

La natura morta della poesia: sul *Fiore* di Lalla Romano

di Elisa Donzelli

È una donna la prima cui, a Torino negli anni Trenta, Lalla Romano affida la lettura delle sue poesie. I versi sono quelli destinati a *Fiore*, libro d'esordio pubblicato dall'editore Frassinelli nel 1941¹. La donna, al tempo una ragazza, è Reginetta Ortona nata a Torino nel 1910 da una famiglia ebraica originaria di Casale Monferrato. Si tratta di informazioni che è facile ricavare leggendo i ricordi dell'autrice piemontese nella nota biografica dei Meridiani Mondadori: «Prima lettura delle mie poesie: da parte di Ginetta (Regina) Ortona a Torino (nel '39?)»².

In ragione dell'importanza che la memoria assume per un'autrice come Lalla Romano, mi è parso utile approfondire la breve indicazione autobiografica verificando la presenza di lettere di Ginetta, e della sorella Delfina deportata ad Auschwitz nel 1940, presso il Fondo «Lalla Romano» della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; ma anche cercando le missive che la scrittrice ha a sua volta indirizzato alle sorelle Ortona e che ho ritrovato tra le carte dell'archivio Terracini della Comunità Ebraica di Torino³. Entrambi gli archivi conservano tracce epistolari di un'amicizia poco significativa in termini letterari che, è bene chiarirlo subito, non avrebbe lo stesso valore se a contare non fossero il luogo in cui le giovani interlocutrici ebbero la ventura di frequentarsi e il fatto che la prima lettrice di *Fiore*, a detta di chi lo ha scritto, sia stata una donna.

* Le missive riprese all'interno di questo studio sono tutte conservate presso il Fondo «Lalla Romano» della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e vengono citate per gentile concessione degli eredi di Lalla Romano, di Franco Antonicelli, di Paola Levi-Montalcini e di Lionello Venturi. Esprimo la mia sincera gratitudine nei confronti di Antonio Ria e della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, nelle persone della Direttrice Maria Goffredo e di Aldo Coletto, senza la cui fiducia e collaborazione non avrei potuto perseguire questa ricerca in tempi di pandemia. Anche per questo secondo saggio su Lalla Romano, rinnovo la mia gratitudine nei confronti di Stefano Carrai per i decisivi consigli di lettura cui si aggiunge quella per Flavio Fergonzi, Federica Rovati e per Alessandro Botta che mi hanno fornito preziosi suggerimenti bibliografici di natura storico-artistica. Interlocutrici generose sono state inoltre Silvia Galante e Anna Malvano Marchesini cui sono altrettanto riconoscente; nonché la Direttrice della biblioteca dell'archivio Terracini di Torino Chiara Pilocane, Guido Ortona, Cristina Vitali della biblioteca civica di Torino e Francesca Donat-Cattin della biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

¹ L. ROMANO, *Fiore*, Torino, Frassinelli, 1941.

² Dichiarazione personale dell'autrice nella *Nota biografica* di EAD., *Opere*, a cura di C. Segre, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. LXXI (d'ora in poi O). Il nome anagrafico di Ginetta è Reginetta Ortona, non Regina come scrive Lalla Romano.

³ Archivio delle Tradizioni e dei Costumi Ebraici «Benvenuto e Alessandro Terracini». Reginetta Ortona (nata a Torino nel 1910 e morta nel 2001, il *Dizionario biografico degli italiani* non ne dà menzione) ha scritto una biografia di Margaret Fuller uscita postuma (R. ORTONA, *Una donna del XIX secolo, Margaret Fuller*, Torino, Archivio delle donne in Piemonte, 2009). La si conosce per avere composto brevi *pièces* teatrali negli anni Cinquanta e per qualche collaborazione con la Rai negli anni Ottanta. Prima della guerra scrive anche lei poesie soprattutto ne scrive quando, nel 1941, le giunge la notizia della morte della sorella Delfina, deportata ad Auschwitz qualche mese prima della fuga in Inghilterra e in Svizzera. Le carte depositate a Torino presso l'archivio Terracini conservano diversi raffinati inediti in versi di Ginetta Ortona, molti scritti proprio nel 1941 e quattro lettere di Lalla Romano. In totale le lettere che Lalla Romano si scambia con le sorelle Ortona sono circa una dozzina, conservate tra l'archivio Terracini di Torino e il Fondo «Lalla Romano» di Milano.

Nell'anno delle leggi razziali Ginetta Ortona scrive una tesi su Kierkegaard e, pur con qualche anno di ritardo rispetto ad altre coetanee, frequenta la Facoltà di Lettere dell'ateneo torinese dove anche Lalla si era laureata dieci anni prima, nel 1928, con una ricerca su Cino da Pistoia. Come per la maggior parte delle amicizie giovanili, in principio è l'Università lo spazio dell'incontro e del confronto con gli altri, lo stesso luogo che, accanto e dentro alla città, ho posto al centro del recente studio intitolato *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana* che invito il lettore a tenere a mente leggendo queste successive ricerche⁴.

Il quadro non sarebbe completo se non ricordassi che di Ginetta Ortona Lalla Romano ci ha lasciato un ritratto sfumato della sua giovinezza, dipinto nel 1941 alla maniera delle figure femminili di Enrico Paulucci, o che avrebbe potuto dipingere uno dei Sei pittori di Torino, e pubblicato nel *Dizionario biografico degli artisti* oltreché nei libri d'arte di Romano pittrice. Cataloghi di quadri e disegni riccamente affiancati da autocommenti:

È il ritratto femminile che preferisco. Penso che sia nata una particolare libertà fra la pennellata ariosa (alla Fragonard!) e il viso intenso della mia amica di tanti anni. [...] Lei stessa si è stupita di aver posato in anni già molto tragici, cioè dopo il '40⁵.

Ho voluto fare questa premessa, o digressione, per affrontare la nascita di *Fiore* non per feticismo dei particolari ma perché una certa fretta filologica associa la sua vicenda editoriale al solo nome, pur inderogabile, di Eugenio Montale. E Montale, lo ha ricordato Lalla Romano stessa in più di un'occasione, giocò un ruolo strategico nell'esordio letterario della scrittrice di Demonte⁶. Oltre al fatto che, per chi ha memoria diretta o curiosità viva del Novecento letterario, la vicenda di quell'incontro ha un aspetto leggendario che vale la pena ricordare⁷.

Nella seconda metà degli anni Trenta, in vacanza a Forte dei Marmi, la giovane pittrice incontra al Caffè Roma Montale e ottiene un appuntamento presso la sua pensione dove ad aprirle la porta non è il poeta ma Alberto Moravia che stava lavorando con lui alla

⁴ E. DONZELLI, *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 4° trimestre, fasc. 660, Torino, Loescher editore, 2020, pp. 548-579.

⁵ *Ritratto di Ginetta Ortona*, olio su tela in *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1993, p. 152.

⁶ L. ROMANO, *Poesie per il Sig. E. Montale seguite da parole ultime*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 2001. Per il ricordo del ruolo di Montale nella pubblicazione di *Fiore* si leggano le dichiarazioni dell'autrice nella *Nota biografica* del vol. I dei Meridiani (O, pp. LXXI-LXXII) ma anche i ricordi riportati in *Moravia*, in EAD., *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989, p. 105 (già apparso sul «Corriere della sera» il 28 novembre 1987) e in EAD., *L'eterno presente. Conversazioni con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 104.

⁷ «Mi trovavo al Forte – anni Trenta – e avevo appena conosciuto Montale, che mi aveva dato appuntamento in una certa pensione perché gli portassi una scelta di poesie. C'erano alcuni scalini esterni, poi un ingresso, vuoto. Aspettai un po', forse avevo suonato o bussato, perché sentii un passo deciso, ma dal ritmo diseguale, sincopato: toc, toc. Comparve, vestito di bianco, Moravia. Era bellissimo. Dissi: – Cercavo Montale...; e lui: – Io sono Moravia –. Era ben lui: altero e cortese (e anche un po' comico). – Ma io cerco Montale – continuai. Anch'io ero io.» EAD., *Un sogno del Nord* cit., p. 105.

sceneggiatura di un film. La giovane donna consegna a Montale diciotto foglietti che dopo pochi giorni le vengono restituiti con crocette e segni posti accanto ai testi più convincenti. I versi autografi sono stati conservati per anni dalla scrittrice e si possono ora sfogliare, con riproduzione delle crocette, nell'elegante libretto *Poesie per il sig. E. Montale* curato nel 2001 da Antonio Ria.

Sono questi, accanto ad altri materiali preparatori della raccolta del 1941 conservati presso l'archivio milanese della scrittrice, l'oggetto privilegiato dello studio che Cesare Segre ha riportato nella *Nota al testo* delle *Poesie* di Lalla Romano uscite per Einaudi nel 2001 a compimento di un lavoro sulle varianti dei versi della scrittrice già apparso nel 1993⁸. Si tratta di ricerche autorevoli che hanno contribuito a ridefinire l'evoluzione di un'attività il più delle volte considerata per Romano parallela e secondaria alla narrativa.

In primo luogo ritengo doveroso dire che lo studio delle varianti poetiche ha restituito alla filologia l'opera di una scrittrice che nel suo insieme è stata quasi sempre sottoposta a riflessioni critiche di natura interpretativa e generale mai legate allo scandaglio delle carte. Nel solco del lavoro avviato da Segre, il mio augurio è dunque che sia possibile ricostruire nel dettaglio anche la data di composizione delle poesie (raramente riportata in calce dall'autrice) e di conseguenza dei testimoni che sono stati puntualmente confrontati e analizzati. Ma le ragioni critiche che mi spingono a condurre un'indagine ulteriore su *Fiore*, escludendo volontariamente gli altri due libri di poesie pubblicati nel dopoguerra da Lalla Romano, non dipendono dal fatto che io consideri il discorso filologico sulle varianti poetiche ancora aperto o sapientemente esaurito.

Nel caso del libro d'esordio di Lalla Romano ritengo che vi siano ragioni culturali con un potere di rifrazione sull'opera della scrittrice – e non solo sulla sua opera – più urgenti nella ricerca rispetto all'analisi delle versioni precedenti alla stampa dei versi. E dico questo perché il potenziale della filologia, che impone un'opera fondata sull'invenzione della memoria, è in parte rimasto inutilizzato in ragione del fatto che sono stati lasciati nell'ombra aspetti storici ed ambientali senza i quali il senso complessivo della produzione letteraria di Romano nel Novecento rischia di andare perduto. Resta quasi del tutto eccezionale la riflessione critica di Giulio Ferroni che rappresenta un caposaldo nello studio dell'opera di Lalla Romano⁹. E decisivi punti di

⁸ EAD., *Poesie*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 2001 e C. SEGRE, *Varianti delle poesie di Lalla Romano*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 573-589.

⁹ Mi riferisco soprattutto alle pagine dedicate a Lalla Romano in G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1991, pp. 562-563 poi riprese con il titolo *La penombra di una vita "inventata". L'opera narrativa di Lalla Romano*, in *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2001)*, a cura di G. Nuvoli e A. Ria, in «Il Giannone», IX, n. 18, luglio-dicembre 2011.

riferimento sono i ricordi di Carlo Dionisotti, oltre alle riflessioni condotte da nomi del calibro di Ossola, Pampaloni, Corti, Pontiggia che restano però singoli saggi¹⁰.

Dopo l'uscita nel 1991 dei due Meridiani delle *Opere* l'attenzione nei confronti dell'autrice di Demonte non si è propriamente ridotta. Negli ultimi vent'anni, a seguito dell'ultimo importante convegno a lei dedicato nel 1996 e dopo la morte avvenuta nel 2001, Lalla Romano ha continuato ad essere raccontata soprattutto in televisione, ma di fatto il racconto critico si è esaurito perché – ad esclusione del generoso impegno di Antonio Ria e di alcuni significativi ma non sistematici interventi critici – ha smesso di essere studiata se non per tesi di laurea senza sviluppi successivi¹¹.

Prima di passare all'analisi in dettaglio di fonti e di testi occorre fare un'altra considerazione.

Non ritengo *Fiore* uno dei libri migliori della produzione poetica del Novecento ma non gli avrei dedicato uno studio se non pensassi che quel "fiore" nasconde al suo interno un segreto. Giovanni Raboni ha ritenuto che «a dispetto della sua esiguità quantitativa, la poesia di Lalla Romano non ha nulla, proprio nulla di subalterno o di accessorio o di marginale rispetto al resto e all'insieme della sua opera»¹². La sua è una considerazione letteraria. Il mio scetticismo critico nella valutazione poetica di *Fiore* – altro discorso sarebbe quello relativo a *Giovane è il tempo* che riassume, a distanza di anni, la prima raccolta al suo interno – è maggiore. Ma non lo è abbastanza da farmi pensare che la raccolta non abbia un valore unico rispetto alla nascita del desiderio della scrittura. Un desiderio che nella Torino post-gobettiana, per molte future scrittrici e futuri scrittori italiani del Novecento, non trae origine da esperienze letterarie pur essendo alla letteratura destinato.

Fiore non è un libro decisivo per la poesia del Novecento ma è un libro scritto da una donna di trentacinque anni trovatasi, per volontà e per caso, in un contesto artistico e

¹⁰ Si vedano gli atti del convegno *Intorno a Lalla Romano. Saggi e testimonianze*, a cura di A. Ria, Milano, Mondadori, 1996.

