

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Silvia Zangrandi

Una «realità» con le insegne cambiate:  
analisi di *Le metamorfosi* di Lalla Romano

---

## Abstracts

Attorno al sogno, «una materia preziosa e labile» nella quale si trova non la «chiave dei sogni [ma] una chiave delle cose», ruota il volume *Le metamorfosi* di Lalla Romano. La scrittrice non tenta di interpretare i sogni, ma invita il lettore a collaborare al gioco scritto. *Le metamorfosi* mostrano il bisogno di indagare la realtà alla ricerca dello spirito delle cose per estrarne la verità più profonda che va oltre il verosimile della superficie.

The collection of short stories *Le metamorfosi* by Lalla Romano revolves around the dream, «a precious and fleeting substance» which contains, rather than a “key to dreams” a “key to things.” Hence, the writer does not attempt to interpret dreams but invites the reader to participate in her writing game. The *Metamorfosi* expresses this need to explore reality by searching for the spirit of things and extract the deeper truth that lies beneath the likelihood of appearances.

---

## Parole chiave

Lalla Romano, *Le metamorfosi*, sogno, frammento

---

## Contatti

silvia.zangrandi@iulm.it

---

Il sogno occupa una posizione importante nel Novecento, basti pensare a Freud, che considera il sogno «una formazione psichica piena di senso che va inserita in un punto determinabile dell'attività psichica della veglia»<sup>1</sup>, o Jung, per il quale «il sogno è un frammento di attività psichica “involontaria” [...]. Tra i fenomeni psichici il sogno è quello che forse offre il massimo di elementi “irrazionali” [...] di regola il sogno è una creazione singolare e strana, caratterizzata da molte “cattive qualità”: l'assenza di logica, una dubbia moralità, una conformazione sgradevole e un evidente controsenso o assurdità»<sup>2</sup>. E ancora, in tempi recenti Ludwig Binswanger sostiene che «il sogno non è se non un modo particolare dell'essere dell'uomo»<sup>3</sup>; Cesare Musatti, a proposito dei mondi conscio-inconscio, l'uno della realtà e l'altro del sogno, pensa che «gli uomini sono sempre stati colpiti da questa strana opportunità che è loro data: di vivere in una realtà, la quale presenta un certo suo ordine, in cui è sempre possibile orizzontarsi ed agire; ma di avere contemporaneamente accesso, in dati tempi della loro vita (ogni notte ad esempio) ad una realtà diversa»<sup>4</sup>.

Proprio attorno al sogno, «una materia preziosa e labile» nella quale si trova non la «chiave dei sogni [ma] una chiave delle cose»<sup>5</sup> (p. 204), i cui movimenti e immagini affrontano un altro piano di realtà che «parla per immagini, simboli, metafore» (ibidem), ruota il volume *Le metamorfosi*<sup>6</sup> di Lalla Romano. In esso la scrittrice è convinta che si sentano «echi e confluenze che vengono da lontano, da uno spazio più vasto dell'io» (p. 204). D'accordo con Hillman, «il sogno è un processo digestivo, che scompone e assimila il mondo diurno nei labirintici budelli della psiche. Il lavoro onirico cucina gli eventi della vita trasformandoli in sostanza psichica per mezzo di modalità immaginative»<sup>7</sup>. Non a caso Romano mette il sogno sullo stesso piano della memoria:

<sup>1</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, prefazione di C. Sini, introduzione di A. A. Semi, trad. it. di F. Pogliani, Rizzoli, Milano 2010, p. 105. Tra i tanti studi sul sogno cfr. *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di A. Piemonti e M. Polacco, Le Monnier, Firenze 2001; G. Cingolani e M. Riccini, (a cura di), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Atti del Convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), Le Monnier, Firenze 2003; J.-D. Gollut, *Conter les rêves: la narration de l'expérience dans les œuvres de la modernité*, José Corti, Paris 1993.

<sup>2</sup> C. G. Jung, *Opere*, vol. VIII, ; trad. it. di S. Daniele, Boringhieri, Torino, 1976; 1989<sup>4</sup>, p. 304.

<sup>3</sup> L. Binswanger, *Sogno ed esistenza*, introduzione di M. Foucault, trad. it. di L. Corradini e C. Giussani, SE, Milano 1993, p. 89.

<sup>4</sup> C. Musatti, *Il sogno e la comune attività del nostro pensiero* in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 1-14: p. 1.

<sup>5</sup> L. Romano, *Le metamorfosi* a cura di A. Ria, Postfazione di A. Cortellessa, Einaudi, Torino 2005, p. 204. Da ora in poi tutte le occorrenze tratte da questo volume si indicheranno direttamente nel testo con il solo numero di pagina.

<sup>6</sup> Romano pubblicò *Le metamorfosi* per i tipi di Einaudi nel 1951, riscuotendo poco successo. Nel 1967 pubblicò una seconda edizione fortemente rinnovata nell'impianto: dai cinquantaquattro sogni iniziali distribuiti in cinque parti, si passò a settantaquattro sogni divisi in quattordici parti; a questo Romano aggiunse un'*Avvertenza*. La terza edizione del 1983 ritorna all'ordinamento dell'edizione del 1951, conservando una parte dei sogni aggiunti nella seconda edizione ed eliminandone altri, portando minimi cambiamenti formali, facendo precedere la raccolta da una *Notizia*. Infine, nel 2005 Antonio Ria, partendo proprio dall'edizione del 1983, ripubblicò la raccolta. Si rimanda alla *Nota al testo* dell'edizione del 2005 a cura di Antonio Ria per una disamina delle diverse edizioni.

<sup>7</sup> J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 1979; 2003, p. 122.

per me memoria: vuol dire sogno come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini che si connettono in qualche modo in un mito<sup>8</sup>.

A questo proposito Freud precisa che «qualsiasi impressione, anche la più insignificante, lascia una traccia inalterabile in grado di tornare alla luce [...] L'assurdità e l'incoerenza del sogno si spiegano con l'oblio parziale delle nostre conoscenze durante il giorno [...] ciò che caratterizza lo stato vigile è il procedere dell'attività di pensiero per *concetti* e non per *immagini*. Il sogno invece pensa essenzialmente per immagini, e si può osservare che nella fase che precede il sonno – mentre le attività volontarie si fanno sempre più difficili – emergono *rappresentazioni non volute* che fanno tutte parte della categoria delle immagini»<sup>9</sup>. Lalla Romano però si discosta dall'interpretazione analitica dei sogni e informa che «questo libro presenta sogni fruibili così come sono, vale a dire senza riferimento analitico al materiale di vita dei sognatori» (p. 204), in questo modo il lettore «attinge a un mondo più ricco. Legge il sogno con una curiosità non strettamente psicologica, ed è portato a sentire in esso echi e confluenze che vengono di lontano, da uno spazio più vasto dell'io» (p. 204). Per questa ragione consiglia di «leggere questi sogni anzitutto come balletti, sonatine, pantomime» (p. 208).

