



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Francesca Rubini

Narrare il Novecento
Il romanzo di Fausta Cialente



**Dottorato di Ricerca in Scienze Documentarie,
Linguistiche e Letterarie**
XXIX ciclo



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Dottorato di ricerca in Scienze Documentarie,
Linguistiche e Letterarie**

COORDINATORE Prof. Alberto Petrucciani

Curriculum in Studi di genere

XXIX ciclo

**NARRARE IL NOVECENTO.
IL ROMANZO DI FAUSTA CIALENTE**

DOTTORANDA
Dott.ssa Francesca Rubini

TUTOR
Prof.ssa Laura Di Nicola
Prof.ssa Marina Zancan

Narrare il Novecento. Il romanzo di Fausta Cialente

INTRODUZIONE

Parte prima. *Una biografia intellettuale*

I	Gli esordi difficili. Anni Venti e Trenta	10
I.1	Nel segno di Bontempelli. <i>Natalia</i> (1930) e il Premio dei Dieci	16
I.2	<i>Cortile a Cleopatra</i> (1936). Le vicende del manoscritto e la prima edizione	27
II	La Resistenza e il lungo dopoguerra. Anni Quaranta-Sessanta	35
II.1	Scritture di guerra (1941-1947)	46
II.2	Il secondo tempo di <i>Cortile a Cleopatra</i> (1953)	58
II.3	Il ritorno del romanzo. Da <i>Ballata levantina</i> (1961) a <i>Un inverno freddissimo</i> (1966)	64
III	Il riconoscimento. Anni Settanta e Ottanta	90
III.1	Una scrittrice mondadoriana. <i>Il vento sulla sabbia</i> (1972) e le riedizioni di Mondadori	97
III.2	«Non sono mai stata tanto celebre». Il 1976, l'anno stregato	107
III.2.1	<i>Camilla</i> (1976). Storia di uno sceneggiato	108
III.2.2	<i>Le quattro ragazze Wieselberger</i> (1976) e il Premio Strega	129
III.3	Scritture, riscritture, traduzioni. Gli anni Ottanta	139

Parte seconda. *Le forme del romanzo*

I	Il romanzo di formazione	154
I.1	<i>Natalia</i> . Scrittura e invenzione dell'io	155
I.1.1	Struttura	157
I.1.2	Tematiche e contenuti. Scrittura, sostituzione, sdoppiamento	169
I.1.3	Le varianti della seconda edizione	177
I.2	<i>Cortile a Cleopatra</i> . Prove di voce: unità e molteplicità del racconto	189
I.2.1	Struttura	192
I.2.1.1	Ordine del racconto, ordine dello spazio	192
I.2.1.2	Esercizi di polifonia: la sintassi del narratore	212
I.2.2	Il personaggio. Marco, un protagonista in sospiro	219
I.2.3	Tematiche e contenuti. La magia nel realismo	227

II	Il romanzo storico	238
II.I	<i>Ballata levantina</i> . Il romanzo storico fra memoria e cronaca	239
II.1.1	Struttura	241
II.1.1.1	<i>Memorie</i>	248
II.1.1.2	<i>Cronache</i>	255
II.1.2	Tematiche e contenuti. «Non potendo sbrogliare quella matassa arruffata»: referente storico e patto narrativo	265
II.1.2.1	La saga dell'Egitto levantino	266
II.1.2.2	Il cantiere autobiografico	277
II.2	<i>Un inverno freddissimo</i> . Oltre il neorealismo: ritratti antieroiici del dopoguerra	292
II.2.1	Struttura	293
II.2.2	I personaggi. Camilla e i suoi figli: i sommersi e i salvati	309
II.2.3	Tematiche e contenuti. Dal «crudo inverno» a «l'ultima neve»: fenomenologia narrativa del freddo	329
II.3	<i>Il vento sulla sabbia</i> . Variazioni levantine	339
II.3.1	Struttura	340
II.3.2	Tematiche e contenuti. Interno egiziano con figure	350
III	Il romanzo della memoria. <i>Le quattro ragazze Wieselberger</i>	364
III.1	Struttura	367
III.1.1	Autobiografia di un narratore riluttante	372
III.2	La dimensione intertestuale	390
III.3	Tematiche e contenuti. Nel «remoto disordine della vita»: ritratti storici del Novecento	410
III.3.1	Dell'irredentismo triestino e altre memorie borghesi	410
III.3.2	La Grande guerra. Vicenda collettiva e tragedia familiare	416
III.3.3	Confessioni di una triestina. Genealogia e eredità femminile	425
	FONDI ARCHIVISTICI CONSULTATI	441
	BIBLIOGRAFIA	442
	I - BIBLIOGRAFIA DI FAUSTA CIALENTE	443
	II - BIBLIOGRAFIA SU FAUSTA CIALENTE	460

Per Antonio, il mio *Levante*

INTRODUZIONE

In una coincidenza di date (1898-1994) addirittura esemplare, Fausta Cialente ha abitato il Novecento conoscendone i margini estremi. Per oltre cinquant'anni (1930-1986, considerate anche le traduzioni) il tempo della sua scrittura ne avvicina gli snodi decisivi, gli abissi, le ambizioni, attraversando stagioni e esperienze che coinvolgono diverse generazioni di intellettuali. Nel corso di questa durevole, insolita presenza, il contributo di Cialente al panorama culturale italiano è stato singolarmente incisivo e articolato sia sul piano dell'impegno civile che su quello degli esiti letterari, del rinnovamento linguistico, della qualità espressiva. Un contributo che si realizza nel tempo attraverso un numero molto limitato di tipologie compositive, riconducibili, se si escludono le brevi esperienze giornalistiche e un ristretto corpus di racconti, alla costruzione narrativa di grandi romanzi. Forma tanto ingombrante nel tempo e nell'immaginario, il romanzo tende a coincidere con i limiti stessi della scrittura di Cialente, determinando un insieme di opere chiaramente riconoscibili a livello strutturale, linguistico e tematico, connotate da una coscienza formale e una riflessione poetica che arricchiscono i quadri storiografici del Novecento.

Nella storia del suo lungo esercizio letterario, le qualità e le esigenze espressive dell'autrice sembrano condensarsi intorno alla vocazione per il racconto di ampio

respiro e la creazione di personaggi, permettendo di definire il ruolo di Cialente non solo e non tanto come una scrittrice, ma propriamente e integralmente come una *narratrice*:

Quando mi viene rivolta la domanda: come sono diventata scrittrice – ho immediatamente l'impulso di correggere il termine: non scrittrice, ma narratrice. Mi sembra, difatti, che scrittore sia colui che soprattutto si preoccupa dello stile e servendosi di uno spunto da nulla fa venir fuori una pagina bella, pulita, armoniosa, equilibratissima. Io non sono mai stata questo. Il mio problema è stato sempre: far vivere i personaggi che mi urgevano dentro. [...] Si può diventare scrittori occasionalmente, ed essere anche ottimi scrittori, se le circostanze impongono di dover raccontare qualcosa di molto particolare, un'avventura, un fatto, un fatto d'epoca, storico o meno; ma la tendenza del narrare, d'inventare personaggi è altra cosa, e non può essere che innata¹.

La riflessione e la pratica del romanzo si impone come elemento distintivo dell'impegno intellettuale di Cialente, la forma autentica e compiuta della sua ricerca e la dimensione in cui più chiaramente si offre il senso della sua esperienza umana e artistica.

Attraverso un andamento cronologico che individua tre grandi fasi della vita e della scrittura, la prima parte del lavoro introduce la specificità di questo percorso nel contesto politico-culturale contemporaneo, evidenziando le relazioni, gli incontri, le occasioni della scrittura e dell'impegno, il rapporto con gli editori e con i media, la visibilità della sua figura e la fortuna delle sue opere. Interrogando la sua assenza dai canoni della tradizione letteraria, la ricerca si propone di restituire ai quadri storiografici di riferimento il ruolo di un'intellettuale che è stata testimone e interprete di quasi un secolo di fenomeni sociali e culturali, a contatto con grandi protagonisti della letteratura e della politica.

Di questa presenza e di queste opere oggi resta solo, o quasi, il silenzio. Figura discreta e schiva, poco incline al racconto di sé e all'esibizione del proprio ruolo, protagonista di una biografia disordinata e sfuggente, Cialente occupa l'ambiente culturale italiano come un'ospite di riguardo, stimata dai maggiori intellettuali del tempo ma ignota al grande pubblico, raramente valorizzata dai critici, destinata a conquistare solo nei suoi ultimi anni i favori di un solido entourage editoriale. A dispetto del valore e del peso che i suoi testi ricoprono nello sviluppo della narrativa italiana contemporanea, la stessa Cialente ha avvertito la singolarità della sua presenza-assenza dalla tradizione nazionale,

¹ Fausta Cialente, *Fausta Terni Cialente racconta come è diventata scrittrice*, «l'Unità», 17 aprile 1952

tematizzandola nelle opere e esibendo una costante esitazione nel definirsi una “scrittrice italiana”.

