

Chiara Ciardullo

Vedere per diventare visibile
Ipotesi su un'ontologia dello sguardo in Lalla Romano

Lalla Romano è un'artista poliedrica. Tratto caratterizzante del suo stile letterario è il sapiente gioco di intersezione tra parola e visualità; un connubio espressivo che ha generato una produzione del tutto singolare nel panorama letterario italiano e, al tempo stesso, ha permesso un'adeguata considerazione della sua figura in contesti interpretativi finora inediti. Il presente saggio concorre dunque a focalizzare l'attenzione sulla predilezione visuale della scrittrice – esibita dapprima nei romanzi canonici, poi oggettivata nei tardivi romanzi fotografici – che integra l'atto visivo come forma di contestazione al secolare totalitarismo della scrittura e, al contempo, le regala un primato prospettico altrove negato.

Lalla Romano is a multifaceted artist. A characteristic of her literary style is the clever game of intersection between word and visuality. This expressive combination has generated a unique production in the Italian literary panorama and at the same time has proved to be the most distinctive feature of her figure in unusual interpretative contexts. This essay brings attention to the writer's visual predilection – first exhibited in her canonical novels, then objective in her late photographic novels. It is also aimed to integrate the visual act as a form of contestation against the secular totalitarianism of writing and to recognise a prospective primacy denied elsewhere.

1. «Io che guardo, io che racconto»

Anche nelle manifestazioni di amore più ostentate può nascondersi l'insidia del maschilismo. Sebbene Lalla Romano non possa dirsi scrittrice marginalizzata – anzi, ampiamente letta – questo non ci esenta dal proporre riletture che ne arricchiscano il profilo. Alla luce di questa considerazione, non sembrerà ardito problematizzarne l'opera, tentando un ricollocamento della scrittrice cuneese nel panorama letterario italiano. Lo scopo è di smentire, per quanto possibile, alcuni *clichés* che aleggiano attorno alla sua figura, e che tendono a collocarla fuori dalla realtà politica e sociale del suo tempo.

Ad esempio, l'accusa di estraneità alle lotte sociali, e alla causa femminista, mossa alla scrittrice, e continuamente rinfocolata dalla critica, avrebbe trovato pretesto e giustificazione nella presunta colpa di Romano di non «tematizzare esplicitamente la questione della propria identità di “genere”»¹ all'interno delle sue opere. Ma, in questo specifico caso, è proprio nella dimensione privata della scrittura, nella silente rivoluzione dell'auto-narrazione, che la protesta acquista senso e vigore. Anche se

¹Rossana Rossanda, *Materiale di scrittura da una vita femminile*, in «Il manifesto», 12 febbraio 1988, p. II.

Lalla Romano non si è imposta con la stessa esplicita veemenza di scrittrici come Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes, Fausta Cialente, è «con loro [anche] senza tessera».²

In contemporanea, altri giudizi critici hanno posto l'accento sull' 'enigmatico' sperimentalismo della scrittrice.³ Laddove, paradossalmente, proprio l'attenzione alla forma si pone come elemento costitutivo della sua prosa, di cui Romano è sempre attenta a rimarcare il carattere estetico, in osservanza alle leggi pittoriche che presiedono alla sua formazione culturale, e ai caratteri di novità che essa intende veicolare.

Un'attenta valutazione consente di rintracciare le origini del figurativismo, caratteristica principe dell'intera produzione romaniana, nella professione di pittrice svolta per oltre vent'anni. D'altronde, è risaputo che la consacrazione alla narrativa avvenne solo attorno alla metà degli anni Quaranta, coincidendo con il trasferimento della scrittrice a Milano. Possiamo stabilire come data ponte il 1942, anno in cui Pavese le affidò la traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert. Ma, se per certi versi, Flaubert fece scoccare la scintilla, è altrettanto vero che la presunta «oggettività flaubertiana dei primi libri della Romano [altro non è che] una sorta di rimozione-travestimento del suo autobiografismo lirico».⁴ In *Una giovinezza inventata* (1979), il suo romanzo più scopertamente autobiografico, è possibile rintracciare i prodromi del bisogno espressivo che abita l'inconscio della scrittrice: «divorai *Combray* con l'angosciosa sensazione che il mio libro l'avesse già scritto Proust».⁵