Nel parlare delle sue *Metamorfosi*, Lalla Romano dice di essere rimasta affascinata dalla lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>10</sup> perché «le trasformazioni di cui abbondano i miti potevano essere state suggerite dai sogni [...] il titolo viene di là» (p. 208). A distanza di anni ribadisce di aver «appreso la parola *metamorfosi* da una fiaba [...] io cercavo quel punto e rileggevo quella parola, per penetrarla. Ma essa era come una porta chiusa, piena di mistero»<sup>11</sup>. Rispetto all'accusa di essere stata influenzata da Kafka, e in risposta a chi considera la raccolta un'imitazione dell'autore boemo, afferma:

sono tornata sul mio libro, che amo molto, ma nomino un po' vergognosamente per la generale freddezza che sempre incontra [...] la raccolta e la stesura dei "sogni" era una filiazione, involontaria, ma forse non inconsapevole, nata dalla fecondazione – spirituale – degli scritti di Kafka. Ne recava l'impronta non solo la suggestione. L'incontro con Kafka, per chi l'ebbe, come me, negli anni Trenta [...] fu fatale per ognuno [...] i sogni – i sogni sognati – sono appunto involontari, generati – non si sa *come* – dalla memoria, fantasia, emozioni, attraverso quella parte di noi, biologica, che produce i sogni<sup>12</sup>.

Avverte Segre: «credo che Lalla Romano abbia visto nel sogno la possibilità di una "narrazione pura" [...] in questa narrazione pura gli oggetti, i colori, i movimenti [...] hanno la purezza e la definitività dell'immagine. Chi legge questi sogni opera una "lettura

<sup>8</sup> L. Romano, *Un sogno del Nord* in Id., *Opere*, a cura di C. Segre, 2 voll., vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 1551. Sul tema della memoria in Lalla Romano cfr. F. Brizio, *La scrittura e la memoria (Lalla Romano)*, Selene, Milano 1993.

<sup>9</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 45; 78-79.

<sup>10</sup> Del resto, i riferimenti a Ovidio sono presenti in alcuni sogni: portiamo ad esempio *L'eco* dove riecheggia stranamente la parola «tiepida» che, ripercuotendosi sulle rocce, «diventa grave, solenne, quasi biblica» (p. 81); oppure *Persefone* sotto i cui piedi, mentre coglie papaveri azzurri, si apre una voragine dove compaiono un cielo di notte immerso in «un silenzio assoluto» (p. 198).

<sup>11</sup> L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato* in Id., *Opere*, a cura di C. Segre, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 914.

<sup>12</sup> L. Romano, *Un sogno del Nord* in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 1558.

di immagini”<sup>13</sup>. La centralità del sogno è testimoniata anche dal fatto che proprio nel sogno si trova una sorta di indicazione della sua poetica; qui si rileva la difficoltà di tradurre «cose, nette, solide, autonome. Cose, ma io cerco parole. Come nel sogno le parole sono evocate con sforzo e sono stonate, imprecise [...] le parole, creano le cose»<sup>14</sup>. Più volte la scrittrice ha esposto il suo pensiero sulla scrittura, più volte ha puntato il dito sulla necessità di usare le parole «come i tasselli di un mosaico, che debbono essere pochi, precisi, necessari»<sup>15</sup> e ha sottolineato l'importanza di «trovare in quello che si esprime i legami che ci sono tra le parole stesse [...] ci deve essere ugualmente un legame stretto più che di senso, di suono. In questo modo si compone un'immagine»<sup>16</sup>. D'accordo con Francesca Sanvitale,

il sogno [...] è un materiale dell'inconscio che resiste ad ogni indagine, ha proprio la sua metamorfosi in “storia”, “quadro”, “oggetto” per via di scrittura. È la scrittura che impone il suo assoluto fermando la materia sfuggente in epifanie del silenzioso mondo interno. Esse si fanno miracolosamente racconto. In altre parole, solo la scrittura, cioè lo scrittore (il poeta), può trasformare un nulla evanescente nel miracolo della realtà senza tradire il suo enigma<sup>17</sup>.

La prima sensazione che il lettore prova non appena inizia la lettura di *Le metamorfosi* è di trovarsi di fronte a un vasto magma dal quale emergono immagini spaventose, quasi incubiche. Del resto Romano informa che

le prime immagini della mia vita sono immagini di terrore. La prima di tutte dev'essere molto antica, anteriore all'età a cui di solito si fa risalire la memoria [...] l'immagine che sempre mi riempi di terrore (anche nel ricordo) era quella di due piedi incrociati, lunghi e appuntiti che si dondolavano al ritmo di una qualche nenia o canzone, posti davanti a me<sup>18</sup>.

Un sogno ricorrente nel periodo infantile incarnava una sua paura «quasi metafisica ed espressa per simboli [...] Esso] rappresenta una metamorfosi»<sup>19</sup>. In questo sogno, uomini e donne dapprima danzavano felici, poi, durante la danza, si trasformavano in mucche e tori: «vedevo le loro masse bianche grottesche muoversi sul prato e inorridivo perché sapevo che erano sempre loro, e fra esse il mio papà e la mia mamma»<sup>20</sup>. Alcune immagini di orrore presenti nei racconti intitolati *Il centauro* e *I baracconi* erano già apparse nelle poesie della raccolta *Fiore* dove si incontrano con frequenza riferimenti al sogno (*I sogni; Lontananza; I campi eterni; I galli*) e così nella raccolta *Giovane è il tempo (Il sonno nei mattini; Lieta discendo incontro ai sogni)*.

<sup>13</sup> C. Segre, *Introduzione* in L. Romano, *Opere*, cit., vol I, pp. XI-LVIII: p. XIX.

