

## Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

**Direzione:** Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,  
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

### **Comitato editoriale**

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;  
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;  
Marta Muscariello

### **Comitato scientifico**

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

### **Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

**Ibrido**

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

## **Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano**

Mauro DISTEFANO

Università di Catania

**Abstract:**

The influence of figurative arts, such as painting and writing, is widely recognised in the prose of Lalla Romano, the maker with a dual-faced soul who, writing and painting at the same time, was able to introduce the reader to the synergistic relationship between the two artistic expressions. The article presents an analysis revealing the hybrid nature of Romano's book *Le lune di Hvar*. It was defined a «peculiar book» by Antonio Ria; hidden behind a diary format, the maker combines prose with painting and photography while exploring the visual power of words thanks to the role of ekphrasis and odeporic storytelling, proving a masterful connection between art forms.

**Keywords:**

Lalla Romano, Hvar, ekphrasis, arts, photo

La verità è che l'arte deve  
essere la scrittura della vita.  
E. Manet

### *1. Le "tre anime": tra scrittura e visione*

La commistione di generi artistici nella produzione di Lalla Romano (1906-2001) è un dato di fatto ormai assodato: l'opera dell'autrice si è sempre contraddistinta per il continuo dialogo tra la scrittura e le arti visuali, quali pittura e fotografia, facendo risultare il rapporto tra l'elemento visivo e la parola uno dei punti centrali della sua poetica (Raffini, 2017: 116). Come suggerisce Marino Toni «le ragioni di questa coincidenza sono «[...] biografiche, da ricercarsi nella doppia attività dell'autrice – pittrice e scrittrice–» (Marino, 2017: 185), difatti la critica negli anni ha prestato attenzione sia alla nascita che allo svilupparsi dell'estro artistico della Romano, considerando l'attività pittorica vero e proprio avantesto della produzione letteraria dell'autrice, e sottolineando come il dialogo tra linguaggio visivo e linguaggio verbale ne confermi il perfetto connubio (Marino, 2017: 185).

La produzione artistica della Romano si svolge nella prima metà del Novecento coprendo un arco di tempo ventennale che va dal 1925 al 1946<sup>1</sup>, anno nel quale, in seguito a una consapevolezza crescente, la Romano abbandona la pratica pittorica: «pur rimpiangendo la bella vita del pittore, mi ritrovai a sentire sempre più mia la scrittura» (Romano, 1991: LXXIV):

Più precisamente «la guerra, lo sfollamento, il trasloco in un'altra città [da Cuneo a Torino], l'impossibilità di avere uno studio», la docenza e il figlio da crescere furono cause impedienti l'esercizio della pittura, che per la Romano rappresentava un vero lavoro, da praticare con passione costante e scrupolosa dedizione. (Arnone, 2019: 216)

La Romano, quindi, mostra questa “doppia anima” artistica che propende sia per l'arte pittorica, la “prima anima”, sia per la scrittura, la “seconda anima”; la compenetrazione e la convivenza pacifica di queste ultime non induce nessun genere di conflitto nell'opera dell'autrice, anzi per la Romano rappresenta un valore aggiunto tanto da diventare uno dei tratti distintivi della propria produzione letteraria. Si può affermare, dunque, che la “seconda anima” della Romano, quella della scrittrice, poggi su continui riferimenti artistici (Zangrandi, 2016: 64), difatti come afferma Maria Corti «Lalla Romano è sempre una pittrice quando scrive. Questo implica che le cose diventano un quadro» (Corti, 1996: 115); l'autrice stessa ammette che «in realtà io dipingo sempre mentre guardo: allo stesso modo scrivo sempre... Devo compiere il passo definitivo. Riconoscere che la mia pittura era “scrittura”» (Ria, 2008a: 206); «anche la pittura in qualche modo rientra sempre nei miei libri. [...] Come per la scrittura, la pittura per me è stata una cosa autentica» (Ria, 2008: 52).

La padronanza di più arti in un'autrice di certo non risulta un *unicum* nel panorama artistico, ma nel caso della Romano lo diventa in quanto attraverso la sua prosa chiama in causa il lettore stesso per la decodifica di immagini descritte dal *logos*<sup>2</sup>. L'*ekphrasis* gioca un ruolo determinante nella prosa dell'autrice segno che, nonostante “il gran rifiuto” di

---

<sup>1</sup> La Romano frequentò lo studio del pittore naturalista Giovanni Guarlotti per poi passare, successivamente e per un breve periodo, allo studio di Nicola Galante stanziandosi infine nella scuola di Felice Casorati. La frequentazione della “scuola Casorati” si ebbe grazie al suggerimento di Lionello Venturi, docente universitario della Romano, che le suggerì di coltivare la sua vena pittorica (Zangrandi, 2016: 62). Sebbene la Romano prese parte alla suddetta scuola dal 1928 al 1931, anni della cerchia dei “Sei pittori di Torino”, si discostò ben presto dai gusti del gruppo la quale «resta quasi refrattaria» (De Seta, 1996: 314); allo stesso modo Mirella Bandini nota come la «Romano non ha subito dirette influenze casoratiane [...] l'immobilità e la solitudine delle sue immagini sono collegabili alla grande poetica casoratiana, che sembra avere affinità più con la sua lingua che con la sua pittura» (Bandini, 1996: 308).

<sup>2</sup> In moltissimi studi e altrettanti testi quali *Lalla Romano pittrice* (1993) e *La probità dell'arte* (2008) si pone il focus sulla straordinaria capacità della Romano di prestare l'estro tipicamente pittorico alla propria prosa. La capacità di scrivere per immagini è una peculiarità dell'autrice, nota comune dei propri testi nei quali i lettori si ritrovano a fruire di vere e proprie tavole dipinte mediante l'uso magistrale della scrittura.

tavolozza e pennelli, ha sempre mosso la penna continuando a vedere il mondo attraverso gli occhi della pittura<sup>3</sup>. Roberto Sanesi ha proposto un metodo di lettura “incrociata” delle due attività:

E se mi pongo la domanda se sia ragionevole [...] dire che nella narrativa di Lalla Romano uno dei caratteri non marginali è l'evidenza delle immagini [...], delle figure, la risposta è che certamente è così – e allora mi pare che uno studio comparativo della scrittura con la pittura, [...] possa costituire una verifica. (Sanesi, 1996: 325-326)

Dunque quello della Romano è «un raro caso di identità tra espressione letteraria e creazione di immagini» (Zeri, 1993: 8), caso quest'ultimo dal quale si può ricavare l'impressione che ne fece Renato Barilli, ovverosia «che Lalla Romano (scrittrice) ha seguito utilmente la disciplina di Flaubert; Lalla Romano (pittrice) ammette di essere stata guidata dalla formazione del proprio gusto artistico «al seguito di Delacroix»»<sup>4</sup> (Sanesi, 1996: 326).