Abbandonato il mondo della pittura, non senza recriminazioni, Romano impregna la scrittura di visuale,⁶ eleggendo peraltro lo sguardo a strumento conoscitivo di prim'ordine (esemplificativo, in tal senso, l'incipit di *Maria*, suo primo romanzo). Nel corso degli anni Novanta, periodo in cui Antonio Ria scopre un numero ingente di tele dipinte dalla scrittrice, è intervenuto un passaggio significativo nella prospettiva di lettura ed interpretazione dell'opera romaniana, al punto da indurre la stessa scrittrice a ridefinire i confini che, per lungo tempo, avevano separato le due attività, compiendo «il passo definitivo. Riconoscere che la [sua] pittura era "scrittura"».⁷ Se da un lato, la componente visiva è indubbiamente riconducibile al mondo pittorico, dal quale la scrittrice sicuramente eredita quella peculiare propensione all'esercizio dello sguardo, d'altra parte, cercare di spiegarne le implicazioni solo attraverso il richiamo alla pittura, risulta un'operazione fortemente limitativa, che fa scadere l'opera a mero esercizio estetizzante.

² Il riferimento è al titolo del seguente articolo: Lalla Romano, *Sono con loro senza tessera*, in «Il Giorno», 15 dicembre 1973, p. 3.

³ Cfr. L. Romano, *Marte e Marie*, in Ead. *Un sogno del Nord*, in Ead. *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1992, vol. II, p. 1057.

⁴ Giovanni Raboni, *Postfazione* a L. Romano, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1995, p. 244.

⁵ Lalla Romano, *Una giovinezza inventata*, in Ead. *Opere*, op. cit., vol. II, p. 830.

⁶ Il contributo maggiore agli studi sulla cultura visuale viene dallo studioso americano W.J.T Mitchell, teorizzatore del *pictorial turn* in W.J.T Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 84.

⁷ Lalla Romano, *Io e la pittura*, in A. Ria (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 1993, p. 31.

Nella prima fase della sua produzione, inerente ai romanzi autobiografici in prosa, l'utilizzo delle immagini (che qui si rendono parte del tessuto narrativo sotto forma di tematizzazione, citazione, ecfraresi)⁸ va in una duplice direzione: da un lato si attesta come mezzo per inaugurare forme linguistiche ed espressive gravide di novità; dall'altro – mediante l'impiego dello sguardo – consente di «possedere il mondo».⁹ Se partiamo dall'assunto che guardare non è mai neutro, in una società sostanzialmente 'scopofilica', è necessario proporre un *vademecum* che insegni l'arte di indirizzare il potere dello sguardo, e non più solo quello della parola, verso orizzonti etici.

Nel concetto di *sguardo* come strumento di riappropriazione identitaria,¹⁰ mutuato dalla *Visual Culture* in accordo con i *Gender Studies*, risiede il primo atto del processo di riscoperta della soggettività femminile, che mira a condurre la lotta al patriarcato anche nei 'sistemi di visione', attraverso pratiche decostruttive che hanno come scopo una ridefinizione dei parametri e che, nel caso specifico di Lalla Romano, trovano nell'immagine la modalità di riassetto per eccellenza. Sguardo e linguaggio della differenza trovano dimora all'interno del genere autobiografico, scelto come palcoscenico privilegiato per restituire alla memoria individuale una risonanza eterna.

Giulio Ferroni afferma che «dall'orizzonte tutt'altro che lineare e pacifico su cui si costruisce il suo io di donna-scrittrice, la Romano trae la forza per “vedere” in un modo nuovo e inedito».¹¹ Quel 'vedere', se opportunamente contestualizzato, diventa metro di giudizio di elevata statura politica.