<sup>14</sup> L. Romano, *La villeggiante* in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 493. Roger Caillois pensa che «né le parole né le immagini possono circoscrivere esattamente quelle realtà interiori indefinite e mutabili che scoraggiano ogni descrizione e figurazione [...] per acquisire maggiore familiarità con esse [...] è necessario ricorrere a una lingua intermedia e usare un metodo di conoscenze che [...] merita d'essere definito come la visione di un enigma riflessa in uno specchio» (R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984, postfazione G. Almansi, trad. it. L. Guarino, p. 99).

<sup>15</sup> L. Romano, *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Einaudi, Torino 1998, p. 66.

<sup>16</sup> Ivi, p. 68.

<sup>17</sup> F. Sanvitale, “*Le metamorfosi*” e “*Maria*”: *gli inizi* in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Mondadori, Milano 1996, pp. 249-261: p. 254.

<sup>18</sup> L. Romano, *Un sogno del Nord* in Id., *Opere*, cit., vol II, p. 1623.

<sup>19</sup> Ivi, p. 1625.

<sup>20</sup> Ibidem.

La passione per i sogni costituisce dunque il materiale caratterizzante i suoi scritti e dai sogni è attratta perché rappresentano, per dirla con Freud, «un mondo arcaico di vaste emozioni e di imperfetti pensieri»<sup>21</sup>. I sogni qui narrati non appartengono solo alla scrittrice ma anche ad altre persone, come suo marito, suo figlio, alcuni amici. Così facendo, ammette l'esistenza di un rapporto con la realtà quotidiana del sognatore e il legame con una «intensa emozione [...] che contribuisce a dare al sogno la sua tensione [...]. Il sognatore, offrendo alla meditazione i suoi sogni, offre una catarsi in atto, benefica per il lettore [...] ecco perché i sogni non sono qui il materiale per una cura. Sono la cura» (p. 206). Lalla Romano modella il proprio percorso creativo sull'andamento delle visioni oniriche («chi frequenta i sogni ha una particolare intuizione degli eventi e delle apparizioni più sorprendenti in se stesso e intorno a sé, per analogia appunto con l'imprevedibilità del sogno», p. 204), è interessata all'esperienza onirica perché ricca di mistero: «i misteri non mi inquietano affatto: mi inquieta se non c'è mistero. Se non c'è mistero, non c'è niente, perché tutta la nostra vita è immersa nel mistero»<sup>22</sup>. D'accordo con Antonicelli, «il segreto vero di questi sogni è [...] la voluttuosa penetrazione di quel limbo di tutte le cose, in cui i miraggi della vita reale e la subcoscienza si scontrano, scambiandosi appena percettibili confidenze»<sup>23</sup>. Ci ricorda Caillois che «non è per gli aspetti che lo contrappongono alla realtà che il sogno è temibile e insidioso, ma al contrario, proprio per quegli aspetti che lo avvicinano alla realtà, e che riescono alla fine a gettare su di essa, di rimbalzo, un deciso sospetto di irrealtà»<sup>24</sup>.

Romano considera *Le metamorfosi* «un romanzo biologico per un verso, metafisico (diciamo) per un altro» (p. 208); questa dichiarazione è consona a quanto Elio Vittorini scrisse nella presentazione del volume: «visioni liriche che [Lalla Romano] ha ricomposto secondo le leggi della vita organica fornendole perciò d'un significato non puramente personale»<sup>25</sup>. Nel corso della lettura ci si rende conto di come la scrittrice non tenti di dare alcuna interpretazione ai sogni descritti, ma inviti il lettore a collaborare al gioco scritto per proporre personali interpretazioni. Come sostiene Vincenzo Consolo, «i sogni di *Le metamorfosi* [...] mi sembrano il pre-conscio, il notturno magma iniziale da cui parte poi, nella veglia, nella luce, il vergine sguardo della scrittrice sul mondo. Parte l'assillo, il tormento, crudele anche, della ricerca della verità, del senso dell'esistenza, del suo incrociarsi con la storia»<sup>26</sup>. In questi brevi scritti, diversi tra loro ma anche anelli di una catena visionaria, lo sguardo trasmigra dal reale all'irreale, dalle profondità dell'Io alla superficie delle cose, dei pensieri, delle riflessioni. In questo mondo narrativo si esplicita una visione ora favolosa ora grottesca ora incubica, sempre immaginifica, ma con un perenne sguardo sul reale. I sogni ripetono temi e vicende imparentate tra loro, quasi avvolti in una doppia spirale che si snoda tra reale e irreale, tra fantastico e fabuloso-fiabesco. I momenti onirici affrontano «un altro piano di realtà. Di tale natura sembra essere il gioco surrealista» (p. 204): l'automotrice corre non su rotaie ma in aria, sfiorando le cime degli alberi e «il paese sotto di noi diventa sempre più spazioso; sorvoliamo valli coperte di bo-

<sup>21</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 123.

<sup>22</sup> L. Romano, *L'eterno presente*, cit., p. 46.

<sup>23</sup> F. Antonicelli, *Tre scrittori nuovi*, «La Stampa», 18 maggio 1951.

<sup>24</sup> R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, prefazione di G. Almansi, trad. it di V. De Fazio, Feltrinelli, Milano 1989, p. 116-117.

<sup>25</sup> A. Ria, *Premessa* in L. Romano, *Le metamorfosi*, cit., p. VIII.

<sup>26</sup> V. Consolo, *Et in Arcadia Lalla*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 221-225: p. 223.

schii e arriviamo in un vasto altipiano circondato da ogni parte da montagne coperte di neve» (*La lotteria*, pp. 165-166); un treno sembra un «tram lunghissimo» simile a «un lungo baldacchino sostenuto da tubi di ottone lucido che i passeggeri reggono con due mani» (*Il tranvai*, p. 32). Con simile modalità visionaria e irrazionale appare una costruzione che sembra un grosso battello, «una macchinosa costruzione» posta in cima alla casa in un equilibrio precario dove si trovano fili di metallo tesi «in modo da formare uno strumento musicale» (*Il battello*, p. 107). Viene presentato qui uno spazio multidimensionale di cui ha parlato Matte Blanco: «mentre in uno spazio a tre dimensioni una cosa è una e ‘soltanto una’ cosa, in uno spazio a più dimensioni si possono immettere più cose»<sup>27</sup>. In diversi sogni compare questa multidimensionalità e spazi chiusi o ostruiti si trasformano in lunghe discese che delineano una città (cfr. *La galleria*) oppure in caverne che ingoiano i passanti che transitano su un luogo compatto e chiuso (cfr. *Gli angeli*; *Le mani*) perché «il concetto di spazio, diciamo a sei o più dimensioni, ci permette di trovare, per così dire, delle immense caverne nascoste, là dove tutto sembrava piano perché in uno spazio tridimensionale non vi erano altre dimensioni a disposizioni per pensarle»<sup>28</sup>. Questa «bilogica» permette di creare più spazi contemporaneamente ed è una categoria che ricorre spesso in questi sogni. Del resto, come sostiene Freud, «il sogno è incoerente, riunisce in sé senza obiezioni le più grandi contraddizioni, ammette le cose più impossibili, ignora le nostre conoscenze, così importanti per noi durante il giorno»<sup>29</sup>. Questi giochi scrittori fatti di metafore e di corrispondenze disegnano una surrealtà materiale e metafisica che ci porta oltre le frontiere dell’umano.