A vent'anni di distanza dalla sua morte, il senso di questa eccezione resta aperto, complicato dalla difficoltà nel raccogliere le tracce del suo lavoro e della sua vita, nel ricostruire le tappe e i motivi tanto della rappresentazione artistica quanto dell'autorappresentazione poetica ed ideologica. Contrariamente ai profili di molte autrici e intellettuali del Novecento, per cui lo studio degli archivi personali ed editoriali ha restituito fonti preziose, utili al recupero e alla valorizzazione del loro impegno, l'immagine di Cialente resta oscurata da una doppia mancanza: da una parte quella della tradizione nei confronti del suo percorso di donna e di intellettuale, dall'altra la reticenza dell'autrice a tramandare le fonti della propria vicenda personale e letteraria.

L'attuale stadio della ricerca condotta sugli archivi e lo stesso confronto con gli eredi rivelano, salvo rarissimi casi, un'assoluta lacuna di materiali inventariati riferibili alla produzione dell'autrice. Di un'intera vita affidata alla scrittura restano solo pochi frammenti discontinui che, da soli, renderebbero inevitabilmente sommaria ogni inchiesta sulle relazioni interpersonali, la genesi dei testi, i rapporti con gli editori. Il silenzio *su* Fausta Cialente diventa il silenzio *di* Fausta Cialente, e la sua assenza dai quadri storiografici si riflette, invece di compensarsi, nell'assenza di una memoria ordinata e tramandata dall'autrice.

Le ragioni di una simile cancellazione sono in parte riconducibili alla geografia esistenziale di Cialente, che per tutta la sua vita abita contemporaneamente diverse case in diverse città, in diversi paesi e spesso in diversi continenti, non di rado affidandosi all'ospitalità dei suoi familiari o a sistemazioni di fortuna. Se un simile nomadismo può complicare le modalità di conservazione delle proprie carte, una così radicale assenza suggerisce la debole sensibilità e motivazione dell'autrice rispetto alla conservazione delle tracce del proprio lavoro. Si tratta di una lacuna *parlante*, che aiuta a definire il profilo di una scrittrice incline a limitare l'affermazione del proprio ruolo e della propria coscienza alla consistenza delle pagine edite. Impegnata (con determinazione e nonostante molte difficoltà) nell'affermare la storia della sua letteratura, Cialente non sembra aver curato o considerato la storia della sua scrittura, di tutto ciò che precede la

diffusione pubblica delle sue opere: «non ho nessun rispetto per i miei documenti», dichiara in un'intervista del 1975². La resistenza nel consegnare un autoritratto pubblico durante la vita («Raccontarmi non interessa affatto, non mi diverte e quasi sempre mi dispiace» ammette nel 1952³) sopravvive così alla scrittrice e si ripete dopo la morte nella perdita delle carte di lavoro, della rassegna stampa, della corrispondenza, di quasi tutti i suoi autografi.

La specificità del caso Cialente risiede quindi nell'urgenza di ricercare per via indiretta i resti di un archivio mai conservato, creando nuovi vincoli dalla mappatura delle sue carte disperse e trattenute solo nella memoria degli *altri*. Il recupero dell'autrice come soggetto attivo e la ricostruzione della sua biografia intellettuale sono affidate in massima parte ai documenti dei suoi interlocutori: amici, collaboratori, editori, segreterie editoriali, fondi istituzionali. Il confronto fra fonti documentarie inedite ha permesso di ricostruire una progettualità letteraria, politica e civile costante e coerente, che afferma, a dispetto delle sue stesse riserve, l'appartenenza di Cialente alla storia letteraria e politica del paese, il ruolo essenziale ricoperto nella sua vita e nella sua narrativa dal rapporto con l'Italia.

Nel quadro di queste indagini, la scelta di presentare la biografia intellettuale dell'autrice mettendo a fuoco le vicende dei sei romanzi tiene conto della predominanza del genere nella poetica e nell'attività di Cialente, ma si preoccupa di integrare il profilo biografico con l'analisi degli impegni politici e del rapporto con altre scritture (redazione radiofonica e giornalistica, composizione di racconti, traduzione). La scansione cronologica in tre capitoli fa riferimento tanto alla progressiva composizione e diffusione dei volumi quanto alle principali cesure della biografia e dell'attività intellettuale: il periodo egiziano (anni Venti e Trenta), che vede la pubblicazione dei primi due romanzi (*Natalia*, *Cortile a Cleopatra*) e la formazione di un'identità antifascista aperta alle suggestioni della cultura levantina; la lunga fase degli anni Quaranta-Sessanta, dove la militanza politica nella Resistenza e l'adesione alle iniziative culturali e alle battaglie politiche della sinistra parlamentare corrispondono ad una

² Fausta Cialente, *Ogni pagina una scenografia. Fausta Cialente intervistata da Carla Vasio*, «Produzione & cultura», 30 dicembre 1978, p. 10.

³ Fausta Cialente, *Fausta Terni Cialente racconta come è diventata scrittrice*, cit.

ricerca letteraria (*Ballata levantina, Un inverno freddissimo*) concentrata sulla memoria della Seconda guerra mondiale; gli anni della piena maturità (Settanta e Ottanta), coincidenti con la tardiva affermazione editoriale e critica dell'autrice, e con una profonda riflessione sul proprio passato personale, civile e letterario destinata a realizzarsi nella revisione di precedenti nuclei memoriali e creativi (*Il vento sulla sabbia*) e nella produzione di un ultimo, fondamentale romanzo (*Le quattro ragazze Wieselberger*).

La ricostruzione della vita di Cialente permette così di restituire il legame diretto fra opere narrative e itinerari dell'esperienza, disponendo i sei romanzi in un percorso di scrittura e di elaborazione poetica che afferma per oltre mezzo secolo (dal 1930 al 1982) la continuità di un gesto formale estremamente coerente e consapevole: un unico e ripetuto progetto di scrittura che, nella molteplicità degli esiti, testimonia la realizzazione di una forte e determinata idea di romanzo. Al fine di evidenziarne le specificità, le costanti e le forme, la seconda parte del volume supera la prospettiva storica per lasciare spazio ad un'analisi sistematica delle singole opere e dei loro rapporti intertestuali.

La valutazione comparatistica e diacronica dei romanzi evidenzia un percorso creativo che riesce ad assorbire i traumi e le crisi (moralì, politiche, esistenziali) dell'esperienza mantenendo una costruzione narrativa solida e compiuta. Scrittrice esclusivamente narrativa e dichiaratamente antisperimentale, Cialente si presenta come erede della grande tradizione europea di fine Ottocento e inizio Novecento, interroga il confine fra passato e presente, fra individuo e storia con strumenti apparentemente tradizionali, resistenti alla fragilità conoscitiva ed enunciativa del nuovo secolo. In tutte le sue prove, la scrittrice attinge ad un immaginario realistico e descrittivo affermando, nonostante le crescenti difficoltà ideologiche ed epistemologiche, una fede ostinata nella possibilità del romanzo di descrivere secondo un criterio di verisimiglianza gli eventi, individuali e collettivi, della Storia. Nel passaggio fra i diversi testi, non si registrano quindi svolte decisive o improvvisi cambi di direzione, piuttosto una tendenza alla trasformazione nella conservazione che permette la progressiva introduzione di nuovi elementi nel rispetto dell'impianto stilistico e tematico principale. La sequenza cronologica delle

opere corrisponde a due principali momenti di confronto con la tradizione del romanzo di formazione (*Natalia, Cortile a Cleopatra*) e del romanzo storico (*Ballatale levantina, Un inverno freddissimo, Il vento sulla sabbia*), fino all'elaborazione della costruzione espressiva ed ideologica definitiva nel grande congedo de *Le quattro ragazze Wieselberger*. Un simile itinerario prevede il passaggio da un sistema narrativo fondato sulla presenza di un personaggio totalizzante (capace di concentrare tutte le ragioni strutturali e tematiche dell'opera), ad un racconto orientato sulla resa letteraria di ambienti e contesti storici e su una più diretta argomentazione etico-politica. Se una parziale coesistenza di entrambe le tendenze è rintracciabile in tutti i testi, nell'ultimo romanzo le due costanti enunciative trovano la loro soluzione nella diretta esposizione di contenuti autobiografici, per cui la sintesi fra dimensione lirica-individuale e storico-collettiva si realizza nel confronto con la memoria personale e familiare dell'autrice.