È necessario, quanto mai doveroso, prestare attenzione a non commettere l'errore di trovare ad ogni costo, in artisti bifronti, tracce dell'attività (in questo caso) pittorica o viceversa; del resto la stessa Romano afferma:

certo, dei rapporti tra la mia pittura e la mia scrittura possono essere trovati: ma per chi legge un mio libro non è necessario sapere che io ho anche dipinto. E per chi guarda i miei quadri non è necessario sapere che io scrivo anche dei libri. (Romano, 1996: 444)

Nel panorama letterario italiano, la Romano è l'autrice che più riflette sul rapporto tra immagine e parola, fatto dimostrato dalle proprie dichiarazioni riguardo a questi due termini: «Dovevo a Flaubert il mio passaggio dalla pittura alla narrativa. *Un cuore semplice* per me era stato decisivo, la fine del pregiudizio che nutrivo verso il romanzo» (Romano, 1991: LXXIII). Considerando che la prima pubblicazione della Romano fu la raccolta di

---

<sup>3</sup> Il grande maestro dell'arte al quale la Romano si ispira, soprattutto prendendolo come modello paesaggista, è Cézanne – il cui influsso la Romano utilizzerà nei dipinti del ciclo di Boves. Sotto stessa ammissione dell'autrice, si può leggere ne *L'Eterno presente* (1998) «Io dipingevo secondo il mio gusto e avevo scelto come grande maestro Cézanne» (Romano, 1998:24). Il pittore francese sarà una figura presente nell'opera *Le lune di Hvar* (1991), nella quale si può leggere «Qui, più che altrove, si trova arte e storia. Io non mi informo, però lo sento. Ho capito tutto appena ho visto che la casa dell'isola di fronte è un Cézanne» (Romano, 2003: 77).

<sup>4</sup> Barilli non cita a caso questi due autori: il primo, Flaubert, venne tradotto dalla Romano ne *L'educazione sentimentale* (Romano, 1984) – è interessante che questo libro venga letto da Ria durante una delle “lune” a Hvar; per quanto riguarda Delacroix, anch'egli venne tradotto dalla Romano in *Diario (1822-1863)*. Il rapporto scaturito dall'avvicinarsi a tale autore fu quasi fraterno come dirà ella stessa: «Delacroix diarista è stato per me non solo un maestro, ma quasi un fratello maggiore, tanto di me avevo trovato nel ritratto di sé che lui faceva – come scrisse – “per sé solo”» (Romano, 1994: V). Sulle opere odepatiche della Romano, e soprattutto sulla diaristica di quest'ultima, si consiglia la lettura dello studio condotto da Novella Primo; con Delacroix, in particolare, la Primo nota l'affinità tra i due autori «a partire dalle molteplici riflessioni sui rapporti tra la scrittura e l'arte figurativa incentrate [...] sulla possibilità di estendere un [...] sentimento della pittura [...] ad altri campi del sapere, mediante una singolare commistione di generi» (Primo, 2008: 477).

poesie *Fiore* (1941), il passaggio alla narrativa si deve proprio a Flaubert del quale la scrittrice traduce nel 1944 per Einaudi, su incarico di Cesare Pavese, *Tre racconti* (1944).

L'interazione tra immagine e parola nella Romano non si ferma solamente alla commistione tra pittura e scrittura, ma si manifesta anche nella relazione tra quest'ultima e la fotografia:

«Si potrebbe leggere l'intera opera di Lalla Romano camminando sul bordo della fotografia, quasi si trattasse di un sentiero parallelo, enigmaticamente alleato alla parola. Una presenza – al di là dell'esplicito, frequente riferimento alle foto – si traduce in una sensibilità visiva, come componente non secondaria nello stile della scrittrice». (Ria, 1997: 371)

Dopo aver accennato brevemente alle due anime artistiche della Romano, poniamo adesso il *focus* sulla “terza anima”: la fotografia. Quest'ultima è presente in tutta l'opera della Romano e «i volumi fototestuali della scrittrice», per quanto nessuno di essi sia classificabile nel genere autobiografico<sup>5</sup>, sono strettamente collegati all'autobiografismo romaniano e «rappresentano un caso particolare e semanticamente pregnante di una produzione che si pone al confine tra narrazione di sé e affresco familiare» (Primo, 2016: 181).

La «sfida, quella di unire parole e immagine» (Tescari, 2010: 316), incomincia con la pubblicazione di un libro, apripista di quella tipologia romaniana che prenderà il nome di “romanzi di figure”, *Lettura di un'immagine*<sup>6</sup> (Romano, 1975) che raccoglie una serie di fotografie scattate dal padre Roberto Romano, sedicente fotografo dilettante, tra il 1904 e il 1914 accompagnate da didascalie che formano la narrazione vera e propria del libro - «in questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione»<sup>7</sup> (Romano, 1975: IX). Da quest'ultima citazione, Nancy Pedri sottolinea che considerare la foto come un testo la

---

<sup>5</sup> La Romano non amava particolarmente che la sua scrittura venisse ricondotta al genere autobiografico, tanto che sono sorti dibattiti «relativi al *quantum* di autobiografismo di ciascuno dei suoi libri» (Farnetti: 2005, 92), eppure è difficile valutare se la Romano abbia «quasi sempre utilizzato materiali autobiografici per creare libri non autobiografici» (Segre: 1991, XLVII). Per un approfondimento, si consiglia la lettura del libro di Novella Primo *Una memoria inventata. Luoghi e voci nella scrittura di Lalla Romano* (2022).

<sup>6</sup> *Lettura di un'immagine* conosce delle riedizioni, *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine* (1986) e *Nuovo Romanzo di figure* (1997) presentano sostanziali cambiamenti: i primi riguardano la manipolazione della successione e delle aggiunte delle foto, queste ultime apportate grazie al fortuito ritrovamento da parte della Romano e di Ria di altre lastre fotografiche del padre, mentre altri cambiamenti, di genere lessicale, spostano l'attenzione del lettore da destra verso sinistra per via delle modifiche apportate all'impaginazione delle foto e delle didascalie. Come ha sapientemente suggerito Vega Tescari, citando Epifanio Ajello, le varie edizioni non sono altro che un *continuum*; «ma il senso dei testi non risulta alterato da questo lavoro stilistico che Lalla Romano esercita [...]» cfr. E. Ajello, 2005: 134. *Romanzo di figure* viene arricchito con una seconda parte e ripubblicato con il titolo *Nuovo romanzo di figure* (1997) giungendo infine a *Ritorno a Ponte Stura* (2000). Va inoltre citato *La treccia di Tatiana* (1986) insieme ad altri due testi dei quali la Romano è co-autrice, *Terre di Lucchesia* (1991) e *Sguardi* (1995).