Un elemento molto frequente è costituito da figure di passaggio: lunghi corridoi, porte che si aprono e chiudono in un susseguirsi infinito, passaggi stretti e corridoi umidi. In *Gli ospiti* c’è uno stretto corridoio che si prolunga «per molti corridoi simili a quello. Ogni tanto incontravo una porta fatta di sbarre di ferro, che si apriva da sola al mio passaggio» (p. 11) e obbliga il sognatore a proseguire. Molte porte si aprono e subito si richiudono al passaggio del protagonista, sembra che non finiscano mai e che racchiudano l’angosciosa idea dell’infinito: «corro e riesco a passare. Di là c’è un’altra porta, uguale alla prima [...]. Ce n’è ancora un’altra, poi un’altra. Occorre molta prontezza per arrivare in tempo [...] le porte si presentano, una dopo l’altra, tutte uguali. Posso ancora passare; ma è inutile. Ci sarà sempre ancora una porta» (*Le porte*, p. 151).

Molti sono i sogni dove le immagini spaventose vengono stratificate dal flusso dei sentimenti. In diversi sogni appaiono scheletri: *La galleria* ha, appesi alla volta, molti scheletri le cui ossa hanno varie gradazioni di giallo e l’uscita è ostruita dallo scheletro di un immenso animale, che però gira la testa per aprire un passaggio. A volte incontriamo stanzoni con soffitto a volta, tavoli sgangherati e camini spenti dove appaiono forme deliranti piene di terrore («là dentro erano ammucchiati cadaveri di uomini e di bestie ormai in stato di putrefazione. Gli abitanti di questo antro erano mutilati alcuni di un braccio, altri di una gamba», *Il palo*, p. 9); ci imbattiamo in pavimenti che, dopo aver ingoiato uomini di passaggio, rimangono compatti (*Gli angeli*), in buche rotonde che si aprono sotto i piedi dei passanti i quali vengono inghiottiti nell’assoluto silenzio e indifferenza della folla che cammina (*Le mani*). Spaventosi sono i piccoli draghi che sbarrano il passo e il leone che guarda con malizia e induce il sognatore alla fuga (*Il leone*), le streghe dalla faccia orribile che impediscono il passaggio e i vecchi vestiti di nero che aprono il varco

<sup>27</sup> I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bilogica e multidimensionale* in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, cit., pp. 267-291; pp. 287-288.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 85.

solo dopo un lungo interrogatorio (*Le streghe*). Raccapriccianti sono anche le braccia che si allungano fino a toccare la sponda opposta di un fiume (*Il fiume*), i sentieri che si aprono in profondi precipizi (*Il sentiero*), il pendio che termina in uno strapiombo (*I preti*) o che si prolunga in una valle profonda (*La vigna*)...

Ci sono sogni che si aprono con un dato spaziale e di movimento. Infatti lo spazio è «una dimensione fondamentale di tutti i sogni [...] le immagini sono sempre in un luogo e possiedono una propria caratteristica qualità spaziale»<sup>30</sup>. Leggiamo in *Il convito*: «camminavo nel mezzo di un vialetto di carpini. La siepe era molto bassa e potevo vedere le tombe da una parte e dall'altra, fino al muro di cinta illuminato dalla luna» (p. 128). Da questo spazio aperto si passa alla sala del banchetto, «grande e nuda. Uomini sedevano su panche e sgabelli intorno al tavolo lungo e massiccio. Ciascuno aveva in mano o davanti a sé un enorme boccale riempito fino a metà di vino di colore rosso intenso» (p. 128). Queste due visioni di morte e di vita, apparentemente contrapposte, si integrano in un legame tematico dove la vita, rappresentata dal pranzo, sopravvive alla morte. Del resto un'antica tradizione chiedeva di consumare un pasto in onore del defunto e costituiva un modo di opporsi alla morte con la vita: «il pasto celebra la gioia e la forza vitale, l'atmosfera sacrificale trasforma l'atto di cibarsi in un rito, dona un senso di fratellanza con le persone morte, sedendo a tavola con loro gli diamo nutrimento e ne veniamo nutriti»<sup>31</sup>. Anche in *Il cimitero* chi dice io cammina «per un lungo viale che attraversa una pianura disseminata di monumenti sepolcrali. È il crepuscolo. Non si vede la fine del viale» (p. 127). Dopo il «grande silenzio», subentra la visione della vita: «si apre uno spiazzo rotondo, gremito di piccole automobili colorate che girano in tutti i sensi. Le voci acute dei bambini, i colori intensi, tutto si muove creando un tumulto allegro e confuso» (p. 127). In questo caso non è più il pranzo, ma sono le voci gioiose di bambini, i colori, l'allegria a opporre alla morte la forza della vita. Anche in *L'anfiteatro* la visione spaziale prende il via dalle gradinate, si prolunga sull'arena e da qui su uno stretto cunicolo che porta immagini di morte sostenute da dati uditivi («rumore di vento», p. 59) e visivi («vedo svolazzare [...] la tunica bianca. Altri [...] arrivano dai gradini più bassi fluttuando», p. 59). Le vicende si succedono in modo difforme e si saldano tramite un filo fantastico sotteso. *Il centauro* propone immagini di guerra stampate su grandi fogli che prendono corpo e poi si diramano in strade selciate e androni altissimi; in mezzo a «un silenzio agghiacciante» (p. 121) appaiono figure funeree, bianchi teschi insieme a «un essere gigantesco» (p. 122) che va incontro al sognatore «con un galoppo furioso [...] ma con] aria trasognata e dolce» (p. 122). Assistiamo allo svolgersi e al dipanarsi di immagini il cui legame fantastico si evolve da visioni di guerra e violenza a visioni domestiche connesse tra loro da una tensione dinamica. Per dirla con Biamonti, che non a caso insiste sui concetti di luce e di ombra,

questa scrittrice che viene dalla montagna conosce le modulazioni dell'aria sulle pietre come luce su bassorilievi, luce cosmica [...] anche una luce creaturale [...] intercalata da pause e silenzio. Un che di primitivo e persino di barbarico è portato a estrema raffinatezza, tra realtà e sogno, ma è il sogno a possedere la fermezza e la forza di ciò che dura<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, cit., p. 233.