Lo sguardo femminile (*Female Gaze*) è un termine/concetto chiave - coniato a partire da un lavoro di Laura Mulvey del 1975-¹² che nasce in ambito cinematografico, in contrapposizione al *male gaze*, inteso come prospettiva dominante. Secondo la critica britannica «le donne [...] stanno nella cultura patriarcale in veste di significanti per l'uomo».¹³

Relegata in una condizione di pura oggettualità, la donna fa capo a un'assegnazione di ruoli prestabilita, nella quale assume la connotazione di «feticcio garante»¹⁴ del fallo. L'incompletezza della soggettività femminile è una condizione che si sviluppa a partire dall'infanzia, quando la bambina prende atto della sua castrazione (che è imperniata sulla presunta invidia del pene), identificandosi con la madre, che è il

⁸Monica Farnetti, *I romanzi di figure di Lalla Romano*, in Ead. *Tutte signore di mio gusto. Profilo di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga, 2008, p. 110.

⁹Vanna Zaccaro, *Romanzo di figure di Lalla Romano: lo sguardo e la scrittura*, in Ead. (a cura di), *Le infinite negoziazioni dell'io*, in P. Zaccaria (a cura di), *Grafie del sé. letterature comparate al femminile*, Atti del Convegno, Bari, Adriatica, 2002, vol. 1, p. 169.

¹⁰Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi, 2002, pp. 257-258.

¹¹Giulio Ferroni, *Parola e immagine, ascolto e sguardo*, in Antonio Ria (a cura di), *Scrivere: «la mia maniera di essere»*, Regione Piemonte, Torino, 2008, p. 9.

¹²Da me consultato nel volume Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in Amelia Jones (a cura di), *Feminism and Visual Culture Reading*, London-New York, Routledge, 2010, pp. 44-53

¹³*Ibid.*, p. 44.

¹⁴Luce Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 89.

modello a partire dal quale essa costruisce la sua identità e dal quale apprende ‘visivamente’ la sua naturale diversità.

Se Freud ritiene che «l'impressione ottica rimane la via attraverso la quale più spesso è risvegliato l'attaccamento libidico»,¹⁵ accordando allo sguardo un potere di prim'ordine nell'elaborazione del desiderio, è chiaro che il recupero della materialità corporea passi, necessariamente, attraverso una riappropriazione dello sguardo, nella consapevolezza che la costruzione identitaria è strettamente connessa alla percezione visiva. In tal senso, la donna può così emanciparsi dalla sua condizione di essere «senza sesso, senza *sguardo*»,¹⁶ e dismettere lo stigma di «seconda posta nel gioco del desiderio maschile».¹⁷

Se «la spettatorialità si costruisce intorno all'opposizione tra donna come immagine e l'uomo portatore di sguardo»,¹⁸ è inderogabile che la donna insorga al *voyeurismo* maschile partendo dalla riappropriazione dell'immagine di sé stessa, generando nuovi parametri interpretativi, che le consentano di ridisegnare una nuova geografia emotiva e fisica. Esemplicativo un passo tratto da *Un sogno del Nord* nel quale Romano, guardando la propria immagine riflessa, riscopre sé stessa, arrivando a possedersi per intero: «avvenne qualcosa di simile a quando ebbi la rivelazione dei miei primi amori [...] Ora l'immagine era la mia».¹⁹

Ne *L'uomo che parlava da solo* (1961) il punto di vista è straordinariamente affidato a un personaggio maschile, privo di identità. Ritengo che questo specifico romanzo mostri una sua coerenza nel rilievo che la scrittrice accorda allo sguardo del protagonista, nel tentativo di attuare una decostruzione del *male gaze*.

Nel corso della narrazione, il protagonista si abbandona a un soliloquio che ha la durata dell'intero romanzo, e che si configura come un'estenuante ricerca di un senso che sfugge. In questo mondo di ossessioni al femminile, il ragionare retrospettivo del protagonista è volto a indagare nelle zone d'ombra del duplice fallimento: un matrimonio distrutto (Nora), una relazione impossibile (Alda).

Che lo sguardo sia il perno del romanzo è chiaro fin dall'incipit, che identifica già il protagonista come beneficiario del privilegio visuale («Tengo gli occhi chiusi, e vedo»)²⁰ Fin dalle prime pagine, nell'incontro *clou* del romanzo con una bambina sconosciuta intenta a scrutarlo, è chiaro il potere che l'atto visivo esercita: «Si è accorta che io la guardo, e senza interrompersi mi guarda, tra i capelli... non posso sopportare (quasi fossi un assassino)».²¹

Il peso dello sguardo della bambina è insostenibile, perché «l'uomo non vuole essere “studiato” [in quanto] desidera mantenere in ombra alcune zone della sua

¹⁵Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti. 1900-1905*, in Id. *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IV, p. 469.

