nell'edizione di riferimento a cura di A. Ria, Torino, Einaudi 2005.

7 In «La Fiera Letteraria», 15 luglio 1951.

8 In «Milano Sera», 11-12 giugno 1951, poi in *Prefazione*, Milano, Mondadori 1986.

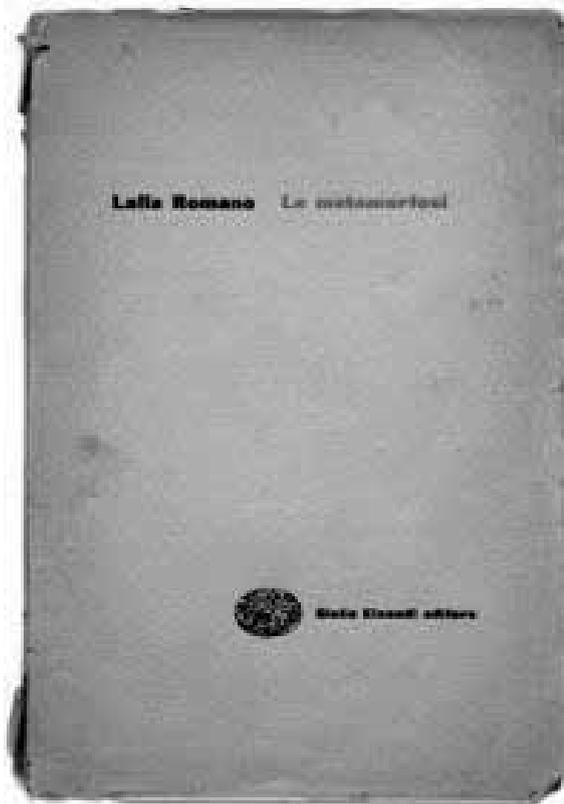
9 In *Postfazione*, in *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi 2005.

10 In *Sogni e metamorfosi*, in «Avanti!», 29 giugno 1967.

11 *Ibid.*

12 In *Avvertenza*, in *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1967².

13 In *Notizia*, in *Le metamorfosi*, *ivi*, 1983³. Parte della citazione è tratta dal sito dell'autrice e presumibilmente riguarda quanto da lei testimoniato: <<http://www.filosofia.unimi.it/~lallaromano/index2.php?it/147/le-metamorfosi>> (link verificato al 16/5/2018).



Se nell'etimologia di "trasformazione" si ha una variazione totale della forma esteriore, Romano rivisita – accogliendola – la spinta ovidiana di perseguire l'indagine del sé che si radica nell'animo umano, toccando anche la lezione kafkiana nel suo aggiornamento metamorfico al Novecento, con i presupposti dati dalla psicanalisi.

Nell'edizione dell'83 l'impianto definitivo e l'appendice di sogni presentata in precedenza¹⁴ collezionano insieme tutte le mosse autoriali, analizzate con puntualità e ricchezza di riferimenti (Jung, Musatti, Blanchot, Blanco tra gli altri) da Silvia Zangrandi, che ha parlato di «visionarietà» letteraria¹⁵.

Uscendo da un binario già disegnato si possono ravvisare altri elementi che determinano una precisa scelta aprioristica. Le citazioni epigrafiche a introdurre le diverse sezioni numerate all'interno di ogni parte, quasi a sottolineare il nesso con opere della tradizione europea o di altra provenienza, o con riflessioni private; ne sono esempio: «Chi

si fa spettatore giudica lo spettacolo. Regolamento»¹⁶; «La paura è il presentimento dell'abiezione. Esopo»¹⁷; «Le donne trovano in sé l'assoluto»¹⁸; «La memoria rivela il mito della nostra giovinezza»¹⁹ che, dato il rimaneggiamento post 1983 sembra legarsi a *Una giovinezza inventata* (Torino, Einaudi 1979). Questa pratica di presentazione porta in sé un andamento "liturgico" in senso etimologico: tramanda un "servizio reso alla cosa pubblica" e, in questo caso, al lettore. Il tema della guerra in tutte le sue possibili declinazioni è, anche in questi sogni, residuo di una memoria autobiografica che lascia solchi profondi nella materia onirica: si sa che Romano è stata staffetta della Resistenza e ciò convive con un ricordo traumatico-allucinato. Lampante, inoltre, il fatto che, in molti racconti, vi sia anche un'identificazione del soggetto parlante in figure maschili, interpretabile come un mascheramento "teatrale", su cui si tornerà poi. Una forte presenza di titoli nominali (su 78 sono 73) e una sintassi per lo più paratattica denotano uno stile che avvicina i testi alla "cronaca" giornalistica; per estensione, l'etimologia è riferibile al "tempo" che pure qui è manipolato con coscienza. Romano, infatti, attua un uso incessante del modo indicativo presente (non trasfigurante) che prosegue quanto espresso nell'*Avvertenza* del '67 da lei stessa a proposito del «linguaggio del sogno, analogo al movimento filmico, [che] consiste di immagini (qui in senso figurativo, anzi "figurale") e di più o meno brevi sequenze».

Seguendo i tratti pocanzi elencati, validi per la destinazione comparatistica annunciata, si vedano alcune narrazioni con attinenza tematica:

Gli abitanti di un paese molto danneggiato dai bombardamenti sono in festa per la fine della guerra. Si sono raccolti nel teatro, che è scoperchiato: chiacchierano, si lanciano richiami dall'uno all'altro palco [...] Viene annunciato qualco-

sa dal palcoscenico. L'aviatore che ha bombardato il paese parteciperà alla festa in segno di riconciliazione [...] Sull'orlo del teatro scoperchiato si posa ondeggiando un grande viso, incerto nei contorni come una nuvola. Il viso tenta di rivolgersi verso il teatro come se volesse coprire tutto il vuoto lasciato dal tetto scoperchiato [...]

In *L'aviatore* (p. 47)

Mi accorgo che lievi modificazioni nell'allineamento degli edifici hanno profondamente mutato il carattere del luogo. Una estremità della piazza è chiusa da un gran muro ricurvo, dall'altra parte le case sono disposte secondo una linea retta: si sta trasformando la piazza in un teatro.

In *Il sentiero* (p. 51)

Qualcosa di tragico sta per accadere. Mi trovo in un anfiteatro immenso: le gradinate di marmo bianco macchiate dal tempo sono alte e massicce. Nell'arena, che invece è poco spaziosa, quasi angusta, si affollano uomini antichi vestiti di tuniche bianche. Pare stiano tentando una via d'uscita dell'anfiteatro. [...] Avviene uno scoppio sordo. Una quantità di morti e di morenti copre l'arena che ora è molto più grande. [...] Io mi ritiro sulla più alta gradinata; i superstiti lasciano l'arena e si vanno a sedere sui diversi gradini. Sono pochi, sparsi per l'anfiteatro. [...]

In *L'anfiteatro* (p. 59)

Un luogo con caratteristiche simili nel tempo di un sogno mortifero, lo scoppio delle bombe e l'alterazione della percezione dello spazio: "il teatro" per Lalla Romano rappresenterebbe il dove dell'"osservazione", dell'"esposizione", della "recitazione" com'è quel dire drammatico sulla scena del sogno. Il "teatro" – per estensione – è luogo meta-onirico nei «paratesti figurativi»²⁰ dell'autrice.

14 Nel 1967². Cfr. Marta Penchini, *Lalla Romano. Le metamorfosi*. Torino: Einaudi, 2005, in «Rivista di Studi Italiani», Anno XXII, n. 2, Dicembre 2004, pp. 369-371.

15 In «Sinestesiaonline», Anno 6, n. 19, Marzo 2017.

16 In *Le metamorfosi*, ed. cit., p. 18 (corsivo nel testo).

17 *Ivi*, p. 50.

18 *Ivi*, p. 143.

19 *Ivi*, p. 178.

20 Cfr. Toni Marino, *Paratesti figurativi al femminile: il caso di Lalla Romano*, in Atti del XIV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi* (Genova, 15-18 settembre 2010), a c. di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Genova, DIRAAS 2010.

Il secondo conflitto mondiale e l'Italia del Ventennio sono entrati prepotentemente in molti dei sogni de *Le metamorfosi*; è la “temperatura di un'epoca” quella che Romano fornisce a chi legge, da un punto di vista soggettivo e universale insieme, nell'indeterminatezza ossessiva di spazi geografici solo talvolta nominati e di personaggi identificati nelle loro anomalie quotidiane. Il rapporto “realtà-immagine-narrazione” si unisce alla deriva mitico-fiabesca non solo nel “tempo in scena” ma anche nell'utilizzo dei “colori” presenti nei sogni. Pur meritando un'indagine a sé, sul “bianco” delle tuniche (più presente anche in altri racconti) è possibile dare qualche accenno di significato. In relazione all'attività di pittrice, sarebbe forse Kandinskij un padre putativo del bianco come «un silenzio che non è morto ma ricco di potenzialità. [...] Il bianco è il suono di un silenzio»²¹, che rimanda anche all'evoluzione indicata da Paolo Di Paolo e alla propensione poetica autoriale. Alberto Castoldi fornisce inoltre una convincente interpretazione tratta da *Il sogno* di Émile Zola (1888), in cui il colore della neve avvolge la narrazione in una fitta relazione di elementi scenici²².

Non si escluda un rapporto con il romanzo francese in Romano, così com'è ammissibile una diretta influenza della scrittrice sulle narrazioni di *Destino coatto* (Roma, Empiria 2002) di Goliarda Sapienza: “prose oniriche” ed ellittiche, con personaggi colti nelle nevrosi di ogni giorno. Scritte a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, secondo quanto affermato dal curatore dell'archivio privato Angelo Maria Pellegrino²³, sono state analizzate nella monografia *Una voce intertestuale*²⁴ con riferimento sia al modernismo e a T. S. Eliot, sia al coevo



volume di Romano in cui è contenuto il testo tematico *Il teatro*²⁵, dal quale una giovane “autrice ancora attrice” come Sapienza potrebbe avere attinto²⁶. L'edizione postuma dei sopraccitati racconti, tuttavia, non fa che accentuare supposizioni circa l'impostazione data al libro a stampa.

Pur mancando una verifica d'archivio varrà la pena, almeno in questa sede, rimarcare che Sapienza pubblicò singole prove dei testi: tredici estratti figurano in una prima edizione del 1970 sulla rivista «Nuovi Argomenti»²⁷; nel 1991, il racconto *Gelosia* non incluso nella selezione precedente è comparso nel volume miscelaneo *ContrAppunti perVersi*²⁸ e, in seguito, sulla rivista «Tuttetorie»²⁹.

“Collezione di spunti” da cui nascono i successivi romanzi *Lettera aperta* (Milano, Garzanti 1967), *Il filo di mezzogiorno* (Ivi 1969) sino a *L'arte della gioia* (Roma-Viterbo, Stampa Alternativa, 1998)³⁰, *Destino coatto* è un “laboratorio di trame in divenire” in cui, l'insistenza del colore bianco e del “muro”,

elemento manicomiale nel romanzo psicanalitico del '69, sarà fondamentale per comprendere anche l'attinenza con le postume poesie di *Ancestrale* (Milano, La Vita Felice 2013)³¹ risalenti agli anni Cinquanta. Volendo soffermarsi, in prima istanza, sulla diffusione in rivista del 1970, si noterà che l'ordine del volume per Empiria è sfalsato a causa di un verosimile rimaneggiamento *post-mortem* del curatore; inoltre, vi sono varianti considerevoli e espunzioni che si vanno a portare all'attenzione. La scansione che segue tiene conto dell'*incipit*:

- 1) Anno per anno i suoi capelli avevano acquistato un colore più fondo
- 2) Sì, lo so è colpa mia, non sono andata all'appuntamento
- 3) Egregia signora, io ho avuto una vita terribile
- 4) Questa mattina mi sono trovata che mi pettinavo i capelli di Licia
- 5) Sono nato a Padova da una famiglia molto per bene

21 In Vasilij Vasil'evič Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a c. di E. Pontiggia, Milano, SE 2005, pp. 66-67.