Ad una simile evoluzione corrisponde la resistenza di una precisa struttura narrativa, che prevede la suddivisione del testo in ampie partizioni discorsive che mediano il rapporto fra l'insieme del racconto e i singoli capitoli o unità di scrittura. Ideati come movimenti sinfonici, i romanzi muovono verso l'armonia, la ripetizione e la coesione delle parti, ordinati secondo un regolare sequenza di movimento che corrispondono alla preparazione/introduzione dell'intreccio, allo svolgimento, alla catarsi/accelerazione degli eventi e allo scioglimento finale. Questo sistema espositivo si fonda regolarmente sulla disposizione di precise coordinate spazio-temporali, prevalentemente individuabili negli ambienti della provincia italiana o della società levantina in Egitto, ritratti negli anni che separano i due conflitti mondiali. La descrizione di questi contesti storicamente individuabili è votata alla precisione del realismo e alla verosimiglianza della ricostruzione, entrambe declinate poeticamente secondo la prospettiva della perdita e della nostalgia.

I mondi di Cialente sono microcosmi scomparsi per sempre o colti nel momento del loro ultimo bagliore, destinati ad essere travolti dalla storia e a persistere solo sulla pagina, trattenuti dalla memoria e dal potere conservativo della parola narrativa. Un simile atteggiamento si riflette nella biografia della scrittrice che, nella sua lunga vita, è stata lucida testimone del collasso di quasi tutti i principali sistemi politici, sociali e statuali

del Novecento: dalla caduta dell'ancien régime ai nazionalismi della Prima guerra mondiale, dall'ascesa del nazifascismo al perdurare dell'imperialismo europeo, dalla Resistenza alle tensioni politiche del secondo dopoguerra, dalla decolonizzazione alle origini della questione palestinese e del mondo globalizzato. A partire da un' biografia di impegno e di militanza politica, il suo romanzo si fa scenario di una concezione storica votata alla sconfitta e alla disillusione degli ideali, alla tragica e costante ripetizione di grandi intrecci di interesse (nazionali, di classe, economici) e derive ideologiche (nazionalismo, razzismo, xenofobia) destinati a sconvolgere, deviare, negare i destini individuali.

Sullo sfondo tragico e suggestivo di questi tramonti storici, si muovono le identità irrisolte dei personaggi cialentiani, diversamente chiamati a percepire e reagire alle crisi del loro tempo. Nella costante propensione al riferimento autobiografico, così come nell'andamento spontaneo e creativo degli intrecci, l'autrice riconosce un'evidente centralità alla variazione del punto di vista femminile, valore figurativo, simbolico e ideologico centrale del suo romanzo. La questione del genere si impone come condizione primaria che filtra il rapporto fra individuo e mondo, determina l'autorappresentazione del soggetto e l'affermazione di nuovi modelli discorsivi in contrasto con i valori prescritti.

Il rapporto con la storia e la rappresentazione del soggetto femminile si coniugano nel ritratto disincantato di una classe borghese reazionaria e votata al fallimento individuale e storico, attraversata da un contrasto fra generazioni che si realizza nel tradimento degli anziani ai danni dei giovani e nella frustrazione del desiderio, dell'affermazione del soggetto e del futuro condiviso. All'immobilismo decadente del loro gruppo di appartenenza, i protagonisti di Cialente tendono ad opporre una naturale propensione per la solitudine e la fuga, affermano il rifiuto di percorsi di formazione prescritti e la pratica di uno sguardo diverso, estraneo ad ogni soluzione identitaria e disponibile alla messa in discussione di tutti i riferimenti abituali, di tutte le certezze.

La persistenza del dato autobiografico permette di connotare gli itinerari di queste figure (e con loro, il senso complessivo del racconto che li esprime) di un fondamentale valore etico. Nei romanzi di Cialente la scrittura dell'intimità e della trasposizione fantastica si

intreccia e si sovrappone alla scrittura della conoscenza (etica, politica, sociale, morale) e, quindi, alla scrittura dell'impegno. La parola narrativa si ripete nel tempo come gesto che vuole interrogare e agire nel suo tempo, costruire una tensione morale e critica che assuma il significato del passato e la responsabilità del futuro, esprima una coscienza civile capace di interpretare la continuità della storia e dell'esperienza. Lo scambio fra la vita e la pagina si realizza nella scrittrice come un dialogo aperto e costantemente esposto nella disposizione tematica e simbolica del testo, affermando proprio in questo dualismo, in questo continuo e necessario trapasso, il valore specifico e irrinunciabile della letteratura. Nella stagione della sua crisi più profonda, Cialente sostiene una fiducia ostinata nelle risorse e nella necessità della forma romanzo, riconosce nella «tendenza del narrare, d'inventare personaggi» la più efficace forma di partecipazione e di affermazione intellettuale. La sola occasione di resistenza «al remoto disordine della vita»⁴.

⁴ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, p. 257.



Una biografia intellettuale

CAPITOLO I

Gli esordi difficili

Anni Venti e Trenta



Natalia e Cortile a Cleopatra sono i primi due romanzi di Fausta Cialente e gli unici scritti durante la sua lunga permanenza in Egitto (dal 1921 al 1947). Composti fra il 1925 e il 1931 corrispondono a un posizionamento alternativo rispetto alla tradizione di riferimento, ad un esilio volontario dall'Italia che diventa possibilità di orientare in maniera favorevole il proprio sguardo sull'Europa.

L'autrice arriva per la prima volta in Egitto a 23 anni insieme al marito Enrico Terni, esponente di una famiglia ebrea da generazioni stabilita ad Alessandria. Agente di cambio per necessità, Terni è un compositore e musicologo di discreto successo, attivo organizzatore di eventi musicali, vicepresidente della Société des Conters d'Egypte, membro dell'Istituto Musicale Italiano e fondatore del circolo culturale dell'Atelier, che riunisce dilettanti e professionisti di tutte le arti e di tutte le nazionalità. Cresciuta come autodidatta nel torpore piccolo borghese della provincia italiana, Cialente costruisce il suo profilo intellettuale sugli stimoli di una metropoli cosmopolita, dove le politiche filoccidentali del governo, solo formalmente indipendente, di fatto controllato da Londra, incoraggiano l'insediamento degli stranieri. Comunità di cristiani e di europei arrivano all'indomani dell'apertura del Canale di Suez in cerca di fortuna, impegnandosi come funzionari, professionisti, artigiani, diplomatici, importandovi la propria cultura e le proprie strutture amministrative. Separati dalla popolazione locale, da cui li distingue anche un differente sistema giuridico secondo il regime delle capitolazioni, i levantini hanno a loro disposizione giornali e case editrici in tutte le principali lingue europee, teatri che ospitano compagnie di fama mondiale, quartieri residenziali di lusso, scuole prestigiose. La sola colonia italiana arriva, negli anni Trenta, a contare sessantamila persone⁵ imponendosi come una delle più numerose e importanti del paese: i suoi collegi, i suoi tribunali e i suoi istituti di carità sono un modello di efficienza, le sue

⁵ Per la ricostruzione del quadro storico cfr. Vittorio Briani, *Italiani in Egitto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1982; Marta Petricoli, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Milano, Mondadori, 2007.

attività commerciali prosperano ben coordinate e dirette, i suoi rappresentanti istituzionali sono attivi e influenti.