¹⁶Luce Irigaray, *Speculum*, op. cit., p. 90.

¹⁷*Ibidem*

¹⁸Andrea Pinotti–Antonio Somaini, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2008, p. 106.

¹⁹Lalla Romano, *Un sogno del Nord*, in Ead., *Opere*, op. cit., vol. II, pp. 1653-1654.

²⁰Ead., *L'uomo che parlava da solo*, in Ead., op. cit., vol. I, p. 727.

²¹*Ibid*, p. 728.

interiorità».²² Essere giudicato è, infatti, l'ossessione dominante. Quest'episodio rimanda, per logica associativa, a quello in cui viene evocato il ricordo della figlia morta. Lo sguardo che non ha posato sulla figlia, prima che morisse, è lo stesso che ora evita di posare sulla fotografia che la ritrae per paura di dover fare i conti con i morsi della coscienza.

Il rapporto con le due donne-chiave del romanzo è altrettanto rivelatore. Della moglie pensa che non sia in grado di intendere: «Nora non capisce—come tutte le donne—»,²³ e dell'amante non coglie che indizi fuorvianti: «Vedendola avevo pensato: ragazza che prende un cappuccino da sola uguale ragazza onesta».²⁴ Occasionalmente impegnato in relazioni extraconiugali con donne che disprezza, il protagonista instaura con loro un rapporto puramente *voyeuristico*. La sua coscienza di uomo infedele rievoca i tradimenti modificandone i presupposti, per uscire incorrotto da una situazione moralisticamente deprecabile. Il ritratto che ne esce fuori è di un uomo che si concede per gentilezza, per pietà.

Nel corso del romanzo, il matrimonio con Nora e la relazione con Alda si sovrappongono nella mente del protagonista, generando un corto circuito di sentimenti confusi. Mentre il protagonista si confonde, le due donne, senza esserne a conoscenza, vanno nella stessa direzione: cercano di sottrarsi alla violenza del suo sguardo, affrancandosene. In questo rievocare convulso, emerge l'inconcludenza del matrimonio, frutto di convenzioni sociali che egli ha sempre solennemente osservato, e che Nora, a un certo punto, rifiuta, emancipandosi da quella condizione oggettuale. Anche in questo caso, la rivelazione della natura del marito passa attraverso lo sguardo: «Ho vergogna. Nora mi guarda. [...] Ha capito anche lei che sono io?».²⁵ Al contrario, Alda mette in discussione, e contesta, quel mondo appena vi entra. Il confronto sulla religione è particolarmente illuminante: «[...] quando Alda mi ha dichiarato di essere atea sono stato urtato. In una donna questo mi è sempre sembrato volgare».²⁶ Alda è talmente tracotante che lo sguardo del protagonista non può contenerla. Sfuggendo al suo controllo visivo, la donna può così incrinare le sue certezze, nella misura in cui si oppone alla logica del possesso che egli mette in atto. ««[Alda] Ha detto: Alla fine capirai». Ho accettato da lei questo compito»,²⁷ il compito di provare a condurre un'esistenza autentica, svincolata da ogni forma di bieco asservimento a logiche del possesso. Ma il protagonista si è arrovellato inutilmente, non ha saputo vedere, perché si è limitato a guardare superficialmente l'esistenza, come un naufrago allo sbando. Per questo motivo, la lezione che ne deriva è una sola: «Vedere è chiudere gli occhi».

²²Mario Cianfoni, «Man mano che le mie idee si fanno più chiare, i miei sentimenti si fanno più confusi», in Daniel Raffini (a cura di) *Lalla Romano scrittrice*, in «Studium», 115, gen./feb. 2019, 1, p. 43.

²³Lalla Romano, *L'uomo che parlava da solo*, in op. cit., p. 763.

²⁴*Ibid.*, p. 805.

²⁵*Ibid.*, p. 748.

²⁶*Ibid.*, p. 834.

²⁷*Ibid.*, p. 751.