<sup>31</sup> Ivi, p. 214.

<sup>32</sup> F. Biamonti, *La roccia e l'aria* in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 226-229: pp. 226-227.

Come detto, la visionarietà di Romano si esplicita chiaramente negli allestimenti spaziali e in particolare quando, per parlare del tema del viaggio, ci descrive diversi mezzi di trasporto. Anche questi ultimi subiscono una trasfigurazione fantastica: ora è un treno «che corre lungo un rettilineo, sopra un ponte gettato sul mare ad altezza vertiginosa» (*Il viaggio*, p. 12); ora è una corriera che «ha preso la forma di una nave» (*La corriera*, p. 29); ora è un treno che può avere «l'aspetto di un tram lunghissimo [...] al quale si accede per una breve scala di marmo» (*Il tranvai*, pp. 31-32); l'automotrice corre non su rotaie ma in aria, sfiorando le cime degli alberi (*La lotteria*). C'è anche un viaggio nell'aldilà che si raggiunge infilandosi in un imbuto dove «le gambe finiscono per essere strette come in una morsa» (*L'inferno*, p. 113).

A volte sono vere e proprie anabasi: in *La città* si attraversa una città caotica e, per ritrovare la strada del ritorno, bisogna percorrerla in lungo e in largo, incontrando pianure infinite, con arcate dove ci si deve fermare per passare oltre e transitare lungo vie lunghissime e ripide che tornano su se stesse «in infinite curve tagliate da una stretta gradinata di pietra» (p. 160). Così in *Il pacco* il sognatore, per recapitare un pacco, deve attraversare fiumi, camminando sul loro fondo, e scegliere spesso biforcazioni incerte per evitare chiuse che sbarrano il passo, mentre in *Il ponte* il sognatore, dopo aver attraversato un ponte, percorre strade che si prolungano all'infinito e «la città ancora non si vede» (p. 75). Qui i paesaggi assumono una tipologia fantastica dove ricorre il paradigma dello smarrimento e del disorientamento, tutto ruota attorno all'immagine di un luogo e alla tensione da essa prodotta. Incontriamo allestimenti di altrove immaginifici: in *La pertica* il mondo viene riprodotto in verticale, infatti su questa pertica lunghissima sono sistemati «vari strati concentrici: ciascuno di essi è una vasta superficie della terra in diverse condizioni di vita e di civiltà» (p. 76); in *Il cancello* ci troviamo di fronte a un mondo in orizzontale che vediamo attraverso un cancello che si apre ora da una parte ora da un'altra: da un lato «si vede una pietraia bruciata dal sole, con piante disseccate, case incenerite [...] dall'altra] uno sconfinato giardino che giunge fino al mare. Il mare è trasparente, leggero e fresco, appena increspato» (p. 83). In questi mondi onirici ma legati al reale e alla spazialità vengono contaminate anche le leggi fisiche; in *Fenomeni naturali*, assistiamo alla scomparsa della gravità: le lancette di ferro dell'orologio della piazza ondeggiano, i fogli e il tavolino vagano nell'aria, le persone si sollevano da terra e volteggiano, il camion sbanda sull'orlo di un dirupo, ma evita ogni disgrazia perché plana dolcemente. In un'altra occasione Romano aveva detto: «la legge di gravità mi faceva paura, mi pareva una macchina che può incepparsi e rovinare tutto»<sup>33</sup>; al contrario, nel sogno prima raccontato la sua scomparsa è vista positivamente. Anche in *La festa* sembra che ci sia una gravità attenuata: una statua, che si trova in cima a un'altissima conifera, viene portata in basso senza fatica da una suora che «sale senza sforzo con uno stile dolce ed elegante» (p. 23). Qui il paesaggio è straniante, fatto di grandi aiole e di animali selvaggi che si miniaturizzano e non incutono più paura perché «sono diventati nani [...] elefanti piccoli come asinelli [...] leoni dalle dimensioni di grossi gatti» (p. 24).

Molti sogni mettono in atto vere e proprie trasformazioni e queste metamorfosi, come dice Bachelard, sono «il modo di realizzare immediatamente un atto vigoroso. Di conseguenza, la metamorfosi è soprattutto una metatropia, la conquista di un altro movimento, come a dire, di un nuovo tempo»<sup>34</sup>. I cambiamenti, che mostrano gli imprevisti e la discontinuità del mondo onirico, sono di vario tipo e ciò che stupisce è che non si tratta di

<sup>33</sup> L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 998.

<sup>34</sup> G. Bachelard, *Lautréamont*, a cura di F. Fimiani. Presentazione di A. Trione, trad. it. di F. Fimiani, Edizione 10/17, Salerno 1989, p. 17.



metamorfosi tradizionali: incontriamo navi a vela che diventano a vapore (*I pirati*); una sala da pranzo che si converte in buia prigione (*Gli ospiti*); una corriera che prende la forma di una nave (*La corriera*); il tranvai è un lungo baldacchino (*Il tranvai*); una suola bucata diventa un cancello (*Il cancello*); un grosso battello con fili tesi sul vuoto forma uno strumento musicale e qualcuno si mette a suonare (*Il battello*). In questa campionatura incontriamo non solo oggetti che diventano altre cose inanimate, ma anche esseri viventi che diventano cose: un vigile, per punizione, viene trasformato in palo (*Il palo*); un uomo diventa una matita rossa e blu (*La matita*); altri uomini diventano grossi recipienti (*Il lanciabombe*). In *Il campo* le trasformazioni hanno una connessione con l'attività svolta dai personaggi: il cacciatore ha gli abiti lordi di sangue, il contadino ha le mani deformate, l'avaro ha l'occhio avido. L'insidia della metamorfosi si insinua nel sognatore che teme di non essere in grado di custodire un bambino, e allora il piccolo si trasforma prima in una «bambolina di stoppa», poi in «una ranocchietta fredda e molle», poi in «un piccolo ragno, tenue e bianchiccio» e infine in «un mucchietto di neve» (*Il bambino malato*, p. 141). In *La lotteria* il ritorno a casa del protagonista è premiato dalla vista del grosso cane che risulta essere sua moglie, fedele e gioiosa come un cane alla vista del suo padrone. Così in *Il lanciabombe* il timore di essere investiti dallo scoppio di una bomba trasforma gli uomini in «massicci recipienti muniti di manico» (p. 54), come se la presenza del manico permettesse ai soccorritori di trascinarli via più in fretta. Per dirla con Bachelard, «bisogna che l'essere vivente, quale che sia, renda solidali forme diverse, viva una trasformazione, accetti delle metamorfosi»<sup>35</sup>. In questi scritti, Romano è alla ricerca di una corrispondenza tra le varie forme che, attraversando dinamicamente i diversi esseri, si caratterizzi in un divenire continuo.

