

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Paratesti figurativi al femminile: il caso di Lalla Romano

Toni Marino

0. Introduzione

L'attenzione critica alla commistione tra immagine e parola, e più in generale tra linguaggio visivo della pittura o della fotografia, e linguaggio verbale della letteratura, per il nome di Lalla Romano coincide fin da subito con l'attenzione critica *tout court* alla sua produzione letteraria, sia nel caso delle opere poetiche – iniziate a comporre a ridosso della produzione pittorica, poi abbandonate a metà degli anni '40 (Fiore, 1941), e mantenute come attività di scrittura anche negli anni della produzione narrativa (L'autunno 1955; Giovane è il tempo 1974) – sia nel caso delle opere “narrative”¹, iniziate con l'esordio di una scrittura alquanto sperimentale e di un montaggio narrativo altrettanto innovativo, con l'opera *Le Metamorfosi*, pubblicata nel 1951 nei Gettoni di Vittorini.

Le ragioni di questa coincidenza sono tanto biografiche, da ricercarsi nella doppia attività dell'autrice – pittrice e scrittrice – quanto testuali, sorrette cioè da quella sperimentazione letteraria condotta sempre sulla linea di confine che separa i due linguaggi, e che approderà a *Lettura di un'immagine* (poi *Romanzo di Figure* e successivamente *Nuovo Romanzo di Figure*), *Ritorno a Ponte Stura* e *La treccia di Tatiana*.

Non è un caso che nel 1994, a celebrare il valore critico della comparazione tra le arti, si allestisca un convegno a Milano intitolato “Intorno a Lalla Romano. Scrittura e pittura”, che sembra convalidare un orientamento filologico della critica inaugurato l'anno precedente dal volume *Lalla Romano pittrice*, con il quale si dà il via ad un più vasto progetto di recupero testuale e critico dell'attività pittorica di Lalla Romano². La comparazione tra i due linguaggi si conferma come cifra

¹ L'uso del termine “narrativa” è parso ad alcuni critici più consono ad identificare una scrittura che sfugge alle etichette di genere più note, e tra queste a quella più comune di “romanzo”, accettata anche dall'autrice esclusivamente a patto di mantenere per essa l'accezione più ampia possibile, che per taluni teorici del genere può coincidere con la definizione di Brioschi di “infra-genere letterario” (FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, oggi in *Introduzione alla letteratura*, a cura di Massimo Fusillo, Roma, Carocci, 2003). Sulla stesso tema si confronti pure il carteggio epistolare tra l'autrice e Calvino, e tra l'autrice e Vittorini, entrambi nelle vesti di editor della casa editrice Einaudi (PAOLO DI STEFANO, *Lalla Romano e la Casa editrice Einaudi. Un carteggio inedito (1943-1965)*, in *Intorno a Lalla Romano: saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Milano, Mondadori, 1996, pp. 375-396.

² *Lalla Romano pittrice*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1993; *Lalla Romano disegni*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1994; *Lalla Romano: l'esercizio della pittura*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1995; *Lalla Romano: ritratti, figure e nudi 1921-1960*, a cura di Antonio Ria, Aquis Terme, Repetto & Massucco, 2002; *Lalla Romano: nature morte e fiori 1928-1999*, a cura di Antonio Ria, Milano, Compagnia del disegno, 2002; *Lalla Romano: venti disegni inediti 1938-1960*, a cura di Antonio Ria, Lugano, ELR edizioni, 2002; *Il silenzio tra noi leggero: Lalla*

critica sull'autrice e assurge al medesimo ruolo che nell'opera letteraria aveva assunto, anch'essa fin da subito, la tematica della memoria e del ricordo, e per molti versi si salda ad essa in una sorta di connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione, ecc.) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi³ (Montale parlerà di “rifrazione stilistica”).