Posso chiudere gli occhi e riprendere contatto con la realtà.²⁸

2. «Guardare come scrittura»

L'ultima produzione di Romano è un manifesto tributo all'immagine. La fotografia diventa uno stimolo interpretativo di cui la scrittrice si serve per approdare a scelte stilistiche nuove, nell'ottica di una volontà di sperimentazione linguistica e di attestazione sul piano dei contenuti biografici. In quest'ultima parte di produzione si annoverano i "romanzi" fotografici, pubblicati da Einaudi tra il 1975 e il 2000. Pare che l'occasione narrativa sia stata fornita a Romano dal ritrovamento delle lastre fotografiche paterne, scattate tra il 1904, «anno del matrimonio dei *suoi* genitori»²⁹ e il 1914, «anno fatale».³⁰ Una sorta di ricostruzione filologica dei rapporti che la scrittrice intrattenne con la fotografia ci mostra come ad uno smodato amore giovanile per la pratica fotografica, specchio di una sconfinata ammirazione paterna, la giovane Lalla vi sostituisca una perentoria svalutazione, che verrà poi ampiamente ritrattata nel tempo.

Secondo la schematizzazione di Coglitore, questa produzione rientrerebbe nel novero dei foto-testi più specificamente autobiografici, che utilizzano l'album di famiglia.³¹ Sebbene non le si possa attribuire alcuna paternità, è senz'altro palese il rilievo che le opere fotografiche della scrittrice hanno nell'ambito degli studi sulla cultura visuale, soprattutto per la particolare attenzione che la scrittrice ha riservato al *layout*,³² ma in generale a tutti quegli elementi che caratterizzano i dispositivi foto-testuali (cornici, didascalie, spazi bianchi, sovrapposizioni);³³ ed è senz'altro palese che sia stata pioniera nell'aver trasformato un sottogenere di fotografia (come sono gli album familiari [...]) in un vero e proprio tema/genere letterario».³⁴

Nella *Premessa a Lettura di un'immagine*, la scrittrice dichiara che «le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione».³⁵ Affermazione che comproverebbe un'ipotesi come quella di Coglitore, secondo cui la parte letteraria risulta fortemente subordinata alla fotografia.³⁶ Di conseguenza, alcuni critici hanno letto nell'inversione di ruoli operata dalla scrittrice una volontà di oggettivizzazione che, trascendendo il piano meramente autobiografico, svincolerebbe il significato «dalle

²⁸ *Ibid.*, p. 842.

²⁹ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975, p. IX.

³⁰ *Ibidem*

³¹ Roberta Coglitore, *I dispositivi testuali e autobiografici. Retoriche e verità*, in «Between», IV, 7, Maggio 2014, p. 11.

³² Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 83.

³³ Roberta Coglitore, *I dispositivi testuali e autobiografici*, in op. cit., p. 3.

³⁴ Novella Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in Michele Cometa, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, op. cit., p. 183.

³⁵ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, op. cit., p. IX.

³⁶ Cfr. Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici*, in op. cit., p. 11.

associazioni referenziali proposte da un lettore privilegiato»,³⁷ in questo caso la scrittrice stessa. Innescando «un'interazione dinamica di associazioni discorsive»,³⁸ l'opera rimarrebbe «aperta a letture multiple».³⁹

In un momento storico in cui Roland Barthes organizzava il funerale dell'autore e Umberto Eco sosteneva l'importanza di una cooperazione attiva con il lettore per la costruzione dell'opera, Lalla Romano rivendica una spiccata presenza autoriale, in un'opera che difende un significato inscritto nelle sue dinamiche interne.⁴⁰ In questo senso, se è il Soggetto autoriale a dettare il percorso verso la verità, risulta opinabile quell'osservazione secondo cui «è il lettore a dover “costruire” la storia: se il lettore non compie questo sforzo non esiste una storia»,⁴¹ nella consapevolezza che l'esistenza del racconto sussiste in un a priori autoriale. Romano afferma sì di aver scritto «romanzi di tipo nuovo, che *richiedono* anche la complicità del lettore»,⁴² ma in un'ottica puramente interpretativa. E infatti, egli può arricchire i significati già iscritti nell'opera, ma non è chiamato a completarli.