22 In Bianco, Firenze, La Nuova Italia 1998, p. 28. *Le Réve* di Zola fu presto tradotto in italiano; consultando il catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze, l'edizione che probabilmente circolò di più fu quella del 1894 per i F.lli Treves.

23 Cfr. Angelo Pellegrino, *Introduzione*, in *Destino coatto*, Roma, Empiria 2002.

24 Cfr. Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale* (1996-2016), Milano, La Vita Felice 2016, pp. 72-92. In particolare si è preso in esame lo “spazio teatrale” determinato da entrambe.

25 In Lalla Romano, *Le metamorfosi*, cit., p. 109. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., pp. 89-90.

26 Non si hanno notizie circa la presenza di volumi di Lalla Romano nella biblioteca di Goliarda Sapienza, ora nell'archivio privato di via Denza 52 a Roma, dove ha vissuto con Citto Maselli prima e con Angelo Pellegrino poi. Lui stesso afferma, in uno scambio privato che data maggio 2018: «Goliarda leggeva Lalla Romano negli anni sessanta e ricordo che ne parlava bene.»

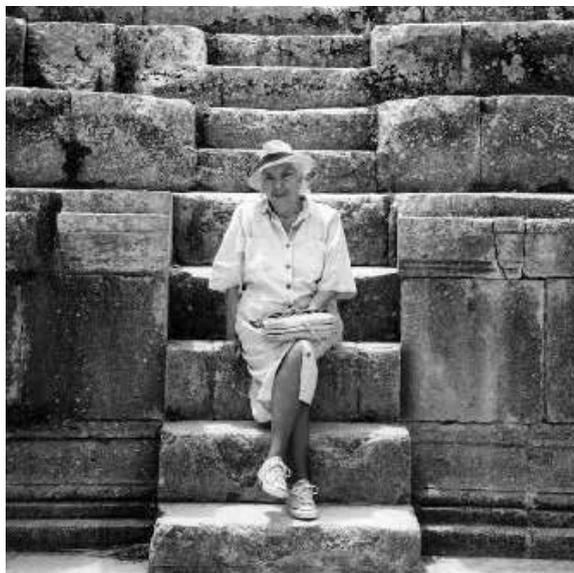
27 Goliarda Sapienza, *Destino coatto*, in «Nuovi Argomenti», n. 19, luglio-settembre 1970, pp. 131-148.

28 Roma, Pellicanolibri 1991, pp. 200-201, a c. di Beppe Costa.

29 Goliarda Sapienza, *Gelosia*, in «Tuttetorie», n. 2, giugno 1991, pp. 50-51, a c. di Maria Rosa Cutrufelli. Il racconto non sarà oggetto d'indagine nel saggio.

30 Mi rifaccio all'edizione completa sebbene, nel 1994, sia uscita, per la collana Millelire, un'edizione ridotta dei primi 39 capitoli; Sapienza era, allora, ancora in vita.

31 Cfr. Alessandra Trevisan, *Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman*, in «BETWEEN», Vol. VII, n. 14, Novembre 2017; si veda anche Ead., *Una voce intertestuale*, pp. 119-120.



- 6) Marina era l'ultima di cinque figli
- 7) Oggi, 24 agosto 1965, sono stato dimesso dall'ospedale di S. Giovanni dopo sei mesi di degenza
- 8) Una mattina di sole dopo mesi di nebbia
- 9) Tutto è avvenuto perché Maria, ieri, al tramonto, non ha coperto lo specchio con lo scialle di seta nera
- 10) La bambola era incinta anche lei come la mamma
- 11) Io sono una donna di grande volontà
- 12) Stava lì col coltello affilato, la madre ci aveva passato l'aglio
- 13) Certo era molto carina.

La prima edizione del 2002 riporta l'ordine scompaginato, con l'indicazione di pagina che si segnala ora tra parentesi: 1 (30); 2 (31); 3 (32-33); 4 (34); 5 (17); 6 [espunto]; 7 (36); 8 [38 con espunzione]; 9 (37); 10 (39); 11 (19); 12 (42-43); 13 (47)³².

Almeno quattro di questi racconti meritano attenzione. Si veda il n. 6, eliminato poi dalla raccolta: «Marina era l'ultima di cinque figli che si chiamavano: Aggeo, Arminio, Danilo, Libero, Jose. Morì di pleurite il 10 maggio 1935, me lo

ricordo perché era il giorno del suo compleanno». Qui si ha la coincidenza biografica tra la data di nascita (o la registrazione del padre Peppino Sapienza) di Goliarda e il nome di alcuni suoi fratelli, ossia Libero e Jose. Nella prosa n. 7 l'anno così riportato risulta espunto nel volume del 2002. Il 1965 è un'annata di passaggio fra la scrittura di *Lettera aperta*, concluso nel 1963, e *Il filo di mezzogiorno*, ultimato nel 1966; si tratta anche del periodo susseguente le «trascrizione di sogni» annotate dalla biografa Giovanna Providenti³³ e dell'anno in cui avviene la rottura definitiva con Francesco Maselli, suo compagno dal '47. La prosa n. 11 presenta una variante: «Noi siamo di Catania (Canicatti)» è diventato «Noi siamo di paese» (2002) modificando l'elemento atto a creare un cortocircuito tra la biografia della catanese Sapienza e la «cronaca» riportata. Prima di inoltrarsi nell'ultima prosa, è necessario ricordare che Sapienza, cinematografara non accreditata come la critica ha già appurato in numerosi articoli³⁴, negli anni Cinquanta e Sessanta fu co-autrice dei documentari di Citto Maselli³⁵ caratterizzati da un «realismo lirico»³⁶. Si può pertanto supporre che l'apporto registico di Sapienza sia stato la chiave di volta per redigere i «primi testi» di *Destino coatto*: una raccolta di testimonianze dal sapore giornalistico e di invenzioni letterarie con prevaricazione di dati autobiografici riguardanti la sua stessa vita.

In un solo racconto del volume per *Empiria* (pp. 82-83) è citato Carmine; tra i protagonisti de *L'arte della gioia* figura anche in *Lettera aperta*³⁷.

La «coazione letteraria» di Sapienza insiste sulla narrazione n. 8 che, nell'edizione del '70, si presenta più estesa. La componente biografica di luogo – siamo in via Pistone, dove i Sapienza vivevano, nel quartiere della Civita di Catania – ma anche i personaggi dell'ama-

to fratello Carlo, della madre Maria (Giudice – qui allettata come capitava sia negli anni siciliani sia negli anni romani), appunto di Carmine e dell'innominato padre – come in *Lettera aperta* – trasportano il lettore in un «sogno realistico» con rimandi all'*Autobiografia delle contraddizioni*. L'argomento è molto vicino a quello del primo romanzo, con notizie circa l'infanzia e il presente; ne è esempio la città di Londra e un certo lusso proprio dell'ambiente della borghesia romana frequentato da Goliarda Sapienza negli anni in cui è attrice di teatro e cinema. Dal punto di vista testuale, inoltre, alcuni elementi tornano con insistenza: essi sono lo «specchio», le «fotografie» e il colore «bianco»:

Certo non Franco: «Ho sempre avuto paura che ti si spezzino le caviglie». No, non certo lui. Chi l'aveva raccolta svenuta nell'acqua? Glielo avevano detto all'ospedale. Carlo, Carmine? Forse tutti e due. [...] Suo padre in pigiama le puliva il viso insanguinato con qualcosa di morbido, o erano le mani? E non piangeva, né gridava: le sorrideva. L'aveva abbracciata? L'aveva portata in braccio nella stanza e l'aveva distesa nel letto grande al posto della mamma. «Non dirai alla mamma che ho rotto lo specchio?! Non rispondeva; continuava a sorridere. [...] riconosceva il fiato e le sopracciglia nere con i fili bianchi che da lontano non si vedevano. Qualcuno poi con delle tenaglie le torceva la fronte, il naso. Ma la fronte era lì, i fili bianchi delle sopracciglia [sic.], li poteva toccare. [...] Non ho bisogno di un'altra pelliccia né di scarpe. Certo sono proprio carine. Le caviglie sembrano più sottili. Maria resterà incantata. Resterà un po' male di queste scarpe ma la consolero mandandola a Londra. [...] Lei... poteva mettersi a caval-

32 Per un'analisi dei sogni così numerati 1, 4, 2 si rimanda a *Una voce intertestuale*, cit., pp. 84-86. Nel saggio si forniscono già elementi circa alcune varianti.

33 Nella bibliografia di *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori 2010. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 72.

34 Si consultino Emma Gobbato, *Un primo piano di profilo*, in «Quel sogno d'essere. Percorsi su una delle maggiori autrici del Novecento», Roma, Aracne 2012, a c. di G. Providenti; Ead., *Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli 2012, a c. di L. Cardone, S. Filippelli; Ead., *Goliarda Sapienza sceneggiatrice. Il caso "I delfini" attraverso un carteggio inedito*, tesi dottorale discussa presso l'Università degli Studi di Cagliari, tutors L. Cardone e M. Farnetti, A.A. 2015-2016.

35 Giovanna Providenti, *La porta è aperta*, cit., p. 115 con indicazione dell'inedito «Taccuini, 22/7/1989» in cui Sapienza rammenta dei «40 documentari» realizzati con Maselli. Per un elenco degli esistenti, che vanno dal '52 al '60, si rimanda all'archivio online dell'Istituto Luce <www.archivioluce.com>.

36 Citto Maselli, *Quando scoprii il talento di Tomas Milian*, in «Cinecittà News», 7 aprile 2017 <<http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/69551/citto-maselli-quando-scoprii-il-talento-di-tomas-milian.aspx>> (link verificato al 16/5/2018)

37 Nella prima edizione per Garzanti 1967, pp. 43, 45, 90-91, 97.



cioni e lasciarsi scivolare sulla ringhiera con tutta la pelliccia. Bisognava levarsi i guanti e posare la borsetta sul gradino. Si scivolava bene, alla fine un salto e si era giù. Prima lei, poi Carlo, poi Carmine. Lei prima perché era femmina. L'unica femmina che potesse fare quel gioco. L'unica. E se fosse caduta? Qualcuno avrebbe raccattato i pezzi.³⁸

Ripreso solo in parte in questa sede, questo testo risulta soppresso nell'edizione *Empiria*. Sebbene possa essere parte del progetto sul primo romanzo edito nel '67³⁹ come poc'anzi supposto, è più probabile che esso sia tratto dalla versione integrale e inedita de *L'arte della gioia*; si consideri, a tal proposito, il personaggio di Franco⁴⁰. A

ben vedere, nel 1970, Goliarda Sapienza aveva già iniziato a scrivere l'opera che l'avrebbe consacrata dopo la sua morte (ci lavorava dal 1967 circa); quella su rivista sarebbe, dunque, un'anticipazione di molto anteriore alla pubblicazione dei capitoli iniziali, editi nel 1994. Per di più, i racconti di *Destino coatto*, già definiti come «incunabolo della prosa di Sapienza» da Angelo Pellegrino⁴¹ sono testi che non soltanto «fanno corona» attorno ai romanzi⁴², ma si presentano anche come “raccolte di appunti”, “abbozzi”, “brani” ossia tutto ciò che è servito alla fucina dell'autrice per forgiare la prosa a stampa⁴³.