Tenuta da parte la critica strettamente artistica sulla produzione pittorica⁴, quella più schiettamente letteraria ha sviluppato la comparazione tra i linguaggi secondo almeno tre direzioni: **(i)** il recupero filologico della produzione pittorica quale “avantesto” della produzione letteraria⁵ – insistendo sul riferimento alla Scuola di Casorati (e prima Guarlotti), al gruppo dei Sei di Torino, alla traduzione dei *Diari* di Delacroix, alle lezioni di Lionello Venturi, ai maestri cercati in piena autonomia come De Pisis, Manet, Cézanne; **(ii)** la collazione delle due produzioni (letteraria e pittorica)⁶ – anch'essa di stampo filologico e tesa soprattutto a mettere in relazione lo stile della scrittura e lo stile pittorico; **(iii)** la collazione tra gli stili di scrittura dedicati all'arte e alla letteratura, con il confronto tra l'educazione artistica intesa come poetica dello sguardo e le forme che in scrittura la sorreggono⁷ – evidenziando la stringatezza dell'informazione e lo stile investigativo, il ruolo che assumono il punto di vista e le tipologie di narratore usate, il lessico delle descrizioni, l'alternanza tra uso della prima e terza persona, la paratassi di norma preferita alla pesantezza delle strutture ipotattiche.

Ognuna di queste direzioni, con specificità proprie, riflette sulla questione semiotica del parallelismo tra codici (verbale/visivo). Tale parallelismo è finalizzato alla costruzione di un codice

Romano in pittura, scrittura, fotografia, a cura di Antonio Ria, Piacenza, Galleria Ricci Oddi, 2008; *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, a cura di Antonio Ria, Giulia Raboni, Emanuela Sartorelli, Torino, Regione Piemonte, 2008.

³ Cfr. FLAVIA BRIZIO, *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene Edizioni, 1993, che parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell'autrice, che dalla pittura approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura, realizzata nelle ultime opere (*Nei mari estremi*, *Le lune di Hvar*).

⁴ Si veda soprattutto PAOLO FOSSATI, *Quella esperienza della pittura*, in *Intorno*, cit.; Rossana Bossaglia, *A parità di data: Lalla Romano e i pittori italiani suoi contemporanei*, in *Intorno*, cit.; MIRELLA BANDINI, *Lalla Romano e la scuola di pittura di Felice Casorati*, in *Intorno*, cit.; FRANCESCA PORZIO, *Una pittura inventata*, in *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, cit.; MARCO VALLORA, *Quell'aria di pittura*, in *Lalla Romano: ritratti, figure e nudi 1921-1960*, cit.

⁵ Cfr. FRANCESCA PORZIO, *Su romanzo di Figure*, in *Intorno*, cit.; PAOLA SEGÀ SERRA ZANETTI, *Lalla Romano critico d'arte*, in *Intorno*, cit.; ANTONIO RIA, *La probità dell'arte*, in *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, cit.; ANTONIO RIA, *Scrittura e fotografia*, in *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, cit.

⁶ Cfr. CESARE DE SETA, *I ritratti e i paesaggi di Lalla Romano tra iconografia e testo letterario*, in *Intorno*, cit.; ROBERTO SANESI, *Gli occhi della scrittura*, in *Intorno*, cit.; CARLA MAZZARELLO, *Pittura e scrittura: tangenze e divergenze nell'opera di Lalla Romano*, in *Intorno*, cit.

⁷ Vanno qui citati almeno i saggi di Cesare Segre e la sua Introduzione ai volumi dell'opera omnia per i Meridiani (CESARE SEGRE, *Lalla Romano fra pittura e scrittura*, in *Lalla Romano pittrice*, cit.; CESARE SEGRE, *Fotografia come pittura*, in *Intorno*, cit.; CESARE SEGRE, *Introduzione*, in L. Romano, *Opere*, Milano, Mondadori, 1991, 2 voll.), il saggio di FEDERICO ZERI, *Tra espressione letteraria e creazione di immagini*, in *Lalla Romano pittrice*, cit.; i saggi di GIULIO FERRONI, *Parola e immagine, ascolto e sguardo*, in *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, cit.; e GIULIO FERRONI, *Postfazione*, in L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994; il saggio di ERNESTO FERRERO, *Le parole importanti sono poche*, in *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, cit.