¹¹ Negli ultimi vent'anni gli studi e le ricerche sull'opera di Lalla Romano hanno prodotto risultati meno significativi rispetto al passato, fatta salva qualche eccezione. Tra i lavori più recenti segnalo la tesi di dottorato di Paolo di Paolo discussa presso l'Università degli Studi di Roma Tre nel 2012 e dedicata a *La scrittura critica di Lalla Romano* con incursioni sistematiche, non sempre analitiche, all'interno del Fondo della Biblioteca Nazionale Braidense intitolato alla scrittrice (parte della tesi è rielaborata nel libro-racconto P. DI PAOLO, *Come un'isola. Viaggio con Lalla Romano*, Roma, Giulio Perrone editore, 2006). Interessante per *Le parole tra noi leggere* (Torino, Einaudi, 1969) il lavoro della linguista ELISA DE ROBERTO *La guerra amorosa di Lalla Romano: note sulla lingua e sullo stile* de *Le parole tra noi leggere*, in «Ecritures», II, 2006. Più acute intuizioni sul libro dedicato al rapporto con il figlio adolescente si leggono nel saggio di ELISABETTA MONDELLO *Scrittura e memoria. Lalla Romano e le tracce della verità*, in EAD., *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone editore, 2016, pp. 100-121. Un altro lavoro che inquadra a fondo l'autrice, già segnalato nel mio *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana* cit., è quello di MASSIMO ONOFRI *Lalla Romano e l'invenzione della verità*, in ID., *Altri italiani. Saggi sul Novecento*, a cura di B. Pasqualetto, Roma, Gaffi, 2012. Minori novità di risultati critici – ad esclusione di alcune rilevanti testimonianze e della pubblicazione di stralci di epistolari – sono contenute nel volume *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2001)* cit. e prima ancora negli atti del convegno *Lalla Romano scrittrice a Milano*, a cura di G. Nuvoli, Milano, Franco Cesati Editore, 2007.

¹² G. RABONI, *Lalla Romano poeta*, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze* cit., p. 195.

culturale unico nel suo genere e nel tempo; lo spazio e il tempo in cui operarono tra i tanti Venturi, Casorati e Persico, prima ancora Gramsci e Gobetti. La particolare temperie della città di Torino negli anni Venti, la polisemia di voci ed esperienze, la giovinezza di uomini e donne destinati a diventare protagonisti del panorama culturale o anche politico del Novecento, le ho descritte nel saggio precedente. Ora vorrei parlare delle fonti cui il desiderio ha attinto.

La nascita del desiderio: Antonicelli e Frassinelli.

Dopo la lettura di Montale Lalla Romano consegna la raccolta a Giulio Einaudi, l'editore che a partire dal 1951 pubblicherà pressoché l'intera produzione letteraria dell'autrice. A giudicare dai cataloghi editoriali e dai ricordi di chi ha lavorato e ruotato intorno alla casa editrice torinese, quello con l'Einaudi è un rapporto duraturo nel tempo, di fedeltà e schermaglie ma soprattutto nato all'insegna di un rifiuto.

Prima di scrivere narrativa per la grande editoria, prima ancora del lungimirante esperimento di genere che rappresenta la prosa poetica de *Le metamorfosi*, Lalla Romano da pittrice passa alla scrittura attraverso la breve tappa della poesia, poi ripresa in altri due libri del dopoguerra¹³. Ma quello che di fatto è il suo primo libro non esce con l'editore che l'autrice avrebbe voluto: esce con il tipografo Carlo Frassinelli. Einaudi non è convinto della proposta, rifiuta la pubblicazione e, fresco di stampa in altra tipografia, *Fiore* viene spedito subito alla sede della casa editrice che l'aveva rifiutato. La dedica è indelebilmente iscritta, oltreché su carta, nei ricordi personali dell'autrice: «a Giulio Einaudi che non ha voluto stampare questo libro»¹⁴.

L'editore con cui Lalla Romano esordisce in letteratura dovrebbe dirla lunga su chi, realmente, vi sia dietro la storia di *Fiore*. Parlando di Frassinelli, litografo giunto da Alessandria d'Egitto a Torino nel 1913 e poi tipografo ispirato ai principi lirici e logici della Bauhaus¹⁵, è imprescindibile il nome di Franco Antonicelli. Per due ragioni

¹³ EAD., *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1951; EAD., *L'autunno*, Milano, La Meridiana, 1955; EAD., *Giovane è il tempo*, Torino, Einaudi, 1974. Entrambe queste raccolte riprendono alcune poesie di *Fiore* talvolta rimaneggiate. Lo studio di Cesare Segre sulle varianti delle poesie di Lalla Romano si è concentrato su *L'autunno* e soprattutto su *Giovane è il tempo* in ragione di una maggiore presenza di materiali preparatori e testimoni delle diverse stesure dei testi confluiti nella raccolta antologica del 1974. Poesie di Romano sono apparse anche in *Prima antologia di poeti nuovi*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1950, pp. 56-60, in «L'Approdo», n. 2, II, 1953, p. 72-75; in «Umana», n. 3-4, V, 1956, pp. 15; in «Paragone», n. 130, XI, 1960, pp. 77, 78 e 81; in «Fiera Letteraria», n. 33, XIX, 1964, p. 3. Anche i romanzi *L'ospite*, Einaudi, Torino, 1973 e soprattutto *Nei mari estremi*, Milano, Mondadori, 1987 (poi Torino, Einaudi, 1996) contengono poesie di Lalla Romano; in *Nei mari estremi* si tratta anche di composizioni poetiche mai pubblicate altrove.

¹⁴ Dichiarazione personale dell'autrice riportata nella *Nota biografica* dei Meridiani (cfr. O, p. LXXII).

¹⁵ Sull'editore Carlo Frassinelli – nato nel 1896 ad Alessandria d'Egitto da madre originaria di Ceneda (l'attuale Vittorio Veneto) e padre sconosciuto – rimando almeno alla voce "Carlo Frassinelli" a cura di Angelo D'Orsi nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998 e ad A. D'ORSI, *Il sodalizio con F.: un'avventura editoriale nella Torino degli anni Trenta*, in *Il coraggio delle parole. Franco Antonicelli, la cultura e la*

intrecciate l'una con l'altra in maniera non banale; una pubblica che, dal 1932 al 1935, vede Antonicelli nelle vesti di direttore della «Biblioteca Europea» della Frassinelli, celebre collana con la quale in Italia circolano Babel, Melville, O'Neill, Joyce tradotti tra gli altri da Renato Poggioli, Cesare Pavese, Ada Prospero Gobetti¹⁶; una privata che lega Antonicelli alla scrittrice per via di una relazione sentimentale raccontata, sotto falso nome, nelle pagine di *Una giovinezza inventata*¹⁷. Un incontro sul quale mi sono soffermata concludendo lo studio precedente e che vorrei fosse ricordato anche rileggendo qualcuna delle minute gelosamente custodite nel tempo dalla scrittrice; biglietti e lettere testimoni di un amore divenuto letteratura soprattutto, e ancora una volta, grazie ad un luogo: la Facoltà di Lettere di Torino negli anni Venti, con le aule e le biblioteche dove i giovani consumano lo studio e si danno appuntamenti decisivi per un apprendistato sentimentale mai disgiunto dalla formazione culturale.

A Pallade color dell'uliva¹⁸

vi mando questa perfida accozzaglia di passi altrui, con l'unico desiderio di farvi un minimissimo piacere.

Ho sentito grandemente la mancanza vostra, oggi poi che il sole più bruciante di finora mi aveva messo nel sangue tutti i deliri.

Vorrei essere adesso una cosa fresca al tramonto: non bruciare più, non sentirmi addosso la vita di tutti gli elementi.

E non amare più il mio mito, ma abbandonarmi alla sera.

Ho visto oggi le labbra vivaci di vostro zio.

Donati ha preso pieni voti e lode.

Addio, carissimamente. Se volete mandarmi un saluto, mandatemelo all'Università Facoltà di Lettere.

Addio. Portatemi i fiori di Boves.

Peer Gynt, l'egoista frivolo.

giov. 21-VI-'28

[Lettera autografa ad inchiostro nero di Franco Antonicelli a Lalla Romano con busta indirizzata in via Barbaroux Cuneo]¹⁹

*

dom. 9 sett. '28 Cino da Pistoia

comunicazione nell'Italia del secondo dopoguerra, a cura di E. Mannari, Fondazione Franco Antonicelli, Livorno, Belforte, 1996.

¹⁶ Tra il 1932 e il 1935 nella collana della «Biblioteca Europea» europea di Frassinelli escono una dozzina di titoli tra cui I. BABEL, *L'armata a cavallo*, traduzione di R. Poggioli, Torino, Frassinelli, 1932; H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione di C. Pavese, Torino, Frassinelli, 1932; E. O'NEILL, *La luna dei Caraibi e altri drammi marini e L'imperatore Jones*, traduzione di A. Prospero, Torino, Frassinelli, 1932; J. JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, traduzione di C. Pavese, Torino, Frassinelli, 1933.

¹⁷ L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁸ Per la definizione di «Pallade» contenuta in questa lettera si veda anche il passaggio di *Una giovinezza inventata* in cui l'autrice riporta il ricordo di un biglietto donatole da Altoviti (nel romanzo pseudonimo di Franco Antonicelli) che non compare tra le lettere del Fondo «Lalla Romano» di Milano: «Staccò un foglietto quadrettato e me lo porse [...] *Sœurs de Pallas, j'ai trouvé la déesse qui me convient*. Si insinuò un disagio: perché in francese? Già Mario S. mi aveva accolta, un giorno, mentre scendevo lo scalone della facoltà, con un saluto quasi urlato, alla sua maniera: – Minerva!» *ivi*, p. 162.

¹⁹ Fondo «Lalla Romano» della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (d'ora in poi LR), segnatura LRCorrII/A62, 2. Lalla Romano recupera questa lettera, con qualche taglio, in un passaggio di *Una giovinezza inventata* cit., p. 177.

[Cartolina illustrata di «Gressoney La Trinité»; scritta a mano con inchiostro nero da Franco Antonicelli e indirizzata a Lalla Romano a Boves (Cuneo)]²⁰

*

Cara Lalla, tanti auguri: di che cosa, pensaci tu. Auguri proprio di cuore, perché dopo tutto quel bene che te ne verrà farà piacere anche a me. Quando vieni?

Care cose affettuosissime dal tuo egoista malvagio bugiardo fedifrago sornione e violino senza canto Antony.

Fin d'anno '29

[Biglietto autografo a inchiostro nero indirizzato da Franco Antonicelli a Lalla Romano su carta intestata «Dott. Franco Antonicelli» e la sigla Dott. cancellata a mano]²¹

*

10 dic.

Cara Lalla trovati oggi alla Nazion. alle 17 ½ in punto: non so se potrò muovermi, ma ci sarò.

[Biglietto autografo a inchiostro nero di Franco Antonicelli su carta intestata «Dott. Franco Antonicelli» e la sigla Dott. cancellata a mano con busta riportante la scritta «Per la Gentilissima Lalla Romano Scuola di Casorati»; senza data ma simile al biglietto precedente, probabilmente del 10 dicembre 1929]²²

È vero che, in concomitanza con l'anno del suo confino politico ad Agropoli, Franco Antonicelli litiga con Carlo Frassinelli abbandonando il progetto della «Biblioteca Europea», il cui sogno verrà da lui ripreso tra il 1942 e il 1948 fondando, sempre a Torino, le edizioni Francesco De Silva. Le date di *Fiore* (1941) e quelle della biografia di Antonicelli (1935) non coincidono e le lettere conservate alla Braidense ci dicono poco sulla storia editoriale del primo libro di poesie di Lalla Romano. Ma la giovane e futura scrittrice aveva sicuramente seguito negli anni Trenta il lavoro editoriale dell'amico, condotto con spirito gobettiano e crocianesimo eretico nella scelta e nella selezione di titoli sia italiani sia stranieri proprio mentre avanzano fascismo e dittatura. «Antonicelli» ha scritto Vanni Scheiwiller in un ricordo sul suo ruolo di editore «[...] [h]a avuto il coraggio di proclamare la grandezza del letterato in anni difficili: ma di una letteratura, beninteso, vista come comunicazione e come insegnamento, sempre»²³. Nelle dichiarazioni personali sul suo esordio letterario, a proposito di *Fiore* l'autrice ha ricordato anche questo: «A Torino presentai le poesie alla Einaudi: dissero che non pubblicavano poesie, e mi consigliarono Frassinelli. Franco Antonicelli mi suggerì il titolo *Fiore*»²⁴.

²⁰ LRCorrII/A62, 5.

²¹ LRCorrII/A62, 6.

²² LRCorrII/A62, 12.

²³ V. SCHEIWILLER, *Antonicelli editore*, in *Per Franco Antonicelli*, Saggi e testimonianze raccolti da F. Contorbia e L. Greco, Introduzione di G. M. Bravo, Livorno, Edizioni della Fondazione Franco Antonicelli, 1988, p. 113.

²⁴ *Nota biografica*, in O, p. LXXII. Il catalogo storico dell'editore Frassinelli segnala che nel 1939, prima di *Fiore* di Lalla Romano, era stata pubblicata la raccolta di poesie di SILVIA INVREA *Le nubi*. La collana di poesia si era poi interrotta dopo due soli volumi di autrici italiane nel 1941, probabilmente a causa della guerra. Si veda *l'Indice delle collane*, in *Catalogo storico edizioni Frassinelli 1931-1991*, a cura di R. Oliva, Piacenza, Frassinelli, 1991, p. 79.

Che Antonicelli abbia segnalato il libro di Lalla Romano a Frassinelli, o che Lalla Romano si sia rivolta da sola o, come più probabile, su suggerimento di Einaudi a Frassinelli, ha un'importanza parziale. Ciò che possiamo in ogni caso affermare è che in concretezza non ci sarebbe *Fiore* se non ci fosse stato il lavoro editoriale di Antonicelli la cui presenza culturale, oltreché politica, nella Torino di quegli anni, non gioca mai un ruolo secondario. E dovrei aggiungere, come ha sottolineato Franco Contorbia, in ragione della «irriducibile fedeltà di Antonicelli all'universo della *chose littéraire*»²⁵.