<sup>7</sup> Sempre Vega Tescari nota come Roland Barthes nell'apertura del suo *L'empire des signes* (1984), analogamente scrive: «Il testo non “commenta” le immagini. Le immagini non “illustrano” il testo [...]» (Barthes, 1984: 3), cfr. Tescari, 2010: 317.

svincoli dalla memoria (Pedri, 2001: 151); Cesare Segre aveva già osservato che se il ruolo al quale assurgono le immagini è quello di diventare testo, «allora “lo scritto” è un aiuto a individuare questa testualità, una specie di commento a piè di pagina» (Segre, 1991: L-LI). Lo stesso Barthes in *L'obvie et l'obtus* fa delle considerazioni sul ruolo delle parole che accompagnano le fotografie:

il testo costituisce un messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, cioè a “insufflare” uno o più significati secondi. [...] L'immagine non *illustra* più la parola; è la parola che, strutturalmente, è parassita dell'immagine. [...] è piuttosto la parola che va a sublimare, a patetizzare o a razionalizzare l'immagine. [...] Prima, l'immagine illustrava il testo [...]; oggi il testo appesantisce l'immagine. (Barthes, 1985: 15-16)

Il commento, o didascalia che dir si voglia, alle foto viene considerato come un guanto di sontaghiana memoria proprio perché rischia di rimanere «[...] una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita» (Sontag, 1992: 95-96). In questo caso le due dimensioni chiamate in gioco, quella verbale e quella visiva, si amalgamano dando vita «ad uno spazio *ulteriore* che si nutre della presenza di entrambe» (Tescari, 2010: 317); questi romanzi di immagini indagano sulla preistoria fotografica della famiglia stimolando il campo assai caro della memoria – ciò avviene anche ne *La treccia di Tatiana* (1986) – «Perché anche la fotografia è scrittura» (Romano, 1986a: V); la Romano dichiara:

Mio padre fissava sulle lastre i momenti di una vita semplice ma intensa: una nevicata, una partita di caccia al camoscio, il carnevale, i boschi, le slitte, gli ombrellini, la bambina che ero io, la nascita e la crescita di mia sorella. È lo stesso mondo che ho raccontato nel mio libro *La penombra che abbiamo attraversato*<sup>8</sup> [...]. Di conseguenza, io non considero le prose che accompagnano le fotografie come una serie di appunti, ma come capitoli di un romanzo. (Romano, 1986b: 364)

È possibile comprendere come la Romano non utilizzi le foto come semplici illustrazioni di testi, e che questi ultimi uniti alle immagini non possiedano una funzione meramente descrittiva: nella loro immediatezza e incisiva frammentarietà «il commento [...] è preciso, fermo, e nello stesso tempo sciolto: [...] costituito com'è da brevi frasi allineate paratatticamente come appunti» (Tescari, 2010: 318), serve a «fermare un poco l'attenzione sulle immagini»<sup>9</sup> (Romano, 1975: IX). La fotografia «completa e potenzia la scrittura di

---

<sup>8</sup> Nel libro *La penombra che abbiamo attraversato*, titolo che riprende una frase presente nell'ultimo libro della *Recherche* proustiana, la Romano racconta il microcosmo della sua infanzia, della sua famiglia e del suo paesino tra le montagne in quel lasso temporale chiamato dalla stessa «età dell'innocenza», frase di Nathaniel Bigg «the last age of innocence», utilizzata come epigrafe in *Romanzo di figure*.

<sup>9</sup> L'intenzione di procedere per semplici didascalie è direttamente collegata allo stile asciutto e conciso della Romano. I vuoti, i silenzi e gli spazi bianchi – sui quali torneremo più avanti – sono atti a rendere preziosa la parola «credo che la parola acquisti valore se è rara, se è circondata da silenzio» (Romano, 1998: 66). Il lettore

memoria nella quale la Romano eccelle» (Farnetti, 2005: 102) mostrando perfettamente come «la scrittura dell'io si coniuga alla fotografia e con essa si mostra a fondo connivente» (Farnetti, 2005: 93).

Da questa breve disamina si comprende come la fotografia faccia parte del repertorio letterario della Romano, eppure, stranamente come ricorda Ria, colpisce come la Romano non venga citata in quanto, nella sua opera, scrittura e fotografia sono strettamente collegate:

Quello che colpisce è che il mondo della fotografia, critici e storici, non si sia mai occupato di un caso così raro e singolare di autore che ha dato tanto rilievo all'immagine fotografica nella sua scrittura [...]. Ci sono state, è vero, alcune recensioni [...]; ma non è stata notata, al di là del discorso prettamente fotografico, la valenza più ampia che quei libri e quelle riflessioni possono portare alla ricerca più in generale sulla fotografia, sul suo linguaggio, sulla sua epistemologia. È stata pubblicata un'opera antologica sul rapporto degli scrittori con la fotografia, in cui Lalla Romano non è neppure nominata<sup>10</sup>. (Ria, 1997: 372)

Possiamo concludere questo *excursus* sulle “anime” della Romano affermando che il catasterismo della pittura e della fotografia può dirsi completato: in questo contributo proponiamo di descrivere e svelare la natura ibrida di un libro della maturità, *Le lune di Hvar*, che oscilla tra *ekphrasis* e narrazione odeporica, appartenente a una delle ultime fasi del processo letterario – dunque di ricerca formale e stilistica – dell'autrice, e in tale libro sono presenti i linguaggi artistici sopracitati in una perfetta commistione di stile e generi, ribadendo ancora una volta la grandezza di Lalla Romano come autrice<sup>11</sup>.

---

nota la “solitudine” della parola, ma comprende che quella brevità sintattica non lede *in toto* l'immagine, tantomeno l'esperienza di lettura, bensì condensa l'essenza delle parole stesse, dopotutto la Romano dichiarava di se stessa «io sono della stessa razza di Joubert [...] mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in un parola» (Romano, 1992: 1568).