Ponendo l'attenzione sulle modalità di manifestazione dello sguardo all'interno dei foto-testi marcatamente autobiografici, risulta evidente come una lettura efficace dell'opera debba contemplare la convergenza dei due sguardi protagonisti: lo sguardo della scrittrice che legge il passato attraverso gli occhi di chi l'ha vissuto come presente (il padre-fotografo).⁴³ Non a caso, a conferire linearità e coerenza all'intera produzione della scrittrice è proprio la peculiarità del rapporto che intrattiene con l'Altro da sé, che diventa punto di partenza necessario nell'instancabile processo di affermazione. Pur ergendosi a sovrana del mondo visto/letto, la scrittrice può sostanziare il suo percorso di consapevolezza identitaria passando attraverso lo sguardo dell'altro, cercando in esso le tracce della sua diversità. Al contempo, l'atto visivo subito implica un assoggettamento allo sguardo paterno che, in alcune occasioni, crea addirittura smarrimento nella scrittrice.⁴⁴ Pur riconoscendo una funzionalità al racconto che Roberto Romano ha inteso fornire della figlia attraverso gli scatti, l'intervento verbale della scrittrice si è rivelato imprescindibile, e necessario, ai fini di un ripensamento dell'atto visuale. Rileggere le immagini consente a Romano di proporre un altro punto di vista che la collochi nel tempo e

³⁷Nancy Pedry, *From photographic product to photographic text: Lalla Romano's movement away from ekphrasis*, in «Rivista di studi italiani», a. XIX, n. 2, 2 dicembre 2001, p. 151. [traduzione mia]

³⁸*Ibidem*

³⁹*Ibidem*

⁴⁰Cfr. Lalla Romano, *Il mestiere di scrivere: Vassalli per sé, Eco per tutti*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1996, p. 29.

⁴¹Giuliana Picco, *Lalla Romano. Parole e immagini*, in «Bollettino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 1, giugno 2001 <https://boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html> [consultato il 18/11/2021].

⁴²Lalla Romano, *Il primo romanzo di immagini*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, p. 1598.

⁴³Cfr. Margherita Di Fazio, *Scrittura e fotografia – Fotografia e scrittura. Due percorsi a confronto*, in Bruna Donatelli (a cura di), *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori editore, 2005, p. 107.

⁴⁴«La macchina fotografica è un simbolo di violenza, di violazione?» Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., p. 143.

nello spazio, nella consapevolezza che «ri-guardare, guardare di nuovo [...] è la maniera migliore, anzi l'unica, per guardare con verità i fatti e le cose».⁴⁵

Sebbene la fotografia rechi in sé un indiscutibile carattere documentario, questi romanzi non mirano affatto a restituire il ritratto di un'epoca storica, quanto piuttosto alla comprensione di un'epoca della vita, in cui è racchiuso il significato della lotta ingaggiata dall'essere umano per esistere nella storia del mondo, per resistere allo scacco del tempo.

È chiaro che la matrice autobiografica demistifichi l'intento di spersonalizzazione.⁴⁶ Nelle didascalie apposte alle fotografie, utilizzate dalla scrittrice come ponte di comunicazione tra foto e testo, le parole utilizzate, tutt'altro che oggettive, forniscono spunti di lettura chiaramente personali. Un chiaro esempio è la foto che ritrae la madre intenta a riposare su uno spuntone di pietra, durante una passeggiata in montagna.⁴⁷ *Punta* dall'immagine, la scrittrice rievoca, con estrema poeticità, il tempo della malattia della madre, inafferrabile agli occhi di quella bambina che, invece, nella consapevolezza della maturità, coglie l'efferatezza di quel male perfino nel sole e nelle rocce. Questa didascalia è un chiaro esempio di come, attraverso l'avvenenza della scrittura, Romano riesca a sottrarre alla fotografia i suoi «tanti usi narcisistici»⁴⁸ per restituirla alla sua più pura e autentica poeticità.