La formazione di Cialente si consolida nella biblioteca della sua nuova famiglia alessandrina dove il francese è, oltre che cultura di massima influenza, la lingua veicolare per le altre letterature occidentali:

Nella casa di mio marito, a Alessandria, avevo trovato un'assai ricca biblioteca e mi ci ero gettata dentro con l'entusiasmo della mia età. Tutto era meravigliosamente nuovo per me e tutto leggevo con avidità. La "*Nouvelle Revue Française*", ch'era nei suoi anni migliori, i più splendidi forse, tra le due guerre; la rivista politico-letteraria "*Europe*", la "*Revue Musicale*", allora diretta da Henri Prunières. Mi nutrivò abbondantemente e disordinatamente di cultura francese sopra tutto, ma anche di quel che ci offrivano allora l'Inghilterra e gli Stati Uniti. Avevo ritrovato con una gioia immensa le opere complete di Conrad, e poi fu, via via, l'incontro fatale con André Gide che divenne per molti anni il mio autore prediletto [...], con Roger Martin de Gard, Alain-Fournier, Raymond Radiguet, la Mansfield, e più tardi la Woolf, Proust, James Joyce; e mi sentii come folgorata la prima volta che lessi *La metamorfosi* di Kafka e *la Morte a Venezia* di Mann. [...] S'erano spalancate le porte d'un mondo nuovo che mi affascinava e al tempo stesso mi rassicurava. Nulla era finito, sebbene in Italia si fosse insediato il fascismo con la sua anticultura!⁶

Le letture di Cialente, ancora ventenne, non differiscono da quelle che i suoi contemporanei italiani possono recuperare sulle pagine di «Solaria» e nei più aggiornati circoli letterari. La prospettiva levantina, tuttavia, si distingue per un'immediata disponibilità di stimoli, di scambi, di mobilità e di libertà che diventa sempre più evidente in contrasto al precipitare della situazione politica nel vecchio continente:

La sorte che mi fece abbandonare l'Italia nel 1921, un anno circa prima che il fascismo salisse al potere, e dopo, per 26 anni di seguito mi fece vivere ad Alessandria d'Egitto, l'ho sempre considerata una gran fortuna. Non perché non amassi, moderatamente, cioè senza inutili retoriche, il mio paese; ma il fatto di poter vivere liberamente in un luogo dove allora si potevano avere tutti i contatti possibili e leggere tutto quanto liberamente si stampava nel mondo intero, mi facevano sentire, soprattutto durante i miei periodici ritorni in un'Italia ormai oppressa e umiliata dal fascismo, quanto fosse importante ed essenziale godere d'un simile privilegio.⁷

In questo clima privilegiato Cialente stabilisce un'importante rete di relazioni con intellettuali europei, la sua casa è un luogo di incontro e di esposizione per gli artisti in visita nella città, la sua vita quotidiana è immersa nella musica, condizione determinante

⁶ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 208-209.

⁷ Ead., *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, in *Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea: atti del seminario internazionale per il 30. anniversario della liberazione*, Cagliari, 3-5 dicembre 1975, a cura di Manlio Brigaglia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1981, p. 85.

per le sue future qualità di scrittrice. La ricchezza dell'ambiente levantino contrasta con le impressioni ricavate, ogni estate, dalle vacanze in Italia:

Che impressione deplorabile ad ogni ritorno in patria! Finisco per dirti che il mio piccolo gruppo di amici di tutte le razze e religioni, laggiù ad Alessandria, vale assai di più. Mi unisce a loro una lingua universale...e non sempre la mia per razza e tradizione. Ma che importa, se ci si comprende?⁸

Nella prima fase della sua vita levantina, l'Egitto è un'occasione di arricchimento e di riscatto rispetto ad una dimensione italiana che sembra offrire poco all'autrice sul piano dei legami affettivi e culturali, un contesto con cui, una volta uscita così giovane, diventa difficile ristabilire una corrispondenza diretta ed un legame autenticamente identitario.

Lontana dalla patria, ad Alessandria Cialente diventa redattrice della pagina culturale del «Giornale d'Oriente», quotidiano in lingua italiana diffuso in tutto il Nord Africa, ed è coinvolta in prima persona nell'organizzazione di conferenze presso il Liceo Francese di Alessandria con ospiti i più importanti scrittori italiani del tempo. Mentre si interessa con uguale entusiasmo di letteratura, di musica, e di pittura, due anni dopo la nascita della figlia nel 1923 inizia lei stessa a scrivere, e inizia dai romanzi.

L'incontro con l'esercizio narrativo avviene, senza alcuna mediazione, attraverso l'esperienza della forma estesa, sia per quanto riguarda le prime prove giovanili mai pubblicate («Ero ancora una ragazzina e avevo già scritto tre romanzi. Sono andati perduti»⁹) sia rispetto alla storia delle sue opere edite. La scrittura di *Natalia* (1925-1927) e di *Cortile a Cleopatra* (1930-1931) investono tutto il primo decennio egiziano anticipando e diventando quasi l'occasione per la successiva produzione di racconti. *Marianna* (1930)¹⁰ inaugura gli esperimenti di piccolo formato con una «favola»¹¹ che riprende l'ambientazione e il tono di *Natalia* per concentrarsi sul registro (tematico e stilistico) dell'infanzia, proponendo, quasi in un esercizio a margine del romanzo,

⁸ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Sesto Pusteria, 24 luglio 1933, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 627, lett. 322.

⁹ Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petri, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 87.

¹⁰ Ead., *Marianna*, «L'Italia Letteraria», ottobre 1933; poi in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 3-36.

¹¹ Così è definito il racconto nel suo incipit: cfr. Fausta Cialente, *Marianna*, in Ead., *Interno con figure*, cit., p. 3.

l'estrema stilizzazione di quanto nella prima opera era esteso, contaminato e complicato. Con rigorosa simmetria, *Pamela o la bella estate* (1935)¹² segue la stesura di *Cortile a Cleopatra*: in quello che è forse il più riuscito dei suoi racconti, Cialente continua la registrazione di un paesaggio egiziano che conquista l'immaginario e trasforma i codici espressivi. L'autrice riprende lo stesso registro realistico e la stessa riflessione sul trattamento simbolico dello spazio, trasferendo le molteplici proprietà del romanzo in una prospettiva bidimensionale (ridotta all'opposizione alto/basso) che risolve, esasperandolo, il meccanismo narrativo del *Cortile*.

Significativa eccezione rispetto ad un itinerario di scrittura che, a partire dal dopoguerra, sarà concentrato esclusivamente sul romanzo, per tutta la seconda metà degli anni Trenta Cialente si dedica, oltre all'attività redazionale, alla composizione di brevi testi narrativi pubblicati sulle pagine del «Giornale d'Oriente». Il grande tema dei bambini, protagonisti quasi incontrastati nei racconti cialentiani, risponde all'interesse per le storie di (mancata) formazione e per la messa in scena di un eroe immaturo e impreparato, elementi comuni e fondanti anche per la costruzione dei due romanzi di esordio.¹³

Molto tempo e molte energie sono investite nel tentativo di diffondere in Italia la propria opera, per la ricerca di un editore che si occupi dei romanzi e per stabilire rapporti duraturi con le riviste letterarie italiane. Nella seconda metà degli anni Trenta i tentativi di prendere parte al dibattito culturale nel proprio paese si concretizzano nell'invio dei propri racconti e articoli (destinati in particolare alle riviste «Occidente», «Italia letteraria» e «Quadrivio») e nella proposta di altri autori e artisti attivi in Egitto ma ancora sconosciuti in Europa:

Scrissi a Gherardi ancor prima di Natale per parlargli di Pamela ovvero la bella estate (non ancora ultimata!), del Cortile che gli chiedevo di leggere per le edizioni d'Italia, nonché di un articolo di Laura Levi sopra il grandissimo pittore egiziano Mohmud Said, che gli avrei spedito insieme a bellissime riproduzioni dei suoi quadri, sia per Occidente che per l'Italia Letteraria, come giudicava meglio lui. Niente risposta. Tu non gli dire che mi sono lamentata, non serve a nulla, ma sono veramente scoraggianti questi olimpici letterati italiani. Mi fa una gran rabbia per

¹² Edizioni: in «Occidente», agosto 1935; in Fausta Cialente, *Pamela o la bella estate: racconti*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 4-92; in Ead., *Interno con figure*, cit., pp. 97-184.

¹³ Cfr. Monica Cristina Storini, *Oltre il «realismo magico»*, in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 74-140.