<sup>10</sup> L'antologia a cui fa riferimento Ria è *Gli scrittori e la fotografia* (Mormorio, 1988); come accennato *supra* per quanto concerne la pittura, Lalla Romano non è l'unica autrice ad aver coniugato scrittura e fotografia, ma risulta essere una delle più importanti – se non la più – ad aver dato così tanto rilievo alla fotografia tramite la sua scrittura. Analogamente, il sodalizio tra scrittori e fotografi non è un evento di certo raro, infatti annoverano tra di essi Luigi Crescenzi e Elio Vittorini per *Conversazione in Sicilia* (1953); Paul Strand e Cesare Zavattini per *Un paese* (1955); Luigi Ghirri e Gianni Celati per *Viaggio in Italia* (1984); fino a Ugo Mulas, Eugenio Montale e Giorgio Strehler con Ferdinando Scianna e Leonardo Sciascia. L'importanza del dialogo tra letteratura e fotografia della Romano viene citato in *L'occhio della medusa* (Ceserani, 2011: 207-208) e *Letteratura e fotografia* (Albertazzi, 2017: 117-118).

<sup>11</sup> In una lettera inviata da Giulio Bollati, all'epoca della stampa delle *Lune* editore della Romano, scrisse all'autrice parole di stima definendo il libro un capolavoro «Non solo l'aveva letto con interesse, ma si era anche commosso» (Romano, 2003: VIII).



## 2. Hybrid soul: *Le lune di Hvar*

Usando le parole di Grazia Cherchi, *Le lune di Hvar* è un libro «difficilmente collocabile in un genere letterario. Ad esempio l'etichetta di "Appunti di viaggio" gli sta stretta» (Cherchi, 1991: 38), ed effettivamente è stato – e lo è tuttora – accostato a romanzo, a diario, a «romanzo dipinto» come giustamente fa notare Silvia Zangrandi (Zangrandi, 2016: 61), a romanzo *sui generis*. Di certo la Romano ci ha abituati da sempre a una pluralità di stili nei suoi scritti - sebbene propendesse per il romanzo memorialistico, onirico e di immagini -, ma con *Le lune* «[...] la scrittrice è consapevole di aver «sfidato tutte le convenzioni». Questo libro «[...] rappresenta la quintessenza della mia libertà» (Cherchi, 1991: 38) raggiunge il livello ultimo della sua «ricerca formale e stilistica» (De Roberto, 2011: 279). Anche Antonio Ria si aggiunge a coloro i quali non riescono ad agganciare al libro un genere, tanto da considerarlo un «libro atipico».

Il fine prefissato, senza obnubilare i numerosi studi di alta caratura, è quello di considerare *Le lune* sia un romanzo dipinto, sia un diario, sia un *carnet* nel quale l'autrice regala sensazioni, paure, ricordi mediante la narrazione odepórica insieme alle istantanee scattate tramite i suoi occhi e trasposti su carta mediante la sua penna: in breve, *Le Lune* viene considerato un libro ibrido.

Il libro non presenta una trama definita e articolata (Agosti, 1996: 92), racconta quattro soggiorni nell'isola dalmata di *Hvar* trascorsi insieme alla compagnia di Antonio<sup>12</sup>, «figura sospesa tra il figlio» e quella di «un compagno giovane» - «tra i miei anni e quelli di Antonio c'è un rapporto di multipli» (Romano, 2003: 65) – vengono raccontati fatti quotidiani quali difficoltà di viaggio, incontri casuali, attività di svago come delle visite o delle partecipazioni a balli e concerti, situazioni di convivialità come pranzi e cene con momenti intimi, e profondi, come lo sconforto di una Romano ormai ottuagenaria e debilitata dall'incalzante cecità<sup>13</sup>. Sprazzi di giornata, dei *flash* che vengono fissati sulle pagine mediante l'uso di una scrittura che è stata definita frammentaria, essenziale, quasi epigrammatica che nella forma diaristica assume un ritmo quasi poetico: «ricopiai a

---

<sup>12</sup> La figura di Antonio funge non solo da co-protagonista del libro, ma dopo essere apparso in un altro libro della Romano, *Nei mari estremi* (1987), «Antonio non è solo il legame coi *Mari estremi*: lo è anche la suddivisione capitolare (là quattro anni e quattro mesi, qui quattro lune)» (Paccagnini, 1991); la cit. si trova nell'appendice bibliografica de *Le lune* (Romano, 2003: 230-231).

<sup>13</sup> Ria ci dice che negli ultimi anni di vita la Romano fu fortemente oppressa da una graduale e deficitaria cecità. La sofferenza per l'impossibilità di leggere, scrivere e osservare mise a dura prova una donna ormai sfinita dall'età; Ria escogitò un singolare, quanto utilissimo, metodo per farla continuare a scrivere: su degli immensi fogli bianchi la Romano scriveva piccole frasi, semplici parole – composte, a memoria, alcuni schizzi floreali.

macchina quei frammenti [...]. Quando poi li lessi, rivelarono una sorprendente unità. Avevano creato un ritmo, un racconto» così si può leggere nel risvolto di copertina dell'edizione 1991. Dunque un libro nato in presa diretta, nell'immediato e non ragionato, un viaggio «che coincide con l'«esperienza del vedere» (Romano, 1998: 84) difatti così viene presentato dalla stessa Romano «Questo libro è nato dalla volontà del libro stesso... è un libro privo di testo... sugli appunti avvenne una coincidenza di me con la mia scrittura»<sup>14</sup> (Romano, 2003: 229); un diario nato in età matura sovente generato dall'esperienza di viaggio unica<sup>15</sup>, com'era già avvenuto per *Diario di Grecia* (2003) e altri scritti diaristici, connotata da una ripresa della memoria con continui rimandi alle arti figurative<sup>16</sup>; questo «continuo interferire nella struttura diaristica» di altre forme, letterarie e artistiche, fondono il *journal intime* all'aspetto quotidiano (Primo, 2008: 478-479). Quando si giunge alla narrazione vera e propria, quest'ultima è guidata da una successione di sensazioni e immagini, da quell'*ekphrasis* discontinua generata da intermittenze e dagli immancabili riferimenti cronotopici quali annotazione di date, luoghi e orari; spesso vengono meno i segni interpuntivi sostituiti a loro volta da segni aritmetici: «il gelsomino [...] + la rosa (bianca) + la menta»<sup>17</sup> (Romano, 2003: 128); numerose le abbreviazioni in aggiunta alla totale omissione della maiuscola dopo il punto (rist. ristorante; A. Antonio), preferenza delle frasi nominali:

in camera: chiarore implacabile – impossibile dormire;  
conflitto di due vele: due (una bianca) contro – luce oltrepassano due barche al sole  
– effetto bellissimo. (Romano, 2003: 95, 133)

Questo fenomeno non si verifica uniformemente nelle quattro lune: la prima non risulta rarefatta, sono presenti gli intoppi di viaggio, le descrizioni dell'isola con la promessa di ritornare; i paragrafi subiscono la brevità a partire dalla seconda luna: la temporalità è affidata interamente alle indicazioni della data «31.8; 1.9; 2.9» (Romano, 2003: 100-103), i punti fermi scompaiono (la seconda luna in gran parte ne è sprovvista):

La soppressione del punto fermo [...] sembra avere un preciso significato: eliminando il punto [...] l'autrice fa sì che scrittura e silenzio confluiscono l'una nell'altro. Le parole vivono tra pause e silenzi, ma le pause e il bianco diventano a loro volta ritmo e narrazione; (De Roberto, 2011: 287)

---

<sup>14</sup> Si veda l'articolo scritto da Geno Pampaloni il 6 ottobre 1991 apparso sul «Giornale».