In questo camminare nei ricordi sparpagliati, per affermarsi consapevolmente Soggetto, e per ritrovare un legame autentico con la madre, l'immagine torna a riempirsi di significato, diventando parte integrante del processo di edificazione autobiografica. Esperando la fotografia come un racconto, Romano trasforma i romanzi fotografici (cui si aggiunge *Ritorno a Ponte Stura* e *La Penombra*, anche se in prosa) nella narrazione del tempo dell'infanzia, testimoniando quanto di più sacro esiste al mondo: la memoria. Ed infatti, nella narrativa romaniana lo sguardo volge sempre al passato, referente indiscusso, che «si rivolge in tutte le direzioni del tempo; dal presente illumina il passato e prefigura il futuro».⁴⁹

In un'epoca di certezze frantumate, interrogando la fotografia nel suo carattere resistenziale, la scrittrice può così tramutarla in una vera e propria 'mappa cognitiva', per riscoprirsi integra in un'epoca di schegge.

Appellarsi allo sguardo paterno è anche, e soprattutto, un modo per concedersi l'ultimo incontro con la madre, che le fotografie hanno difeso dall'oblio temporale. Sebbene nei propositi della scrittrice figurasse come obiettivo della ricerca la scoperta «[del]l'uomo [che in quelle fotografie] ha espresso se stesso»,⁵⁰ la figura materna affiora in tutta la sua elegante, e significativa, enigmatica dai meandri dell'inconscio, dissacrando quei propositi. L'idea che Giuseppina Peano, archetipo

⁴⁵ Lalla Romano, *L'eterno presente*, Torino, Einaudi, 1998, p. 4.

⁴⁶ Cfr. Giuliana Picco, in op. cit.

⁴⁷ Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., p. 45.

⁴⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 144.

⁴⁹ Simona Ulivieri – Irene Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Milano, Angelo Guerini, 2011, p. 64.

⁵⁰ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, op. cit., p. IX.

amoroso per eccellenza, sia co-protagonista del racconto esistenziale è suffragata da un'affermazione della stessa scrittrice: «nel '60 era morta mia madre: l'anno successivo tornai a Demonte con il solo scopo di ritrovare la sua immagine come doveva essere quando io ero bambina. E in questo le fotografie mi hanno aiutato molto [...]».⁵¹

Nel bisogno di ritrovare la Madre, «Supremo Bene dell'infanzia»,⁵² è racchiuso un significato represso che fa capo a quell'esigenza, tipicamente femminile, di comprensione dell'enigma materno nell'infanzia; ma la riconsiderazione del legame può concretizzarsi soltanto nel momento in cui la figlia riscopre la propria soggettività. Questa maturata consapevolezza consente di ripristinare un rapporto macchiato da logiche patriarcali, e di convertirle in un'alleanza tra donna e donna, tra soggetto e soggetto. È proprio alla Madre che Romano dedica il romanzo sull'infanzia per eccellenza, *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), primo tassello di questo percorso di riscoperta. La scrittura diviene allora il mezzo per compiere un viaggio temporale e percettivo, garantito dall'ecfrasi, che le permette di instaurare una vicinanza corporea con la madre.⁵³ Dal momento che la memoria è per sua natura fallace, la fotografia si propone di colmarne le lacune, nell'*hic et nunc* dell'esperienza visiva, come nell'universo proustiano.

Il romanzo ha una sua specifica partitura interna, che lo suddivide in due momenti: il tempo dell'«ombra» e il tempo della «luce», che corrispondono rispettivamente al tempo del prima e al tempo del dopo. Dal romanzo emerge con chiarezza il fascino che la bambina attribuisce al padre, figura mitica e punto di riferimento, in un primo momento, insostituibile. Il mito paterno si costruisce attraverso l'apprezzamento di qualità prettamente 'virili', ad esempio il coraggio, esibito durante le battute di caccia, che rappresentano, per la bambina, uno scenario favoloso in grado di innescare divagazioni fantastiche, e di creare attorno al padre un alone di fascinoso mistero. In una foto, che ritrae la scrittrice-bambina, è facile leggere i segni di quell'antico *potere*.⁵⁴

Incapace di cogliere il carattere drammatico del conflitto mondiale, nella sua percezione, l'eco della guerra – colta nel suo eroismo – si riverbera nelle 'imprese' da lui condotte sulle montagne del cuneese, con la conseguenza di una sostanziale eroizzazione della figura paterna, che assurge a modello di perfetta virilità. Anche l'insistenza sulle sue qualità artistiche è il sintomo di una silente glorificazione del

⁵¹Ead., «L'età dell'innocenza», in Giuliana Nuvoli-Antonio Ria (a cura di), *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (2001-2011)*, in «Il Giannone», IX, 18, luglio-dicembre 2011, p. 49.