Ma, accanto al motivo editoriale, c'è un aspetto interno al libro del 1941 che mi sembra necessario evidenziare nel legame tra Antonicelli e Romano perché ignorato dalla critica, a differenza di quanto non avvenga per *Una giovinezza inventata*. Al centro dell'esordio poetico della scrittrice di Demonte si pone senza ombra di dubbio una questione privata che rende possibile considerare con tutti i crismi il libro un canzoniere d'amore. In *Fiore* si distinguono con chiarezza sia un io sia un tu. Sin dalle prime pagine, la scrittrice affida ai versi il tormento giovanile dell'anima nell'incontro con un uomo che non ha mai nome ma che, a giudicare da due edizioni postume delle poesie giovanili disperse e ritrovate, nella realtà è identificabile soprattutto con Giovanni Ermiglia (il Giovanni Oneglia di *Una giovinezza inventata*) o al massimo, tenendo conto della cronologia biografica, con il marito Innocenzo Monti sposato nel 1932²⁶. Nessuno però può dire con certezza quale sia la corretta identità del personaggio maschile con cui l'io poetico dialoga nei versi confluiti nella raccolta del 1941. E questo anche perché il tu apparentemente compatto di *Fiore* nasconde quasi sicuramente una polifonia di voci che corrispondono alle esperienze sentimentali di cui è piena la giovinezza vissuta da Lalla Romano a Torino prima della guerra e di cui è

²⁵ F. CONTORBIA, *Antonicelli umanista e critico letterario*, in *Per Franco Antonicelli* cit., p. 97. Si vedano prima gli *Scritti letterari 1934-1974* di Franco Antonicelli curati da Contorbia con Introduzione di Norberto Bobbio (Giardini, Pisa, 1985).

²⁶ Giovanni Oneglia (pseudonimo di Giovanni Ermiglia in *Una giovinezza inventata*), nato a Sanremo nel 1905 e laureatosi prima in Giurisprudenza a Genova poi in Filosofia a Torino. Negli anni Venti Ermiglia frequentò gli ambienti intellettuali della città piemontese e divenne un attivista pacifista fondando la ONG Assefa Italia. Le edizioni postume che raccolgono poesie giovanili inedite e versioni diverse da quelle a stampa di poesie editate sono due: L. ROMANO, *Poesie (forse) inutili. Con autografi e disegni inediti*, Novara, interlinea, 2002 e EAD., *Poesie per Giovanni. Con disegni inediti*, a cura di A. Ria, Ventimiglia, philobiblon edizioni, 2007. Nella nota ai testi di *Poesie (forse) inutili* la composizione dei versi, talvolta datati o databili, viene fatta risalire agli anni Trenta. Le poesie ritrovate in una busta denominata dall'autrice «Poesie di/per Giovanni» e quelle ricevute e conservate da Giovanni Ermiglia a Sanremo delle quali si compone il libretto *Poesie per Giovanni* sono quasi tutte riconducibili agli anni Quaranta, salvo la poesia che è datata in calce 1929. Faccio presente che nella *Nota ai testi* del volumetto viene spiegato che Lalla Romano inseriva e toglieva di continuo da questa busta, come da altre buste, foglietti contenenti poesie scritte nel tempo («Da questa busta Lalla Romano sceglieva le poesie che, a volte con varianti e correzioni, a volte cambiando data, inviava a Giovanni Ermiglia a Sanremo» *Nota al testo*, a cura di A. Ria, in L. ROMANO, *Poesie per Giovanni* cit., p. 36). Ritengo che alcune delle poesie confluite in *Poesie per Giovanni* potrebbero essere state composte anche per altri, in particolare per Franco Antonicelli. Nell'Introduzione al libro Giovanni Tesio non avanza questa ipotesi attenendosi filologicamente alla dicitura autografa riportata sulla busta dall'autrice, non trascura tuttavia di dichiarare quanto segue: «Giovanni Ermiglia (nella finzione sempre Oneglia), l'amico amoroso, il compagno di studi cui sono dedicati alcuni capitoli della "parte Terza" [di *Una giovinezza inventata*]. Capitoli cruciali entro cui si colloca la storia d'amore per Franco Antonicelli (nella finzione sempre Altoviti o A.) che finisce per rappresentare una sorta di doppio di Giovanni: parte che non combacia, parte che corrisponde alla spaccatura dell'istinto e della mente» G. TESIO, *Le poesie per Giovanni. Dallo schianto all'armonia*, ivi, p. 9.

portavoce *Una giovinezza inventata*. Al centro del libro del 1941, a differenza del romanzo del 1979, non vi sono nomi o pseudo-nomi; tutto accade nell'anonimato dove, al centro del discorso, più che le persone, ricadono l'esperienza del corpo e la scoperta della sessualità. Non sono tuttavia convinta che la figura giovane di Franco Antonicelli non abbia nulla a che fare con il tu della poesia di *Fiore*. Prima di tutto perché, anche se la relazione amorosa si consuma soprattutto alla fine degli anni Venti e le poesie di *Fiore* non sono datate, noi lettori sappiamo dall'autrice che sono state scritte sin dall'adolescenza, o anche prima²⁷. Ma al di là dell'aspetto temporale che ci porterebbe sulla strada della biografia sentimentale dell'autrice, esiste a mio avviso un aspetto testuale che fa corrispondere alcuni versi di *Fiore* con diversi passaggi di *Una giovinezza inventata* incentrati sulla figura di Altoviti, nel romanzo falso nome di Antonicelli.

È soprattutto il paesaggio metafisico ed esistenziale, dove si consuma l'amore fisico e mentale tra due figure giovani, a far coincidere l'atmosfera del romanzo con quella di alcune poesie inserite in *Fiore*, in particolare le prime ad apparire nell'ordine della raccolta; e ciò accade, forse, anche nel caso di qualche componimento confluito nei libri di poesia pubblicati dopo la scomparsa dell'autrice il cui dedicatario è stato identificato, credo di poter dire con troppa sicurezza, in Giovanni Ermiglia. Riporto per chiarezza di chi legge almeno un passo del romanzo del 1979 costruito intorno alla figura di Altoviti (Antonicelli) e di seguito alcuni versi pubblicati nel 1941, ed uno ritrovato e apparso nel 2007.

Camminavamo in silenzio: non annoiati, non distratti – lui solo però «sapeva» – attraverso uno di quei misteriosi parchi tra alti nobili palazzi, con grandi alberi, strade larghe e curve, brevi dolci rialzi – quasi colline – con un rondò sulla cima. Seguimmo una di queste strade in salita, adagio. A mezza collina lui si mette davanti a me, e un poco più in alto, con fermezza mi attira. Sento il suo leggero profumo, le sue labbra fresche contro le mie, la lingua calda. Un'ondata mi sommerge. Quando riapro gli occhi, mi rendo conto che sono in una favola, in un bosco incantato. Intorno a noi, più buio del buio, due, tre, forse più, ombre di amanti abbracciati. Dove siamo? Quanto tempo è passato? Prima non c'era nessuno. [...]

Da quella collina – la chiamavo tra me "degli amanti" – scesi e continuai ad allontanarmi. Ci tornavo – ci tornavamo – in tanti momenti, ma come in sogno; e come nei sogni ripetuti, la collina era sempre più irreal. Anche se era destinata a rimanere come "luogo di verità", in un presente fuori del tempo²⁸.

Noi andavamo leggeri,
in una notte d'estate,
per un fresco giardino?
La tua mano
ho sfiorato, o una foglia?
la tua bocca
ho baciato, o un frutto umido e dolce?

²⁷ L. ROMANO, *L'eterno presente. Conversazioni con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 32. L'autrice dichiara di avere scritto la prima poesia a dodici anni.

²⁸ EAD., *Una giovinezza inventata* cit., p. 195. Ma si rilegga in questa direzione tutto il capitolo XXXV del romanzo.

[...] ²⁹

*

Andiamo nella campagna deserta,
scricchiola sotto i piedi la neve.

[...]

Io cerco il tuo corpo caldo e oscuro,
tu cerchi con affanno il mio corpo,

[...] ³⁰

*

Andavamo d'inverno in mezzo al bosco,
e ci avvinse un abbraccio, caldo e dolce.
Lenti dal sogno ci sciogliemmo alfine.

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

oscura consapevole il silenzio, [...] ³¹

*

Brucia il cuore degli alberi nel parco,
già immerso nei vapori d'autunno.

Infrenabile incendio fu l'estate:
divampava e struggeva. Ma si tace

il tumulto del tempo, e non rimane
che quel fuoco segreto senza fiamma.

[...] ³²

*

Velava i vasti boschi un velo d'oro,
di pallido oro erano i monti lontani.
Tutte le cose erano leggere come nel sogno,
sospese nel silenzio e nell'oro.

Noi aspettavamo che l'incanto si spezzasse
e tutto svanisse, come nel sogno ³³.

Gli esempi che ho riportato potrebbero dilatarsi individuando e confrontando altre citazioni del romanzo del 1979 e dei libri di poesie. Ma rileggendo i primi versi scritti nel tempo da Lalla Romano, credo anche che la distrazione più grande compiuta da chi ha analizzato *Fiore* riguardi lo stesso fraintendimento che è toccato alla lettura critica

²⁹ da *Il Giardino*, in EAD., *Fiore* cit., ora in O, p. 6.

³⁰ da *L'abbraccio*, *ivi*, ora in O, p. 7.

³¹ da *Il bosco*, *ivi*, ora in O, p. 9.

³² da *L'autunno*, *ivi*, ora in O, p. 45.

³³ da EAD., *Poesie per Giovanni* cit., p. 61. Si tratta di una poesia inedita e pubblicata solo dopo la scomparsa dell'autrice; il manoscritto è datato in calce 1929.

di *Una giovinezza inventata*. Occorre spostare l'attenzione dal presunto *romance* per capire a fondo il libro, e soprattutto per capire come e perché la scrittura nasca in quel libro e da quel libro non soltanto in quanto sfogo amoroso.

Più che le persone, alla luce di una serie di materiali e di fonti che questo saggio raccoglie e riconsidera, ciò che conta in *Fiore* sono il paesaggio e la modalità con cui l'atmosfera che circonda le figure umane viene raffigurata in poesia. Si tratta, comincerei a segnalare questo aspetto decisivo, di un paesaggio reale ma non obiettivo e determinato perché consumato nella dimensione del sogno. Un sogno, o una serie di sogni, la cui natura è comune alle prose poetiche che costituiranno anche il libro del 1951 *Le metamorfosi*.

Partendo da questo presupposto, che sia Franco Antonicelli o meno il co-protagonista di *Fiore*, che lo sia stato accanto o in sovrapposizione ad altri, non mi sembra un dato necessario per rientrare nel cuore del discorso. Penso che Antonicelli ci avrebbe dato ragione nel non considerare *Fiore* il 'fiore all'occhiello' della produzione letteraria di Lalla Romano. Quando il libro esce nel 1941 le recensioni sono buone ma sono poche, la sola rilevante è quella di Ferdinando Neri³⁴. Antonicelli resta pubblicamente in silenzio ma nessuno ricorda mai che, dopo la guerra, a *Fiore* si riallaccia nel primo articolo da lui dedicato ad un'opera dell'amica piemontese. Un pezzo apparso su «La Stampa» per un libro di sogni, non di amori falliti, che 'bussano alla porta' delle memorie giovanili e scuotono una realtà precedente:

Il terzo narratore è una donna, Lalla Romano, e non è un'ignota. Buona pittrice, acuto ingegno critico: è stata bibliotecaria, è insegnante a Milano. Ma è piemontese, della provincia di Cuneo, e come i suoi compatrioti ha contribuito a “resistere”, dal '43 al '45.

Questo è il suo primo libro di prosa: ma nel '41 pubblicò un libretto di poesie, *Fiore*, che meritò un articolo di Ferdinando Neri qui su *La Stampa*. Di questi giorni anche sono certe sue liriche raccolte in *Prima antologia di poeti nuovi* (ed. della Meridiana). Le ricordiamo soprattutto perché questa ci sembra la sua vera dominante natura: la decisione poetica. Tutte queste sue *Metamorfosi* bussano alle porte della poesia; una poesia estremamente sensibile ai giochi magici, alle astrazioni misteriose del surrealismo.³⁵

La scuola di Casorati

Se nella premessa a questo saggio ho voluto ricordare Ginetta Ortona è perché in principio sembrano essere soprattutto le donne, più spesso le amiche della giovinezza, le interlocutrici cui Lalla Romano affida la lettura dei versi destinati a *Fiore*.

³⁴ F. NERI, *Nuova poesia*, in «La Stampa», 18 giugno 1941 («Per quel che so, la signora Romano è più nota, finora, nel campo di un'altra arte; ma il Fiore ch'ella ci reca con una fierezza tanto serena è schiuso al gran sole della poesia»); G. MUSSO, *Nuova voce*, in «La Provincia Granda», 20 giugno 1941; A. ROSSI, *Poesia femminile*, «La Gazzetta del Popolo», 2 ottobre 1941.

³⁵ F. ANTONICELLI, *Tre scrittori nuovi*, in «La Stampa», 18 maggio 1951, p. 3. Il riferimento interno alla recensione è a *Prima antologia di poeti nuovi* cit.

A testimoniare sono le fonti, in testa a tutte una lunga lettera risalente agli anni Trenta indirizzata a Lalla Romano da Paola Levi-Montalcini, anch'essa all'epoca allieva della scuola di Felice Casorati, nella quale viene espresso un parere non favorevole sulle poesie dell'amica di Demonte³⁶. È un documento tangibile dal quale vorrei ripartire per considerare l'atmosfera, solo apparentemente distratta, che permea le poesie pubblicate nel 1941.

Lalla cara,

le tue poesie sono quasi sempre un po' troppo astratte e generiche per convincermi completamente, in quanto ricorrono sovente argomenti e parole che diventano qualche volta convenzionali. (V. la luna che bacia la sua amante la terra. V. gli amanti e il bosco ecc. V. il fiume e la fanciulla ecc.).

Si sente che tu sei una donna di spirito satura di cultura classica e che a un certo punto conscia di saper scrivere hai facilmente composto quei versi. Non odiarmi.

Rileggendole varie volte, si ha una sensazione di musicalità in un certo senso intellettualistica a scapito di una maggiore passione e convinzione per la cosa descritta che in pittura tu esprimi più liberamente. Raramente i tuoi versi definiscono il tuo modo di vedere e sentire la natura, che non dovrebbe essere di nessun altro, o per meglio dire (lasciami chiacchierare) l'impressione tua era stata sufficientemente forte e aveva un senso, poi scrivendo lo hai quasi completamente perduto per una certa tua facilità a esprimerti.