Temi, colori e una matrice stilistica fatta di somiglianze – che per Sapienza farebbe anche perno su un lavoro di derivazione filmica –,

appaiono come i livelli di indagine più importanti per l'una e l'altra scrittrice. La similitudine “verità-vita” è, da loro, confermata nell'“esperienza” che si fa testo: la pittura per Romano come il palcoscenico e la famiglia per Goliarda ma anche la guerra (pure Sapienza fu partigiana a Roma) saranno i poli principali della loro scrittura, perseguendo l'“esperienza-verità” avanzata da Jean-Luc Nancy, centrale anche per Milena Milani, pluri-artista del suo tempo e autrice che ha affrontato vari generi letterari⁴⁴. Un inquadramento relativo alla filosofia di Nancy⁴⁵ è già stato affrontato nell'articolo *La “ragazza di nome” Milena Milani: visioni di città e temi “altri”, fra poesia e prosa (1944-1964)*⁴⁶ con una proposta di continuità stilistica che, nella linea delle tre autrici che qui si af-

38 Goliarda Sapienza, *Destino coatto*, in «Nuovi Argomenti», cit., p. 139-142.

39 Gli elementi testuali già posti in evidenza, nomi compresi, coincidono in gran parte con quelli presenti nel primo romanzo *Lettera aperta*. Grazie al lavoro di Giovanna Providenti in *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori, 2010, si conoscono tuttavia alcuni passaggi della versione completa del romanzo Garzanti (datata 1963) che arrivò poi alle stampe con l'editing di Enzo Siciliano. È da rilevare che non vi è attinenza con il racconto citato.

40 Nell'edizione dei racconti per *Empiria* il testo risulta espunto dalla frase posta all'inizio. Esaminando la prima edizione integrale del romanzo *L'arte della gioia*, Roma-Viterbo, Stampa Alternativa, 1998, Franco figura a pp. 374, 389 e 438; amico di Eriprando, fu un soldato partito alla guerra morto in battaglia. Se si vanno, inoltre, a indagare gli altri indicatori del testo, si verifica che la città di “Londra”, così come le “fotografie” e gli “specchi”, sono citati nel cap. 22 (p. 77) di AdG.

41 Nella prefazione all'edizione *Empiria* 2002.

42 Cfr. Monica Farnetti, in *Focus su Goliarda Sapienza: immagini, parole e visioni*, in *Soggettiva* rassegna di cultura lesbica – settima edizione, a c. di Cassero LGBT, Bologna, 27 ottobre 2013.

43 Ciò è sostenuto anche da Maria Rizzarelli in *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 33-40. La saggista parla di «prove di voce».

44 Circa la vastissima produzione si rimanda a Gianfranco Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani*, Empoli, Ibiskos Ulivieri 2008.

45 In *L'esperienza della libertà*, Torino, Einaudi 2000, trad. it. di D. Tarizzo.

46 Alessandra Trevisan, in «Diacritica», vol. 18, 25 dicembre 2017 <<http://diacritica.it/letture-critiche/la-ragazza-di-nome-milena-milani-visioni-di-citta-e-temi-altri-tra-poesia-e-prosa-1944-1964.html>> (link verificato al 16/5/2018).

frontano, includerebbe – tematicamente – le *Piccole cronache* di Maria Giacobbe (Firenze, Vallecchi 1961) proprio per l'eloquente titolo e per il contenuto riguardante la memoria bellica.

Milani, nel suo *Emilia sulla diga* (Milano, Mondadori 1954), si distacca dall'andamento al presente pur mantenendo una presa sulla realtà svestita di connotati d'impegno e vicina alla liricità che sarà tipica, negli anni Settanta e Ottanta, dei *Sillabari* di Goffredo Parise. Il "sillabare" di Milani è "po-etico" perché la sua etica è quella della poesia che tende tuttavia alla cronaca – è del 1944 la prima raccolta *Ignoti furono i cieli* (Venezia, Edizioni del Cavallino).

Nei finali dei suoi racconti i personaggi restano talvolta sospesi non in una surrealtà ma in una misura che vede la cronaca di una visione e l'«arbitrio kafkiano» inteso da Cesare Garboli⁴⁷ come unità di misurazione. Se *Il sogno* della maternità nel racconto omonimo di Milani (p. 85) non è che un'immagine di quella prova, si legga l'explicit della prosa che dà il titolo al volume (pp. 162-163):

La ricordo qualche giorno fa mentre correva sulla diga.

La gente riversa in riva al mare, non si muoveva per estrema stanchezza, e il sole rendeva la sabbia come l'oro, il mare anch'esso oro fuso; spiccavano senz'ombra le capanne nel fondo, con le tende a righe.

Emilia si alzò di scatto, e mentre io dicevo: «Che cosa fai? Dove vai?» essa era già lontana. Si era tolta i sandali per correre più svelta, li teneva con una mano, la diga bianca battuta dal sole doveva essere infuocata, ma Emilia non sentiva quel calore.

Pigramente io socchiudevo gli occhi e il mio cervello affascinato seguiva quei movimenti leggeri, quel piccolo punto rosso che era Emilia, le gambe di Emilia che correvano.

Poi, dietro le mie ciglia, incominciarono a danzare punti colorati, erano gialli, rossi, arancione, blu; il sole mi invadeva gli occhi, penetrava sotto le palpebre.

Allora, veramente, non ho più ragionato, è caduto il sonno su

di me; non ero che un corpo in riva al mare.

Si ha una presenza di colori-chiave sulla spiaggia del Lido di Venezia (lo dicono le tipiche "capanne") che Milani conosceva già come gallerista e collaboratrice di Carlo Cardazzo poi come artista visiva ceramista e pittrice – famosi saranno i suoi quadri scritti.

La comunanza con Romano e Sapienza, per ciò che la riguarda, si ritrova: nei titoli nominali (esempi sono: *Il bambino sulle nuvole*, *Il ponte*, *La fotografia*, *L'ufficiale*, *Il prete russo*); nel linguaggio più vicino al parlato; nei luoghi (auto) biografici che irrompono – Venezia fu una delle sue predilette città; nel tratteggio di personaggi fuggevoli – come Emilia; in un tessuto onirico-mentale che prende il sopravvento sui fatti – e qui il corpo in riva al mare sembra quasi un quadro di Magritte.

Tutti questi elementi rinforzano il nesso "verità-vita" ossia l'entità della prova data dall'esperienza, componente in grado di incidere sulle scelte espressivo-formali di ciascuna delle tre artiste.



⁴⁷ Cesare Garboli, *Amicizia*, Atti del Convegno «I *Sillabari* di Goffredo Parise» 4-5 novembre 1992, Napoli, Guida editore 1994.

Le parole delle poesie di Lalla Romano

attraverso le similitudini e le metafore
La luna, l'inverno, il mare e le stagioni

Sara Murgia



Il motivo ricorrente delle liriche di *Fiore*, *L'autunno*, *Giovane è il tempo*, *Poesie disperse*, è il contrasto tra il tempo ciclico delle stagioni, che si rinnova sempre, e quello umano che si perde per sempre. Il tempo è «come un fanciullo / cade ogni sera, addormentato e stanco», ma poi «si ridesta felice»¹. L'ispirazione poetica così come quella pittorica nasce dall'osservazione di alcuni elementi naturali dai cui segni Lalla Romano cerca di cogliere frammenti di verità: lo scorrere del tempo, la caducità delle bellezze, la dimensione di infinito, il silenzio. Nella natura il suo io poetico trova consonanza («noi non avremo altra sorte [...] delle foglie d'autunno») e dissonanza. In alcune liriche la natura è invocata come un interlocutore, in altre è osservata come un «oggetto», ma sempre vivo con un'anima, come ad esempio i fiori incantevoli e delicati che «respirano». La natura appare anche uno spazio primitivo in grado di far scaturire dalla poetessa le parole predilette, ossia «un dono di giuste parole / incorruttibile come la musica / dolce come la casa / triste come l'infanzia / paziente come il tempo» (p. 201): la parola poetica è un dono che deve essere atteso dall'io «paziente» finché non trova le parole «giuste» per esprimersi, parole che si fanno largo nell'anima evocate dall'emozione, dal paesaggio o dal ricordo. Le apparizioni naturali sono occasione di incontro con la verità, ma anche occasione per riscoprire con meraviglia immagini di bellezza, di ordine, di perfezione, di proporzioni, di profili esatti e armoniosi, come alberi e montagne, o colori profondi. Gli elementi naturali vengono contemplati come capolavori di arte (ad esempio i colori dei fiori) secondo il principio della «natura che imita

¹ Lalla Romano, *Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, vol. I, p. 34. Di qui in avanti per le citazioni da qui verrà indicato solamente il numero di pagina tra parentesi.



l'arte» come espresso nella omonima prosa. Le parole che costituiscono i versi delle liriche della Romano sono musicalità («musiche nascono e muoiono / sono ancora parole» (p. 192), riproducono le voci o il trascolorare degli elementi naturali, ma anche viceversa le voci o i colori della natura vengono trasformate nel ritmo musicale del verso fluido e chiaro. Molto poetico è il silenzio della natura («Se il silenzio è più intenso / non solo d'ogni rumore / ma d'ogni più alta musica») che sembra immergere in un tempo autentico ed eterno. La natura è libera, casta e splendida a differenza degli uomini che come «prigionieri stanchi / trascinano le catene / con pesante dolore» (p. 183). La Romano sentiva il fascino della luna in quanto oggetto di contemplazione e di poesia, simbolo di eternità, di bellezza misteriosa e irraggiungibile. L'«immortale viaggio» della luna nella poesia *Morire* sembra reminiscenza leopardiana. La luna è simbolo di una bellezza ambigua perché è astro notturno ed è contemplata con malinconia come una «donna». È definita «sterile luna» in riferimento alla sua for-

ma non piena («informe nube») e al fatto di essere un astro freddo che non produce calore né luce come il sole. La luna è lontana, irraggiungibile e rappresenta anche un sogno, un mistero, immersa nel cielo infinito e profondo («Pende dal cielo profondo stame d'oro»). La luna «bella» è caratterizzata dai colori argento e oro a riprova del legame forte tra pittura e poesia. La luna è, come altri elementi naturali, umanizzata, ha due volti «triste» e «dolce» allo stesso tempo. Nella poesia *Immagine* la luna è definita «rossa e procellosa» (p. 61), quasi reduce da una lotta sanguinosa contro il sole al quale deve pur cedere il posto, tramontando all'alba. Il sole, tuttavia, appare «lento», avvolto in «pallida caligine» e dà origine ad «giorno torbido e stanco già come una sera». Il tramonto della luna è immagine leopardiana di malinconica perdita di un sogno o di una speranza ed esprime la monotonia del dolore di una vita che nasce già predestinata al dolore e alla fine: «così in blando crepuscolo riposa / sempre uguale la vita che già ebbe / nel tragico mattino la sua sera». Questa poesia riecheggia nel verso «è già sera» anche il quasimodiano «Ed è subito sera». La luna è associata alla quiete e al silenzio: «A un convegno di vento / e di remota / luna e fuochi di zingari / non trovo / che il fedele silenzio / e sopra il muto / segno dei monti / la luce memorabile del cielo» (p. 162). Il volto della luna, che addolcisce le pietre e rende «inteneriti» gli orizzonti, è molto presente forse durante la «meditazione serale»² che offre alla poetessa «compostezza di sentimenti». Nella poesia *Sera* della raccolta *Fiore*, il paesaggio lunare è carico di malinconica dolcezza ed evoca lo scendere del buio e contemporaneamente il sorgere del riflesso di luce argentea: «Già si posavano ombre / argentee sulle biade; / simili a cupi fiumi / erano i prati» (p. 37). C'è sempre nelle liriche un trapassare dall'alba al tramonto, dal sole alla luna, dalla luce all'ombra e viceversa; il mutamento dei colori accenna al mutamento delle stagioni, al tempo che fugge e all'approssimarsi della

morte: «Già impallidivano i grani» (p. 82); «pallidi prati», «quando rosso fiammeggia il papavero / nei pallidi campi di grano, [...] noi sentiamo che qualcosa morì». La predilezione per l'inverno è suggerita dalla stessa Romano:

«Il mondo invernale. Il mio mondo [...] L'inverno stesso è per me un tema essenziale. Tema naturale e fantastico, supremamente musicale («Inverno, lenta / stagione»). Ha a che fare col silenzio, il maggior tema»³.