sincretico (verbo-visivo) e alla comunicazione di un significato unico e globale, veicolato dai rispettivi linguaggi non tanto in termini di traduzione, o non soltanto in questi termini (immagine illustrativa della scrittura o scrittura didascalica che narrativizza l'immagine), ma secondo una sintassi unica che potremmo chiamare verbo-visiva, in cui intendere la creazione di un solo codice costituito tanto dalle immagini che dalle parole⁸. Questo codice è lo stesso che generalmente compare in quella testualità tipicamente verbo-visiva (cinema, manifesti, pubblicità), e che trova nella paratestualità un esempio diffuso di rappresentazione della scrittura, dell'opera, della letteratura.

1. Il ruolo della paratestualità e del femminile

Già Lalla Romano aveva parlato di una scrittura che può non fungere da testo principale, ma da supporto alle immagini come in una sorta di illustrazione (*Letture di un'immagine*), rovesciando provocatoriamente i termini in cui si sono poste le relazioni tra immagine e scrittura nella letteratura moderna. E in moltissime occasioni, l'autrice aveva preso la parola per ritornare sull'argomento, direttamente da quella linea di confine che separa l'orizzonte dell'opera dalla materialità percepibile in cui prende corpo – il libro – e che secondo il lessico di Genette possiamo indicare come soglia paratestuale. Infatti molti interventi della scrittrice sulla propria poetica e sulle proprie opere sono contenuti in note di carattere introduttivo ai testi letterari⁹. E a conferma del ruolo importante che assume il paratesto nel lavoro della scrittrice, vanno almeno ricordate le pagine che alle copertine Einaudi la stessa dedicherà nel 1984, consultabili nel lavoro *Un sogno del Nord*¹⁰, nelle quali si punta l'attenzione sulla relazione che si instaura tra immagine di copertina, titolo e opera, e che

⁸ Su questo punto si veda Zaganelli, che ricostruisce il percorso storico di questa evoluzione del verbale e lo fonda su una relazione diretta con la percezione visiva, in GIOVANNA ZAGANELLI, *Itinerari dell'immagine*, Milano, Lupetti 2008. Verrebbe anche da chiedersi se esiste un limite individuabile che segna l'applicazione delle procedure di trasferimento dal verbale al visivo e viceversa. Per un approfondimento su questo argomento rimandiamo a GIOVANNA ZAGANELLI, *Dal testo all'immagine*, Milano, Lupetti 1999, in modo particolare la parte intitolata *Iconicità della parola letteraria. Percorsi semiotici dell'interpretazione testuale*.

⁹ I riferimenti della critica alle osservazioni paratestuali della scrittrice sono diffusi e generalizzati, pertanto ci limitiamo a citare direttamente i testi della scrittrice ai quali maggiormente si è fatto riferimento: la "Nota 1985", con la quale la scrittrice accompagna l'edizione del 1998 di *Tetto Murato* (LALLA ROMANO, *Tetto Murato*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 155-158; anche in LALLA ROMANO, *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989); il risvolto non firmato di *Una giovinezza inventata* nella prima edizione del 1979 (LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979); e le note introduttive che accompagnano *Letture di un'immagine*, *Romanzo di Figure*, *Nuovo Romanzo di Figure* e *Ritorno a Ponte Stura*. In ognuno di questi testi si fa diretto riferimento alle relazioni tra letteratura e arti visive, ai metodi di composizioni narrative per immagine, e in alcuni casi alle scelte editoriali che spingono l'autrice verso un determinato titolo che funge da iscrizione rapida, epigrafica, della sua poetica (come nel caso emblematico di *Romanzo di figure*, in cui si pone direttamente in associazione un termine che categorizza la scrittura letteraria e il significante per eccellenza della referenzialità visiva).

¹⁰ LALLA ROMANO, *Le copertine Einaudi*, in LALLA ROMANO, *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 226-227, anche in LALLA ROMANO, *Opere*, Milano, Mondadori, 1991, vol II, pp. 1603-1606.

veicola come primo impatto l'opera stessa nella mente del lettore, fornendo ad esso un punto di vista sulla poetica dell'autore e un possibile tracciato di lettura.