Said, vorrei vedere quanti pittori nostri lo valgono. Sarebbe cosa nuova e interessante parlare di un pittore egiziano, mi pare.¹⁴

Il bilancio di questo approccio a distanza è generalmente negativo, ostacolato dal silenzio o dall'indifferenza degli interlocutori italiani rispetto a dei progetti di vera e propria mediazione culturale:

Siamo molto tristi, e per tante cose. Nel giorno in cui la sua cara, ricca ed affettuosa lettera ci portava il rifiuto di *Quadrivio*, [...] riceveva una seconda richiesta di collaborazione da periodici francesi! [...] La rivista italiana temporeggia o rifiuta una collaborazione gratuita; è sconsolante.¹⁵

La difficoltà nel colmare (e, possibilmente, valorizzare) la propria esperienza levantina contribuisce, insieme alla coincidenza cronologica e tematica con la scrittura breve, ad avvicinare *Natalia* e *Cortile a Cleopatra* non solo sul piano della ricerca letteraria, ma su quello della storia editoriale. I testi sono destinati ad un debutto mancato, ad una prima diffusione che non lascia traccia nella tradizione e che si limita a rimandare la loro circolazione di molti (nel caso di *Natalia*, moltissimi) anni. In entrambi i casi, sarà la seconda edizione a determinare la fortuna dei romanzi, sintomo di una difficoltà di Cialente nell'interpretare il suo ruolo di autrice entro il contesto culturale italiano, da cui la dividono già i gusti e le esperienze, e nel costruire solide relazioni con i suoi referenti nel mondo dell'editoria. Il loro rifiuto è il risultato delle scelte e delle vicende personali dell'autrice e, insieme, della limitata capacità di integrazione del sistema letterario italiano, ostile rispetto ad una proposta di difficile collocazione commerciale e critica. Nel momento della loro prima pubblicazione, quelli di Cialente sono due romanzi fuori tempo: *Natalia* erede di una tradizione europea che le ultime tendenze dell'avanguardia e dell'espressionismo hanno lasciato in secondo piano; lontano dalla sensibilità contemporanea per temi, figure e riferimenti il *Cortile*.

Se rispetto alla storia letteraria la loro vicenda si esprime, fino al dopoguerra, nell'assenza e nel rifiuto, le prime opere di Cialente raccontano molto della sua scrittura

¹⁴ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Sesto Pusteria, 15 marzo 1935, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 627, lett. 387.

¹⁵ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Sesto Pusteria, 31 gennaio 1934, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 627, lett. 322.

e del suo progetto, restituiscono un percorso di ricerca che in pochi anni sostituisce la difficoltà formale e ideologica di *Natalia* con l'equilibrio del *Cortile*, prova di assoluta maturità stilistica. L'incontro con la forma romanzo si complica immediatamente nella contaminazione dei modelli e delle suggestioni, nella riflessione sui generi narrativi e nella conquista di una nuova formula descrittiva e conoscitiva. Così, sullo sfondo «meravigliosamente nuovo» di Alessandria d'Egitto, gli esordi dei primi anni Trenta aprono la lunga pratica del romanzo affermando, proprio nella loro precoce e molteplice *difficoltà*, il carattere più duraturo e costante nella scrittura di Cialente.

I.1 Nel segno di Bontempelli: *Natalia* (1930) e il Premio dei Dieci

Natale 1930. Massimo Bontempelli, da due mesi Accademico d'Italia, viaggia a bordo del piroscafo Ausonia per raggiungere Alessandria d'Egitto, dove è atteso per un ciclo di conferenze. Sulla banchina del porto incontra per la prima volta Fausta Cialente, brillante esponente dei circoli culturali levantini, scrittrice esordiente e sconosciuta in Italia.

L'interesse per la giovane autrice risale al 1928, quando Bontempelli riceve il manoscritto di *Natalia*, romanzo composto fra il 1925 e il 1927 che Cialente ha coraggiosamente deciso di inviargli dall'Egitto. Le origini della loro amicizia, però, appartengono ad un passato lontano e dimenticato, un incontro casuale nella Firenze del 1914 fra una ragazza non ancora scrittrice e uno scrittore di cui si inizia a «sentir parlare» nei salotti cittadini:

Bulkeley [Alessandria d'Egitto] 26 dic[embre 1930]

Millenovecentoquattordici, non ho sbagliato. Questo fa...sedici anni? Ti sembra poco? Credi che ci siano state molte persone a volerti bene per sedici anni e a restare così...fedeli? [...] E poi l'importante è che io allora ero, Dio mio, tanto giovane, nemmeno giovane, ero piccola, una cosa che faceva ridere, che non si guardava. Infatti...

Ma io guardavo. E come! Pensavo delle cose enormi. Per cominciare, trovavo assurdo e fastidioso che tu non fossi un ragazzo libero, come me. (Bada che questa è

una storia lunga, non sbadigliare.) Non avevo proprio null'altro da fare che volerti bene, avevo deciso di non studiare niente sul serio ma di scrivere romanzi. Infatti pochi anni dopo cominciai a scriverne uno. Mentre io ero a Firenze avevano dato una tua commedia "La Piccola" al Politeama e con la Melato, credo. Se ne discorreva molto nella camera della signora F. dove io andavo a sedermi in un angolo per sentir parlare di te, nient'altro. Dopo quella prima volta non ti vidi mai più. Ti aspettavo giocando con il gatto del signor Lucchesi e pian piano odiavo tutti quelli che di te parlavano troppo poco e forse facevano in modo – stregonerie, certo – che tu non venissi. Lasciai Firenze nel 15 e non vidi più quella gente per tanti lunghi anni, non seppi niente di nessuno, c'era la guerra, tante cose da fare. Cominciavo a innamorarmi e a far innamorare e questa era già una bellissima occupazione; continuavo a scrivere romanzi e a volerti bene... Ma non si può voler bene per tanto tempo a uno che non ti ha nemmeno guardata, ci vogliono alimenti e non ne avevo che nella mia immaginazione. Inventavo perciò un mucchio di cose divertentissime, di avventure e situazioni nelle quali eri quasi sempre innamorato di me e ti facevo soffrire come un dannato. (Era il tempo dei films di Francesca Bertini). [...] Io credo che se tu m'avessi voluto veramente tutto il bene che mi volevi in quelle storie a quest'ora saresti un'ombra consumata, forse neanche tanto: quello che è certo è che te ne ho fatte passare di tutti i colori ma era anche il meno che ti potesse succedere, già che nel nostro unico incontro non mi avevi guardata. Intanto nella vita e nei romanzi diventavo grande e ragionevole: le mie avventure con te era [sic] tutto ciò che mi restava di un'adolescenza sragionata e inconcludente.¹⁶

Alla fine del soggiorno alessandrino Cialente congeda il suo ospite («ti ringrazio di essere venuto [...] e di non avermi delusa: se questo fosse avvenuto, però, mi sarei perfettamente consolata ritornando sulle tracce dell'ombra»¹⁷) con una lettera dai toni sognanti e ironici che carica il loro incontro di un significato orgogliosamente radicato nel tempo e nell'immaginario. La memoria di una stagione (l'infanzia) e uno spazio (le stanze dei locatari attraversate dalla nomade famiglia Cialente) legati alla dimensione «sragionata» della fantasia, la definizione della propria fisionomia adulta attraverso la vocazione alla scrittura, la confusione fra realtà e immaginazione, fra avventura letteraria ed esperienza, il gusto di inventare e manipolare i sentimenti (propri e dell'interlocutore maschile), la sostituzione dell'identità individuale con la sua «ombra»: nella lettera del 26 dicembre ritornano con sorprendente fedeltà tutte le funzioni essenziali della macchina narrativa di *Natalia*, quasi un inventario dei temi e dei modi del romanzo declinati in una prospettiva autobiografica tanto più significativa in quanto coinvolge proprio Bontempelli, co-protagonista, come si dirà, della breve storia del

¹⁶ Lettera di Fausta Cialente a Massimo Bontempelli, Bulkeley 26 dicembre 1930, Series I. Correspondence, Box 10, Folder 3, Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute - Los Angeles.

¹⁷ *Ibid.*

testo. Risulta difficile stabilire la misura di consapevolezza (e, forse, di cordiale omaggio) con cui Cialente, nel momento in cui si rivolge privatamente a Bontempelli, sembrerebbe indicare l'amico come inconsapevole ed essenziale interlocutore tanto nella ricerca della propria iniziazione letteraria quanto nell'invenzione del personaggio Natalia, soluzione narrativa in cui si incarna l'irresistibile tendenza fantastica della giovane Fausta. Aldilà delle allusioni, suggestive ma difficilmente accertabili, della scrittura privata, l'affetto provato dall'autrice per Massimo Bontempelli ricopre un ruolo centrale e storicamente determinante nelle vicende del suo primo romanzo.