Accanto alle trasformazioni compaiono anche oggetti che si animano: ora sono figure stampate su un foglio che «si muovono e prendono corpo» (*Il centauro*, p. 121); ora sono i pesci dipinti su un quadro che «si muovono con effetti di trasparenza come in un acquario» (*Le facce dipinte*, p. 93); ora è un pacco che gira per casa come se volesse chiedere di essere aperto (*Il pacco*). A volte un panorama di colline si trasforma in «un mare nordico, bianco e tempestoso; le ondate si abbattono ai piedi della grande muraglia» (*La ceralacca*, p. 164), altre volte il paesaggio si destabilizza e si racchiude nella dimensione di piccole caselle «guarnite di muschio con giardinetti in miniatura o con alghe spioventi, dai colori intensi» (*Lo scaffale*, p. 41). Invece l'esame microscopico di un seme maschile proiettato «sul piano inclinato di una scansia» (p. 69) diventa «un cestino da frutta rotondo, colmo di bellissimi pomi dai colori vivaci. I pomi sono disposti a piramide con grazia decorativa» (*La visita medica*, p. 69).

Alcuni di questi sogni-racconto sono scopertamente metafore: *La matita* manifesta una contestazione a Dio per lo spettacolo della vita e l'apparizione dell'uomo-matita, la classica matita rossa e blu che corregge gli errori a seconda della loro gravità, corrisponde al tentativo di porre rimedio alle cose sbagliate di questo mondo. *Il campo* contiene i prodromi di una catarsi: l'uomo, da cacciatore lordo di sangue, si trasforma prima in contadino con le mani deformate dal lavoro, poi in avaro dall'occhio avido e infine, attraverso varie fasi di purificazione, in «un bel vecchio austero» (p. 85). *Il rimorso* di non essere intervenuto a sostegno di una vecchia amica in difficoltà trasforma il viso del sognatore: «ho il naso schiacciato, la bocca larga e sottile. Continuo a guardarmi e a cambiar faccia» (p. 196). L'autrice mette in luce in questo modo le pene, le paure, le fatiche, le difficoltà, i rimorsi che fanno parte della vita di ognuno di noi.

<sup>35</sup> Ivi, p. 136.

Alcuni hanno visto nella brevità di questi racconti-sogno la modernità di Lalla Romano: Giovanni Tesio nota «nel suo “frammentismo” (del suo raccontare per frammenti) già una dichiarazione di struttura che si radica nel mondo più suo»<sup>36</sup>; per Elisa De Roberto

la tendenza al frammento è nella letteratura contemporanea una poetica molto diffusa, spesso concepita come aperta manifestazione dell'impossibilità di dire e di rappresentare una realtà inafferrabile. 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, esteriore e interiore. Il frammento, dunque, ha un valore conoscitivo, capace di condensare ciò che di più autentico è nell'esperienza<sup>37</sup>.

Anche il suo traduttore in lingua francese, Philippe Giraudon, dice di essere stato attratto dalle sue opere per «la scrittura innovativa che rompeva le strutture del romanzo e testimoniava una intenzione di rinnovamento»<sup>38</sup>. Gli fa eco Ernesto Ferrero, che afferma che la modernità per lei era «una visione molto abbreviata, molto concentrata, il ripudio della comunicazione, dell'impostazione oratoria, dev'essere una specie di emozione, ma stilizzata, astratta»<sup>39</sup>. La stessa Romano dichiara:

per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e di frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette<sup>40</sup>.

Con questa affermazione sembra fare eco a Blanchot, secondo il quale «un libro, anche se è frammentario, ha un centro che lo attrae: centro che non è fisso, ma si sposta per la pressione del libro e per le circostanze della sua composizione»<sup>41</sup>.

I labili e incerti confini che mettono in comunicazione mondi diversi – case e oggetti che si trasformano, incontri che terrificano, corridoi che continuano all'infinito, viaggi allucinanti su improbabili treni – vengono inglobati in racconti dalla prosa paratattica, semplice e lineare, fatta di frasi brevi, a volte monorematiche, con la presenza di una ricca punteggiatura. A proposito della lingua di Lalla Romano, scrive Ferroni:

una lingua che, innalzando a una misura “classica” i modi linguistici della borghesia settentrionale, riesce a seguire le pieghe e le sfumature più sottili attraverso un originale uso della paratassi, con cadenze nitide e ferme, in cui si aprono improvvise sospensioni, esitazioni, dubbi che lasciano un'ombra di inquietudine [...] La Romano ha raggiunto un essenziale

<sup>36</sup> G. Tesio, *Io che sol per cancellare scrivo. Lalla Romano e il “genio” della sua scrittura*, «Paragone», LXV, 111/113, febbraio-giugno 2014, pp. 163-167: p. 164.

<sup>37</sup> E. De Roberto, *Le lune di Hvar o delle tre età*, in G. Nuvoli e A. Ria (a cura di), *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2001)*, «Il Giannone», IX, 18, luglio-dicembre 2011, pp. 278-289: p. 287.

<sup>38</sup> P. Giraudon, *Tradurre Lalla Romano*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 397-406: p. 398.

<sup>39</sup> E. Ferrero, *La verità della poesia*, in G. Nuvoli e A. Ria (a cura di), *La verità della memoria*, cit., pp. 152-155: p. 154.

<sup>40</sup> L. Romano, *Né rimorsi né rimpianti*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 435-448: p. 444.