Sul femminile e sul femminismo, invece, le osservazioni critiche sono apparse più esigue e incerte, e sicuramente meno frequentate. Anche la consapevolezza dell'autrice su queste tematiche appare, se confrontata con l'interesse per le relazioni tra letteratura e pittura, meno sviluppata. In ogni caso restano, da un lato, alcune note biografiche che confermano il riferimento (Lalla Romano pittrice espone alla mostra "Pro Cultura Femminile", alle rassegne delle "Promotrici delle Belle Arti"; nei colloqui con la casa Einaudi, proporrà in una lettera a Giulio Einaudi, di far leggere *Tetto Murato* alla moglie, additando come ragione la sua capacità di buona lettrice, e il suo essere donna; sempre nei colloqui con la Casa Einaudi si preoccupa della concorrenza della Morante e della Ginzburg in occasione dell'uscita di *La penombra che abbiamo attraversato*, anticipando anche l'esito di una parte della critica che tenderà a collazionare *Lessico familiare* della Ginzburg con l'opera rievocativa della Romano)¹¹, dall'altro, il giudizio critico di Ferroni tanto nella postfazione all'edizione del 1994 a *La penombra che abbiamo attraversato*, che in quella all'edizione del 1998 a *Tetto Murato*¹² (161-175), giudizi che aprono un orizzonte critico più vasto per la stessa autrice, inserendola in un panorama pienamente europeo dove l'ancoraggio al femminile diviene il *relais* per una critica tematica non solo di genere, ma più vicina alle prospettive di studio della comparatistica letteraria e tra le arti, facendo da sponda a possibili richiami – pure sporadicamente presenti nel panorama critico sull'autrice – a scrittrici¹³ come V. Woolf, o più storicamente vicine come A. Brookner¹⁴, e avallando l'ipotesi di un confronto con la critica letteraria della prima metà

¹¹ Per un riferimento cfr. PAOLO DI STEFANO, *op. cit.*, pp. 388; 392-393: «So che è una buona lettrice. Le tre donne che l'hanno letto finora, la Ginetta, un'amica di Torino e la dattilografa che lo ha copiato, ne sono entusiaste. Si sa quanto contano in questo le donne: in fondo sono loro che comprano i romanzi».

¹² GIULIO FERRONI, *Postfazione*, cit., pp. 207-221: «Di Lalla Romano è circolata a lungo un'immagine che la relegava del tutto nell'ambito del privato... circoscritta in un territorio femminile troppo abituato a riflettere su se stesso... estraneo alle grandi scene della storia e ancora refrattario ai conflitti e alle lacerazioni messe in moto dal Femminismo. Questa immagine si basava su uno sguardo vago e frettoloso, del tutto esteriore, alla materia toccata dalla scrittrice [...] l'attenzione ai rapporti familiari è interrogazione continua del modo in cui essi costituiscono la persona che li vive: entro quei rapporti si fanno le esistenze concrete. ...Entro questa concretezza si colloca il rapporto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporto. [...] Certo il conflitto tra dimensione femminile e orizzonte intellettuale è stato al centro dell'esperienza di molte scrittrici di questo secolo: ma nella Romano esso si svolge con un'eccezionale discrezione...».

¹³ Cfr. ANNA BANTI, *Lalla Romano*, in «Paragone Letteratura», 1964, 178. Non sempre condiviso però è stato l'accostamento al femminile. Categoricamente lo esclude, ad esempio, Spinazzola, che afferma: «Sarebbe però riduttivo leggere la Romano in chiave soltanto femminista, come l'autrice di un rendiconto reiterato, sempre più limpido e sempre più crucciato, sulle difficoltà, i problemi, le contropunte connesse al moto storico dell'emancipazione femminile», in VITTORIO SPINAZZOLA, *Postfazione*, in LALLA ROMANO, *L'inseparabile*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 179-180. Nella stessa direzione sembrerebbe andare quanto scritto da Calvino in una corrispondenza con l'autrice a proposito della distinzione tra scrittrici e scrittori nella Casa editrice Einaudi: «questa è una categoria che per noi non esiste: per noi vale solo la bontà degli autori, e che siano maschi o femmine conta quanto che siano biondi o bruni», citato in PAOLO DI STEFANO, *op. cit.*, p. 392.