<sup>15</sup> Per ragionare sul senso del viaggio attraverso la natura degli scritti diaristici, in particolare su come la Romano abbia vissuto il viaggio a Hvar, se da viaggiatrice, turista o spettatrice, si veda *Raccontare la seconda realtà dell'Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano* (Zangrandi, 2021: 111-126).

<sup>16</sup> Il diario romaniano per Vincenzo Consolo costituisce «un luogo pre-narrativo» (Consolo, 1996: 84).

<sup>17</sup> Le parti di testo analizzate sono tratta da *Diario di Grecia, Le lune di Hvar e altri racconti di viaggio* (2003).

la rarefazione della scrittura è evidente nella terza e quarta luna nelle quali le pagine si fanno sempre più bianche omettendo gran parte dei segni di interpunzione (De Roberto, 2011: 287). Gillo Dorfles nota come «poche scarne frasi che racchiudono e inglobano parecchi concetti [...]» (Dorfles, 1996: 118) frasi olofrastiche come unicità della Romano capaci di racchiudere l'intero significato senza ridondanti orpelli stilistici «mai imbellettate da superflue aggettivazioni»<sup>18</sup>, dunque quel ritmo fatto di spazi, silenzi tra le singole parole è da considerare non frammentario bensì carico di dettagli, come sapientemente ha notato Stefano Agosti: «non scrittura del frammento, bensì scrittura del dettaglio, il quale, per le abrasioni circostanti assume funzioni totalizzanti» (Agosti, 1996: 100). Insistendo ancora sul termine frammento, sempre Elisa De Roberto dice:

Nel caso di Lalla Romano [...]: il frammento è il modo espressivo che l'autrice elabora per "distillare" gli aspetti più significativi e veri della realtà, esteri ed interiori. Il frammento, dunque, ha un valore conoscitivo, capace di considerare ciò che di più autentico è nell'esperienza<sup>19</sup>. (De Roberto, 2011: 287)

Come già constatato, *Le lune* è un «romanzo per immagini» (Pizzo, 2008: 55-79), la componente visiva è stata da sempre un *Leitmotiv* fondamentale negli scritti della Romano e, inevitabilmente, nelle *Lune* viene declinata secondo l'estro artistico primigenio dell'autrice, ovvero la pittura: nel testo sono presenti i sette colori dell'arcobaleno, uniti ad altri nomi mediante abbinamento colore-oggetto (Zangrandi, 2016: 67):

mare di tenero grigio-verde [...] mare blu-nero [...] cielo rosa-lilla  
giovani pini verde-oro leggeri, piumosi;  
cardi alti, secchi, irti, spinosissimi, color luna;  
Bellissimo contrasto materico, e accordo di colore: tenue viola e tenue grigio;  
(Romano, 2003: 110-118)

7:7  
non due blu oggi, ma due celesti<sup>20</sup>;  
mare color lavanda – cielo rosa-celeste – barca con grosso cane nero a prua;  
il mare tutto color rosa, specchio e fonte di luce iridata [...] /  
sopra i boschi nuvole leggere rosa intenso.  
(Romano, 2003: 123-149)

Ritornando sulla sintassi del libro, con l'ausilio della cromia, l'immagine giunge nella mente del lettore, ma ciò non è dovuto solo grazie alle descrizioni romaniane: l'utilizzo dei

---

<sup>18</sup> «Le parole devono essere poche, tra spazi e silenzi» aggiunge la Romano.

<sup>19</sup> Utile, quanto mai doveroso, segnalare la citazione che propone la stessa Elisa De Roberto riguardo al tema della punteggiatura (cfr. Tonani, 2008: 25-71).

<sup>20</sup> Si può notare l'annotazione del giorno e del mese; il corsivo è del testo.

termini interpuntivi, in questo caso della virgola, dà l'impressione di pennellate su tela (Zangrandi, 2016: 67; Ossola, 1996: 32):

mare bianco, metallico, liscio; cielo bianco e nero, morbido [...] mare nero, barche bianche o rosse smaglianti;  
mare quasi deserto (la barca bianca dorme) grigio-viola;  
(Romano, 2003: 128, 158)

«[...] ecco qui l'arte delle pause e del non detto, anche la formula del romanzo con narrazione allusa o implicita» (Segre, 1996: 207). Con il procedimento di nominazione dei luoghi, delle bellezze paesaggistiche che rimandano a opere d'arte pittorica si ha il capovolgimento dell'*imitatio naturae* (Primo, 2008: 485). Nel testo è presente come arte non solo la pittura, ma anche la scultura<sup>21</sup>: la descrizione con l'ausilio di una terminologia accurata di alcuni bagnanti stimola nel lettore non solo la rappresentazione mentale degli individui, bensì il senso tattile della plasticità dei corpi da cui emerge una certa sensualità:

grande dolcezza dei nudi;  
signora «distintissima» (40 anni) in slip e reggiseno come perfettamente vestita – si è tolto il reggiseno ed è sempre distintissima;  
coppia di bellissimi che guarda il mare iracondo [...] lei, la più bella mai vista, profilo greco dolce, seno abbondante su linea morbida, ma austera – sguardo severo;  
un bellissimo sedere di ragazza che le spalle coperte da un golf e le gambe nascoste dallo scoglio: bellezza e purezza *cubiste*;  
contro il mare, coppia nuda (belli) [...] Casorati a Varigotti mi aveva detto: lei sembra una dea; può darsi che io lo sembrassi: questa lo è [...] i due bellissimi giocano a carte sullo scoglio: sono proprio dèi [...] gli dèi se ne vanno abbracciati<sup>22</sup>. (Romano, 2003: 101-109)