Restano infatti quasi sempre al piano di impressioni vaghe che hanno provato un po' tutti. Anziché segno di universalità, mi pare più segno di fiacchezza, di qualche cosa cioè di ancora troppo indefinito anche se quasi sempre gustoso [...] gli aggettivi anziché essere indispensabili, sono scivolati un po' a caso senza che tu quasi te ne accorgessi e non servono a valorizzare una tua, soltanto tua impressione: [...] «i casti gigli / tremavano, pallidi, / eretti contro la folle carezza» «Sghignazzando il vento... nell'aria d'oro ... sogna l'amplesso selvaggio» «(Il cielo) curvo sul corpo oscuro / dell'amata dormiente... il vigile occhio profondo» [...] «l'alito caldo del suo greve respiro». Apprezzo invece quelle che riflettono più a lungo una tua viva impressione: «la strada diritta attraverso il cerchio di nebbia ecc. ecc.» «anche l'aria i morti, / ecc. ecc.» «le ombre degli alberi / sono rade e leggere / ecc. ecc.» «noi andiamo lungo un notturno fiume /ecc. ecc.» «uscì dall'osteria / ecc. ecc.» [...]. Voglio sperare che mi farai ancora leggere tutto ciò che scrivi con la stessa sincerità che ho usato io scrivendoti tutto ciò che pensavo al proposito

A presto la tua Paola³⁷

[Lettera autografa a inchiostro nero di Paola Levi-Montalcini a Lalla Romano; non riporta né data né busta ma risale probabilmente agli anni Trenta]

³⁶ Paola Levi-Montalcini, nata a Torino nel 1909, sorella di Gino e gemella di Rita Levi-Montalcini. Frequentò a Torino lo studio di Casorati e a Parigi la scuola d'incisione surrealista di Stanley William Hayter.

³⁷ LRCorrXXV/L35, 5. Il fondo «Lalla Romano» della Biblioteca Nazionale Braidense conserva 7 lettere, 8 cartoline e 2 cartoline postali di Paola Levi-Montalcini a Lalla Romano diverse delle quali con firma delle sorelle di Paola, Rita e Lina Levi-Montalcini (segnatura LRCorrXXV/L35). La prima traccia della corrispondenza risale al 13 agosto 1931 ed è una cartolina illustrata scritta fittamente con inchiostro nero e spedita da Courmayeur a Boves: «Mia cara Lalla, qui da ieri sera ho già visto tutta Torino, più il Suo Lion. Vent. [...]»; a giudicare dalle carte d'archivio si protrae sino al 27 marzo del 1959. Nel tempo seguono varie cartoline e lettere dai viaggi, una in particolare nel 1939 da Parigi, e varie missive che testimoniano di collaborazioni legate a eventi di cultura artistica, traduzioni e mostre. Altra corrispondenza femminile rilevante è quella con Giorgina Lattes, la più giovane delle allieve della Scuola di Casorati, anch'essa come Paola Levi-Montalcini ricordata in *Una giovinezza inventata* e il cui ruolo non è secondario nella narrazione del tempo della giovinezza. Si vedano in questo senso le riflessioni da me condotte in *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana* cit.

Le lettere di Giorgina Lattes a Lalla Romano presso il fondo milanese sono 9 cui si aggiungono 1 telegramma, 1 biglietto e 2 cartoline postali (segnatura LRCorr/XXV/L35). Sono missive scritte tra il dicembre del 1939 e il 1997. Proprio nel 1939 Giorgina si trasferisce in Argentina seguendo il marito per sfuggire alle leggi razziali e lì resta sino alla fine della guerra continuando a dipingere. Negli anni Cinquanta torna in Italia abitando a Roma. L'amicizia, a giudicare dalle lettere, mantiene un filo di contatto sporadico, soprattutto per iniziativa della Lattes. Ma il carteggio si fa vivace e fitto a partire dal 1987, e dopo la morte di Innocenzo Monti che Giorgina dichiara di non aver mai conosciuto. Leggendo *Nei mari estremi* (cit.) scrive in una lettera del 18 luglio 1987: «La personalità di tuo marito è così viva e così affascinante, che mi spiace non averlo mai incontrato. Ma la vita ci ha divise per troppi anni» LRCorrXXV/L35, 5.

I versi che Paola Levi-Montalcini ha riportato in questa lettera non corrispondono a quelli pubblicati in *Fiore* né ad altri apparsi postumi. È molto probabile che, dopo aver ricevuto questo parere di lettura, Lalla Romano abbia dato retta all'amica pittrice non solo rendendo più sobria la lingua della poesia ma anche asciugando i versi più direttamente legati alla scoperta della sessualità. Nel valutare questa scelta, non dovremmo dimenticare che a scrivere *Fiore* è una donna giovane che opera disinvolta, ma anche circospetta, in un ambiente in cui a muovere il palco della scena culturale sono soprattutto gli uomini. E questa considerazione, se occorresse dirlo, non deve essere scambiata per revanscismo di genere. Nella raccolta d'esordio di Romano ci sono dei dati oggettivi e delle evidenze testuali che confermano quanto ho appena dichiarato. Di numero inferiore rispetto a quelle di natura amorosa, il libro ritrae figure ed individua immagini che rimandano per simboli alla condizione femminile negli anni Venti e Trenta. Da un lato vi è la difficoltà a trovare una collocazione nel mondo da parte dell'io (si vedano, sin dal titolo, i versi emblematici de *L'equilibrista*: «Cammino sul filo. Dal basso / applaudite. [...] Difficile è l'arte, / ma facile appare»); e quelli finali di *Presentimento*: «Non so se fiorirò, primavera.»³⁸). Dall'altro vi è lo sguardo rivolto all'universo femminile, come nell'immagine allegorica de *Le meduse* («Strani fiori vaganti rari [...] muoiono sulla rena del lido / i fiori del mare»³⁹) e, in misura più esplicita, nel testo *Le pazze*.

Là nella grande casa in fondo al prato
si levavano i canti delle pazze.

Dapprima dolci e lenti, indi sul pianto
monotono e disperato urlo saliva,
e scatenava il coro irto e selvaggio.

[...]

Rattristava i sereni campi intorno
quel canto, ed ignorava la pietà,
ma le sventure ed i futuri mali
annunziava del tempo⁴⁰.

Ho cercato di mostrare come l'attenzione dello sguardo di Lalla Romano si riversi sulle coetanee e sulle figure femminili anche nel saggio dedicato ad *Una giovinezza inventata*. Ma è necessario dire che nel caso di *Fiore*, nato in termini diacronici prima della stesura del romanzo, lo stesso motivo è più direttamente legato ad una attività

³⁸ EAD., *Fiore* cit., ora in O, p. 57 e p. 68.

³⁹ *Ivi*, p. 40.

⁴⁰ *Ivi*, p. 38. Gli esempi in questo senso potrebbero essere anche altri, si vedano almeno poesie come *Non chiedere e Amore*, *ivi*, pp. 64 e 69.

propedeutica alla scrittura cui Romano si è dedicata per vent'anni, almeno dal 1924 al 1944: la pittura.

Non ripercorrerò le tappe e la storia di Lalla Romano pittrice, sapientemente ricostruite in varie occasioni e soprattutto nel catalogo del 1993 *Lalla Romano pittrice*⁴¹. Nel precedente studio ho ricordato che, giunta a Torino nel 1924 per iscriversi a Lettere, Lalla segue i corsi «per signorine» e di impostazione albertina del pittore Giovanni Guarlotti. Anche incoraggiata da Lionello Venturi, suo professore di Storia dell'arte all'università, nel 1928 si iscrive poi alla «Scuola Libera di Pittura» di Felice Casorati, in via Gallinari 33, che frequenta per quattro anni. Al di fuori delle lezioni, l'attività pittorica prosegue sino agli anni della guerra venendo via via del tutto sostituita dalla scrittura.

Dopo il 1993, riorganizzando a distanza di tempo olii e disegni in mostre e cataloghi, Lalla Romano ha distinto l'attività pittorica almeno in quattro generi: *Ritratti* (femminili, infantili e virili), *Autoritratti*, *Paesaggi* e *Nature morte* (con la serie specifica dei *Fiori*)⁴². In termini quantitativi la produzione è soprattutto costituita da ritratti (in special modo femminili) e da nature morte (con prevalenza di *fiori*). Nei ritratti, specchio riflesso degli autoritratti, ogni scelta di tocco e di tono fa venire il sospetto che la pittrice studi la postura delle compagne anche per costruire una propria identità e coscienza artistica e intellettuale. Tra essi, oltre a quello di Ginetta Ortona, spiccano il ritratto di Giorgina Lattes, quello della stessa Paola Levi-Montalcini, l'immagine di Nella Marchesini anch'essa, come Giorgina e Paola, allieva di Casorati oltreché scrittrice in segreto di poesie elogiate dall'amica di Demonte⁴³. L'elenco dei ritratti femminili dipinti da Lalla Romano è ben più lungo, rischierebbe però di portarci fuori pista.

In termini di *climax* c'è in *Fiore* un'atmosfera che, pur memore della lezione dello stilnovo (si veda almeno *Amore armato*⁴⁴) e di plurime suggestioni tardo ottocentesche e contemporanee, in prima istanza non definirei né neo-crepuscolare né ermetica; piuttosto 'inibita' ma capace di testimoniare la fatica di una voce femminile ad imporsi sul campo. Non certo gioioso o 'leggero' nasce il canto («Anche l'aria è morta, / il cielo è come una pietra.»⁴⁵), a differenza di altri libri d'esordio o della giovinezza pubblicati

⁴¹ EAD., *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1993.

⁴² Si vedano anche EAD., *Lalla Romano disegni*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1994 e EAD., *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1995.

⁴³ Per i ritratti delle amiche, oltre a *Lalla Romano pittrice* (cit.), rimando anche ai cataloghi *Lalla Romano disegni* (cit.) e *Lalla Romano. L'esercizio della pittura* (cit.). Per Nella Marchesini imprescindibile il ricco catalogo *Nella Marchesini. Catalogo generale. I dipinti (1920-1935)*, a cura di G. Bertolino, Torino, Silvana Editoriale, 2015 preceduto da *Nella Marchesini*, a cura di L. Riccio, Le Immagini, Torino, 1989 dove Lalla Romano ha dichiarato: «Non sempre i poeti sono figure poetiche. Nella Marchesini lo era. Forse perché, pittrice, non sapeva di essere poeta, soprattutto non presumeva» *ivi*, p. 21.

⁴⁴ *Amore armato*, in EAD., *Fiore* cit., ora in O, p. 52.

⁴⁵ da *Afa*, *ivi*, ora in O, p. 12.

negli stessi anni da future voci maschili della poesia italiana del Novecento (penso soprattutto al primo Caproni o a Bertolucci di *Sirio* e *Fuochi in novembre*; mentre atmosfere desolate e inquietanti si ritrovano nei versi di Antonia Pozzi⁴⁶). Ma, via via che la raccolta scorre (emblematico in questo senso un passaggio della poesia incipitaria «Donne siedono immote»⁴⁷), qualcosa si muove e il verso prende forma nella manifestazione anche erotica del corpo che, non trovando spazio nella realtà, si colloca nel sogno come in una sorta di autocensura o di confinamento dal presente.

Entrò nel sogno una farfalla bruna
[...]
Tra le coltri disfatte smemorata
stavo riversa, e seguitasi con l'occhio
l'oscuro volo: e vidi a poco a poco

enorme diventare la farfalla,
e l'ali farsi adunche, e trasformarsi
in nero pipistrello; e svolazzando,

posarsi infine sul mio ventre nudo
[...]⁴⁸

Esiste più di una ragione per la quale, nella lettera poco sopra citata, Paola Levi-Montalcini rimprovera alla poesia di Lalla di essere indefinita e vaga rispetto alla sua pittura. Ed esiste altrettanta ragione per la quale l'autrice di *Fiore* ha dato retta solo in parte ai suggerimenti contenuti nella lettera dell'amica e interlocutrice.

Alla maniera di Felice Casorati nei dipinti di Romano, come in quelli delle altre allieve della Scuola di via Galliari, i corpi e le figure sono quasi sempre rappresentati in spazi interni: stanze, case, salotti, l'atelier o la scuola di pittura. Per rovesciamento prospettico, in prevalenza inconscio se non involontario, in parte per affinità impressionistica, nella poesia di *Fiore* i corpi sono invece all'aperto, e l'io poetico e femminile è sceso nei campi, nelle strade della città, per le colline e per i boschi dove il desiderio cerca appagamento e la bellezza femminile muta nel tempo «in sottile piacere»⁴⁹. Pur spostato sul piano onirico, il desiderio è anche quello di conoscere il mondo, un mondo dove lo spazio per le donne è oggettivamente poco o difficile da conquistare e dove a prevalere sul verbo è il silenzio («Perdonami se spesso al tuo

⁴⁶ G. CAPRONI, *Come un'allegoria (1932-1935)*, Prefazione di A. Capasso, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936 e ID., *Ballo a Fontanigorda e altre poesie*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938; A. BERTOLUCCI, *Sirio*, Parma, Minardi, 1929 e ID. *Fuochi in novembre*, Parma, Minardi, 1934; A. POZZI, *Parole. Liriche*, Milano, Mondadori, 1939.

⁴⁷ da *Le strade*, in EAD., *Fiore* cit., ora in O, p. 5.

⁴⁸ da *Un sogno*, *ivi*, p. 43.

⁴⁹ «Si specchia nella pace delle sere / dei mattini la candida bellezza. / Così malinconica di giovinezza / il tempo muta in sottile piacere» *Ritorni*, *ivi*, p. 47.

silenzio / non so risponder che col mio silenzio»⁵⁰), oltre ad un'immagine sopra le altre: quella del *fiore* su cui occorre soffermarsi e riflettere.