¹⁴ I riferimenti possibili con la Woolf sono molteplici, e tutti legati all'associazione tra scrittura femminile e sperimentazioni visive (Woolf ebbe un apprendistato indiretto alla pittura attraverso l'opera della sorella Vanessa Bell e del compagno di lei Duncant Grant, entrambi pittori, e attraverso le relazioni intellettuali con Clive Bell e Roger Fry,

del Novecento, riguardo alle relazioni tra romanzo e pittura postimpressionista, e alle analisi formali delle tecniche narrative¹⁵.

3. Sul confine dell'opera: il paratesto come "punto di vista" per il lettore

Il paratesto, dunque, si presenta come luogo di manifestazione di un'informazione che è critica (l'iscrizione della Romano nella letteratura femminile del '900), poetologica (la poetica verbo-visiva e lo stile in cui si traduce) ed editoriale (l'informazione sulla singola opera e la comunicazione del percorso editoriale dell'autrice). Ma nel fare questo, marca una differenza rispetto all'assolvimento di una funzione meramente informativa, che riguarda sia il riferimento alle sperimentazioni verbo-visive della scrittrice, che la coincidenza tra l'autore del peritesto¹⁶ e l'autore dell'opera, ovvero tra il sistema di produzione del libro e il sistema di produzione della letteratura. Una tale coincidenza, come affermeremo alla fine, è funzionale al sistema dell'opera, ovvero alla letteratura, quale orizzonte di costituzione del canone letterario e del "classico" come suo punto di riferimento¹⁷, e dunque autorizza il trattamento dei peritesti editoriali non solo come supporto di informazioni aggiuntive rispetto all'opera, ma come luogo di manifestazione delle poetiche, della critica, e dunque della letteratura come sistema¹⁸.

A tal proposito, uno dei casi maggiormente interessanti è quello del volume *Lettura di un'immagine*, nel quale l'autrice propone un metodo narrativo vicino alla sua poetica (l'intimismo familiare e la ricostruzione della realtà attraverso la memoria), associando una serie di foto di famiglia a brevi lasse¹⁹ di scrittura o commenti (la brevità è carattere fondamentale nella relazione verbo-visiva e, va notato, è tipica del metodo di composizione narrativa della Romano anche in altre opere di sola scrittura)²⁰.

promotori della nuova estetica postimpressionista in Inghilterra). Quelli alla Brookner, solo per citare un possibile nome, potrebbero riguardare non solo l'attività di critica d'arte di questa scrittrice, ma il suo aver calato nella scrittura letteraria e intimista un riferimento al visivo, integrandolo alle tecniche di composizione narrativa – si veda ad esempio lo stretto legame tra *Family and friends* e *La penombra che abbiamo attraversato*, in relazione alla tematica del ricordo connessa alla fotografia.

¹⁵ Cfr. JOSEPH FRANK, *Spatial form in modern Literature*, «Sewanee Review», 53 (Spring, Summer, Autumn) 1945.

¹⁶ Genette che come noto divide la paratestualità in spazio peritestoale (contiguo all'opera: copertina, prefazione, postfazione, epigrafe, ecc.), e spazio epitestoale (distaccato dall'opera: avantesti, interviste, osservazioni critiche, pubblicità, ecc.), in GERARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁷ Bisogna sottolineare che il nome di Lalla Romano compare con un paragrafo a lei dedicato nella *Storia della Letteratura italiana* curata da Giulio Ferroni e pubblicata nel 1991. Per un riferimento generale ai processi di canonizzazione si veda GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁸ Negli ultimi anni, ad esempio, si è assistito ad uno svecchiamento della veste editoriale di collane classiche o di singole opere, riproponendo medesimi titoli attraverso nuovi linguaggi, con esiti per il sistema letterario che vanno ancora indagati.

¹⁹ Era stato Pasolini nel '73 che le aveva definite in tal modo. In proposito si veda ANTONIO RIA, *La fortuna critica di Lalla Romano*, in *Intorno*, cit., pp. 418-426.