La libertà espressiva – e mai volgare – della Romano nei confronti dei corpi proietta su di noi una pellicola, un'istantanea, di normali e quotidiani momenti vissuti ai margini di una spiaggia. Queste descrizioni frutto di contemplazioni, sono accostabili al “visibile parlare” di dantesca memoria sapientemente intuito da Silvia Zangrandi: quest'ultima fa egregiamente una distinzione tra due punti di vista, che possiamo dire appurati dopo la disamina dei raffronti testuali sopracitati, ovvero quello «lessicale grazie alla presenza di

---

<sup>21</sup> «Sovente i disegni che costellano i fogli dei miei manoscritti, specie nei primi anni in cui non dipingevo, sono serie di figure di nudi, raramente altre cose: [...], parti del corpo, generalmente femminili, perché avevo più ricordi di nudi femminili» (Ria, 2008a: 88), è interessante notare come compaia una descrizione che ricorda i modelli di statuaria che la Romano si esercitò durante i viaggi-studio a Roma, Firenze, Parigi negli anni universitari. (Arnone, 2017: 17-18)

<sup>22</sup> Questa nota, a nostro avviso, risulta essere molto personale: in una delle ultime interviste, la Romano raccontò di come fosse pentita di non avere foto, dunque ricordi visivi, di sé stessa giovane; la citazione al maestro va ricondotta al fatto che quest'ultimo diede testimonianza della bellezza della giovane Lalla considerandola una vera e propria dea.

campi semantici relativi alla vista e all'uso di elementi cromatici» e quello «retorico tramite la presenza di figure retoriche» (Zangrandi, 2016: 64).

Si è potuto notare come l'ibridazione sia "l'anima" delle *Lune*: ricorrendo a un lessico essenziale, la Romano ha unito generi letterari, quali il romanzo – a sua volta amalgamato con la pittura dando vita al "romanzo dipinto" – e la scrittura diaristica che è indagine del rapporto tra il lettore e la natura. Aggiungeremo un altro piccolo tassello, l'istantanea fotografica descritta, e trasmessa, al lettore dalla panchina «estrema» su quel confine tra ella e il mondo, tra la vita e la morte, tra il mare e la luna. Hvar è l'isola della memoria «descritta con il consueto piacere della pittura» (Primo, 2008: 485) sfiorando il limite della senilità entro il quale si rievocano tappe dei viaggi tramite una scrittura discontinua volta ad accennare dettagli utili per l'immersione sensoriale. Sono proprio i riferimenti sensoriali quelli che aiutano a vivere sensazioni oniriche seppur provenienti dal vissuto che albergano nell'animo della scrittrice. La narrativa di tipo diaristico acquisisce rilevanza proprio grazie a questa soggettività, rievocando i ricordi attraverso le immagini e queste ultime attraverso le citazioni letterarie presenti nel testo.

### 3. La panchina «estrema»: un'ipotesi tra studium e punctum

L'inquietudine interiore dell'autrice è speculare al paesaggio, forse generata dal tentativo di eludere la morte (Primo, 2008: 484), la Romano si estranea dal mondo della villeggiatura familiare e dei bagnanti che si godono – in coppia o in famiglia – dei semplici bagni: «[...] a me non piace il mare. Non mi piace il mare d'estate, i bagnanti, le abbronzature. A me il mare piace solo guardarlo quando non c'è nessuno» (Romano, 2003: 65) infatti sceglierà volutamente un punto distanziato da tutto ciò che la circonda, un punto di osservazione immobile, la panchina «estrema»<sup>23</sup>. Ed estrema non sarà soltanto la posizione geografica rispetto alla riva, ma lo sarà dal punto di vista liminale, «quasi di chi guarda *in limine mortis*» (Primo, 2008: 484); del rapporto tra la Romano e il mondo ne scrive Giulio Ferroni:

la scrittrice è come "ospite" del mondo esterno, delle vicende quotidiane, delle immagini dell'esistenza, dei suoi ritmi e dei suoi accadimenti; si lascia accogliere da un mondo che non è mai fino in fondo il suo, e che anche nei momenti di più affettuosa identificazione si pone in una certa non misurabile "distanza" (Ferroni, 1996: 52).

---

<sup>23</sup> Sul termine estremo, come nota Novella Primo (cfr. Primo, 2008: 480), si è soffermato Marco Vallora (Vallora, 1996: 121-185).

Nelle tecniche descrittive della letteratura femminile assistiamo [...] a questo slittamento costante dal luogo topico – cioè luogo qualificato dall'azione del soggetto – allo spazio paratopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive. (Zaganelli, Marino, 2019: 478)

Eppure è da quella panchina che la Romano ci offre delle istantanee vere e proprie della quotidianità, degli scorci paesaggistici, della gente che semplicemente vive. Basandoci sulle riflessioni promosse da Roland Barthes sulla fotografia, proveremo a trovare un corrispettivo tra gli elementi fondamentali barthesiani e la panchina «estrema» romaniana. Roland Barthes nel suo *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980) distingue tre elementi fondamentali della fotografia: l'*operator*, l'operatore, colui che scatta la foto; lo *spectator*, il fruitore o spettatore e lo *spectrum*, il soggetto immortalato. Considerando come *operator* Lalla Romano, nelle *Lune* non scatta nessuna foto tramite l'ausilio della macchina fotografica, eppure la sua narrazione risulta essere dettagliata e vivida – essenziale – tanto da indurre il lettore a fidarsi e a realizzare mentalmente l'immagine letta sul testo. In quanto *spectator* invece, il lettore, che si affida alla narrazione efrastica, poiché l'oggetto foto non è presente come nei foto-testi romaniani, fruisce *in primis* dei dettagli testuali ma, poiché i dettagli sono l'essenza della descrizione stessa [«mare color viola; mare bianco, metallico, liscio; mare quasi deserto (la barca bianca dorme; lei, la più bella mai vista, profilo greco dolce, seno abbondante su linea morbida, ma austera» (Romano, 2003: 128)] l'immagine fruibile si configura mentalmente nello *spectator* e risulta mutevole ogni qualvolta si presti una nuova lettura; tale azione può effettivamente essere ricondotta a una seconda visione di un oggetto foto grazie alla quale si possono notare nuovi dettagli e nuove sfumature<sup>24</sup>. Lo *spectrum* nel libro è variabile: *in toto* è l'intera isola di Hvar, restringendo il campo come un obiettivo fotografico diviene il mare, la città, il porto, Antonio, singole persone, la vegetazione; dal *macro* al *microcosmo* immortalato dalla Romano. Per quanto concerne lo *studium*, come scrive Barthes «riconoscere lo *studium*, significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle, discuterle dentro di sé» (Barthes, 2003: 29). Il lettore accetta tutto ciò che viene proposto-descritto dal libro perché vissuto, immortalato e trascritto, dunque fruibile. Mentre il *punctum* «che mi punge» (Barthes, 2003: 30) può attingere sia dal linguaggio