Lontana dal suo paese e priva di contatti nel mondo letterario¹⁸, nel 1928 l'aspirante romanziera decide di inviare il suo lavoro ad uno dei più ingombranti e potenti interpreti del panorama culturale italiano, figura centrale per relazioni, risorse e riconoscimenti (anche politici e istituzionali) a cui la legano solo appassionati ricordi e immaginarie corrispondenze. Lo stesso anno, mentre Cialente si trova in vacanza a Cannes, un amico comune¹⁹ le annuncia che Bontempelli ha letto il romanzo e vuole conoscerla:

[...] nessuno poteva sapere quel che fosse veramente per me che tu sapessi il mio nome e avessi letto il mio libro. Eri entrato dopo quattordici anni²⁰ di fedeltà – non posso dire di attesa perché, in fondo, credo che non me l'aspettavo – eri entrato, capisci, nella mia esistenza e – fresco come una rosa, non riconoscevi niente! [...] Ero insieme deliziata e furibonda! Ma non potevo più trattarti male, eri tu, non eri l'ombra.²¹

Cialente si rivolge allora direttamente all'autore con una «prima lettera [...] tanto corretta e giudiziosa»²² scritta mentre si prepara a lasciare la Costa Azzurra. A Ventimiglia la raggiunge la risposta di Bontempelli²³, ma il ritorno in Egitto è imminente e non è possibile organizzare un incontro prima della sua partenza da Genova per Alessandria. Il rapporto resta, fino all'incontro del dicembre 1930, esclusivamente epistolare:

¹⁸ «Io non avevo entrate nel mondo culturale. Ero amica soltanto di Massimo Bontempelli, così gli ho mandato il manoscritto in Italia», in Fausta Cialente, *Natalia vestita di nuovo*, intervista di Marco Vallora, «Panorama», 25 ottobre 1982, p. 246.

¹⁹ Nella lettera il nome è abbreviato: «Il giorno in cui, a Cannes, ricevetti quella lettera di *Dest.* nella quale mi riferiva le tue parole su Natalia», Lettera di Fausta Cialente a Massimo Bontempelli, Bulkeley 26 dicembre 1930, cit. (mio il corsivo).

²⁰ Svista di Cialente che, coerentemente a quanto ripetuto nel resto della lettera, intende «sedici anni».

²¹ Lettera di Fausta Cialente a Massimo Bontempelli, Bulkeley 26 dicembre 1930, cit.

²² *Ibid.*

²³ Nessuna delle lettere precedenti al 1930 risulta conservata fra le carte di Bontempelli

Come sono passati questi due anni e più, lo sai. Dalla lettera di Viareggio a ora possiedo cinque lettere tue e un telegramma che mi arriva adesso da Luxor. Credo che tu non ne hai avute molto più di così, mie, durante questo spazio di tempo [...].²⁴

Nonostante i contatti limitati, Bontempelli si prende carico di *Natalia* e nello spazio di «questi due anni» garantisce al manoscritto il prestigio di un riconoscimento letterario e la possibilità di una prima edizione in volume. Il Premio dei Dieci e la casa editrice Sapienza di Roma sono i canali scelti dall'autore per promuovere la sua scoperta, e corrispondono esattamente alle iniziative e alla rete di relazioni che lo impegnano negli stessi mesi.

Il Gruppo dei Dieci è un collettivo di scrittori fascisti creato a Roma da Filippo Tommaso Marinetti nel 1928, destinato, nelle intenzioni del suo presidente, a favorire lo sviluppo e la diffusione del romanzo italiano sotto gli auspici del regime fascista. L'atto fondativo del gruppo è un telegramma inviato a Mussolini il 24 maggio 1928:

Capo del Governo Benito Mussolini
Roma
Dieci romanzieri italiani et fascisti uniti da questa sera in Gruppo d'azione per servire il Romanzo italiano in Italia ed all'estero devotamente salutano il Duce meraviglioso augurando che dai romanzi dell'Era Fascista esca un giorno il poeta della nuova epopea come già dalla storia sparsa del martirio in camicia rossa uscì nella Marcia trionfale il creatore di una più grande Italia.
Beltramelli Bontempelli D'Ambra De Stefani Martini Milanesi Varaldo Viola Zuccoli
Marinetti presidente
Morello presidente onorario
Roma, 24 maggio 1928²⁵

Il giorno seguente «L'Impero» pubblica un articolo di Marinetti dal titolo *Il Gruppo letterario dei Dieci*, dove il progetto viene presentato come «una specie di Accademia Goncourt italiana destinata a giovare all'incremento e allo sviluppo del romanzo italiano e alla sua più grande diffusione nel mondo»²⁶. Il sodalizio coinvolge, insieme a Marinetti e Bontempelli, una compagnia piuttosto eterogenea di autori, dai giallisti Alessandro De Stefani (Cividale del Friuli 1891 – Roma 1970) e Alessandro Varaldo (Ventimiglia 1876 – Roma 1953) ai critici e autori teatrali Lucio D'Ambra (Roma 1877 –

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Telegramma di Filippo Tommaso Marinetti a Benito Mussolini, Roma 24 maggio 1928, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario 1922-1945, fasc. 509.446, ACS.

²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Il Gruppo letterario dei Dieci*, «L'Impero», 25 maggio 1928, p. 2.

1939), Fausto Maria Martini (Roma 1886 – 1931) e Cesare Giulio Viola (Taranto 1886 – Positano 1958), dallo specialista di racconti sentimentali Luciano Zuccoli (Calprino Canton Ticino 1868 – Parigi 1929) al popolare autore di romanzi e racconti di mare Guido Milanese (Roma 1875 – 1956), fino all'Accademico d'Italia Antonio Beltramelli (Forlì 1879 – Roma 1930), amico personale di Mussolini. Oltre ad un diffuso eclettismo, che li porta a frequentare contemporaneamente la scrittura per il cinema e per il teatro, la critica e la narrativa, gli otto artisti condividono un duraturo successo di pubblico e una provata abilità nel creare efficace letteratura di consumo. In contrasto con il tono del telegramma e dell'articolo, il gruppo si dedica alla scrittura collettiva con uno spirito improntato all'ironia, allo sperimentalismo parodistico e al gusto dissacratorio. I due soli testi firmati dai Dieci sono *Il Novissimo Segretario Galante* (Roma, Sapientia. Edizioni dei Dieci, 1928), raccolta di 99 lettere d'amore fittizie che, in una sorta di Enciclopedia della seduzione, suggeriscono sempre nuove soluzioni stilistiche ad una medesima situazione sentimentale²⁷, e *Lo Zar non è morto* (Roma, Sapientia. Edizioni dei Dieci. 1929), singolare romanzo di fantapolitica costruito come vero e proprio divertissement letterario, abile combinazione dei più abusati cliché del genere esotico-erotico-avventuroso. Nella *Prefazione* al testo Marinetti dichiara il senso dell'operazione, un esperimento narrativo che non ricerca la fusione delle diverse sensibilità ma coltiva provocatoriamente il gusto della varietà e l'effetto straniante del contrasto²⁸. Lo scrittore usa lo spazio della stessa *Prefazione* per rivendicare l'organicità

²⁷ Il primo ed unico tomo è dedicato agli *Approcci*, ma sono originariamente previsti sei volumi per un totale di oltre 400 lettere.

²⁸ «Soltanto alcuni scopi di patriottismo artistico (non raggiungibile in altro modo) hanno avvicinato e sodalizzato questi dieci scrittori italiani che appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (futurismo, intimismo, ecc.). Questi sono e rimangono inconfondibili, dato che miliardi di chilometri dividono per esempio la sensibilità futurista di Marinetti dalla sensibilità nostalgica di F.M. Martini. Per offrire al pubblico lo spettacolo divertente di quei miliardi di chilometri, eccezionalmente, i Dieci hanno scritto i capitoli del romanzo: *Lo Zar non è morto*. Questa eterogenea collaborazione, una volta tanto, ad un romanzo di avventure non vuol dare nessuna direttiva artistica», Filippo Tommaso Marinetti, *Prefazione all'edizione originale*, in *I Dieci, Lo Zar non è morto*, Milano, Sironi, 2005, p. 431 (seconda edizione). L'operazione di divertita contaminazione stilistica si propone di coinvolgere e stimolare direttamente il lettore, sfidato in una sorta di caccia all'autore. Così una scheda numerata inclusa a margine del volume originale promuove un concorso a premi: «Regolamento del concorso. Ogni capitolo, in genere, è dovuto alla penna di vari autori: ci sono nel romanzo, tuttavia, alcuni capitoli dovuti ciascuno esclusivamente ad uno dei Dieci. I lettori sono invitati a indicare questi capitoli originali proponendo il nome del rispettivo scrittore e tenendo presente che ogni autore ha assunto la paternità di un solo capitolo in tutto il romanzo.» La scheda di adesione al concorso è riprodotta nell'edizione Sironi (p. 438).

del gruppo rispetto al programma politico del fascismo:

La grande Italia fascista deve non soltanto realizzarsi politicamente, militarmente, industrialmente, commercialmente e colonialmente, come sta facendo sotto l'occhio vigile del Duce, ma deve anche esprimersi.