⁵²Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 73.

⁵³In alcuni casi la fotografia innesca materialmente il ricordo: «Ho tenuto fra le mie mani la sua mano tornata uguale a quella della fotografia: la coglievo, posata sulla coperta». Lalla Romano, *La penombra*, in op. cit., p. 1023.

⁵⁴«Nell'immagine del trofeo di caccia, la bambina viene assunta nel mondo virile, e non solo scherzosamente – è imbruttita, preoccupata: non ama i travestimenti; però sa di far parte di una natura morta eccezionale: i simboli di un trionfo del padre – in una mano la pernice morta, con l'altra stringe la cinghia del fucile posato ai suoi piedi, attraversato dalla lepre morta – il cappello, di traverso, è quello di papà – per lui il travestimento significava desiderio di identificazione?». Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., pp. 150-151.

“modello”, a fronte di uno svilimento della madre che risulta eccessivamente semplice.

Alla celebrazione/idealizzazione del mito paterno fa da contraltare il senso di inadeguatezza che la bambina sperimenta di continuo e che si manifesta nella paura di deluderne le aspettative. Tuttavia, la paura del fallimento viene presto sostituita dall'indolenza, che ingenera sentimenti di profonda empatia nei confronti del padre. Ma, com'è noto, il passaggio dalla mitizzazione alla compassione è il preludio dell'addio al mondo dell'infanzia. Se nell'infanzia, come dimostrano i romanzi che la rievocano, il padre assurge a mito, nel racconto della scrittrice-adulta è vittima di una 'smitizzazione'.⁵⁵ Nel fatidico tempo del dopo, le sue imprese non suscitano più l'ammirazione filiale; al contrario, vengono filtrate dall'occhio senile della scrittrice che, a posteriori, può cogliere dettagli rivelatori, recuperando e rileggendo di conseguenza il sentire materno con la dovuta profondità di sguardo. È la morte della madre, subita come «un'operazione senza anestesia»,⁵⁶ a squarciare il *velo di Maya*. Ed ecco che, *fulmen in clausula*, la seconda parte del romanzo restituisce «la traccia di un'esperienza diventata coscienza recuperando con estrema attenzione il pieno significato di quei ricordi»,⁵⁷ «un atto di giustizia»⁵⁸ verso quella donna ritrovata, che ha albergato nella verità senza mai possederla, che ora si rispecchia nell'unica immagine veramente ambita: quella della madre.

L'approdo alla maturità è fonte di sconcerto e di disillusione, tanto da spingere la scrittrice a domandarsi: «Era dunque così misero il paese dove papà era stato ammirato, amato?».⁵⁹ Non è un caso che il romanzo-simbolo del passaggio alla vita adulta, *Una giovinezza inventata*, si apra all'insegna dell'addio a Demonte e, simbolicamente, al padre.

In un'epoca di stimoli visivi che disorientano, Lalla Romano propone un modo di guardare che resiste alla superficialità, al vuoto, alle malie dell'inconsistenza. Nella sua ultima opera, pubblicata postuma nel 2006 da Antonio Ria, la scrittrice ci regala il suo ultimo insegnamento. Ormai cieca, provata nel corpo e nello spirito da una malattia che è una punizione, scrive, annota, disegna su grandi fogli bianchi le immagini di una vita che, nel suo lento spegnersi, non smarrisce il suo vigore immaginativo. *Diario ultimo* si pone a suggello di un percorso artistico profondamente coerente, che si serve del rapporto tra immagine e parola come ricapitolazione per sommi capi di un'intera esistenza.

⁵⁵ Cesare Segre, *Introduzione a L. Romano, Opere*, op. cit., p. XXXIV.

⁵⁶ Lalla Romano, *La penombra*, in Ead., op. cit., vol. I, p. 1037.

⁵⁷ Giansiro Ferrata, *Un bel libro fatto di ricordi*, in «Rinascita», XXI, 29, 1964, p. 11.

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Lalla Romano, *La penombra*, in op. cit., p. 860.