L'inverno è una lenta stagione, esprime il tedio della neve sempre uguale, ma è «dolce» e determina un'atmosfera irrealista da sogno. Nel bosco «bianco e silenzioso» l'io si sente dolcemente smarrito come in un sogno. La natura è termine di paragone per somiglianza, ma spesso anche per contrasto soprattutto per accentuare la caducità e fragilità della condizione umana: le stagioni ritornano, ma non la vita umana. Il tramonto della luna non è definitivo, mentre la vita tramonta per sempre («Volubile e tenue s'effonde nel tempo la vita, così come labile fumo dilegua nel vento», p. 70), cioè la dimensione della luna è l'eternità, mentre quella umana è la brevità. Altra dissonanza è tra l'arrivo della primavera e lo stato d'animo della poetessa che non è pronto alla letizia primaverile in quanto è «come albero» che sente ancora «il peso delle foglie morte», cioè la tristezza in cui il cuore è ancora immerso. Lo stato d'animo infelice e sofferente dell'io, quindi, è in dissonanza rispetto al ciclo delle stagioni. La natura, però, consente alla poetessa di ritrovare talvolta pacatezza e leggerezza di spirito e di parole, sentendo la pena del vivere disperdersi nel profumo di fiori che scende dagli alberi come afferma nei versi della poesia *Sotto gli alberi*. L'inverno è, al pari dell'estate, stagione arida e immagine della morte. L'inverno è metafora di una condizione umana sofferente e spoglia: «Come in inverno la pietra è infecunda ai soli, così resta la

² Lalla Romano pittrice, a cura di A. Ria, Einaudi, Torino 1993, p. 50

³ E. Ferrero, *Vita di Lalla Romano raccontata da lei medesima*, a c. di A. Ria, Manni, Lecce, 2016, p. 135

nuda anima» (p. 191). La morte è motivo ricorrente così come il dolore che è soggettivo, ma viene innalzato su un piano universale proprio tramite le similitudini con il paesaggio e gli oggetti naturali. L'inverno è stagione di arido gelo, che corrisponde all'interiorità sofferente, ed è memoria nostalgica della primavera, cioè di una vita gioiosa. In inverno gli alberi sono «dolorosi», «irti e disperati» e regna il silenzio «consapevole» della natura che ha scelto di essere impenetrabile, custodendo il segreto dell'universo. Lalla Romano afferma che «il paesaggio come protagonista è sempre espressione di uno stato d'animo»⁴, infatti, riflette bellezza, dolcezza, ma anche il dolore umano: «esangui giacinti», il «delirio di papaveri», le nubi squarciate dai lampi, il fiume ingrossato che fugge «come un animale ferito» o appare, alla maniera montaliana, strozzato. Vi è antropomorfizzazione della natura (la notte cala «pesante come un enorme corpo stanco») e naturalizzazione dell'umano (l'io è come un albero, il bacio si confonde con un morbido frutto, la mano appare come una foglia o una falce di luna) perché l'io, interrogandosi e specchiandosi nella natura, scopre dolorose consonanze (il figlio che nasce e apre il ventre della donna è uguale al lampo che squarcia il cielo calmo d'estate; la nuda anima è come una pietra infeconda al sole o come un campo invernale) o più raramente serene consonanze («la nostra gioia sotterranea / come tenera acqua / come vena di roccia»). La poetessa ritrova nella natura le caratteristiche femminili di fertilità, vigore e fragilità, come dimostrano alcune metafore: «è donna l'erba / che sotto la falce s'affloscia e cade», «donna è la vigna / saccheggjata nel sole», «donna è il mare», «donna è il campo» (p.195). Alcuni elementi naturali appaiono in chiara similitudine con la precarietà umana: il passaggio delle rondini o delle nubi non turbano i cieli né il lago, così come il passaggio dell'uomo non scalfisce il tempo. Molti sembrano gli echi leopardiani («Veglia la mente sola, e sé mortale vede, e mortali tutte

l'opre sue») anche nella ricorrenza degli aggettivi «antico», «vago», «remoto» che danno un senso di indeterminatezza. La visione del paesaggio è reale, ma anche crepuscolare ed elegiaca, cogliendo i motivi decadenti dei tramonti, delle nebbie, dell'autunno, il mistero di solitudine e bellezza enigmatica della sera e della luna. Gli elementi naturali appaiono anche come simboli da lasciar parlare nella trasparenza delle similitudini, nelle associazioni metaforiche o nei contrasti. Il tempo viene colto soprattutto attraverso l'alternarsi perenne delle stagioni che produce un'ispirazione poetica inesauribile: «Le stagioni come la musica / propongono i temi inesauriti» (p. 91). Non esiste, tuttavia una stagione felice poiché la neve è «arida polvere», ma anche l'estate brucia e crea un campo «duro», arido, infruttuoso, nudo come l'anima. La primavera, invece, è simbolo di un'attesa che si conclude con una gioia effimera. Le stagioni, come gli uomini, lasciano sempre la loro eredità prima di

morire. Non c'è una stagione che domini sulle altre in quanto tutte durano poco e muoiono. Autunno è come un re che dà ultima festa, mentre l'Inverno viene definita la «sola vera» stagione, cioè metafora della realtà gelida. L'estate è, invece, stagione di afa in cui «l'aria è morta» e gli uccelli volano «ciechi» senza direzione. Spesso gli elementi naturali vengono cercati come «indizi» di senso, come ha rilevato Cesare Segre, ma sono anche segni del doloroso tempo umano. Il mattino corrisponde all'infelicità in quanto i sogni come uccelli si sono dileguati, mentre la sera lunare corrisponde al sogno e alla speranza. Il cielo lontano, profondo e chiaro, è vertice del paesaggio della Romano, in contrapposizione alla terra oscura. I fiori sono presenti sia nei dipinti che nelle poesie con una forte «individualità», come spiegava la stessa Lalla Romano, e rappresentano la bellezza e la precarietà. Su tutti i versi incombe un senso di morte che coincide con la quiete e il silen-



⁴ Lalla Romano pittrice, cit., p. 35



Particolare della casa di Lalla Romano

zio, perché la vita umana non è che un breve passaggio nel tempo e nel cielo, che non lascia quasi traccia tranne che nella capacità di memoria del soggetto umano. Il tempo appare sovrano di tutto, sempre giovane ed eterno («giovane è il tempo») mentre le cose appaiono «morte parvenze» in una terra desolata dove «nulla fuorché il cielo è vivente». L'eternità appare una dimensione molto distante dall'uomo e di conseguenza anche l'idea di una divinità, per cui «l'Eterno sarà detto l'Assente» (p. 187). L'essere umano è infelice perché la sua vita ed il suo amore fuggono; egli, quindi, aspira ad essere stabile «come le statue dai gesti calmi». Nella raccolta *Giovane è il tempo* l'alternarsi delle stagioni rappresenta anche la mancata corrispondenza tra desiderio e realtà: «Tu mi dà i frutti e rimane / odor di fiori /

tu torbido mosto / mi porgi, io bevo / acqua di primavera». Il sole in inverno produce un'allucinata siccità: «nel rovente silenzio [...] paesi asciutti dal sole d'inverno / Tra panni stesi a blocchi allucinati / monti freschi di cielo. Solitarie / brucano greggi un campo assiderato». L'inverno, stagione spoglia, prefigura anche la vecchiaia che si prepara alla morte, «a contemplare l'eterno» anche se la poetessa che si definisce «figlia dell'attimo», cioè distante dall'idea di eternità, cerca di gustare l'ultimo piacere prima della morte, ovvero «l'ultimo vino». Nei versi della Romano vi è l'ossessione per il tempo che fugge, che precipita verso la morte, scandita dalla ricorrenza di «ultimo» (ultimo addio, ultimo giorno, ultima ape), «morte», «morti». Il tempo è anche associato al sentimento della noia e la morte è vista

come cessazione, fredda come una pietra e come il gelo dell'inverno. La luna addolcisce anche le pietre: «la pietraia si fa dolce alla luna», ma la notte è circondata da «serene e già morte partenze», per cui la situazione migliore per l'io è stare immobile ed avvicinarsi all'imperturbabilità: «fermo era il cuore come un lago». L'immagine del tramonto solare porta con sé il veloce imbrunire del cielo, «il suo sereno colore a poco a poco imbruna». Il cielo come un fiore appassisce al tramonto e la luna pende nel cielo profondo «stame d'oro. Non è, però, solo un gioco di colori, ma c'è un senso di perdita, uno scolorire che indica il passaggio del tempo inarrestabile, tuttavia l'oro e la bellezza della luna trasformano la perdita in qualcosa di bello. Nella vita umana, invece, la perdita è definitiva a differenza della natura in cui nulla si perde, ma si trasforma soltanto. Le stagioni si alternano e la ricchezza e la fertilità ritorna sempre. L'autunno è personificato come un «re» che dà l'«ultima festa», un re prodigo che ha elargito tutti i suoi frutti ed attende in povertà la morte. La personificazione dell'autunno implica l'immagine della morte appartenente solo all'ambito umano perché alla natura è estranea la morte. Il tempo nelle raccolte poetiche oscilla tra rapidità («Ma un rapido tempo già viene / col passo leggero del vento / fragile sulle foglie secche») e lentezza («Inverno, lenta / stagione / La sola vera: l'altre, fiorite, un sogno»). Il fiume d'inverno diventa simbolo del fluire inesorabile verso la morte: «non vidi altro che un fiume / fluire tra sponde di neve / fluiva implacabile e muto / portava con sé la morte». L'intensità del silenzio è percezione di immensità come il mare: «[...] la quiete più vasta / non solo delle tempeste / ma del respiro delle maree». La vita umana è divisione e incompleto amore: «a ricordarci chi siamo / stanno barriere pareti silenzio: per attuire l'amore [...] Ci trasciniamo come corpi / mutilati, storpi: adeguati / ad un mondo diviso [...]» (p. 182). In opposizione alla condizione dell'uomo sta la natura che esprime la libertà e la piena bellezza: «non così i liberi fiumi / i casti alberi i cieli / in tenero splendore» (p.183). La neve è invocata come

dolce e pura: «Vieni, dolce neve / Già troppo a lungo noi abbiamo amato / l'impura estate». Il gelo è parola ricorrente nella raccolta e simboleggia anche la sorte finale del mondo che verrà inghiottito in esso («oltre il gelo dei mondi»). L'inverno è metafora di un'anima nuda, gelida, senza amore: «Un lungo inverno / un lento giro di nevi [...] tanto occorre a bruciare nell'anima ogni traccia / d'amore / ogni residua dolcezza / Aspra / la nuda anima / ai soli / pietra infeconda». La luna sottolinea anche l'atmosfera di illusione d'amore, di evanescenza nella ricerca reciproca dei corpi sfuggenti e invisibili da parte dei due amanti («io cerco il tuo corpo caldo e oscuro / tu cerchi con affanno il mio corpo»). Vi è nelle poesie un'alta ricorrenza delle parole «sogno», «lontano», «ombra», «illuse», «ombra», «vana», «breve». Il ciclo delle stagioni e del giorno si ripete sempre uguale, per cui anche il paesaggio risulta antico: «nella piazzetta antica è sempre maggio. / Di sera, la terra umida, scura; il cielo chiaro, soave». L'autunno appare un «crudele scherzo» con cui il vento strappa i fiori ai vecchi alberi «illusi», storditi dal calore del sole, dopodiché la notte pietosamente cinge i vecchi alberi. Le poesie della Romano partono da uno spunto realistico, ma sono anche allusive in quanto gli elementi naturali sono spesso umanizzati e fanno talvolta risuonare qualcosa di cupo come l'«urlo rauco» del gallo che riempie la notte di angoscia. Metafore o similitudini sembrano molto spesso ridurre il realismo, accentuando il sentimento e l'allusione alla condizione umana. I papaveri ad esempio hanno «vita segreta», sono «eretti e vivaci, simili a creste di galli», emettono un «grido selvaggio di gioia», cioè in quanto elementi naturali sono portatori di «irrefrenabile vita», cioè hanno piena energia vitale a differenza degli uomini. La similitudine è procedimento costante nella Romano e mette in evidenza talvolta anche il disfacimento orrido della morte come le meduse, «fiori» brutti che si «sfanno putrescenti al sole». Nelle sue raccolte poetiche la Romano esprime