<sup>41</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1967, p. 5.

equilibrio stilistico, grazie a una lingua recisa, fatta di frasi semplici, come ritagliate da uno spazio più vasto e magmatico<sup>42</sup>.

In questi racconti sono rilevanti gli incipit, che non solo sono *in medias res*, ma con la loro lapidarietà agevolano l'ingresso del lettore nel mondo che verrà narrato e lo orientano negli avvenimenti che seguiranno. Diamo una breve campionatura: «sono il capo dei pirati» (p. 7); «mi trovo su un treno» (p. 12); «mi trovo in collina» (p. 25); «c'è un pacco che gira per casa» (p. 36); «sono un vagabondo» (p. 83); «sono il capo di una tribù» (p. 84); «sono seduta al tavolino» (p. 91); «so che c'è il diavolo in casa» (p. 117). Oltre agli incipit, è da segnalare la presenza delle epigrafi poste in esergo ad alcuni racconti-sogno; si tratta di testi brevi, lapidari, spesso di difficile interpretazione: a volte sono creazioni dell'autrice, a volte sono a firma di altri, alcuni sono una guida al testo, altri si possono considerare catabasi. Si vedano ad esempio: «la solitudine dell'adolescente è raffigurata nelle civiltà arcaiche come un soggiorno nel paese dei morti» (p. 6); «andare fra i morti senza trasformazione è compiere un inutile viaggio» (p. 126). Altre epigrafi sono vere e proprie allusioni agli avvenimenti che verranno narrati: «chi si fa spettatore giudica lo spettacolo» (p. 18); «il mito dell'escluso è sovente accompagnato da riti celebrativi» (p. 44).

Utilizzando l'analisi della struttura del sogno elaborata da Jung<sup>43</sup>, che elenca nei sogni i momenti che si mantengono costanti nella loro struttura, proviamo a scomporre il racconto *L'anfiteatro*:

a) l'inizio è quasi sempre l'indicazione di un luogo: qui è un anfiteatro immenso dove «qualcosa di tragico sta per accadere» (p. 59), le frasi che seguono sono disposte su paratassi lineare che descrive l'ambiente;

b) c'è poi l'indicazione dei personaggi: qui si muovono «uomini antichi vestiti di tuniche bianche» (p. 59);

c) mancano indicazioni temporali (la cui presenza è messa in dubbio anche da Jung);

d) segue lo sviluppo del sogno: qui gli avvenimenti si svolgono in una girandola di fatti che si susseguono, che trasmigrano da un piano quasi reale a uno improbabile e fantastico;

e) il culmine del sogno, cioè l'evento decisivo, è rappresentato da uomini con tuniche bianche che danno fuoco a una carica di esplosivo che causa morti e feriti e che poi si buttano nel vuoto in un fluttuare di tonache;

f) infine, c'è la soluzione del sogno che, a detta di Jung, spesso manca, mentre qui l'explicit dal piano dell'irreale si trasferisce al piano dell'esistente e si manifesta nel richiamo alla solidarietà dei viventi per dare aiuto ai feriti.

In questo racconto, che occupa una sola facciata, sono condensati molti avvenimenti confusi tra l'ambiguo e il normale, tra la quotidianità e l'enigma, in una sarabanda di azioni che si susseguono velocemente. Questo susseguirsi è ben esplicitato dalla paratassi senza snodi di congiunzioni, fatta di frasi brevi separate in predominanza da punti fermi. Come ha rilevato Cesare Segre, «in costruzioni sintattiche estremamente semplici, lineari, è l'ordine di apparizione delle parole, sono le pause esatte, a tutelare quanto sussiste del

<sup>42</sup> G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano 1991, p. 561.

<sup>43</sup> In *La dinamica dell'inconscio*, Jung elenca la struttura di un sogno: 1) indicazione di luogo; 2) indicazione sui protagonisti; 3) a volte indicazioni temporali; 4) sviluppo del sogno; 5) il culmine dove accade qualcosa di decisivo o si verifica un cambiamento radicale; 6) la soluzione, che però spesso manca. Cfr. C. G. Jung, *Opere*, vol. VIII, cit., p. 317).

vero. Nessuno scrittore misura come la Romano il peso delle virgole, dei due punti e dei punti, la funzione fatale del punto fermo»<sup>44</sup>.

Le immagini sia dell'ambiente sia delle persone sono rese con tocchi essenziali, gli aggettivi scelti con cura: l'avambraccio di una persona anziana è «un po' scarnito e bitorzolo; il gomito poggia su un cuscino di finissime erbe e di piccoli fiori, la mano è appoggiata a un muro intonacato di bianco» (p. 70); Anna «ha i capelli grassi di un nero lucido, la fronte piuttosto bassa; i lineamenti del viso mi paiono maestosi, ma volgari» (p. 71); è pregevole in alcuni sogni la tramatura fonica offerta dai dati uditivi: «si alzano canzoni e lente salmodie. Dappertutto c'è un brulichio, un senso di gioiosa aspettazione» (p. 23); «le voci acute dei bambini [...] creano] un tumulto allegro e confuso» (p. 127); «le voci, rade, erano musicali, e il suono prodotto dai bicchieri quando si toccavano era limpido e vibrante come il tocco di un'arpa» (p. 128).

Fermiamoci ora ad analizzare il racconto *Il centauro*, particolarmente complesso e dall'andamento lento, che mostra un avvicinarsi di quadri molto diversi tra loro: l'apertura differisce dalle altre e illustra una metamorfosi dove figure stampate su un grande foglio si materializzano e si muovono. Dopo un'apertura concreta (un foglio con figure), si manifesta una smagliatura del piano reale (le figure si animano) e queste intrusioni dell'irreale nel reale continuano in tutto il racconto. Gli avvenimenti si susseguono con immagini confuse che, nell'impalpabilità del sogno, vanno dalla presenza di soldati fascisti e di donne democristiane che colpiscono alle spalle un angelo a una strada che diventa un androne dove un silenzio profondo prelude strani prodigi. La variabilità degli ambienti e degli spazi va di pari passo con quella degli avvenimenti. Si avvicinano figure tragiche, teschi che si sollevano e guardano il protagonista, soldati di marmo che si muovono e infine «un essere gigantesco e scalpitante» (p. 122): un centauro. Questa creatura viene descritta con efficaci contrasti: il galoppo furioso si contrappone all'«aria trasognata e dolce» e «la faccia selvaggia» all'«abbandono gentile e fanciullesco». L'architettura del racconto non è basata solo sulla paratassi ma, data la complessità e la variabilità degli avvenimenti, è resa a tratti con l'ipotassi, come si evince dai due lacerti che seguono: «la strada è disseminata di arche. Da una di queste, che si erge in fondo, dove la strada è illuminata dall'alto, si levano, fra panneggi di marmo, figure funeree» (p. 121); «io bado soprattutto al mio compagno. Al suo trotto, poiché si tratta di un trotto, io sento partirsi dal mio fianco, premuto contro il suo, il guizzo dei muscoli che si prolungano nel suo corpo equino» (p. 122). L'aggettivazione è ricca e vivifica l'immagine: l'angelo veste una tunica «azzurra stinta e sgualcita» (p. 121); le figure sono funeree e i teschi «bianco osseo» (p. 121); il soldato porta «un piccolo berretto conico e calza stivali barbarici» (p. 121).