---

<sup>24</sup> Roland Barthes nota come si sia attratti da un particolare, il *punctum*, e che spesso non lo si nota immediatamente e ciò richiede un'ulteriore visione della foto. Il *punctum* punge il fruitore a tal punto che la sola presenza modifica la lettura stessa della foto «[...] che quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore» (Barthes, 2003: 43).

metaforico – come abbiamo già visto nel visibile parlare – che dal *punctum* personale della Romano:

Davanti a un'insenatura di mare splendido come un blocco di turchese, mi viene da invocare, quasi gridare: - L' «Estaque»!;  
A una svolta, improvvisa, l'apparizione. All'altezza dei nostri occhi. La luna piena, enorme;  
in camera: chiarore implacabile [...];  
i nudi femminili, di fronte, se banali compongono una faccia; i seni=occhi, ecc.: la famosa «faccia» di Magritte;  
la luna sorge luminosissima dal di sotto di fronte;  
luna evanescente, fettina sottile tra le nuvole anch'esse sottili, diafane;  
l'omone con un minuscolo *passeggiato*. (Romano, 2003: 70-103)

L'alternanza degli elementi che propone Barthes con le peculiarità della narrazione della Romano, con il suo *modus operandi* nei confronti del lettore che è chiamato a prendere parte a questo rapporto di disvelamento artistico, può sembrare – com'è naturale che sia – complicato; dopotutto «non è possibile fissare una regola di connessione fra lo *studium* e il *punctum*» e noi ci sentiamo di dire che non è possibile fissare del tutto il rapporto strettamente fotografico così come è inteso nei romanzi di figure, ciononostante ci riserviamo di muovere questa suggestione, seppur timida, verso una via di studi proficui. Per dirla con una frase utilizzata sovente da Luigi Ghirri durante le sue lezioni universitarie, sul tema della soglia – come la panchina «estrema» - come finestra sul mondo:

Il problema [...] è superare la semplice riproduzione della soglia e farla diventare un elemento sia dello spazio che del tempo [...] ricordando che la fotografia è essenzialmente un dispositivo di selezione e attivazione del vostro campo di attenzione. (Ghirri, 2010: 160-161)

In conclusione, l'*ekphrasis* e la narrazione prettamente odeporica delle *Lune* attuano una spinta che agisce nei confronti dello sguardo del lettore – inteso egli come normale lettore o come *spectator*. Il timismo della Romano, ossia quella predisposizione affettiva di base, non fa altro che regolare il coinvolgimento fisico e sensoriale del soggetto fruitore accompagnandolo nella pluralità di arti presenti nei capitoli<sup>25</sup>. Dopotutto «le immagini sono enigmi che si risolvono col cuore»<sup>26</sup> (Ghirri, 2021: 155).

---

<sup>25</sup> Attento e ottimo studio quello che ci preme segnalare condotto da Giovanna Zaganelli e Toni Marino sui dispositivi della visione nella letteratura femminile. Per la parte incentrata sulla Romano cfr. Zaganelli, Marino, (2019: 485-489).

<sup>26</sup> Questa citazione è una massima ripetuta da Ghirri e presente in molti suoi testi e interviste; la frase originale è di Giordano Bruno.

## Bibliografia

- AGOSTI Stefano (1996), «Il testo delle sensazioni: “Le lune di Hvar”», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, pp. 91-100.
- AJELLO Epifanio (2005), «Il racconto dei “brevi appunti”. Per il “Nuovo romanzo di figure” di Lalla Romano», *Lettere Italiane*, LVII, 1, p. 132-144.
- ALBERTAZZI Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci Editore.
- ARNONE Elena (2017), «Lalla Romano e Flaubert. La poetica dei “petits rien” in Maria», dans RAFFINI Daniel (ed.), *Lalla Romano. L’archivio, la poetica, i generi letterari*, Roma, Studium.
- ARNONE Elena (2019), «Il “laboratorio comune”. Parole e immagini tra le carte di Lalla Romano», in GERONI Riccardo Gasperina e MILANI Filippo (eds.), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del Convegno MOD, Gardone Riviera, 22-24 giugno 2017, Pisa, ETS.
- BANDINI Mirella, «Lalla Romano e la scuola di pittura di Felice Casorati» in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, pp. 298-309.
- BARTHES Roland (1984), *L’impero dei segni* [1970], Torino, Einaudi (trad. Marco Vallora).
- BARTHES Roland (1985), *Il messaggio fotografico* [1961] (trad. Giovanni Bottioli), in BARTHES Roland, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III* [1982], Torino, Einaudi (trad. Carmine Benincasa, Giovanni Bottioli, Gian Paolo Caprettini et alii).
- BARTHES Roland (2003), *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Torino, Einaudi (trad. Renzo Guideri).
- BRIZIO Flavia (1993), *La scrittura e la memoria. Lalla Romano*, Milano, Selene Edizioni.
- CESERANI Remo (2011), *L’occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CHERCHI Grazia (1991), «Viaggio che sfida tutte le convenzioni», *Wimbledon*, II, n. 18, p.38.
- CONSOLO Vincenzo (1996), «Et in Arcadia Lalla», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, pp. 223-25.
- CORTI Maria, «Il “sogno” dell’Ospedale», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, p. 113-116.
- COTTINELLI Vincenzo (1995), *Sguardi. Novanta volti della cultura. Testi di Lalla Romano*, Brescia, La Quadra.
- DE ROBERTO Elisa (2011), «Le lune di Hvar o delle tre età?», *Il Giannone*, IX, n. 18 luglio-dicembre, *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano* (NUVOLI Giuliana, RIA Antonio eds.), pp. 278-289.
- DE SETA Cesare (1996), «I “ritratti” e i paesaggi di Lalla Romano tra iconografia e testo letterario», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, p. 310-323.
- DORFLES Gillo (1996), «Il coraggio della concisione», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, pp. 117-120.
- FARNETTI Monica (2005), «Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano» in DOLFI Anna (ed.), *Letteratura & fotografia*, Roma, Bulzoni, pp. 91-106.
- FERRONI Giulio (1994), «Postfazione», in ROMANO Lalla, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi.
- FERRONI Giulio (1996), «Lo sguardo verso l’ospite», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, p. 49-54.
- FLAUBERT Gustave (1984), *L’educazione sentimentale*, [1869], Torino, Einaudi (trad. Lalla Romano).