me l'elegia del tempo che è noia, «stagna come fa l'acqua morta» e sottrae per sempre la persona amata. Le stagioni sono dolci per gli uccelli che rinnovano sempre il loro canto in primavera, mentre per l'uomo che invecchia, le stagioni sono un triste segno del tempo muore: «voi [uccelli] ripetete i vostri canti, uccelli; / ma soltanto una volta nella vita / a noi è dato d'ascoltar parole / così soavi: a noi non si rinnova/ il dolce tempo, come a voi stagione»⁵. Le tre poesie *Morire*, *Crepuscolo*, *Tempo* hanno tono crepuscolare. La poesia *Morire* rappresenta la morte nel lento disfacimento di una nuvola al tramonto. La nuvola superba «non sa di morire», mentre la luna che «crede ogni notte di morire», in realtà non

muore poiché «immortale è il suo viaggio». La luna è «sì triste e sì bella nell'alto sereno infinito», mentre il sole, «violento» nel suo «apparire», è immagine negativa perché caccia via con prepotenza la luna la quale sembra incarnare un'immagine delicatamente femminile. La luna scompare, ma riappare sempre, quindi la sua morte è solo apparente. Il crepuscolo è visto con l'immagine di sangue versato sulla terra. C'è un continuo dissidio tra vita e sogno a favore di quest'ultimo che rompe con i suoi colori i confini grigi della vita: «Voglio dormire, che vivere è greve [...] è bello il sogno, ma la vita è scialba». Il dissidio riguarda anche tempo ed eternità: il tempo si accumula lentamente come la neve e alla fine

uccide: «Il cuore trema / poiché fu creato / a misura di eterna primavera». L'inverno è insistente metafora della lentezza del tempo che conduce l'uomo alla morte, mentre la primavera è metafora di un'aspirazione alla bellezza e giovinezza eterna. Il «crepuscolo» diventa metafora del transito verso la morte: sul limite della «traccia vermiglia» del crepuscolo «s'arrestano gli uomini timorosi di varcarlo, compresi di taciturno orrore». Il colore rosso sangue del tramonto è un segno della morte violenta. Tramite una lunga metafora la poetessa vuole spiegare che la morte comincia a rodere l'individuo in modo invisibile e lentamente dall'interno, ma non appare evidente agli altri se non quando si manifestano segni fisici come il «pallore mortale» sul volto «sfiorito». Una foglia ingiallita è segno che la gioia è già tramontata, il tempo è già passato e sfocia nella morte: «Per voi quando tutte le foglie / marciscono, è autunno: / ma nella prima foglia ingiallita / già è morta l'estate» (p. 56). Sembra che via sia in questi versi un'eco di Leopardi nella *Sera del dì di festa* in cui durante la sera del sabato si avverte che la festa sia già passata. Tutte le stagioni passano veloci e maturano la morte: «L'estate è già morta, già il sereno è freddo». L'alba schiude misteriosamente le cose, le fa ritornare alla luce della vita, ma anche gli elementi naturali umanizzati o animalizzati esprimono sofferenza come ad esempio il mare sferzato dal vento è «come un uccello inchiodato / che sbatte, a tratti, le pesanti ali». Il mare è definito anche «donna», «perpetuamente vergine e infecondo» in quanto non dà frutti a differenza della terra. Il buio e il silenzio delle notti sono lo scenario in cui si manifesta il dolore che non è solo personale, ma anche universale e misterioso, rappresentato come un cane che «latta» e dai rumori della notte, sfuggiti all'eterno fluire del tempo, che sembrano giungere da dimensioni invisibili e da spazi remoti o segreti. La descrizione della natura di Lalla Romano non è realistica, «non è una scrittura dello sguardo

[...]. È un guardare che comprende «una visione del mondo». Una visione di bellezza. Bellezza come rivelazione di assoluto»⁶. La bellezza è ideale, creata attraverso l'arte. Lalla Romano afferma il principio secondo cui la natura imita l'arte: «È ormai banale il vecchio paradosso wildiano "la natura imita l'arte"; però, quando puntualmente lo verificiamo, ci colpisce. Sappiamo che non è poi tanto paradossale». Di fronte alla visione di un banchetto sotto gli alberi illuminati da una luce verde e macchie di sole che toccano le vesti dei convitati, la Romano esclama che la scena è un quadro di Renoir. La natura è dipinta ad arte, cioè rappresentata con tecnica. Lo sguardo della scrittrice è mediato e meditato attraverso la sua cultura artistica: «lo dipingo sempre mentre guardo: allo stesso modo scrivo sempre». L'arte le permette, cioè, di conoscere, ricreando un'immagine nuova della natura: «la natura non esiste se non come astrazione nostra, quando l'arte ne ha creato un'immagine nuova, da allora siamo in grado di riconoscerla» (*Ibidem*). Quel suo «esercizio della pittura» ha sempre abitato la sua scrittura. Secondo sguardo sul reale e su stessa, come sentimento del vedere, come filtro spazio-temporale, come memoria» (*Ibidem*). All'origine della scrittura vi è «il desiderio di fermare [...] pa-

role innanzitutto, immagini piuttosto [...] Da principio ci furono per me dei momenti, dei lampi. Con queste cose, si fanno poesie»⁸. La poesia è *fictio* in cui la realtà viene trasformata dal pensiero artistico: «La sola verità è l'invenzione. La scrittura è astrazione. Pensiero dell'io, emozione ma stilizzata, astratta» (*Ibidem*). La poesia della Romano esprime una visione della realtà, una memoria, una meditazione sulla vita e sul tempo, una ricerca di senso attraverso lo sguardo nella natura in cui si ritrova anche l'io: «Guardare me stessa. Il mondo, è in realtà soltanto una metafora» afferma nel commento ad un suo autoritratto. Se il fine della scrittura è «conservare, salvare per la memoria», la poesia diventa, quindi, mezzo per lottare e fermare il tempo. Lalla Romano riesce a raggiungere uno stile poetico chiaro tramite la similitudine, e concentrato tramite metafora; uno stile che allo stesso tempo risulta «ambiguo, intenso, misterioso come un romanzo» come afferma la scrittrice, commentando il suo volto in un autoritratto. Si tratta dell'indeterminatezza precisa della pittrice, ovvero dell'espressione di un'«emozione stilizzata», cioè un'emozione che scaturisce spontanea dall'io, ma viene modellata tramite l'arte, un'arte che «ricrea» anche le forme bellissime degli elementi naturali.



6 E. Ferrero, cit., p. 139

7 Ivi, p. 129.

8 Ivi, p. 133

Intervista ad Antonio Ria

Daniel Raffini



[Daniel Raffini] *Lalla Romano ha vissuto una vita lunga e ricca di contatti culturali. In questo senso può essere definita oltre che una protagonista anche una testimone del Novecento. A questo proposito vorrei chiederle quali furono i suoi rapporti con l'ambiente culturale torinese e milanese.*

[Antonio Ria] Lalla Romano è una testimone del Novecento perché l'ha vissuta per intero. Fin da giovane ha trovato degli ambienti in cui è stata accolta e ha potuto crescere. Tra i suoi professori all'università c'erano personaggi come lo storico dell'arte Lionello Venturi, il quale in seguito, non avendo aderito al Fascismo, perse l'insegnamento a Torino ed andò a insegnare a Parigi. All'istituto di suore francesi presso il quale alloggiava, Lalla aveva un'amica francese che ogni estate le offriva la sua casa. Così passava tre o quattro mesi a Parigi, dove la mattina col tram arrivava al Museo del Louvre e incontrava Lionello Venturi, che la portava a vedere ad esempio i Postimpressionisti, che ancora non erano nelle gallerie. Venturi l'ha poi messa in contatto con i pittori italiani residenti a Parigi in quel periodo, contatti che gli hanno dato la possibilità di crescere dal punto di vista artistico.

All'Università di Torino ha conosciuto anche Cesare Pavese, che l'ha messa in contatto con la casa editrice Einaudi, che in quel periodo si stava organizzando e si proponeva di raccogliere le novità letterarie. Per fare ciò, la casa editrice si avvaleva di personaggi come Vittorini o Antonicelli, che è stato amico e primo fidanzato di Lalla. Tra i compagni d'università c'era poi Carlo Dionisotti, con il quale Lalla Romano continua la corrispondenza anche quando lui è in Inghilterra e che sarà uno degli interpreti



principali della sua scrittura.

In seguito, tramite Venturi, Lalla Romano entra nella scuola di Felice Casorati, che in quel momento in Italia era l'avanguardia di una ricerca artistica nuova, non più legata alla tradizione ma aperta ai nuovi orientamenti dell'arte. Torino era vicina al confine con la Francia e Casorati aveva anche contatti in Germania. Questo, unito all'esperienza parigina, le permette di allargare i suoi orizzonti.

A Milano ritrova persone che aveva conosciuto a Torino, come Ma-

rio Soldati, e stringe rapporti con altri personaggi della cultura milanese, come Vittorio Sereni, a cui lei era molto affine e con il quale aveva una conversazione continua, o Gillo Dorfless, legato all'ambiente dell'arte, dell'architettura e della visività, che a Lalla interessava molto. Tra coloro che ritrova a Milano c'è anche Ardengo Soffici, con cui era stata una settimana in Toscana a dipingere. I quadri che Lalla ha realizzato in quel periodo hanno una luce toscana, diversa dalla cupa e fredda luce piemontese. A Milano

ha anche cominciato a frequentare Federico Zeri, appassionato della sua scrittura. Quando abbiamo presentato *Nei mari estremi*, uno dei libri più forti di Lalla Romano, c'erano Giovanni Raboni e Federico Zeri venuto per l'occasione da Roma. Zeri ha saputo riunire la pittura e la scrittura di Lalla Romano, individuando nelle due espressioni artistiche una stessa ricerca. È stato il primo a riconoscerlo, anche perché Lalla Romano aveva messo da parte e quasi nascosto la sua attività di pittrice, che solo negli ultimi anni ha deciso nuovamente di accettare. Nel momento in cui decise di dedicarsi alla scrittura, Lalla Romano mise da parte la pittura perché non le sembrava serio avere due mestieri.

A Milano è poi entrata subito in rapporto con le riviste che si stavano formando con cui ha iniziato a collaborare. Il suo rapporto con la casa editrice Einaudi è continuato. A Milano, proprio vicino a Via Broletto, c'era Vittorini. La casa editrice la avvicinò anche a Calvino, che faceva la spola tra Torino e Milano, e allo stesso Giulio Einaudi, con cui aveva un rapporto scanzonato e affettuoso.

Lalla Romano ha avuto la possibilità di crescere in un ambiente culturale prezioso per la sua formazione; si è aperta all'immagine, alla scrittura, alla contemplazione della vita ma anche all'impegno concreto. Per tre anni è stata direttrice della Biblioteca Civica di Cuneo, dove ha sistemato gli incunaboli provenienti dai conventi della zona. In effetti lei ha sempre lavorato. Ha anche insegnato. Le piaceva il rapporto con le allieve e si rammaricava di aver insegnato alle scuole medie perché diceva che la scuola rovina i bambini a partire dalle elementari. Dopo la sua morte abbiamo avuto contatti con le sue ex allieve, che



ci hanno raccontato che lei non mirava tanto a far conoscere il latino o la geografia, quanto a formare nell'indipendenza queste ragazze. Alla fine dell'anno gli chiedeva cosa avessero imparato e loro rispondevano di aver imparato ad avere coraggio, ad avere fiducia negli altri o a non essere timide. Questo tipo di formazione non veniva da un'ideologia, ma dalla pratica concreta del contatto con gli allievi.