Nel libro del 1941 la figura che più di tutte racchiude in termini simbolici l'io femminile e poetico è quella contenuta nella scelta del titolo. *Fiore* è un titolo semplice, forse anche scontato ma significativo. Significativo perché poteva essere al plurale e invece – probabilmente su suggerimento di Antonicelli – è declinato al singolare. Baudelaire non sembra al centro dei pensieri della scrittrice, lontano nei contenuti *Il fiore* attribuito a Dante nell'edizione del 1923⁵¹; più facile l'assonanza con certa poesia d'amore del Trecento, in ragione degli studi per la tesi di laurea. Carlo Dionisotti ha segnalato che il titolo piaceva a Neri «perché in quell'ora buia [...] questa nuova poesia di una giovane donna richiamava lui, comparatista delle due traduzioni, italiana e francese, allo spiegabile e però sorprendente ritardo della poesia femminile nell'Italia moderna»⁵². Ma, alla luce delle carte e dei dati storiografici, questa serie di considerazioni, pur convincenti, non mi sembrano esaurire il discorso.

Nel caso dell'esordio letterario di Lalla Romano esiste un presupposto che non va dato per scontato. I riferimenti 'primitivi' della poesia pubblicata nel 1941 non sono tanto letterari quanto pittorici. Ciò accade per ragioni biografiche ma anche per contenuti intrinseci al dipingere e al precoce legame della scrittrice con la critica d'arte.

Per la nettezza degli spazi, per il rigore cromatico delle forme, potremo definire le poesie di *Fiore* dei bozzetti di natura. E aggiungere che negli anni prima della guerra, a differenza del parallelo esercizio della pittura, più che concentrarsi sulla moda del ritratto e dei nudi, la poesia disegna paesaggi sobri e stilizzati caratterizzati da pochi toni austeri ed essenziali (neri, grigi, marroni, argentei), salvo rari casi più impressionistici (si veda *Papaveri*)⁵³. Le pagine di *Una giovinezza inventata* testimoniano delle prime letture poetiche di tono carducciano, soprattutto Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: poeta di vena simbolista, e poi socialista, consigliatole da Giovanni Ermiglia nel racconto di uno scrittore e pittore come Lorenzo Viani⁵⁴. Ma si tratta di riferimenti poetici non sistematici che rientrano all'interno di una matrice più ampia e soprattutto, in partenza, non solo letteraria.

Al di sopra del frammentismo e dell'ondata ermetica degli anni Trenta, il modello principe per l'avvio della scrittura di *Fiore* è quello di Felice Casorati e lo è nonostante Lalla Romano abbia sentito anche rigida e stretta la lezione del maestro. Perché dico questo se i soggetti prediletti da

⁵⁰ da *Silenzio*, *ivi*, p. 54.

⁵¹ *Il Fiore e il Detto d'Amore*, attribuiti a Dante Alighieri, a cura di E. G. Parodi, Firenze, Bemporad, 1922 (in appendice a *Le Opere di Dante* edite dalla Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1922, pp. 1-119) e *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuiti a Dante Alighieri*, Testo del secolo XIII, con Introduzione di G. Mazzoni, Firenze, Alinari, 1923.

⁵² C. DIONISOTTI, *Ricordi torinesi. Fiore e Ferdinando Neri*, in *Intorno a Lalla Romano* cit., pp. 19-20.

⁵³ *Papaveri*, in L. ROMANO, *Fiore* cit., ora in O, p. 39.

⁵⁴ «Il nome strano del poeta che piaceva a Giovanni m'intrigava: Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Giovanni mi portò Ceccardo di Lorenzo Viani: mi colpì il tema anarchico-socialista. Ma del Viani preferivo *Parigi*» EAD., *Una giovinezza inventata* cit., p. 142. L. VIANI, *Ceccardo*, Prefazione di A. Soffici, Milano, Alpes, 1922.

Casorati stesso corrispondono non tanto a paesaggi in natura quanto a figure ed oggetti statici ritratti 'in studio'?

Nei luoghi e negli spazi all'aperto della poesia di *Fiore* non vi è distinzione tra oggetti e persone; alla maniera di Casorati le persone stanno sullo sfondo come parti di un paesaggio camuffato sotto il genere 'minore' della natura morta. È in questa cornice simbolica che io scorgo, pur a tratti, un primo aspetto dell'originalità del verso, un'autenticità che è facile lasciarsi sfuggire se non confrontassimo la poesia giovanile, non solo con la pittura in proprio, ma anche con i primi scritti di critica d'arte pubblicati su rivista da Romano pittrice.

Su invito del suo professore, Lionello Venturi, nel 1930 Lalla Romano scrive un pezzo per la rivista «L'Arte» diretta da Venturi stesso e dal padre Alfonso. L'articolo è dedicato a *La scuola di Casorati* e riporta, in forma di dialogo, le parole che il maestro scambiava durante le lezioni di pittura con le sue allieve e i suoi allievi. Tra esse l'autrice ricorda e cita a memoria una considerazione di Casorati che credo occorra mettere in evidenza ed in diretto rapporto con l'esercizio, all'epoca non manifesto, della poesia destinata a *Fiore*:

«Molti non sanno ancora guardare la figura colla stessa libertà colla quale si guarda una natura morta. Ci sono di quelli che pensano che sia piena di umanità e di verità una figura cogli occhi brillanti e che esprime qualche cosa di preciso. Molti credono di sentire la natura perché dipingono un paesaggio col sole e col mare; io sento molto di più il sole e il mare dipingendo un muro grigio». ⁵⁵

Durante una conferenza del 1943 Felice Casorati avrà modo di definire in prima persona il significato che assume nella sua attività un determinato genere: «Dipingevo numerose nature morte che dovevano aiutarmi a vincere la tentazione che su di me avevano gli elementi decorativi. [...] Ripetevo la pittura degli stessi oggetti per il desiderio di vederli quasi sempre scomparire e diventare anonimi»⁵⁶. Ma, a ben guardare, si tratta di una pratica della quale il pittore novarese aveva sentito l'urgenza di fornire un significato già nel 1928 su «La Stampa»: «Nei momenti più disperati della mia vita di artista, io ho potuto riconciliarmi con la pittura dipingendo una scodella, un uovo, una pera»⁵⁷. Nel catalogo d'arte del 1993, solo a distanza di molti anni, la scrittrice renderà esplicitamente sua la formula del maestro: «La natura morta è il banco

⁵⁵ L. ROMANO, *La scuola di Casorati*, in «L'Arte», IV, 1930, pp. 379-383 ora in *Lalla Romano pittrice cit.*, pp. 224-225. Riprendendo solo i discorsi di Casorati, e con il titolo *Le parole del "maestro"*, il pezzo è apparso anche in *Un sogno del Nord cit.*, pp. 201-203 ed è stato ripreso nei Meridiani (cfr. O, vol. 2, pp. 1573-1575).

⁵⁶ Conferenza tenuta da FELICE CASORATI nell'Aula Magna dell'Università di Pisa il 26 maggio 1943 oggi riportata con il titolo *Felice Casorati parla della sua vita in Felice Casorati 1883-1963*, a cura di M. M. Lamberti e P. Fossati, Milano, Fabbri editore, 1985, p. 21.

⁵⁷ ID., *La crisi delle arti figurative*, in «La Stampa», 29 febbraio 1928, ripreso in ID., *Scritti interviste lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2004, p. 20.

di prova dell'onestà e della creatività di un artista. È il suo 'clavicembalo ben temperato'»⁵⁸.

In uno studio dedicato a Lalla Romano pittrice, Maria Mimita Lamberti ci ha messi su una pista affine che, al rovescio, andrebbe considerata anche in termini di scrittura letteraria, e non solo di iniziazione alla pittura: «Per Lalla Romano il dilettantismo è fuori discussione: la sua educazione alla pittura è passata attraverso il filtro delle lezioni di Lionello Venturi e dell'atelier di Casorati [...]. Quindi un apprendistato rigoroso, una conoscenza della tecnica e dei problemi del fare pittura che si può per traslato definire una grammatica e una sintassi figurativa mai imprecisa o casuale»⁵⁹.

Ma torniamo un momento al titolo della raccolta del 1941. Cos'è il *Fiore*? E come appare la sua identità nei versi?

Lalla Romano non dà quasi mai nome ai fiori che cita nei testi. I fiori per lei sono stagioni (*Inverno*, O, 14) o «fiori umidi» (*Sotto gli alberi*, O, 19), dai «gambi recisi» e strappati (*Distacco*, O, 44 e *I vecchi alberi*, O, 28), bruciati (*Transito*, O, 35) e «putrescenti al sole» tanto da non lasciare tracce di vita o di colore («smuore lentamente il colore» di nuovo *Le meduse*, O, 40). Tutto rende difficile individuarne la specie e la tipologia se chi ne parla li vede e considera più simili a persone e cose, persino a cieli della natura circostante.

Simile a un fiore il cielo
dagli orli vermigli posa
lieve sulla terra oscura.

E come il fiore caduto
lentamente appassisce,
il suo sereno colore

a poco a poco imbruna.
Pende nel cielo profondo,
stame d'oro, la luna⁶⁰.

Raramente mi è capitato di leggere ed immaginare un cielo così simile per mimesi ad un quadro di natura morta come in questo giovanile esercizio di scrittura in versi, ripreso senza titolo e con lievi varianti nell'edizione Einaudi delle poesie curate da Cesare Segre nel 2001⁶¹. *Cielo* di Lalla Romano è una poesia impreveduta rispetto a ciò che ci si aspetta da un componimento in versi degli anni Trenta. Riesce a coniugare magistero di pittura e libertà d'espressione (anche di sintassi e di punteggiatura),

⁵⁸ Dichiarazione dell'autrice posta in apertura della sezione dedicata a quadri di nature morte in *Lalla Romano pittrice* cit., 67.

⁵⁹ M. M. LAMBERTI, *Sul confine*, ivi, p. 10.

⁶⁰ da *Cielo*, in L. ROMANO, *Fiore* cit., ora in O, p. 49.

⁶¹ EAD., *Poesie* cit., p. 75. Il componimento appariva senza titolo e con lievi varianti anche in *Giovane è il tempo* cit.

oltreché ad inquadrare il clima cupo e livido nel quale incalza la progressiva ascesa del fascismo. Oggi dovremmo mostrare più a fondo che, per affinità e per opposizione, Felice Casorati ha giocato il suo ruolo e il suo peso non solo in termini artistici ma rispetto al desiderio e alla nascita della scrittura di molti allievi, giovani intellettuali ed artisti che ruotavano intorno ai suoi ateliers torinesi prima della guerra. Negli ultimi anni la critica si è concentrata soprattutto su Carlo Levi (non approfondendo però il «rapporto dialettico e ambivalente» di Levi con la scuola di Casorati negli anni Venti anche rispetto alla poesia scritta, soprattutto in carcere, negli anni Trenta⁶²), poco su autori come Lalla Romano, Mario Soldati, Giacomo Debenedetti. Per nulla nell'ambito di scritture nascoste come quella della pittrice Nella Marchesini. In ogni caso sono stati più gli storici dell'arte a sondare il terreno di una letteratura che scaturisce dall'esperienza del dipingere, mentre l'italianistica ha considerato certo ed appurato il dato di continuità⁶³. Il raffronto tra singoli testi dell'opera di Lalla Romano e il pensiero pittorico di Felice Casorati ha fondamento filologico soprattutto se circoscritto e delineato all'interno di un preciso periodo storico, quello a cavallo tra anni Venti e Trenta.

Sarebbe tuttavia un passo falso ed azzardato collegare direttamente la poesia di *Fiore* alla lezione non solo logica ma anche pratica di Casorati. E dico questo perché nessun quadro di Casorati coincide o assomiglia a sufficienza a singole o più poesie di *Fiore*. In un intervento del 1929 un giovane Giacomo Debenedetti esprimeva molto bene l'idea generale sottesa al magistero casoratiano: «Casorati non insegna a dipingere. Insegna qualche cosa di più serio ed efficace: la disciplina e la moralità dell'arte»⁶⁴. E anche Carlo Levi ha ricordato cosa avesse significato l'arrivo del pittore novarese nella Torino della sua prima giovinezza: «Era l'arrivo di un grande maestro, di un essere di un altro mondo, di natura diversa da quella nota, di qualcuno che parlava un'altra lingua, i cui suoni meravigliavano»⁶⁵. Ma l'aura di Felice Casorati non è mai fine a sé

⁶² In questi termini parla Carlo Levi di Lionello Venturi in C. LEVI, *I Sei di Torino*, in Id., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli editore, 2001, p. 100. Anche nelle conversazioni e nelle interviste a Levi ricorre il ricordo del legame con Casorati (Id., *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a cura di L. M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Roma, Donzelli editore, 2003). Nell'antologia C. LEVI, *Poesie* (a cura di S. Ghiazza, Prefazione di G. Sacerdoti, Roma, Donzelli editore, 2008) l'attenzione critica viene rivolta più che altro al rapporto spesso controverso tra Levi e Lionello Venturi e al legame con i Sei, mentre appare quasi del tutto assente una riflessione sull'influenza che ebbe nella scrittura poetica il contatto con Casorati.

⁶³ «Quanto la lezione casoratiana andasse al di là della semplice formazione artistica» è stato di recente evidenziato in un ottimo saggio di Alessandro Botta che, tra le testimonianze biografiche di pittori e artisti del tempo, ragiona anche sulla memoria casoratiana contenuta in *Una giovinezza inventata* fonte cui attingere per ricostruire scenari e dettagli della scuola di Via Gallari. Si veda A. BOTTA, *Felice Casorati nelle testimonianze e memorie dei suoi discepoli*, in *Il critico e il pittore. Gobetti, Casorati e la scuola*, Saggi di A. Botta, P. Mantovani, C. Pianciola, Prefazione di E. Alessandrone Perola, Fano, Aras edizioni, 2018, pp. 115-154: p. 149.

⁶⁴ G. DEBENEDETTI, *Casorati fra i discepoli*, in *Mostra dei pittori Felice Casorati, Silvio Avondo, Mario Bionda, Sergio Bonfantini, Nella Marchesini, Daphne Maugham, Marisa Mori, Andrea Cefaly*, Milano, Galleria Milano, 1-15 febbraio, 1929, p. 9. Ricavo questa indicazione bibliografica sempre dal saggio di Alessandro Botta.