- FORTI Marco (1996), «“Le lune di Hvar”: memoria, racconto, epifanie», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, pp. 101-112.
- GHIRRI Luigi, (2010), *Lezioni di fotografia*, BARBARO Paolo, BIZZARRI Giulio (eds.), Macerata, Quodlibet Compagnia Extra.
- GHIRRI Luigi (2021), *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet.
- GIBSON James Jerome (1950), *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
- NOBILE Max, ROMANO Lalla (1991), *Terre di Lucchesia*, Lucca, Pacini Fazzi.
- MARINO Toni (2017), «Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano», *Misure critiche. Nuova serie*, anno 16, n.1- 2, pp. 175-194.
- MITHCHELL William John Thomas (1996), «What Do Pictures ‘Really’ Want? », *October vol. 77*, pp. 71–82.
- MITHCHELL William John Thomas (2015), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi (trad. Federica Cavaletti).
- MORMORIO Diego (ed.) (1988), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti/Albatros.
- OSSOLA Carlo (1996), «Stanze e vedute», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, p. 30-42.
- PACCAGNINI Ermanno (1991), «Quattro lune per aiutare la memoria», *Il Sole-24 ore*, 13 ottobre.
- PAMPALONI Geno (1991), «Alla ricerca del dio segreto», *Il Giornale*, 6 ottobre.
- PEDRI Nancy (2001), «From Photographic Product to Photographic Text: Lalla Romano’s Movement away from Ekphrasis», *Rivista di studi italiani*, dicembre, n.19, p. 141-161.
- PIZZO Barbara (2008), «L’immagine nella prosa romanzesca di Lalla Romano», in *Esperienze novecentesche in Italia. Percorsi letterari da Giacomo Noventa ad Ascanio Celestini*, Trento, UNIServise, pp. 55-79.
- PRIMO Novella (2008), «“Nei diari estremi”. Sulle memorie odepatiche e artistiche di Lalla Romano» in DOLFI Anna, TURI Nicola, SACCHETTINI Rodolfo (eds.), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno MOD, Gardone Riviera, 13-16 giugno 2007, Pisa, ETS, pp. 477-488.
- PRIMO Novella (2016), «Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano» in COMETA Michele, COGLITONE Roberta (eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet studio, p. 181-204.
- PRIMO Novella (2022), *Una memoria inventata. Luoghi e voci nella scrittura di Lalla Romano*, Napoli, Paolo Loffredo Editore.
- RAFFINI Daniel (2017), «“Dipingo sempre mentre guardo”: Lalla Romano tra immagine e parola», in IGLESIAS REDONDO María Rosa, GUIASADO Jaime Puig (eds.), *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, Sevilla, Benilde, pp. 116-128.
- RIA Antonio, ROMANO Lalla (1993), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi.
- RIA Antonio (1997), «Scrittura e fotografia», in ROMANO Lalla (1997), *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, pp. 357-381.
- RIA Antonio (2008), *Il silenzio tra noi leggero. Lalla Romano in pittura, scrittura, fotografia*, Piacenza, Galleria d’Arte Ricci Oddi.
- RIA Antonio (ed.) (2008a), *Lalla Romano. La proibità dell’arte. Dipinti e disegni*, Torino, Nino Aragno Editore.
- ROMANO Lalla (1975), *Letture di un’immagine*, Torino, Einaudi.
- ROMANO Lalla (1986a), *La treccia di Tatiana*, Torino, Einaudi.

- ROMANO Lalla (1986), «Quando le parole passano attraverso lo sguardo», intervista di NASCIMBENI Giulio (ed.), *Corriere della Sera*, 7 maggio.
- ROMANO Lalla (1986b), *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi.
- ROMANO Lalla (1987), *Nei mari estremi*, Torino, Einaudi.
- ROMANO Lalla (1992), *Perché scrivo* [1988], in ROMANO Lalla, *Un sogno del Nord*, in SEGRE Cesare (ed.), *Opere*, Milano, Mondadori, vol. II.
- ROMANO Lalla (1994), «Premessa» in DELACROIX Eugène, *Diario (1822-1863)*, ROMANO Lalla (ed.), Torino, Einaudi.
- ROMANO Lalla (1994), «Sì, i “Diari” di Delacroix sono stati il mio viatico», *Corriere della Sera*, 16 ottobre.
- ROMANO Lalla (1996), *Né rimorsi né rimpianti*, in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, p. 435-448.
- ROMANO Lalla (1998), *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi.
- ROMANO Lalla (2003), *Diario di Grecia, Le lune di Hvar e altri racconti di viaggio*, RIA Antonio (ed.), Torino, Einaudi.
- SANESI Roberto (1996), «Gli occhi della scrittura», in RIA Antonio (ed.), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, pp. 324-326.
- SEGRE Cesare (ed.) (1991), «Introduzione», in ROMANO Lalla, *Opere*, Milano, Mondadori, Vol. I, pp. L-LI.
- SEGRE Cesare (1996), «Lalla Romano fra pittura e scrittura», in RIA Antonio (ed.), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, p. 207.
- SONTAG Susan (1992), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1977], Torino, Einaudi (trad. Ettore Capriolo).
- TESCARI Vega (2010), «Lettura di un'immagine di Lalla Romano. I. L'ulteriorità della parola» *Lettere italiane*, Vol. 62, novembre, pp. 316-332.
- TONANI Elisa (2008), *Lo stile in un punto. Tendenze tipografiche e interpuntive della narrativa italiana contemporanea*, in TONANI Elisa (ed.), *Lessico, punteggiatura, testi. Ricerche di storia della lingua italiana*, Torino, Edizioni dell'Orso, pp. 25-71.
- ZAGANELLI Giovanna, MARINO Toni (2019), «Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile», *Lea*, 8, pp. 475-491, URL: <<http://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11000>>.
- ZANGRANDI Silvia T. (2016), «Come dentro il calice di un fiore. *Le lune di Hvar* di Lalla Romano: un romanzo dipinto?», *POLI-FEMO*, 11-12, pp. 61-67.
- ZANGRANDI Silvia T. (2021), «Raccontare la seconda realtà dell'Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano» in GEDDES DA FILICAIA Costanza, LORENZETTI Sara (eds.), *Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi*, Macerata, eum, pp. 111-126.
- ZERI Federico (1993), «Tra espressione letteraria e creazione di immagini», in RIA Antonio (ed.), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, p. 7-8.

### **Come citare l'articolo:**

Mauro Distefano, «Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano», *InterArtes* [online], n.2 “Ibrido” (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 202-217. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/oc63dc81-4658-4f17-85f3-f3247609d146/11+vDISTEFANO+.pdf?MOD=AJPERES>>