[D.R.] *In questo ambiente, quali sono gli intellettuali e scrittori che Lalla Romano ammirava in particolare modo sia dal punto di vista personale che letterario e che considerava dei modelli?*

[A.R.] Modelli non credo, perché lei non aveva bisogno di modelli. Questa è un'affermazione di cui sono proprio convinto. Il modello era lei stessa. Però, ad esempio con Vittorio Sereni c'era una fraternità, quando Lalla ha pubblicato *L'uomo che parlava solo*, Vittorio Sereni ha telefonato dicendo: «Sono io quell'uomo!». Loro si incontravano spesso nei bar, in particolare in

uno vicino alla Banca Commerciale dove questi scrittori si ritrovavano aspettando Solmi che lavorava nell'ufficio legale della banca. Lì si ritrovavano anche con gli scrittori che erano di passaggio. C'era questa piccola comunità di scrittori, saranno stati una decina, non di più, che si ritrovavano spesso, si scambiavano idee, si leggevano poesie. Era una comunità di scrittori molto intensa, anche nella diversità delle persone. Ad esempio tra Gillo Dorfless e Lalla Romano c'era una grande differenza, però andavano d'accordo, scherzavano anche.

Tra le persone per lei influenti dobbiamo citare ancora Pavese: è stato lui a fare in modo che si dedicasse anche alla narrativa. Lei considerava – come si diceva allora – i romanzi come letteratura per signore aristocratiche e borghesi. Lalla era tutt'altro, era figlia di un geometra di paese, proiettata da sempre verso una prospettiva di lavoro. All'università aveva scelto Filosofia, ma il segretario le fece notare che così non avrebbe lavorato, perché durante il Fascismo

era precluso alle donne l'insegnamento nelle scuole superiori. Così lei decise di iscriversi a Lettere.

In seguito il suo lavoro diventerà l'arte, a cui si dedicherà appieno e per la quale sacrificherà molto, prima per la pittura poi per la scrittura. Durante la sua formazione, Torino e Milano sono due ambienti di grande vivacità di interessi, caratterizzati da un fare comunità degli scrittori non in senso chiuso ma come aiuto reciproco e appoggio. Questa è stata una delle fortune di Lalla Romano, che ha saputo apprezzare. Ma lei non era amica solo di scrittori o persone importanti. La sua amicizia la dava anche a giovani e meno giovani che venivano a parlare con lei. Dall'Accademia di Belle Arti molti studenti venivano a fargli vedere i loro quadri e lei li riceveva e ne discuteva con loro. Era molto attenta agli altri, sapeva anche ascoltare.

[D.R.] *Tra le molte esperienze storiche e culturali vissute da Lalla Romano, una di quelle che si ricorda con meno frequenza è il suo appor-*



to alla Resistenza. Cosa può dirci di questo?

[A.R.] Tenendo conto di questo vuoto nella biografia di Lalla Romano di recente al Centro Lalla Romano di Demonte con la collaborazione del Centro piemontese per la storia della Resistenza a Torino abbiamo dedicato un'intera estate all'analisi i documenti trovati in casa e negli archivi e poi esposti in una mostra. Dopo la guerra a Lalla Romano venne affidato il compito di seguire l'inserimento delle donne in Giustizia e Libertà. Nell'Archivio Lalla Romano abbiamo trovato un documento firmato da lei che dimostra il suo incarico di occuparsi delle donne. Lì dice che le donne di tutti i ceti, casalinghe, intellettuali, devono unire le loro forze «d'intelletto, di cuore, di volontà» e lavorare insieme nella ricostruzione del paese. Lalla Romano è stata anche autrice di molte copertine di libri sulla resistenza, come *Mai Tardi* di Nuto Revelli e

Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese di Livio Bianco. Proprio Livio Bianco scrisse un bellissimo biglietto di ringraziamento per il disegno di copertina a Lalla Romano, «che con una visione di artista ha saputo sentire e rendere l'aspro partigianato cuneese». Oltre che partecipe dei movimenti prima e dopo la liberazione, Lalla Romano è stata anche testimone della guerra e degli scontri. In un racconto dell'epoca parla della distruzione di Boves. La sua presenza è ancora una volta quella di testimone di un evento chiave della storia italiana.

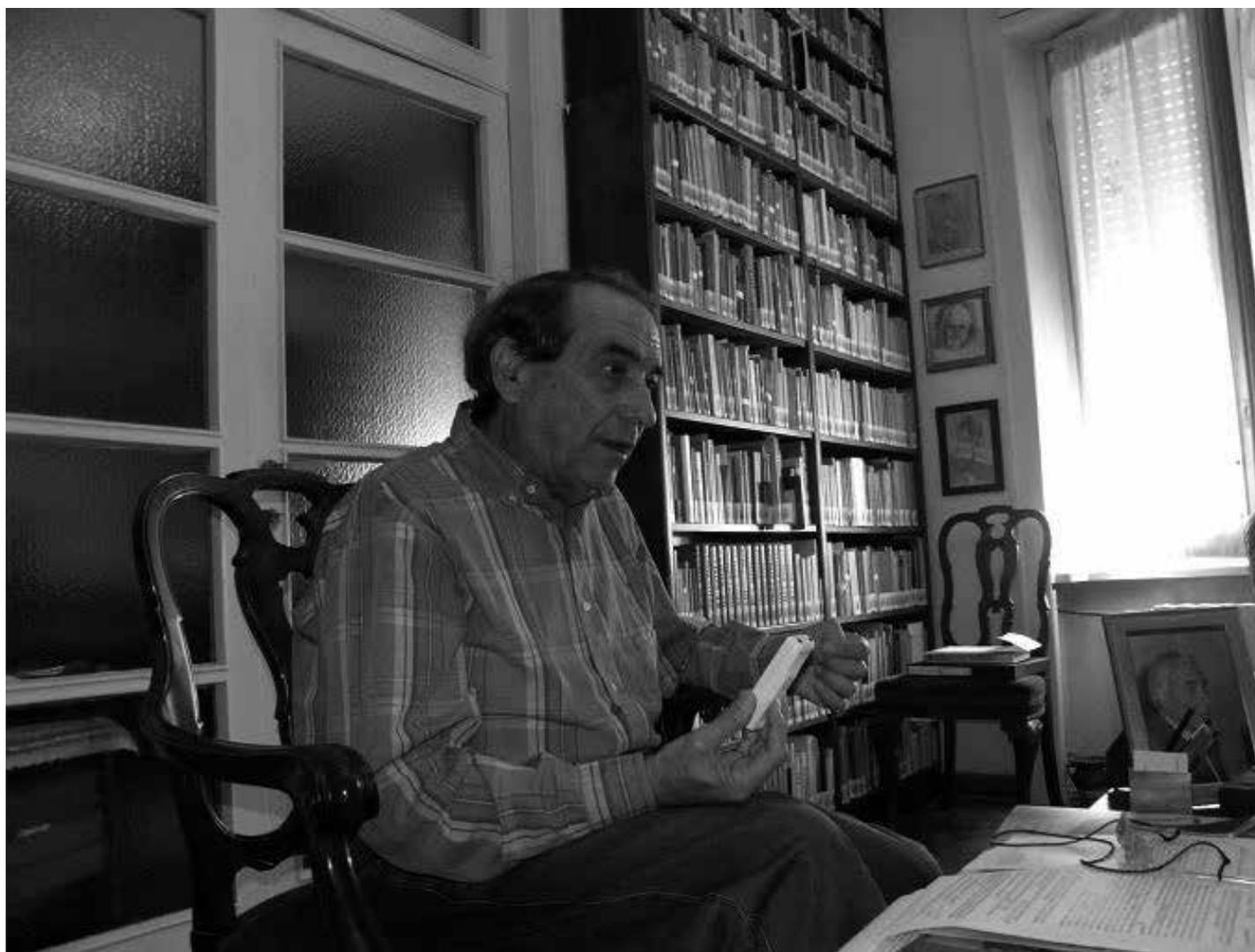
[D.R.] *Lalla Romano è autrice di due diari di viaggio, Diario di Grecia e Le lune di Hvar, due opere molto diverse tra loro seppur riconducibili allo stesso genere letterario. I libri ci raccontano lo sguardo della scrittrice sui luoghi che racconta, ma quale era l'approccio al viaggiare di Lalla Romano?*

[A.R.] A Lalla Romano piaceva

molto viaggiare. Le piaceva arrivare in un posto progressivamente. Quando andavamo a Gallipoli si prendeva la macchina e lei era felice di poter guardare. Anche a Hvar siamo andati in macchina, anche se si poteva andare col traghetto. Perché lei voleva arrivare piano piano nei luoghi, voleva contemplare, vedere come il luogo si costruiva attraverso la storia e la geografia. Era molto attenta nella scelta dei luoghi. A Gallipoli dal suo albergo guardava all'alba la cittadina che si faceva azzurra, si trasformava; questo per lei era una gioia, una compartecipazione all'evento della natura. Era molto felice di viaggiare, di fare delle piccole soste nel viaggio, per parlare con le persone, per avere un rapporto non superficiale con i luoghi e con i loro abitanti. Anche quando siamo andati a Hvar per molti anni – io andavo per lavoro e lei veniva molto volentieri – ha avuto sempre un rapporto con le persone molto forte. Lalla Romano era l'opposto del turista. Per lei vivere un mese a Hvar voleva dire vivere fino in fondo la città: partecipare ai concerti, andare a vedere le mostre, la biblioteca o il bel teatro dove assistevamo agli spettacoli. La partecipazione, il desiderio di conoscere, di compartecipare, di non rimanere indifferente alle cose nuove che poteva scoprire.

[D.R.] *Lalla Romano praticò l'arte in moltissime forme: fu pittrice, scrittrice e si interessò di musica. Qual era invece il suo rapporto con il cinema?*

[A.R.] Il cinema per lei era una forma d'arte fondamentale. A volte nei piccoli club vicino casa riusciva a vedere in una giornata anche due o tre film di seguito. Oppure la notte metteva la sveglia alle tre per andare a vedere i film di una



volta, che forse ora non fanno più nemmeno la notte. Per lei il linguaggio cinematografico era molto importante, era qualcosa vicino sia all'immagine che alla scrittura. I film li sceglieva con attenzione e avevano un valore artistico intrinseco. Per lei era come leggere un libro, gli dava la stessa importanza. L'attenzione per l'immagine che l'ha accompagnata sempre le permetteva di entrare all'interno dell'esperienza cinematografica. Come vicepresidente della Banca Commerciale suo marito aveva un abbonamento alla Scala, quindi lei ha avuto la possibilità di avere un palco tutto per sé, che sfruttava con assiduità, spesso rivedendo più volte la stessa opera musicale e cogliendo ogni volta qualcosa di nuovo. La sua passione per la musica e il teatro comincia già a Cuneo

e prosegue a Milano, che in questo ambito offriva il meglio che si potesse avere.

[D.R.] *Quando si parla di una scrittrice prolifica e con uno stile forte come quello di Lalla Romano è centrale la questione dell'approccio alla scrittura. Quale era il metodo di lavoro di Lalla Romano? Come si esprimeva in lei il "rituale della scrittura"?*

[A.R.] Innanzi tutto dobbiamo ricordare che Lalla Romano è arrivata alla prosa attraverso Pavese. Durante la guerra la sua casa di Torino viene bombardata e lei si rifugia in una casa di campagna dove c'erano delle sue zie. In quel frangente Pavese, sfruttando l'inattività di lei, le consiglia di dedicarsi alla traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert. Lalla all'epoca considerava i

romanzi come letture per signore e personalmente era più propensa alla poesia. Traducendo Flaubert con un piccolo vocabolario scolastico, si convinse che anche la narrativa poteva essere arte. Il primo libro in prosa di Lalla Romano è *Le metamorfosi*. Per scriverlo partì da ciò che le era vicino: i sogni suoi e di persone a lei care. Questo libro ha avuto una storia editoriale turbolenta. Quando consegnò a Pavese il dattiloscritto, lui voleva pubblicarlo nella collana «Viola», che si interessava di psicanalisi. Lei rispose a Pavese che non aveva capito il libro, perché nell'epigrafe c'era scritto che «Il sogno è la sua stessa interpretazione». *Le metamorfosi* è per l'autrice un libro di narrativa, non di psicanalisi. Rifiutando la pubblicazione nella collana «Viola», Lalla Romano dovette



aspettare finché Giulio Einaudi non affidò a Vittorini una nuova collana di letteratura contemporanea, «I Gettoni», nella quale *Le metamorfosi* uscirà come secondo volume. Dunque lei con pazienza ha aspettato che il libro andasse nella collana giusta. Anche questo lei ha sempre difeso, che il libro fosse collocato in un modo corretto.