Perché l'Italia abbia la sua alta luminosa espressione nel mondo occorre mettere in primo piano la letteratura e specialmente il romanzo che, col teatro, può sviluppare la maggiore potenza italianizzatrice. Intendo per potenza italianizzatrice la tipica affascinante originalità di un libro italiano che ispiri qualsiasi lettore straniero l'amore per l'Italia e per la sua sorprendente varietà di uomini e paesaggi, vincendo senza discutere qualsiasi denigrazione. Considero la letteratura come il più abile e dinamico ambasciatore che l'Italia fascista possa avere all'estero.²⁹

L'ambizioso disegno politico-culturale si articola in una serie di atti programmatici, sinteticamente elencati da Marinetti nella sua introduzione al romanzo. Al primo posto compare, come già annunciato sulle pagine de «L'Impero»³⁰, il bando di un «Premio di 10.000 lire (fornito dai Dieci), da assegnarsi ogni anno al libro eccellente per originalità (romanzo o racconto di novelle e sussidiariamente a un volume di liriche o a un'opera teatrale)»³¹.

L'editore di riferimento per il gruppo è la società Sapienia, piccola realtà romana attiva dai primi anni Venti che alterna pubblicazioni di carattere scientifico a testi teatrali e narrativi. Fra il 1928 e il 1929 il sodalizio si risolve nella prima edizione di alcune opere dei Dieci (D'Ambra, De Stefani, Martini e lo stesso Bontempelli, che sceglie Sapienia per la pubblicazione de *Il figlio di due madri*³²) e nella creazione di una vera e propria collana, «Sapienza. Edizioni dei Dieci», destinata a raccogliere i testi collettivi e i manoscritti vincitori del premio letterario. La scelta di questa specifica casa editrice è

²⁹ Ivi, p. 433

³⁰ «Daremo ogni anno un premio all'opera letteraria di uno scrittore italiano o al libro d'un giovane», Filippo Tommaso Marinetti, *Il Gruppo letterario dei Dieci*, cit.

³¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Prefazione all'edizione originale*, in *I Dieci, Lo Zar non è morto*, cit., p. 433. Gli altri punti (presumibilmente mai realizzati) del programma prevedono: la riedizione «assolutamente moderna di un celebre romanzo italiano contemporaneo», la traduzione di opere letterarie contemporanee nelle principali lingue europee, lo «scambio regolare di antologie contemporanee con altre dei vari centri letterari esteri», aiuti finanziari agli editori per la pubblicazioni di opere prime.

³² Lucio D'Ambra, *I due modi d'avere vent'anni*, Roma, Sapienia, 1928; Id., *La commedia a Pontassieve*, Roma, Sapienia, 1928; Alessandro De Stefani, *Venere dormente*, Roma, Sapienia, 1928; Fausto Martini, *Cronache del teatro di prosa 1926-1927*, Roma, Sapienia, 1928; Hervé Lauwick, *Il signore che segue la signora*, traduzione di Fausto Martini, Roma, Sapienia, 1928; Massimo Bontempelli, *Il figlio di due madri*, Roma, Sapienia, 1929; Fausto Martini, *Atti unici*, Roma, Sapienia, 1929.

quindi contemporanea alla nascita del progetto e, significativamente, coincide anche con l'ingresso di Sapienza nella storia della rivista «Novecento».

Poche settimane dopo il telegramma del 24 maggio, la rivista diretta da Bontempelli pubblica il primo numero (1° luglio 1928) della sua nuova e profondamente rinnovata serie: scompaiono l'uso del francese e la redazione internazionale che avevano caratterizzato i «Cahier d'Italie et d'Europe» (5 numeri pubblicati dalla Società romana della Voce fra l'autunno del 1926 e il giugno 1927), la periodicità passa da trimestrale a mensile, cambia il formato dei fascicoli e si riduce sensibilmente il numero di pagine (dalle 180-200 pagine dei primi numeri alle 45-50 del mensile), Corrado Alvaro e Nino Frank cedono il ruolo di segretario di redazione a Gian Gaspare Napolitano. La nuova impostazione della rivista è in parte conseguenza delle rumorose polemiche suscitate, nel clima di strapaese e di autarchia culturale, dalla volontà di promuovere una rivoluzionaria unità culturale europea. La sospensione dei numeri per oltre un anno (giugno 1927 – luglio 1928) rispecchia il momento di difficile definizione della rivista e della sua missione culturale, con una redazione sempre più incline ad evadere il controllo della politica e a rompere l'iniziale fiancheggiamento dei programmi fascisti. Nonostante le contraddizioni e gli ostacoli politici e finanziari, Sapienza riesce a pubblicare dodici numeri mensili fino all'ultimo fascicolo di giugno 1929³³.

Vincolate dalla determinante presenza di Bontempelli, l'iniziativa dei Dieci (di cui si perdono le tracce già dal 1930) e la rifondazione del periodico interessano gli investimenti della Società Editrice Sapienza esattamente negli stessi mesi, articolando su due piani differenti (il periodico e i volumi, la rivista culturale e la letteratura di intrattenimento) un programma in buona parte condiviso e speculare. Contro la deriva incontrollata del futurismo e lo sterile immobilismo del realismo tradizionale, il novecentismo suggerisce una *seconda via* per l'avanguardia, sollecita una più estesa ed immediata fruizione dell'arte e auspica la diffusione di una moderna razionalità che annienti ogni residuo di romanticismo e di psicologismo. Queste stesse proposte, insieme al precoce interesse per le forme minori dell'esercizio artistico (romanzo

³³ Per la storia della rivista cfr. Enrico Falqui, *Antologia della rivista «900»*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero, 1958; Luigi Baldacci, *L'avventura novecentista*, in Id., *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, pp.49-71.

d'appendice, cinema, moda, sport), si trovano declinate in maniera più o meno fedele nelle esperienze dei Dieci, decisi a stupire il pubblico con una narrativa anti-lirica e anti-psicologica fondata sull'esercizio di stile e con la ricerca di un intrattenimento sofisticato ma immediatamente accessibile. Infine, a questa altezza cronologica anche le risonanti dichiarazioni di fede fascista (probabilmente ascrivibili ad un'impostazione marinettiana ma, almeno formalmente, condivise da tutto il gruppo) non contraddicono il personale itinerario ideologico di Bontempelli (e, quindi, del novecentismo), ancora essenzialmente convinto che il regime possa segnare l'inizio di una nuova fase della civiltà umana.

Fra il 1928 e il 1929 Marinetti e Bontempelli reclutano otto fra i più celebri scrittori romani per fondare un'accademia di autori fascisti che sembra puntare più sull'impatto di un gesto esemplare che sulla continuità di un progetto letterario. L'iniziativa consolida il rapporto fra Bontempelli e Società Editrice Sapiientia di Roma, impegnata negli stessi mesi a rilanciare la rivista «Novecento». L'intreccio di propositi e relazioni si consuma in meno di due anni: appena il tempo, per il manoscritto di Cialente, di intercettare questa breve coincidenza di mezzi e interessi.

Nel 1930 *Natalia* vince il premio come «libro eccellente per originalità» e viene pubblicato nella collana «Sapiientia. Edizioni dei Dieci». Romanzo dalla struttura complessa, dominato da una figura di donna disturbata e, per l'epoca, disturbante, costruito su un meccanismo narrativo solo apparentemente realistico, complicato dal continuo contagio con la dimensione del sogno e dell'emersione psicologica, l'esordio di Cialente sembra disobbedire a tutte le aspettative poetiche del Gruppo dei Dieci, collocandosi in antitesi tanto alle loro suggestioni letterarie quanto alla militanza fascista e nazionalista. Tuttavia, è possibile che la decisione di premiare e stampare il manoscritto non dipenda da un condiviso favore dei Dieci quanto, piuttosto, dalla pressione del singolo Bontempelli. Nel ricordo di Cialente un simile comportamento sembrerebbe diffuso fra i giudici:

Il premio doveva essere di dieci lire, moltissimo. Ma ognuno aveva i suoi protetti, così i premiati furono cinque. Io quelle due lire non le vidi mai: andarono per la stampa di Natalia.³⁴

³⁴ Fausta Cialente, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 246

Contrariamente a quanto suggerito dall'autrice, fra i volumi editi da Sapienza nel 1930 solo due risultano inseriti nella collana «Edizioni dei Dieci»: *Natalia e Scoperta dell'America* di Gian Gaspare Napolitano. La stessa Cialente, in una lettera a Bontempelli del 12 gennaio 1931, fa riferimento unicamente a questa coppia di testi: «Sono molto fiera d'essere novecentista e sorella di latte di Gian Gaspare Napolitano»³⁵. Si tratta di un giovane autore già impegnato come segretario di redazione di «Novecento», figura molto vicina agli ambienti del novecentismo fascista ed epigono del realismo magico: ancora una volta il cerchio si stringe intorno all'autorità di Bontempelli e al prestigio della rivista appena congedata.