Molti studiosi hanno rilevato che la capacità di Lalla Romano di creare immagini scrivendo parole è legata alla sua pregressa esperienza di pittrice. «Nella sua prosa sciolta, nelle descrizioni, nella sua memoria letteraria traspare continuamente l'occhio del pittore, attraverso percezioni, sensazioni essenzialmente visive»<sup>45</sup>. Vale la pena osservare la coloritura lessicale data dalle sinestesie, dalle similitudini e dagli aggettivi qualificativi che danno origine a immagini vive. Diamo alcuni esempi: lo stile della suora che sale sull'albero è «dolce ed elegante» (p. 23) ed ella sembra «un bel fuso nero, noto la grazia dei larghi drappaggi» (p. 23). Molte sono le immagini create dalla ricca aggettivazione

<sup>44</sup> C. Segre, *Introduzione*, in L. Romano, *Opere*, vol. I, cit., p. XI.

<sup>45</sup> M. Bandini, *Lalla Romano e la scuola di Felice Casorati*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 298-309: p. 309.

usata spesso in coppia o in triade: le case sono «basse, chiuse, disabitate» (p. 8); il più delle volte il luogo è «umido e freddo» (p. 25); la figura è spesso «emaciata, consunta, bianca, piccola» (p. 105); a volte appaiono descrizioni idilliache, facilmente raffigurabili: «alberi esili dalle foglie chiare facevano piovere qua e là ombre leggere» (p. 128); a volte sembra di trovarsi di fronte a quadri: «sono tutte immagini di figure femminili giacenti con molta dolcezza, col viso rivolto a terra, nascosto: drappaggi sciolti e casti le ricoprono [...] una ha un cappello contadinesco a larghe tese; un'altra un falchetto e un fascio d'erbe e di fiori» (p. 70). D'accordo con Carla Mazzarello, «i sogni, per sé, consistono in una successione di immagini [...] forti di una loro logica sottesa, volubile, in virtù della quale l'immagine fiorisce, emerge»<sup>46</sup>. Dello stesso parere è Maria Corti: Lalla «è pittrice anche quando scrive e le cose dette diventano un quadro siano cose, facce, andature»<sup>47</sup>. Si può dire che la sua sia una “parola dipinta”: gli oggetti quotidiani di cui parla, l'aspetto di persone spesso deformato, i paesaggi idilliaci o le descrizioni di cadute rovinose in precipizi paurosi, o ancora gli scontri con esseri strani o mostruosi sono dettati da «uno sguardo femminile che esalta la dimensione quotidiana degli oggetti e delle cose, che affonda nell'oscurità della vita quotidiana, per riemergere – trionfante, limpida, assoluta – quando sfiora il nesso fra sogno e realtà, fra parole e cose»<sup>48</sup>.

Nelle *Metamorfosi* la realtà viene abordata, mescolata, impastata, trasformata: Romano parte dal dato reale e tramite esso concretizza il pensiero inconscio. Siamo di fronte a storie individuali che vengono da archetipi collettivi, immagini di un “sovra-io” che sono «una forza logica in un discorso irrazionale» (p. 205). All'interno dell'opera omnia si nota il bisogno e il desiderio di indagare la realtà alla ricerca dello spirito delle cose per rintracciare i rapporti segreti che sfuggono a uno sguardo superficiale e indifferente, per estrarne la verità più profonda che va oltre il verosimile della superficie; Romano, mentre scrive, tende a isolare «un oggetto, una cosa, ma “incorniciata”, sottratta al reale» (p. 205). Ella va alla ricerca del «reale di un al di là»<sup>49</sup> e, per dirla con Sandra Petriagnani, «lo sguardo normale coglie la realtà fenomenica, coperta dal velo di Maya, l'intuizione artistica coglie il noumenico, trapassa il limite dell'esperienza sensibile»<sup>50</sup>. Ma la migliore conclusione ci viene offerta dalla stessa Romano:

il sogno è creativo. Creativo nel senso dell'arte. La letteratura, in un certo senso, dovrebbe rappresentare la realtà come sogno: che non vuol dire affatto in modo vago, evanescente [...] il sogno è un linguaggio molto preciso. Ha una sua tecnica, e scoprirlo è un grande godimento intellettuale [...] il mio antico libro composto di sogni (*Le metamorfosi*) fu accolto malissimo [...] i sogni, che tra l'altro sono una cosa molto reale, psicologicamente realissima, sono stati scambiati per una futilità [...] volevo solo dire che questo libro è alla base dei miei gusti in letteratura. E i sogni ritornano nei miei libri, coi miei personaggi, ma soprattutto in una certa maniera di vedere la vita<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> C. Mazzarello, *Pittura e scrittura: tangenze e divergenze nell'iter di Lalla Romano*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 345-363: 351.

<sup>47</sup> M. Corti, *Il “sogno” dell'ospedale* in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 113-116: p. 116.

<sup>48</sup> M. R. Cutrufelli, *La spietatezza di una scrittrice moderna* in G. Nuvoli e A. Ria (a cura di), *La verità della memoria*, cit., pp. 207-212: p. 209.

<sup>49</sup> L. Romano, *Nei mari estremi*, in Id., *Opere*, cit., vol. II p. 1131.

<sup>50</sup> S. Petriagnani, *Lo scrittore e la responsabilità*, in A. Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 243-248: p. 248.

<sup>51</sup> L. Romano, *Un sogno del Nord* in *Opere*, vol. II, cit., pp. 1547-8.