Lei leggeva molto. Era capace di leggere un libro in una giornata e la sera dettarmi la recensione per il «Corriere della Sera». È partita con gli scrittori francesi, che erano i suoi classici. Alla base della scrittura c'è la lettura. Lei leggeva moltissimo ed era veloce, però non gli bastava la prima lettura, spesso serviva un rilettura. Riprendeva il libro e magari lo segnava con una penna diversa per segnalare la sua

seconda lettura. Anche i suoi libri nascevano così, in questo si costruiva un progetto, un modo di fare un libro. Mano a mano arrivava all'essenziale, questo per lei era importante: non una parola in più, non una virgola in più, come nella pittura. Aveva bisogno di tempo per progettare un libro e una volta progettato questo libro doveva entrare in un contesto di vita che non la distogliesse e desse importanza a questo solo. Passava intere giornate a scrivere, poi la mattina dopo correggeva e rivedeva. Tutti i suoi manoscritti sono segnati da una battaglia continua con la parola: l'andare a capo oppure no, la punteggiatura, ecc. Lei poi nello scrivere aveva questa abitudine di continuare a disegnare. Nei suoi manoscritti la scrittura è affiancata dal disegno.

[D. R.] *Paesaggi d'assenza. Sulle tracce di Lalla Romano è un album fotografico di Alessandro Vicario edito nel 2004 che raccoglie fotografie della casa della scrittrice scattate dopo la scomparsa di lei. Quale era il rapporto di Lalla Romano con il suo ambiente e i suoi spazi, sia per quanto riguarda lo spazio del lavoro sia per quanto riguarda quello della vita di tutti i giorni?*

[A. R.] Alessandro Vicario ha voluto con queste immagini ricostruire la presenza all'interno dell'assenza. Abbiamo dei dettagli, dei particolari, oggetti che lei utilizzava, gli utensili della cucina o una poltrona. L'assenza viene rivissuta attraverso una presenza non più fisica, ma spirituale, in continuità con la vita. Questo è stato l'interesse di questo album fotografico.

Lei di solito scriveva in cucina, poi ha avuto la stanza del figlio dopo che lui si è sposato e lì aveva sempre pronti i fogli con la macchina da scrivere. La casa la viveva sere-

namente. Era una casa che accoglieva le persone che le chiedevano di parlare. È una casa che lei ha vissuto fino alla fine con serenità, come una possibilità di riposo. La casa come il luogo della calma, della contemplazione. Lei ascoltava molta musica. L'ascolto della musica era separato dal resto delle attività domestiche: se ascoltava musica non faceva altro. Aveva una poltrona per questo con il giradischi vicino. Durante i viaggi a volte lei dormiva, io mettevo una cassetta. Se svegliandosi trovava che stavo ascoltando Mozart mentre guidavo, mi diceva che ero pazzo ad ascoltare Mozart con il rumore della macchina e della strada. Per lei la musica era qualcosa di sacro, un'arte superiore. La sua passione era seguire i concerti dal vivo, al conservatorio, alla Scala o nelle chiese.

[D. R.] *Spesso la critica ha usato la categoria di scrittura autobiografica per definire le opere di Lalla Romano. In realtà, la commistione tra finzione, memoria e autobiografia è abbastanza complessa nei suoi romanzi. Qual era l'approccio di Lalla Romano al rapporto tra vita e scrittura? Quali erano le sue reazioni alla definizione dei suoi romanzi come autobiografici?*

[A. R.] Lei ha sempre rifiutato la definizione della sua scrittura come scrittura autobiografica. Faceva una distinzione netta fra la memoria e i ricordi. I ricordi possono entrare nella scrittura e sono ricordi personali, riguardano solo chi scrive; mentre la memoria è più importante, perché riguarda gli altri, riguarda tutti. Lei ha amato che si dicesse che la sua era una scrittura di memoria in questo senso e non una scrittura autobiografia che riguarda solo il rapporto dell'io con la vita, una cosa un po' chiusa.

L'autobiografia è fatta di ricordi personali, la scrittura della memoria riguarda anche gli altri.

A volte succedevano cose strane quando lei pubblicava un libro. Quando ha scritto *La penombra che abbiamo attraversato* la figlia di Croce le ha scritto una lettera in cui diceva di aver ritrovato la sua infanzia nel libro. Lei nel parlare di sé cercava sempre di raggiungere gli altri, trasformare i ricordi personali in memoria che possa riguardare anche gli altri. Quando pubblicò *Le parole tra noi leggere*, in cui dichiara il suo fallimento di madre, si stupì che molte madri le chiesero di venire a casa per parlare con lei dei loro figli. Poi andavano via contente, anche se lei non gli diceva nulla di che. Così come quando ha scritto *Nei mari estremi*, in cui racconta i quattro anni di fidanzamento col marito e poi i quattro mesi prima della morte di lui. Anche allora molte donne che avevano perso il marito le telefonarono o vollero incontrarla alla ricerca di sollievo. Riconoscevano in lei la capacità di aver superato attraverso la scrittura quello che sarebbe potuto essere un lutto perpetuo, l'aveva superato dandogli una funzione diversa che era quella dell'arte e della scrittura.

[D. R.] *Quale fu il rapporto di Lalla Romano con la critica?*

[A. R.] Lei ha avuto delle buone recensioni fin da subito. Dionisotti e altri critici scrissero presto di lei. Non c'era una conflittualità con loro, anzi spesso da parte di Lalla c'era riconoscenza verso quei critici che erano riusciti a capire qualcosa di nascosto, che lei capiva ma che non tutti avrebbero capito. Il fatto che un critico capisse qualcosa di importante per lei ma non facile da capire la rendeva felice

Lalla Romano ha anche esercitato

personalmente la critica, spesso le chiedevano recensioni. Lei lo faceva volentieri, soprattutto quando si trattava di giovani scrittori da lanciare. Invece quando si trattava di scrittori già arrivati era molto severa e castigante. Sono stato testimone di molti suoi amici scrittori che le chiedevano come mai invece di dirgli subito che il loro libro non le era piaciuto, aveva aspettato di scriverlo sul «Corriere della Sera». Lei su questo era severa. Era generosa verso i giovani, i cui libri rileggeva anche più volte, e severa verso chi avrebbe dovuto per l'esperienza o l'età scrivere un libro migliore.

[D. R.] *Lei è Presidente del Centro Studi Lalla Romano e Vicepresidente dell'Associazione Amici di Lalla Romano. Quali sono le attività in corso per la valorizzazione dell'opera di Lalla Romano?*

[A. R.] L'Associazione nasce più di un decennio fa e si rivolge ai lettori "comuni", attraverso incontri

settimanali che facciamo presentando opere di Lalla Romano o di scrittori che con lei hanno avuto qualche attinenza. Questi incontri avvengono ogni sabato nella Sala Lalla Romano della Biblioteca Braidense e registrano sempre un pieno di pubblico. Il Centro Studi, creato come fondazione Onlus, ha invece lo scopo di approfondire la scrittura di Lalla Romano, di dare agli studiosi gli strumenti adeguati per studiare la sua scrittura e guardarne l'evoluzione. L'archivio non è qualcosa di chiuso, ma uno strumento utile per approfondire non solo ciò che si può vedere nei suoi libri, ma il farsi della scrittura.

Vorrei concludere con una definizione che Lalla Romano ha dato della sua scrittura, una frase in cui sono condensati tutti gli elementi della sua riflessione: «Per me scrivere è stato sempre cogliere dal tessuto fitto e complesso della vita qualche immagine, dal rumore del mondo qualche nota, e circondarle di silenzio».



Intervista ad Aldo Onorati

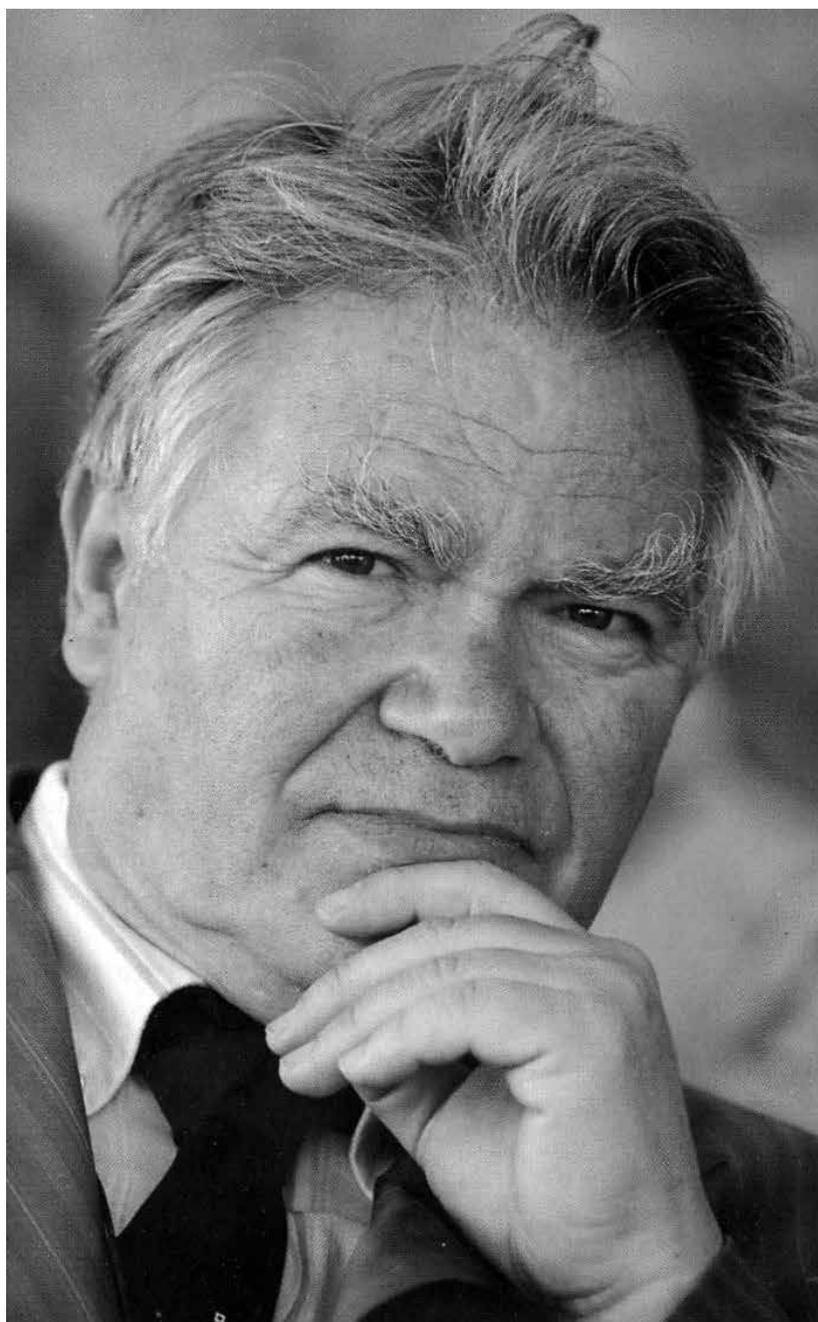
DANTE E GLI OMOSESSUALI NELLA COMMEDIA
(tra Inferno e Paradiso)

Fabio Pierangeli

Proprio su Mosaico, alcuni mesi fa, anticipammo una riflessione di Aldo Onorati sulla visione dantesca riguardo gli omosessuali nel Poema Sacro, precisamente la poco nota (e non ci spieghiamo il motivo) sistemazione dei sodomiti nel Purgatorio, fra i lussuriosi, proprio sotto il Paradiso Terrestre. E' opinione canonica che Dante ponesse i "violenti contro natura" in Inferno, e conosciutissimo il canto XV, quello dell'incontro del Pellegrino col suo maestro Brunetto Latini, ma a sfalsare questa errata certezza c'è proprio il XXVI canto del Purgatorio, in cui appaiono sodomiti destinati al Paradiso. In occasione della pubblicazione, per i tipi della storica Società Editrice Dante Alighieri diretta da Mauro Spinelli, nella Collana Dantesca curata da Massimo Desideri (autore di studi "controcorrente" sulla Commedia) il volumetto di Aldo Onorati, *Dante e gli omosessuali nella Commedia. Tra Inferno e Paradiso*, che tratta proprio della questione riguardante questa specie di misconosciuta sistemazione dei peccatori vicino al Cielo, rivolgiamo alcune domande a Onorati, che rinnova il successo di alcuni suoi studi, specie il recente "Canto per canto: manuale dantesco per tutti", edito dalla Società Internazionale Dante Alighieri, che il prefatore Paolo Peluffo definisce "monumentale sinossi critica".