⁶⁵ C. LEVI, *Ricordo di Casorati*, in *Lo specchio. Scritti di critica d'arte cit.*, p. 95.

stessa. Nella città subalpina degli anni Venti e Trenta al suo modello di azione artistica e morale, «di rivelazione della pittura come incanto libero di spazi»⁶⁶ – anche di implicita opposizione politica – si sovrappongono, mescolano e frappongono altri nomi che, nel caso di Lalla Romano come per molti giovani, in termini temporali precedono la scoperta dell'atelier di via Galliari.

Venturi e i 'primitivi'

Ritz Carlton Hotel, New York

Cara Signorina, ho saputo da mia moglie ch'Ella ha cominciato a frequentare la scuola di Casorati e me ne rallegro tantissimo. [...] Sto facendo delle grandi esperienze visive. È un mondo nuovo e pieno di cose belle. Le raccolgo, e spero tanto di poterne parlare con Lei a lungo al mio ritorno.

Mi scriva come si trova a far "la professoressa", e cosa ne dice di Modigliani.

Tante cose amichevoli
dal Suo Lionello Venturi

[Cartolina illustrata di Lionello Venturi a Lalla Romano con timbro postale del 1929, non leggibili il giorno e il mese; scritta con inchiostro nero]⁶⁷

È l'inverno, al massimo la primavera, del 1929; Lalla Romano è arrivata a Torino da poco più di quattro anni. All'università ha frequentato i corsi di Ferdinando Neri, Annibale Pastore e quelli di Lionello Venturi, giunto nella città subalpina nel 1915 per sostituire Pietro Toesca sulla cattedra di Storia dell'Arte. Qualche mese prima si è laureata con Giulio Bertoni in letteratura romanza e da poco ha accettato una supplenza per insegnare Italiano e Storia alle magistrali di Cuneo. Venturi, invece, si trova in America per scoprire musei e collezioni da cui trarre idee per la realizzazione della casa-museo del mecenate Riccardo Gualino. L'assenza non giustificata dall'università, il venire meno agli obblighi didattici, gli costeranno un'ammenda sebbene, pur con maggiore prudenza, negli anni a venire i viaggi all'estero saranno una priorità

⁶⁶ *Ivi*, p. 97.

⁶⁷ LRCorrXLVII/V24, 5. Presso il Fondo «Lalla Romano» della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano sono conservate 12 lettere, 6 biglietti e 3 cartoline illustrate di Lionello Venturi indirizzate alla scrittrice piemontese e scritte in prevalenza da Roma o durante i soggiorni all'estero: a Londra, New York, Chicago, Berlino, Parigi (segnatura d'archivio LRCorrXLVII/V24). Appartengono a una corrispondenza epistolare che si estende lungo un arco di tempo piuttosto ampio, sicuramente dall'autunno del 1928 (la prima cartolina è dell'11 ottobre 1928 e riporta il timbro postale di Londra dove Venturi si era appena recato dopo il soggiorno a Parigi per imbarcarsi verso l'America) sino all'estate del 1961 (l'ultima lettera è del 20 luglio), pochissimi giorni prima della morte dello storico dell'arte avvenuta il 14 agosto di quell'anno. Presso il Fondo che raccoglie le carte di Lionello Venturi a Roma non sono conservate le risposte di Lalla Romano.

In riferimento alla corrispondenza tra Lalla Romano e Lionello Venturi si veda anche *Una giovinezza inventata* cit., p. 155: «Arrivò dall'America – avevo ricevuto cartoline dal transatlantico – con una scatoletta per me».

irrinunciabile. Dalle ripetute trasferte a Londra, New York, Chicago, Berlino, Parigi, Venturi continuerà a scrivere all'allieva.

31 Dic. 1932

Cara Signora, grazie della sua lettera. Non credo abbia ragione a giudicarmi dalla poca produzione di quest'anno. Il lavoro non pende a data fissa. Cosa ne sa Lei, se io non ho lavorato molto, anche se ho prodotto poco? Rimpiangere l'Italia o Torino? La ferita è stata troppo fonda per lasciar luogo a rimpianti. Mi son portato con me, dentro, l'immagine di un'Italia ideale proiettata nell'avvenire.

E quella mi basta. Il che non voglia ch'io mi rammarichi di non potere discorrere con le buone amicizie.

Se ho cambiato idea sulla pittura moderna? Ma nemmeno per sogno! E Lei l'ha cambiata? Come mi piacerebbe udirla e vedere quello che fa!

Tanti e tanti cordiali auguri

Lionello Venturi

[Lettera autografa di Lionello Venturi a Lalla Romano scritta con inchiostro nero su carta intestata «62, rue Pierre Charron Paris 8^{ème}»]⁶⁸

*

23 aprile '33

Cara Signora,

[...] credo che l'impressionismo sia più vivo che mai. E se ci pensa, quale opera d'arte assoluta è uscita negli ultimi 80 anni, al di fuori del gusto impressionistico?

Le Sue idee diventano sempre più antiche? Veramente anche le mie. Perciò mi riferisco all'impressionismo. Le idee moderne sono sempre più neo-classiche.

E io continuo, anzi aumento la mia diffidenza.

Perciò, forse non sono né antico né moderno, ma vecchio. Quando il mondo si fa nero come la cappa del camino, preferisco vivere in bianco a dispetto del mondo.

Quando fa un bel quadro me ne mandi la fotografia. E riceva tante e tante cose cordiali dal Suo Lionello Venturi

[Lettera autografa di Lionello Venturi a Lalla Romano scritta a inchiostro nero su carta intestata «62, rue Pierre Charron Paris 8^{ème}»]⁶⁹

Dell'incontro con il professor Venturi, della sua «lezione elegante»⁷⁰ e del bacio strappatole nella villa torinese (episodio sul quale anche gli studiosi più accreditati hanno espresso pareri, quasi sempre a discapito dell'immagine della scrittrice⁷¹), ho parlato all'interno del saggio *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana*. Il riferimento cardinale sotteso a *Una giovinezza inventata* lo avevo individuato ne *Il gusto dei primitivi*, libro 'scandalo' e libro 'guida' con il quale, nel 1926, Lionello Venturi inaugurava una nuova stagione per la critica d'arte, sino a quel momento patrocinata dalla *Storia dell'arte italiana* del padre Adolfo. La novità consisteva nel puntare

⁶⁸ LRCorrXLVII/V24, 8.

⁶⁹ LRCorrXLVII/V24, 9.

⁷⁰ L. ROMANO, *Una giovinezza inventata* cit., p. 149. Rimando alle pagine dedicate a Venturi nel mio precedente studio *Lalla Romano e la Torino post-gobettiana* cit., pp. 560-561.

⁷¹ Si veda per esempio l'ultimo intervento di Angelo d'Orsi: «il momento cruciale sembra essere il bacio a Lalla Romano, che peraltro a quanto lei stessa scrive [...], stava aspettando quel magico istante» A. D'ORSI, *Lo strano caso del professor Venturi*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di F. Varallo, Torino, Nino Aragno editore, 2016, p. 7.

l'attenzione sul potere di «rivelazione» etica, e al contempo estetica, dell'opera figurativa⁷². Ma se la memoria dello studio dei *primitivi* rientra a posteriori nel racconto inventato della giovinezza, c'è più di un motivo per pensare che per Lalla Romano sia *Fiore* il vero banco di prova di quella influente lezione e non il romanzo del 1979. Cercherò, dunque, attraverso la riesamina di alcuni passaggi cruciali del volume del 1926 di valutarne le ragioni sia formali sia spirituali, che *in primis* attribuirei alla categoria del "gusto".

Nell'Introduzione all'edizione Einaudi del 1972, Carlo Giulio Argan ha scritto che se ripensate nel tempo in cui furono scritte, «a Torino negli anni più aspri della polemica politica e culturale gobettiana», le pagine de *Il gusto di primitivi* «spirano un'aria di fronda, che dovette non poco sorprendere, come di fatto sorprese e allarmò, gli intellettuali italiani che stavano accomodandosi, per lungo e dignitoso letargo, nel secessionismo quietista del recente "rondismo"»⁷³. Sono considerazioni importanti, necessarie per comprendere il senso storico e sociale che assunse, pur con esiti contraddittori, l'uscita del contributo di Venturi. Ma rileggere oggi, praticamente a distanza di un secolo, uno dei libri-chiave della cultura italiana del Novecento non è la stessa cosa. Affiancherei al parere autorevole di Argan una considerazione recente suggerita nel 2016 da Laura Iamurri: «Oggi *Il gusto dei primitivi* appare un libro difficile, immerso nel dibattito del proprio tempo e costruito intorno ad un complesso percorso critico; la scrittura di Lionello Venturi, costantemente animata da un tono polemico, contribuisce a metterne in risalto l'inattualità»⁷⁴. Ed in effetti, se non complicata, mitemente *demodée* potrebbe apparire su un piano diverso anche la lettura al presente dei versi di *Fiore*.

La domanda allora si potrebbe porre in questi termini. Che cosa era e che cosa non è più *Il gusto dei primitivi* per chi cento anni dopo legge quel libro in relazione ad altre opere artistiche, critiche e letterarie degli anni Venti?

La riflessione nuova aperta da Lionello Venturi nel 1926 toccava almeno due grandi questioni: da un lato un discorso di categorizzazione storica e morale degli artisti, con un occhio particolare all'arte medievale e ottocentesca; dall'altro il concetto di "gusto" con il quale lo storico dell'arte intendeva designare soprattutto le scelte compiute rispetto al mondo in cui gli artisti si trovavano a vivere, tese a sintetizzare nell'azione dell'arte la creazione di una cultura.

⁷² A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901 (in più volumi) e L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926 (poi con *Prefazione* di C. Argan, Torino, Einaudi, 1972; le citazioni a seguire sono tratte da questa edizione). «Perfino nello studio di Morelli fu commentata l'uscita di un libro di Venturi. Servì di pretesto per ironizzare su Cézanne, definito da Morelli un pittore stentato, inventato dopo la morte, dalla moglie a scopo di lucro (supposizione che mi sembrò derivata da una certa idea delle mogli)» L. ROMANO, *Una giovinezza inventata* cit., p. 181.

⁷³ C. G. ARGAN, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* cit., p. XXVIII.

⁷⁴ L. IAMURRI, *Un libro di azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)* cit., pp. 115-117.

Le particolari condizioni politiche e storico-culturali nelle quali Venturi agiva a metà degli anni Venti giustificano l'angolatura, talvolta non bilanciata, delle scelte e dei giudizi che lo portavano ad accostare Giotto, Masaccio o Piero della Francesca ai macchiaioli e soprattutto agli impressionisti, considerati i pionieri di una moderna civiltà artistica fondata sulla creazione come «rivelazione» della natura⁷⁵. Accostare opere d'arte appartenenti a luoghi e tempi diversi – con la rilevanza di abolire distinzioni drastiche di tipologia e di genere – significava scompaginare le gerarchie di valore imposte da secoli dal canone storiografico entrando a gamba tesa nella polemica antinovecentista. Per quanto Angelo d'Orsi abbia con ragioni più che fondate messo in luce l'aspetto indotto e non congenito del percorso che conduce Venturi dal nazionalismo con dovere di patria all'antifascismo d'azione, partirei dall'evidenza di una lezione di apertura culturale quale nel presente appare *Il gusto dei primitivi* rispetto al tempo specifico in cui fu scritto. Se in termini di coerenza politica Venturi non si schierò apertamente contro il fascismo almeno sino al viaggio parigino del 1932, oggi siamo in grado di cogliere le radici del suo antifascismo prima di tutto nella produzione scientifica che ci ha lasciato in eredità⁷⁶. E nonostante la firma al *Manifesto* di Gentile⁷⁷, non solo in ragione del rifiuto al giuramento di fedeltà al fascismo dell'8 ottobre 1931, agli occhi di chi ne rilegge la riflessione critica cento anni dopo, Venturi si distinse dal regime *in primis* per la tendenziosità dello studio del 1926.

La battaglia tra i classici e romantici è finita da un pezzo, eppure si rinnova tuttora sotto diversi aspetti, in nome dello stile o della realtà, della bellezza o della verità, dell'intelligenza o della sensibilità, della forma o del colore, della composizione finita o dell'impressione abbozzata, infine di Roma madre o di Parigi amica.

Ciascuno di tali schemi nasconde un'esperienza storica. I classici si riferiscono alla scultura greca e alla pittura fiorentino-romana del Rinascimento, e i romantici si appoggiano alla pittura veneziana del Cinquecento, olandese e spagnuola del Seicento, francese e veneziana del Settecento, e al cosiddetto realismo internazionale dell'Ottocento.

Rimangono esclusi da tutte le esperienze i maestri "primitivi".

[...]

Eppure essi possono liberarci dall'ormai vieta antinomia di classico o di romantico, di Roma o di Parigi, possono aprirci nuovi orizzonti a traverso i secoli e i continenti, affinché la nostra esperienza tragga da ogni tempo e da ogni luogo una conoscenza totalitaria d'arte⁷⁸.

Interpretandone a pieno lo spirito, nel 1927 un giovanissimo Giacomo Debenedetti puntava l'obiettivo sulla natura primigenia dell'operazione di Venturi tanto da poter

⁷⁵ L. VENTURI, *Introduzione*, in Id., *Il gusto dei primitivi* cit., p. 14.

⁷⁶ A. D'ORSI, *Lo strano caso del professor Venturi*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)* cit., pp. 3-22. Una distinzione tra antifascismo culturale e adesione alla vita politica fascista in Lionello Venturi, sino almeno al viaggio a Parigi del 1932, è stata sostenuta da MICHELE DANTINI nel recente *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma, Donzelli editore, 2018, pp. 35-39.

⁷⁷ Come ha evidenziato d'Orsi il *Manifesto* firmato da Venturi era il *Manifesto degli intellettuali fascisti agli intellettuali di tutte le Nazioni* del 1925 (cfr., *ivi*, p. 4).