²⁰ È della scrittrice il riferimento ad un adagio del moralista francese Joseph Joubert: «mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola». Per coglierne la vicinanza con il linguaggio visivo, basta

Il testo generalmente compare nella cronologia delle opere dell'editore Einaudi, sotto la dicitura "Album fotografici", e come noto ha una piccola storia editoriale che consiste nella prima pubblicazione, nel 1975, col titolo *Lettura di un'immagine*, seguita da una seconda pubblicazione nel 1986 col titolo *Romanzo di figure* – realizzata con il ritrovamento delle lastre originali delle fotografie, che permetteranno una resa grafica migliore, e infine dall'edizione del 1997 che reca il titolo *Nuovo romanzo di figure*, in cui il testo si arricchisce di una nuova sezione di immagini.

Nel 2000, uscirà poi il libro *Ritorno a Ponte Stura*, dove a differenza dei precedenti, alle didascalie di accompagnamento delle fotografie, si sostituiscono brevi racconti che introducono gruppi di fotografie.

Quello che qui preme mostrare è l'effetto che la veste editoriale genera nel lettore in relazione al tema individuato dei rapporti tra linguaggi visivi e letteratura. Vale a dire, il modo in cui un linguaggio tipicamente verbo-visivo si fa carico di comunicare una poetica d'autore e, oltre, un orizzonte critico che la interpreta.

Come si noterà la specificità del caso della Romano risiede nella relazione stretta tra la struttura del peritesto (immagine, titolo e quarta), e l'opera veicolata (gruppi di fotografie con titoli e didascalie brevi).

In questo caso, infatti, il paratesto stabilisce un parallelismo materiale, prima ancora che di stile, tra la veste esterna e il contenuto. Le copertine di questi testi rappresentano una sineddoche del contenuto, di parte minore nel caso dell'immagine, estratta tra la serie contenuta, e di parte maggiore per il titolo, che sintetizza il contenuto con un effetto d'insieme. Jan Beatens²¹ per casi simili elenca una serie di funzioni ottemperate dall'immagine di copertina nei libri fotografici:

1. *l'interesse per ciò che manca*: cioè l'immagine non deve apparire come isolata ma introdurre altre;
2. *il rifiuto del ruolo illustrativo in relazione al titolo*: cosa che qui è in accordo con la poetica della Romano;
3. *la rappresentatività dell'insieme*: vale a dire una funzione di sintesi che è anche del titolo;
4. *il suggerimento di una modalità di impiego*: suggerire una prospettiva di lettura;
5. *l'investimento specifico nella copertina*: cioè la testualizzazione della copertina, il suo essere anche testualmente autonoma rispetto al contenuto d'opera;

confrontarlo con quanto affermato dall'autrice sulla sua scrittura: «Parole innanzi tutto, comunque non pensieri, immagini piuttosto».

²¹ JAN BAETENS, *I motivi dell'estrazione. L'immagine di copertina*, in *I dintorni del testo*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol II.

Come si noterà nel caso della Romano tali funzioni sono tutte presenti, e ad esse bisogna aggiungere la comunicazione della contaminazione tra visivo e scrittura quale cifra della sua poetica. Nel caso specifico il connubio titolo-immagine non è solo cifra stilistica di una tipologia di testi (i peritesti editoriali), ma esibisce un'informazione che riguarda la poetica dell'autrice, e che addirittura ha un andamento dinamico nelle varie riedizioni.

In questo modo si stabilisce una omogeneità semantica tra il peritesto e il contenuto dell'opera, fondata su un legame interpretativo, su una sorta di punto di vista critico sull'opera. Già il titolo – *Lettura di un'immagine* – fa riferimento ad un'operazione che chiarisce il possibile equivoco del carattere illustrativo dell'immagine, rovesciando le parti e presentando una scrittura che – come dirà l'autrice – funge da illustrazione, cioè svela uno dei possibili orizzonti semantici dell'immagine. Nell'edizione successiva, invece, il nuovo titolo – *Romanzo di figure* – sembra riportare in equilibrio la relazione tra le parti. Come specificherà ancora l'autrice²², 'le immagini, accompagnate o meno da un testo scritto che le commenti, appartengono alla parola', chiarendo tale affermazione con un dato tecnico legato alla fotografia rispetto alla pittura, che con le parole di Benjamin²³ potremmo intendere come "inconscio ottico", o funzione documentaria della fotografia. L'indicazione letteraria del genere "romanzo", poi, comunica al lettore l'idea della storia, del legame, dell'intreccio.