D.- "Dante e gli omosessuali nella Commedia" aveva visto la luce dieci anni fa con una piccola editrice (Anemone Purpurea), ma mancava della cosiddetta "prova del nove".

R.- Sì, in quel volumetto prendevo in considerazione soltanto i canti gemelli (XV e XVI) dell'Inferno, per sottolineare in quali modi molto differenti il Sommo Poeta tratta i sodomiti ivi incontrati. Per alcuni sente disprezzo, per altri riverenza. Come mai? Possibile che, nonostante appartengano tutti allo stesso girone, puniti a subire in eterno una pioggia di fuoco, Dante ammiri alcuni che si sono distinti in vita per il buon operare nella politica etc., e disprezzi altri che invece hanno sommato alla sodomia il ladrocinio, l'avarizia, la spudoratezza? Allora, pur rispettando i canoni della sistemazione dei pecca-





ti, è come se l'Alighieri desse minore importanza alla sodomia ed esaltasse i pregi umani e morali di quelli che Virgilio indica all'allievo, dicendo: "Se non ci fosse questa violenta grandine lavica, ti inviterei ardentemente a scendere fra loro per abbracciarli, perché hanno agito onestamente e con lungimiranza nel mondo". Mi fermavo qui, ma poi ho scritto subito un'aggiunta, la "prova del nove", che Dante non chiude il Paradiso ai gay, perché li troviamo fra i lussuriosi nel Purgatorio (insieme agli ermafroditi). La fortuna ha voluto che incontrassi un editore di grande prestigio, Mauro Spinelli, e un dantista di prim'ordine, Massimo Desideri, ed eccoci alla pubblicazione ampliata con un'editrice che è essa stessa una garanzia assoluta.

D.- Il direttore della collana che ti ospitò con la Anemone Purpurea era il giornalista Daniele Priori, il quale scrisse una vasta prefazione ed ora un'introduzione di carattere socio-politico...

R.- Sì, Priori anzi mi spronò a pubblicare il libro, e lo ringrazio perché esso ha avuto riscontri notevoli. Qualcuno potrebbe obiettare che gli autori non hanno bisogno di in-

coraggiamento, anzi: di freno, perché oggi si stampano troppi libri mentre i lettori calano. Ma – nonostante io sembri un iperattivo – in verità ho mille dubbi sui miei scritti. Lo sa chi è il critico più severo delle mie cose? Mia moglie, e poi gli amici veri, quelli che non risparmiano le giuste osservazioni.

D.- Quando e come è nata la passione per Dante?

R.- Qui c'è da ridere: non certo a scuola, dove me lo hanno fatto odiare, perché se l'opera d'arte diviene strumento di punizione e di bocciatura, canone per imparare la grammatica e la sintassi (quando ogni poeta ha la sua regola che spesso è in contrasto con i trattati scientifico-linguistici), allora ha ragione Ezra Pound: essa perde tutto il suo fascino e il suo mistero.

Mio padre era viticoltore e oste in proprio. Nella nostra bettola venivano molti analfabeti che, però, conoscevano diversi canti dell'Inferno, qualche ottava di Ariosto e Tasso, qua e là pure Leopardi. Un certo Bardà (cioè Oberdan), ogni qualvolta entrava nell'osteria, salutava col diciannovesimo canto, o col primo etc. Mio padre una sera disse: - Tu vai a scuola a scaldare i

banchi -. Al mio perché, rispose: - Quelli che non sanno né leggere né scrivere hanno in mente Dante, e tu non sai manco chi è -. Preso in contropiede, frugai nella piccola biblioteca di casa (papà aveva frequentato le superiori dai preti), trovando un'edizione della Commedia commentata da Eugenio Camerini. Imparai qualche verso, senza capirci nulla, ma detti una lezione a Bardà e mi rivalutai agli occhi dell'esigentissimo genitore. Col tempo, quelle terzine mandate a memoria iniziai a capirle, a gustarle e a "farle mie".

D.- Eppure so, in quanto l'ho letto da qualche parte, che all'università hai una sola bocciatura, in Italiano e in Dante.

R.- E' vero. Forse non ci capimmo con l'assistente, una vecchietta burbera che mi consigliò di essere meno tracotante, più umile, più sistematicamente preparato. Chissà, forse aveva le sue sacrosante ragioni; fatto sta che dopo incontrai il grande filologo Giorgio Petrocchi e con lui mi laurea, ricominciando ad amare Dante che, per un momento, mi era divenuto antipatico. Sono cose della vita, che vuoi farci?



I giovani e casa dolce casa

L'ISTAT ha riconfermato quanto sapevamo, cioè che circa il 70% dei giovani maschi italiani non vanno a vivere da soli ma restano a casa con i genitori fino a trentacinque anni ed oltre. Perché? La causa più importante, a cui di solito non si pensa, è che le case italiane sono belle, ben arredate e confortevoli. Vi si mangia ancora su un tavolo apparecchiato con tovaglia, piatti, bicchieri e posate, e si mangia bene perché abbiamo un sapere della cucina. In Inghilterra e negli USA le case sono mediamente scadenti, sporche, l'arredamento di pessimo gusto, non c'è cultura culinaria, non si sta a tavola, chiunque entra apre il frigorifero e ingurgita la prima cosa fredda che trova.

Quando i nostri giovani vogliono farsi una casa propria prendono come modello quello dei genitori. Un modello difficile e costoso. È perciò più comodo restare con loro serviti dalla mamma. Le ragazze sono più intraprendenti, escono prima, si creano a poco a poco una abitazione graziosa e saranno poi loro ad ospitare i maschi quando vogliono convivere o sposarsi.

Gli anglosassoni hanno sempre mandato i figli a studiare fuori di casa nei college qualche volta già a dodici anni, spesso comunque più tardi quando vanno ad una università prestigiosa e lontana. I nostri invece sono sempre andati nella scuola sotto casa e, di solito nella Università della loro città. Gli americani inoltre si spostano continuamente per lavoro. Un professore americano può insegnare prima a Boston, poi a Miami e in seguito a Seattle. Da noi, vinto un posto di ruolo, vi si ferma tutta la vita.

Noi italiani siamo radicati nella città, nel quartiere e nella famiglia. I giovani "mettono su casa", solo quando vanno a vivere insieme, si sposano ed hanno figli. Ed è la donna che decide quando e come. Ora che lavora e fa carriera lo decide tardi, ma è sempre lei la "domina" della casa, della famiglia e dei figli. Quando c'è separazione o divorzio quasi sempre le resta l'abitazione ed è a casa sua che andranno ad abitare l'eventuale nuovo fidanzato o marito.

Non è vero però che gli italiani non sanno muoversi nel mondo. Viaggiano, sono attivi, curiosi, intraprendenti, si adattano con facilità ai costumi di altri luoghi, ma il posto in cui si rigenerano resta la loro casa. Se si fermano definitivamente in altri paesi vi portano qualcosa del nostro gusto, del nostro abbigliamento e del nostro cibo. Per questo abbiamo dappertutto tanti ottimi ristoranti, tanti bravi architetti e tanti negozi di moda.

Francesco Alberoni

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



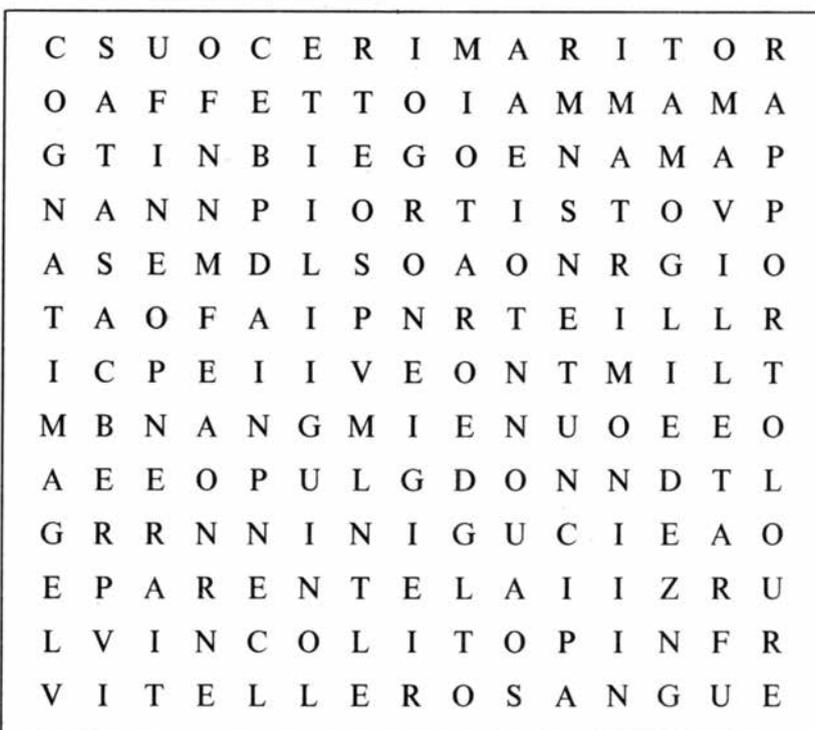
PUZZLE

1 - La famiglia

CHIAVE - (5-1-5) Altri componenti:



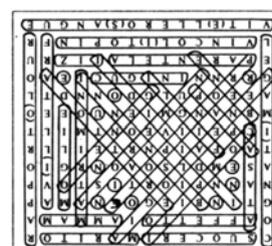
- | | |
|-----------------|------------|
| ADOTTARE | MATRIMONI |
| AFFETTO - AVI | MOGLIE |
| BENE - BISNONNI | NIPOTI |
| CASATA | NUMEROSA |
| COGNATI | PAPÀ |
| COMPITI | PARENTELA |
| CUGINI - FIGLI | PRONIPOTE |
| FRATELLI | RAPPORTO |
| GENEALOGIA | RUOLO |
| GENERO | SANGUE |
| INDIVIDUI | SORELLE |
| LEGAMI | SUOCERI |
| MAMMA | VINCOLI |
| MARITO | VITE - ZII |



CURIOSITÀ

I fiori che comunemente attirano api e vespe respingono le formiche per non diventare sterili e si difendono tenendo eretti gli stami affinché queste non possano raggiungere il polline. È stato provato infatti che il polline diventa infecundo dopo un contatto di soli pochi minuti con il liquido secreto dal torace delle formiche, detto mirmicacina.

SOLUZIONI PUZZLE



*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



*Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.
Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista
que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda,
da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.*

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br