⁷⁸ L. VENTURI, *Introduzione*, in *Il gusto dei primitivi* cit., p. 4.

considerare *Il gusto dei primitivi* «un libro di azione»⁷⁹. E si dovrebbe aggiungere che la fitta quantità di recensioni, anche polemiche, apparse nei mesi immediatamente successivi all'uscita in libreria dimostra che l'attenzione suscitata dal libro fu vasta e diffusa⁸⁰.

In cosa consista la novità proposta da Lionello Venturi lo dimostrano i termini metodologici della ricerca. Chi scrive non ritiene di dover svelare subito l'identità dei *primitivi*: in tutta la prima parte del libro non interessa al critico ragionare sui singoli artisti, piuttosto intuire quale rapporto essi instaurino nel tempo con la natura circostante. Nonostante la matrice idealista, sin dalle prime pagine è evidente il dissidio con Croce, pur nello squilibrio dei giudizi su epoche ed artisti, il lavoro mostra tutta la sua apertura di respiro europeo tanto più intraprendente perché perseguita in una realtà mossa a promuovere un'arte nazionale di impianto monumentale e neoclassicista. Una volta impostato il ragionamento in termini universali, Venturi sposta l'attenzione sulla pittura francese di Édouard Manet ed in particolare di Paul Cézanne. È anche tramite un artista che molta parte avrà in Italia, non solo per gli sviluppi della pittura di Felice Casorati, che *Il gusto dei primitivi* modifica la prospettiva degli studi e apre il ragionamento critico alla proibizione dell'arte:

Un albero per Ruisdael comincia dalle radici e finisce all'estrema foglia, [...] esso è individuato e completo, contiene tutto, basta a se stesso. Una strada bianca è vicina a quell'albero, ma non partecipa della vita di lui, ha una vita propria, ha la sua forma e i suoi chiari e i suoi scuri. [...]

E ora guardate che cosa invece significhi un albero per Paolo Cézanne. È una semplice zona scura dritta, attorno la quale alcune fettucce nere formano groviglio: di sopra e di sotto è il bianco della neve. V'invade un senso di solitudine e di abbandono, di vita sospesa e di silenzio. [...]

E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica⁸¹.

Rileggendo queste parole e provando a mettermi nei panni di un'allieva di Venturi che le leggeva a metà degli anni Venti, mi sono chiesta se in *Fiore* esista una qualunque preoccupazione di determinare con chiarezza la prospettiva del paesaggio o dei dati di natura circostanti. La risposta mi è parsa chiara; in *Fiore* non potremmo distinguere nessun luogo specifico perché tutti gli elementi del paesaggio – alberi, fiori, cieli, nuvole – si incardinano nell'immagine scritta come presenze 'intuitive' prive di qualsiasi urgenza mimetica dei dati di natura. Uno degli equivoci nella valutazione

⁷⁹ G. DEBENEDETTI, *Il gusto dei primitivi in Lionello Venturi*, in «Il convegno», 15 gennaio 1927, poi in Id., *Saggi critici*, Firenze, Solaria, 1929, pp. 259-285.

⁸⁰ Laura Iamurri ha calcolato almeno trentasei recensioni a stampa de *Il gusto dei primitivi* cfr. L. IAMURRI, *Un libro di azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)* cit., p. 115.

⁸¹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* cit., pp. 243-244.

letteraria e storica del libro del 1941 sta a mio avviso nel non aver considerato quella che definirei la scrittura della pittura, a favore di una troppo facile constatazione del passaggio dalla pittura alla letteratura. E una serie di elementi specifici mi inducono ad abbracciare questa ipotesi.

Quando l'amica Paola Levi-Montalcini incita la scrittrice a ridurre l'atmosfera vaga dei suoi primi esercizi di poesia ha in mente la lezione ufficiale della pittura di Felice Casorati, improntata sulla centralità della figura umana e la certezza dei contorni; anche se, come si è detto, Casorati nel suo insieme fu ben più di questo, soprattutto in rapporto all'idea che ebbe in pittura del concetto di natura morta. I fatti dimostrano che negli anni Trenta Lalla Romano dà retta ai consigli di Paola Levi-Montalcini perché nella versione a stampa la lingua di *Fiore* è più asciutta e le immagini si fanno più severe rispetto a quanto non appaia leggendo la lettera. Ma, a conti fatti, nel libro di Frassinelli la scrittrice non rinuncia al tono "vago" sotteso al paesaggio che viene disegnato in versi. Alla lezione di Casorati, alla libertà morale con la quale il maestro di pittura guardava ai generi del paesaggio o della natura morta, la poesia di Lalla Romano affianca qualcos'altro. E quel qualcos'altro, in termini temporali, viene prima dell'incontro con lo studio di via Galliari⁸².

Venturi considerava Casorati un pittore neoclassico (giudizio distruttivo); ma cercava di convincermi perché andassi alla sua scuola. Io avevo già deciso che ci sarei andata in autunno, ma non volevo dirgli il perché. [...]

Non sapeva spiegarsi la mia riluttanza; poi trovò lui stesso una difficoltà: – Forse Casorati è troppo intellettualistico, per lei –. Finalmente un giorno esclamò: – Ho trovato!

C'era a Torino un artista non intellettuale, un "primitivo" che aveva però conosciuto Soffici, e lavorava in senso moderno: [...] non mi avrebbe fatto lezione, ma avrei potuto andare a dipingere con lui. Si chiamava Galante.

Era un omino secco, minuto, di pochissime parole che i critici dei giornali di Torino chiamavano "il sannita" perché era abruzzese. Abitava in una enorme casa operaia; [...].

Partivamo la mattina presto, con le nostre cassette, in tram poi a piedi fin chissà dove in campagna. Una casa e un albero: lui riprendeva il quadro incominciato. Posava piccoli tocchi, radi, e i toni si formavano, duri e preziosi. Io non dipingevo, guardavo.

Tornando, scambiavamo qualche parola. Da lui sentii parlare di Soffici per la prima volta. – Un paesaggio come un mazzo di fiori, – disse Galante di un quadro di Soffici. Trovai illuminante questa frase⁸³.

Il frontespizio de *Il gusto dei primitivi* non riporta il segno di Casorati ma dà spazio ad una xilografia di Nicola Galante, il più anziano del gruppo dei Sei pittori formatosi a Torino alla fine del 1928 e la cui prima mostra, alla Sala d'arte Guglielmi, risale al 12 gennaio 1929. Xilografo e mobiliere, nato a Vasto nel 1883, Galante è stato con

⁸² Si legga la dichiarazione dell'autrice, riportata in uno studio di Mirella Bandini, che chiarisce ogni dubbio riguardo al percorso che da Guarlotti porta Lalla Romano a Casorati, con la tappa intermedia dell'incontro con Nicola Galante: «Venturi mi consigliò Galante e la sua pittura, perché non era un intellettuale ma aveva conosciuto Soffici. Andai qualche volta in campagna con Galante per vederlo dipingere. Faceva dei paesaggi come delle nature morte. Meditava sulle pennellate. Dopo Galante, andai alla scuola di Casorati» M. BANDINI, *L'Immagine e la Parola*, in *Lalla Romano pittrice*, cit., p. 24.

⁸³ L. ROMANO, *Una giovinezza inventata* cit., pp. 182-183.

frequenza messo in ombra dai più giovani Levi, Paulucci, Chessa, Menzio (la più anziana era l'unica donna del gruppo, Jessie Boswell) anche in ragione di un giudizio di Enrico Paulucci che lo aveva presentato, in una mostra a Ginevra del 1927, come pittore di «ingenuità contadina» o «serena ingenuità tutta paesana»⁸⁴. Ma le amicizie di Galante erano ben al di fuori del clima provinciale: oltre al disegnatore tedesco Curt Seidel che gli fece scoprire Ardengo Soffici (Galante illustrò *Torino mia*, curioso e controverso libretto del 1912⁸⁵), Nicola Galante aveva conosciuto i fiorentini Papini, Prezzolini, Pancrazi (vale la pena rammentare che, nel settembre del 1922, fu proprio Galante ad illustrare un numero doppio di «Primo Tempo» dove apparivano tre poesie di Eugenio Montale⁸⁶). E non era sfuggito ad un giovane Mario Soldati – oltre che a Persico, Soffici e Zanzi – il suo talento: «Galante-rozzo, Galante artigiano è una falsa carta d'identità. Galante è invece molto fine, molto signorile. Egli fa delle cose piccole [...] perché sa che è di più buon gusto, e ci sono maggiori probabilità di riuscita a limitare la propria aspirazione e ad approfondirla»⁸⁷. Il ricordo che Lalla Romano ne ha riportato tra le pagine di *Una giovinezza inventata* rappresenta una testimonianza del ruolo storico ed artistico di Galante nel Novecento ed è, al contempo, un'indicazione importante nella rivalutazione storico-letteraria dell'opera dell'autrice. Ma cosa spinge Lalla Romano nel 1928, anche su suggerimento di Venturi, a frequentare tra coloro che proprio quell'anno sarebbero diventati il gruppo dei Sei di Torino in particolare il pittore «sannita»?

Quanto Lionello Venturi fece in generale per promuovere i Sei, indirizzandoli a perlustrare e ad esporre a Parigi, e suggerendo a Riccardo Gualino di finanziare i loro viaggi di studio all'estero, viene di necessità ricordato negli studi venturiani e in quelli

⁸⁴ La presentazione di Paulucci era apparsa sul Catalogo della Mostra presso il Musée Rath di Ginevra nel 1927 e si legge ora in *Nicola Galante 1883-1969*, a cura di L. Guasco, Ciclo di esposizioni dedicate a maestri torinesi e piemontesi, Foyer del Piccolo Regio 18-20 novembre 1977, Torino, Città di Torino Assessorato per la cultura, 1977, pp. 172-173.

⁸⁵ C. SEIDEL, *Torino mia. Impressioni di uno straniero, Incisioni su legno di Nicola Galante*, Prefazione di R. Longo, Torino, Stabilimento Tipografico Moderno, 1912. Sull'incontro tra Galante e Seidel si veda anche M. CREMA GIACOMASSO, *Incontro fatale. Curt Seidel Nicola Galante amicizia, tragedia, successo*, Torino, Editrice Il Punto, 1996. Al legame tra Soffici e Galante, in relazione alla ricostruzione delle ascendenze artistiche di Lalla Romano, fa cenno anche PAOLO FOSSATI in Id., *Quella esperienza della pittura*, in *Lalla Romano pittrice* cit., p. 297. Sensatamente Fossati considera la pittura di Lalla Romano tangente ma anche autonoma rispetto sia alla lezione di Casorati sia all'esperienza del gruppo dei Sei, fatta eccezione per Galante i cui risultati furono influenzati, a partire dai primi anni Venti, anche dall'ambiente toscano e dall'amicizia con Soffici. Galante scrisse per la prima volta a Soffici dopo la morte di Seidel nel novembre del 1913 (ricavo questa informazione da *Nicola Galante 1883-1969* cit., p. 10) e fu tramite Galante che, a partire dal 1928, Lalla Romano conobbe e apprezzò anche il lavoro artistico, letterario e culturale di Soffici, incontrato poi di persona a Forte dei Marmi nel 1938. Così traspare non solo in *Una giovinezza inventata* cit. ma anche nelle dichiarazioni dell'autrice riportate in *Lalla Romano pittrice* cit., pp. 50 e 52.

⁸⁶ Le tre poesie di Montale, riunite sotto il titolo *L'agave su lo scoglio*, comparvero sul numero doppio del 4-5 settembre 1922 di «Primo Tempo» illustrato da due xilografie e da un guazzo di Nicola Galante. Non si dimentichi anche che Montale aveva debuttato sul secondo numero di «Primo Tempo» uscito nel giugno del 1922, rivista fondata da Giacomo Debenedetti, Mario Gromo, Emanuele Sacerdote e Sergio Solmi proprio quell'anno.

⁸⁷ L'articolo di MARIO SOLDATI era apparso in «Arti Plastiche» il 16 febbraio 1929 e si legge ora in *Nicola Galante 1883-1969* cit., p. 75. Si vedano, tra gli altri, anche gli articoli di Edoardo Persico, Ardengo Soffici ed Emilio Zanzi usciti tra il 1928 e il 1930 sulla «Gazzetta del Popolo» sempre ripresi nel catalogo del 1977 *ivi*, pp. 75-77.

sui loro percorsi artistici precedenti allo scioglimento del gruppo nel 1931⁸⁸. Pur nella successiva distinzione dei singoli tragitti, in origine Venturi considerava gli intenti del gruppo comuni almeno in una direzione: quella di guardare all'arte europea all'insegna di Manet la cui *Olympia*, non a caso, veniva utilizzata da Menzio come allusione per disegnare la locandina della mostra di debutto nel gennaio del 1929. Alla stregua di Casorati – il presupposto teorico e lo spirito morale furono analoghi per quanto perseguiti con esiti divergenti – anche la novità del linguaggio pittorico dei Sei concentrava le proprie risorse artistiche ed intellettuali sulla rappresentazione del nudo e sulla centralità della figura umana. Ma sulla scia di Manet e di Cézanne, con analoga spinta e diversi risultati rispetto a Casorati, anche i Sei vedevano nella natura morta una «libertà deformatrice» che a detta di Maria Mimita Lamberti fu «maggiore che davanti a una figura umana»⁸⁹.

Presentando insieme *Tre nature morte* di Casorati, Menzio e Paulucci, nel 1942 Albino Galvano, anch'egli allievo di Casorati nella Torino degli anni Venti e poi storico dell'arte, tentava di ragionare sulla funzione critica ed etica di un genere come la natura morta che, nel confronto tra i Sei e il pittore novarese, rimane ancora oggi una questione poco analizzata. Pur mostrando la difformità figurativa, Galvano metteva in luce un principio comune ai pittori: «i tre qui presentati, e moltissimi che in Italia o fuori nature morte dipingono, [...] quando debbono giudicare i quadri altrui e quelli dell'ultimo secolo, preferiscono alla natura morta rivolgersi come alla prova di saggio dalla quale, fuori di ogni sollecitazione dell'interesse per il contenuto e di ogni pericolo di evasione verso sentieri intellettualistici e illustrativi, deve risultare l'autentico valore dell'artista»⁹⁰.