Inoltre, mentre le prime due edizioni estraggono come immagine di copertina le immagini prima della madre e poi dell'autrice bambina, l'ultima propone una fotografia della coppia genitoriale. Tale nuova proposta si mostra, da un lato, come esigenza editoriale di differenziare il prodotto, dall'altro, come scelta che sembra escludere ogni appiglio ad una voce autoriale ed aprirsi unicamente ad una prospettiva di sguardo, verso quella frammentazione del punto di vista di cui parla Segre, suggerendo l'idea del legame, della relazione tra persone.

Per il lettore che collaziona le varie edizioni, la sequenza apparirà come un ulteriore arretramento nella terra della memoria, in quel tempo di prima individuato in *La penombra che abbiamo attraversato*, segnato dall'assenza dell'autrice.

4. L'autore in copertina. Giochi di coincidenze tra le arti

Come accennato, i peritesti editoriali di Lalla Romano, mostrano una particolare coincidenza tra sistema di produzione del libro e sistema della letteratura. Tale coincidenza trova nel "classico" un

²² LALLA ROMANO, *Il mio primo romanzo di immagini e Io e l'immagine*, in LALLA ROMANO, *Un sogno del nord*, cit.

²³ Il riferimento alle teorie di Benjamin e Barthes sulla riproducibilità tecnica del reale, che Barthes chiama "la posa", sembrano interamente condivise dall'autrice, che pone come una questione di etica dell'arte fotografica il mantenimento di tale status rispetto ad alterazioni estetiche. Cfr. WALTER BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* in WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000; e ROLAND BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, trad. it., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

esito che conduce al “parallelismo” tra produzione pittorica e opera letteraria: si stabiliscono cioè delle relazioni stilistiche tra le immagini pittoriche o i particolari d’autore generalmente proposti nelle copertine dei classici²⁴ della letteratura, e le poetiche letterarie. Nel caso della Romano, essa giunge ad una soluzione ulteriore, che sfrutta la sua doppia attività di pittrice e scrittrice, e fa gioco, riproponendolo, sul paradigma critico della correlazione tra pittura e letteratura.

Se si osservano, ad esempio, le riedizioni del 1977, nella collana Gli Struzzi, dei lavori *La penombra che abbiamo attraversato* e *Le parole tra noi leggere*, si noterà che la prima reca come immagine di copertina un dipinto di Felix Vallotton, *Donna che fruga in un armadio*, (legato al Postimpressionismo francese e al gruppo di Nabis – disegno rigoroso e nitido come nel Postimpressionismo inglese), e la prima un particolare di *Ragazzo con camicia a righe* di Egon Schiele²⁵ (pittore austriaco che prediligeva il ritratto, in particolare femminile, in vari modi espressivi – prima metà del ‘900). In entrambi i casi è la stessa autrice a sottolineare un’affinità nello stile e la riuscita di un parallelismo semantico tra il contenuto dell’opera e quanto raffigurato in copertina, parallelismo che, anche nelle parole dell’autrice, si ripropone al lettore sulla scorta di un’associazione tra modo di composizione pittorico e modo di composizione letteraria.

Ma è ancora più interessante notare come tale associazione possa spingersi oltre, proprio a ridosso di quella consacrazione critica del verbo-visivo come chiave di lettura della poetica di Romano, avvenuta col Convegno del 1994. Se si osservano le riedizioni nella collana dei tascabili delle medesime opere, pubblicate rispettivamente nel 1994 (*Penombra*) e nel 1996 (*Le parole*), si noterà che la riscoperta della Romano pittrice coincide con una comunicazione peritextuale che fa leva su di essa, proponendo come immagini di copertina due lavori pittorici della stessa scrittrice. Nel caso della *Penombra* si tratterà di *Fiori in un interno*, 1929, mentre per *Le parole* di un ritratto della serie *Piero – Piero adolescente*, 1947.