Credo si debba fare lo sforzo di ripensare ad una raccolta di poesie come *Fiore* proprio nella direzione appena indicata. Anche Venturi, nel *Gusto dei primitivi*, individuava in Cézanne – maestro di nature morte, e non solo – una possibilità nuova di espressione artistica non conforme all'idealismo neoclassico: la stessa che negli anni Venti Lalla Romano vedeva tanto nella lezione morale di Casorati quanto, forse più fattivamente, nella pennellata di Nicola Galante. Ecco perché ad una giovane pittrice e studentessa di Lettere, nel 1928 a Torino, risultò illuminante l'idea che «un paesaggio» possa essere visto «come un mazzo di fiori». In questa affermazione, finita tra i ricordi di *Una giovinezza inventata*, io vedo e identifico un possibile significato nascosto per il titolo della raccolta del 1941.

⁸⁸ Venturi presentò anche Levi, Menzio e Paulucci in una retrospettiva svoltasi presso la Bloomsbury Gallery di Londra tra il 25 novembre e il 5 dicembre del 1930 per la quale rimando a *I Sei pittori di Torino 1929-1931* cit., pp. 196-197.

⁸⁹ M. M. LAMBERTI, *Il debutto torinese dei Sei: problemi di etichetta*, in *I Sei Pittori di Torino 1929-1931* cit., p. 44.

⁹⁰ A. GALVANO, *Tre nature morte. Casorati Menzio Paulucci*, Accame, Torino, 1942.

L'indicazione riportata nel romanzo ci dice che, tra Casorati e Venturi, nella gestazione di *Fiore* ci sono i Sei e più nello specifico c'è Nicola Galante la cui pittura, in apparenza più "strapaesana" di altre, è filtrata dalla vicinanza intellettuale con Ardengo Soffici. In questo senso Galante è a tutti gli effetti un *primitivo* come Venturi intendeva gli artisti che, negli anni Venti, si discostarono dal monumentalismo di regime e, con sguardo rivolto alla pittura francese del nuovo secolo, si aprirono ma non abbracciarono ad occhi chiusi la sola lezione dell'impressionismo. Seguendo la stessa logica, per mezzo di un «casoratismo addolcito»⁹¹ dal clima dei Sei, proprio tra i *primitivi* si incardina il sigillo del *Fiore* di Lalla Romano. E proprio in quest'ottica l'intera raccolta mi sembra possa apparire per la sua vera natura: una poesia di figure 'recise' da un tempo di violenza e fascistizzazione della cultura il cui soggetto, alla stregua delle nature morte di Casorati e degli olii di Galante, continua in segreto a perseguire la propria battaglia di libertà.

Soffre il fiore strappato dal cespo?
Forse dolgono i gambi recisi,
più non guarda beata nel sole,
stanca piega la bella corona.

Ed a me non è ignoto quel male;
[...]⁹²

Se *Fiore* raccoglie poesie di misura breve in grado di disegnare paesaggi e stagioni come nature morte, l'*imprinting* venturiano lega questo piccolo libro pubblicato nel 1941 da una scrittrice esordiente ad una significativa e nascosta indicazione sia culturale sia civile. La scelta, né necessaria né scontata, che ha indotto Lalla Romano ad aprirsi alla letteratura assume il significato di azione critica nel tempo poiché, a seguito della pittura, è la lingua della poesia lo spazio inaspettato entro il quale si rifrange il potenziale simbolico di un genere pittorico come la natura morta. Si rilegga in questa prospettiva, per esempio, il distacco di una nuvola dal suo piano nella prima quartina della poesia *Morire*.

E forse la nuvola grande, bellissima, rossa,
sfacendosi lenta nel languido cielo d'ottobre,
non sa di morire, ravvolta di caldo splendore,
superba e beata nel tenero amore del sole.
[...]⁹³

⁹¹ R. DE GRADA, *La felice stagione della pittura di Lalla Romano*, in *Lalla Romano pittrice* cit., p. 14.

⁹² *Distacco*, in L. ROMANO, *Fiore* cit., in EAD., O, p. 44.

⁹³ *Morire, ivi*, p. 48.

Le verifiche testuali in questa direzione potrebbero essere molteplici. Anche il tempo in *Fiore*, non solo lo spazio, risponde al criterio dell'interscambiabilità dei generi mostrando come cieli e nuvole possano assumere le sembianze di nature morte e floreali. È altrettanto possibile infatti che, nella poesia di Lalla Romano tra anni Venti e Trenta, l'alba del giorno o la sera vengano raffigurate quali ritratti di individui la cui postura è quella delle modelle dormienti della scuola di via Gallari.

[...]

L'alba che ha fresche mani e cauto il passo
amo, e ancor più la sera
che ha ciglia chine, e la voce soave⁹⁴.

*

Giovane è il tempo.
Come un fanciullo
cade ogni sera, addormentato e stanco:
e noi vediamo illanguidire il cielo,
lontano, dietro cupi archi di foglie.

Si ridesta felice:
mentre intatto,
su gli assorti giardini e sulle ville
emerge dalle nere ombre il mattino⁹⁵.

«Devo compiere il passo definitivo. Riconoscere che la mia pittura era "scrittura"». scrive Lalla Romano nel 1993 ripensando agli anni Trenta nel catalogo dedicato alla sua pittura⁹⁶. È un indizio importante ricco di implicazioni e rimandi che ora forse possono apparirci più chiari. La lezione di permeabilità dei generi come banco di prova della libertà di pensiero le consentirà, anche dopo la guerra e senza preconcetti moralistici, di sperimentare terreni letterari poco battuti. È questo il caso del lavoro di traduzione compiuto per il *Diario* di Eugène Delacroix nel 1945⁹⁷. E soprattutto è il caso nel 1951, prima della pubblicazione dei romanzi, di un libro di sogni come *Le metamorfosi* le cui prose poetiche andrebbero forse annoverate quali antenate della prosa breve che tanto spazio occupa nel panorama della poesia contemporanea degli ultimi vent'anni.

A ripensare agli anni Venti, ad una donna aspirante scrittrice nella particolare temperie della Torino post-gobettiana e a ciò che scriverà appena finita la guerra, mi è parsa necessaria un'indagine che tenesse conto della polivalenza di *input* culturali cui l'autrice di *Fiore* fu sottoposta. Stimoli che, rispetto all'inestricabile legame di storia e

⁹⁴ *Il giorno*, *ivi*, p. 33.

⁹⁵ *Il tempo*, *ivi*, p. 34.

⁹⁶ EAD., *La mia pittura era già scrittura*, in *Lalla Romano pittrice* cit., p. 3.

⁹⁷ E. Delacroix, *Diario*, traduzione di L. Romano, Torino, Chiantore, 1945 (poi Torino, Einaudi, 1993).

cultura nel Novecento, dovrebbero dircela lunga sul potenziale politico di una poesia solo in apparenza intimista. Un esordio forse perfettibile che, anche alla luce delle carte ritrovate, mi auguro possa essere inteso come 'tendenziosa' azione critica ed estetica di una voce femminile nel mondo. Di questa singolarità creatrice Lionello Venturi si era accorto non dimenticandolo neanche a guerra finita. Ne sono testimoni le missive che lo storico dell'arte ha inviato a Lalla Romano nell'arco di trent'anni appoggiando, di volta in volta, il percorso che dalla pittura l'aveva portata sulle strade della poesia, della prosa poetica e infine della narrativa.

5 agosto 1945

Cara Signora, [...] Sono felice di sapere che Lei è stata incoraggiata dai miei giudizi sulla sua pittura. Ricordo con tanto piacere i brevi momenti in cui abbiamo parlato d'arte e ci siamo ritrovati vicini d'idee e di modo di pensare anche più che nel passato. [...] Tutto quello che lei fa e che farà mi interessa profondamente. Mille cose cordiali dal Suo Lionello Venturi

[Lettera autografa a inchiostro nero su carta intestata «Lionello Venturi via Torino n. 40 Roma». Si parla del suo trasferimento di cattedra a Roma]⁹⁸

*

24 marzo 1946

Cara Signora ed amica,

Grazie delle Sue poesie e del Suo Delacroix. Molte delle Sue poesie mi sono sembrate belle⁹⁹; sarebbero molte a enumerarle. Mi piace invece d'indicare l'accento che vi ho trovato e le rende poetiche; è una verità a qualunque costo, una verità di sfida, che non s'appanna ma anzi si precisa per la delicatezza femminile degli accenni. Verità e finezza, due qualità rare, che mi sono compagne questa sera: e Le sono grato.

Ho letto la Sua introduzione a Delacroix: anche là ho trovato quel bisogno di essenziale che si manifesta e si concentra in ogni suo capoverso, senza linea d'insieme, ma con un tono uguale che dà la coerenza all'insieme. [...]

Affettuosi ricordi dal Suo Lionello Venturi

[Lettera autografa a inchiostro nero su carta intestata «Roma via Torino 40»]¹⁰⁰

*

9 aprile 1946

Cara Amica,

Prima di partire voglio mandarLe il mio saluto. La ringrazio della sua lettera. Capisco bene la sua crisi, tutti vi passiamo in questo momento. Tutto sta nel come la superiamo, cioè in quel che di positivo facciamo. Lei ha molte possibilità, ne scelga una, e vi si getti sopra. Il tempo è troppo adatto alla dispersione, bisogna resistere. Mi piace molto tutto quello che Lei fa, non è colpa mia. Se Lei crede che la sua poesia sia più avanzata che la sua pittura, continui quella. Ma si concentri. E anche il suo "infischarsi di tutto", è buon sintomo se è reazione attiva.

[...]

Mi ricordi, come io La ricordo, con affetto.

Suo Lionello Venturi

⁹⁸ LRXLVII/V24, 11.

⁹⁹ Si tratta forse di poesie successive a *Fiore* che usciranno nel 1950 su *Prima antologia di poeti nuovi* cit.

¹⁰⁰ LRXLVII/V24, 12.

[Lettera autografa a inchiostro nero su carta intestata «Roma - via Torino 40»]¹⁰¹

*

20 agosto 1951

Cara Signora, mi sono regalata la lettura de «Le metamorfosi», e vi ho sentito l'accoramento per la magia, il senso di disperazione per ciò che è lontano e chiuso e buio, e che tuttavia non impedisce la finezza dei sentimenti femminei e materni. A volte appare un simbolismo naturale, senza precisazione. Ma dove è il sentimento, ivi è la riuscita maggiore. Almeno così mi pare. E cerco di capire il valore delle più ardite tendenze. Le son grato di avermi fatto pensare. Affettuosi saluti da Lionello Venturi

[Lettera autografa a inchiostro nero su carta intestata «Lionello Venturi – Corso Trieste 42»]¹⁰²

*

5 febr. 1958

Cara Amica, ho letto «Tetto murato»¹⁰³ con passione, condotto da quel suo stile di eccezionale intensità per cui anche gli avvenimenti più comuni assumono una valenza drammatica.

C'è nel Suo libro molta realtà sofferta, ma è sempre posta contro uno sfondo metafisico ch'è poi l'accento della Sua poesia. Felice ch'Ella abbia raggiunto un così alto livello d'arte mi rallegro con Lei devotamente affettuosamente Lionello Venturi

[Lettera autografa a inchiostro blu su carta intestata «Lionello Venturi – Corso Trieste 42»]¹⁰⁴

Ciò che resta della corrispondenza epistolare intercorsa tra Lionello Venturi e Lalla Romano non è molto in termini quantitativi. L'archivio milanese della scrittrice conserva una ventina di missive dello storico dell'arte mentre a Roma, presso il Fondo che raccoglie le carte di Venturi, non sono conservate le risposte di Romano. Il carteggio tuttavia si estende lungo un arco di tempo piuttosto ampio, sicuramente dall'autunno del 1928 sino all'estate del 1961. L'ultima lettera di Venturi è del 20 luglio, pochissimi giorni prima della sua scomparsa, avvenuta il 14 agosto di quell'anno.

Che cosa ci dice oggi questa manciata di lettere di un professore all'ex-allieva poi divenuta scrittrice? Con evidenza ci informa che, prima di altri, Lionello Venturi fu in grado di leggere tra le righe il potenziale di una poesia come quella di Lalla Romano all'interno della quale oggi dovremmo scorgere anche il più segreto sogno letterario di un'intera generazione di future scrittrici e futuri scrittori. La realizzazione di un desiderio di libertà cui Venturi contribuì anche come scopritore di giovani talenti, spesso coetanei di Lalla Romano. Nel 1929, per esempio, il professore di Storia dell'Arte avrebbe fatto vincere una borsa di studio alla Columbia University di New York a Mario Soldati che, nella Facoltà di Lettere di Torino, due anni prima aveva scelto di laurearsi proprio con lui. In viaggio e in movimento, ma sempre sull'onda

¹⁰¹ LRXLVII/V24, 13.

¹⁰² LRXLVII/V24, 15.

¹⁰³ L. Romano, *Tetto murato*, Torino, Einaudi, 1957. Si tratta del romanzo dedicato al ricordo della partecipazione alla Resistenza.

¹⁰⁴ LRXLVII/V24, 19.

della lezione di Venturi, nel 1935 era nato il "sogno" di *America primo amore*¹⁰⁵. Altro libro sull'antifascismo e sulla giovinezza anni Venti la cui natura è molto diversa da *Fiore*. Ma questa è un'altra storia, o lo è solo in parte, che mi riservo di raccontare a breve.

¹⁰⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, Firenze, R. Bemporad & F.o, 1935 (poi con il titolo *America primo amore. Nuova edizione aumentata*, Einaudi, Torino, 1945). Nell'anno della tesi di laurea, su iniziativa di Venturi, Mario Soldati cura il *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino* (Torino, Museo Civico, 1927). Dopo una breve parentesi in ambito teatrale (ID., *Pilato. Tre atti*, Torino, Società editrice internazionale, 1925), l'esordio letterario avviene con *Salmace. Novelle*, Novara, Edizioni La Libra, 1929.