Al di là delle affinità di contenuto (così evidenti nel secondo caso) o solo di stile (il lavoro sulla luce e l’effetto sfocato in relazione al ricordo e alla tecnica di composizione investigativa, di scavo

²⁴ Nel caso dei classici il rimando intertestuale sembra avvenire sulla base dei contenuti e della prospettiva interna all’opera. La relazione che per essi potrebbe stabilirsi, del resto, è anche formale e può tener conto di un doppio lavoro di traduzione e associazione di modelli ideologici e culturali della comunicazione: dalla scrittura alla rappresentazione visiva, e dalla pittura all’opera letteraria. Sul ruolo di base che assume il contesto culturale e ideologico della rappresentazione si veda ROBERTO FEDI, *Le scritture dipinte. Modelli culturali e messaggi (anche) ideologici*, in *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. Artisti del Rinascimento a Perugia*, Milano, a cura di Vittoria Garibaldi, Milano, Silvana Editoriale, 1998.

²⁵ La prima scelta da Giulio Bollati e la seconda da Fossati. Le due copertine furono particolarmente apprezzate dalla scrittrice, che ritrovava in esse un’affinità con l’opera e col suo stile: «La migliore immagine di copertina, per la sua perfetta rispondenza con lo stile del libro, è stata quella del Ragazzo di Egon Schiele per *Le parole tra noi leggere*. Anche il mio romanzo è espressionista, pur con una certa compostezza umanistica. [...] Spesso sono state migliori le copertine delle ristampe. Così per la *Penombra*, uscita in seconda edizione negli Struzzi, l’immagine fascinosa e misteriosa della signora inginocchiata davanti a un grande armadio (Vallotton). Invenzione di Giulio Bollati», in LALLA ROMANO, *Le copertine einaudi*, cit.

e ricerca)²⁶ va sottolineato che l'effetto semiotico generato dal peritesto è quello di enucleare un paradigma critico attraverso la radice biografica nella quale trova testimonianza, e di comunicare un giudizio critico (l'attenzione al visivo negli scritti della Romano) facendo leva sulle possibilità offerte dal codice paratestuale, ovvero dal linguaggio verbo-visivo, che permette di presentare in un unico testo (la copertina) la traccia di un lavoro in scrittura – “il titolo dell'opera” – e un lavoro visivo – “la riproduzione di una tela” – della stessa autrice.

Tale coincidenza può assumere addirittura forme di compromesso più spinte, come nel caso di *Tetto Murato*, che nell'edizione 1998 riporta in copertina l'omonimo dipinto della scrittrice del 1940. In questo caso un unico titolo, rimanda ad un processo di creazione artistica che può esprimersi indifferentemente nell'uno o nell'altro linguaggio.

²⁶ Nelle schede di Monica Naldi ad una raccolta di lavori pittorici di Romano, a proposito del primo quadro si legge: «I fiori sono un tema privilegiato per le ricerche sulla luce che Lalla Romano viene compiendo fin dal 1928, e che si trovano di frequente nei Sei Pittori di Torino. Esposto nel 1929 in una mostra della scuola di Casorati, narra l'autrice che il quadro piacque per i toni bianchi. Torna il punto di vista alto, come a sorprendere l'oggetto che cade proprio sotto gli occhi, subito attratti dalla luce dei fiori che scivola fuori nei riflessi e ci guida al bianco della finestra, costruendo spazio e creando forme al tempo stesso reali ed evanescenti», mentre nei commenti alla serie Piero si nota l'evolversi da una prospettiva di “apparizioni”, in cui il fanciullo compare fragile e col volto sfuggente e meno marcato, ad una fase in cui i tratti si marcano maggiormente ma l'identità si sposta in una dimensione segreta, in ANTONIO RIA, *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, cit. pp. 123-137.