Richiama l'ambiente novecentista anche Giuseppe Ravegnani, che introduce Cialente come «una nuova scrittrice di singolare capacità», dotata di «un preciso tono di scrittura e un mondo proprio», autrice di «un testo morboso o spiritualmente viziato, scritto in una lingua febbrile o allucinata»:

Romanzo novecentista? Romanzo di gusto, di qualità e d'intenzioni tanto moderne da richiamare, per certi suoi significati estetici, non solo un altro be romanzo recente; *Tempo innamorato* della Manzini, ma pure certe tendenze ultimissime della prosa francese? Pensando alla costruzione del libro, fatta a zone, senza rapporti e sviluppi di fatti, legato soltanto da una specie di atmosfera vaga e ombrosa, si direbbe di sì. [...] Si deve parlare, appunto per il deciso senso fantomatico che tutto il libro comporta, di una sensibilità, o meglio di una sensitività acuta o intensa, la quale reagisce a ogni crudezza realistica per mezzo della fantasia.³⁶

Omettendo ogni riferimento ai Dieci, anche Cialente si autodefinisce «novecentista» e fa coincidere la recente pubblicazione con l'iscrizione del romanzo entro quel particolare programma estetico-culturale. Che si tratti di un ennesimo atto di devozione e gratitudine verso il suo protettore o di un autentico riconoscimento letterario, l'affermazione non corrisponde alla natura del testo, non esaurisce la molteplicità dei suoi aspetti formali e tematici. Se *Natalia* è un romanzo novecentista lo è in modo atipico e parziale, sottraendosi alle implicazioni speculative e filosofiche e alla pretesa di costruire una tecnica narrativa capace di dominare il rapporto tra uomo e natura. L'esordio di Cialente non ignora la lezione del realismo magico, ma complica i

³⁵ Lettera di Fausta Cialente a Massimo Bontempelli, Bulkeley 12 gennaio 1931, Series I. Correspondence, Box 10, Folder 3, Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute - Los Angeles.

³⁶ Giuseppe Ravegnani, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930, p. 3.

paradigmi prescritti per introdurre una forma di racconto completamente nuova, che disattende ogni tendenza contemporanea e ignora i canoni della cultura ufficiale. Per questo l'opera, estranea al suo tempo nel gusto e nei contenuti, è destinata a rimanere fuori del circuito letterario italiano:

[il testo fu stampato] in pochissime copie, andò subito esaurito. Quando pensai a una ristampa, incontrai subito l'ostacolo della censura fascista. Si figurì ch'io chiamavo Caporetto una disfatta. Ero considerata disfattista. Ma certo l'elemento più scottante era rappresentato dal breve legame lesbico di Natalia. Così, quand'ho visto tutti quei segni rossi del censore sul manoscritto, mi sono detta, basta, non ne faccio più nulla. Stavo già scrivendo *Cortile a Cleopatra* e *Natalia* rimase lì, intoccata dal 1930.³⁷

La seconda lettera a Bontempelli (12 gennaio 1931), in cui non si fa riferimento alla ristampa, e la fine della stesura di *Cortile a Cleopatra* (aprile 1931) sembrerebbero gli estremi cronologici entro cui posizionare un episodio che oggi è restituito solo dalla memoria di Cialente.

La difficoltà nel reperire documenti d'archivio risiede nell'assenza di un fascicolo riservato all'autrice, che non risulta fra le persone sorvegliate, e nella diversità dei profili amministrativi coinvolti nella censura editoriale³⁸. Nel 1930-1931, in assenza di un organo specifico (il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, poi ampliato nel Ministero per la Stampa e la Propaganda, è istituito solo nel 1934), l'Ufficio Stampa del Capo dello Stato detiene la supervisione della pubblicistica e l'organizzazione della propaganda. Sono gli anni in cui Mussolini, interessato quasi esclusivamente alla stampa periodica, avvia una progressiva centralizzazione del controllo sulle pubblicazioni, riservando al proprio Ufficio la possibilità di inviare segnalazioni, prescrivere sequestri e corrispondere finanziamenti. Nonostante l'ingerenza delle trasformazioni in atto, tutte le funzioni di censura restano prerogativa delle prefetture locali, sempre più dipendenti dal potere centrale ma formalmente uniche

³⁷ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 248. L'episodio è ricordato anche in Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petri, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 84: «Mi vidi restituire il libro pieno di fregacci rossi. I censori per approvarlo pretendevano che apportassi pesanti correzioni: dovevo eliminare un piccolo episodio di lesbismo, essere meno severa nel giudizio che nel testo d'ora sulla guerra del '15-'18 e modificare la parola "disfatta", che usavo per Caporetto, in "ritirata". Così me lo tenni nel cassetto e scrissi altri libri».

³⁸ Non resta traccia del provvedimento nei fondi: Ministero della Cultura popolare (erede del Ministero per la Stampa e la Propaganda), Direzione generale di pubblica sicurezza (afferente al Ministero degli Interni), Questura di Roma.

strutture ad avere l'autorità di imporre sanzioni o divieti agli editori³⁹. In questo articolato quadro operativo, la ricostruzione di Cialente e le indicazioni sul lesbismo e la questione Caporetto risultano assolutamente verosimili. È sufficiente considerare i contenuti del romanzo rispetto alle prescrizioni del nuovo Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (RD n. 1848 del 6 novembre 1926), articolo 112:

È vietato fabbricare, introdurre nel territorio dello Stato, acquistare, detenere, esportare, allo scopo di farne commercio o distribuzione, o mettere in circolazione scritti, disegni, immagini o altri oggetti di qualsiasi specie contrari agli ordinamenti politici, sociali o economici costituiti nello Stato o lesivi del prestigio dello Stato o dell'autorità o offensivi del sentimento nazionale, del pudore o della pubblica decenza.

Mentre il volume è escluso dal mercato italiano, l'autrice si preoccupa della diffusione del testo all'estero. Nel 1932 esce in Francia *Natalie*, edito dalla Nouvelle librairie française di Parigi nella traduzione di Henri Marchand. Il nome del collaboratore francese non stupisce accanto a quello di Cialente: i due condivideranno per molti anni l'amicizia e il favore di Sibilla Aleramo, probabile artefice del loro incontro⁴⁰. Anche nella versione francese il libro è destinato a non avere mai nuove edizioni, e negli anni successivi la scrittrice abbandonerà ogni tentativo di promuoverlo.

La vicenda del libro si interrompe prima ancora di cominciare, prima che il singolare biglietto dei Dieci possa garantirgli una vera circolazione⁴¹, ed è destinato ad un esilio di oltre cinquanta anni. Nel 1982 la decisione dell'anziana Cialente di affidare il suo libro alle cure di Mondadori⁴² rappresenta, più che un ritorno, una nuova nascita. Il primo tempo di *Natalia* si chiude con i segni rossi della censura e merita di essere indagato in rapporto al contesto e alla forma originale, prima che futuri interventi e riconoscimenti condizionino il senso del suo problematico esordio.

³⁹ Cfr. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma, Laterza, 1975; Guido Bonsaver, *Censorship and literature in fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007; Guido Bonsaver, *Mussolini censore: storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma, Laterza, 2013.

⁴⁰ Marchand incontra Aleramo a Parigi nel 1928 e, da quel momento, diventa il suo traduttore ufficiale. L'incontro fra Cialente e Aleramo avviene nel 1933, preceduto da un rapporto epistolare iniziato, presumibilmente, fra il 1931 e il 1932: «Ci scrivevamo ancor prima di conoscerci, non so in verità chi avesse iniziato», in Fausta Cialente, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 251.

⁴¹ In un'intervista del 1982 (Aurelio Andreoli, *Parla la scrittrice Fausta Cialente. Una grande emozione? L'incontro al Cairo con Togliatti-Ercoli*, «Paese Sera», 14 dicembre 1982, p. 11) Cialente parla di sole 3000 copie stampate.

⁴² Fausta Cialente, *Natalia*, Milano, Mondadori, 1982 (seconda edizione).

1.2 *Cortile a Cleopatra* (1936). Le vicende del manoscritto e la prima edizione

Nell'estate del 1933 Fausta Cialente si trova in Italia per trascorrere, come ogni anno, la stagione con la sua famiglia. Il viaggio è occasione per rinnovare i tentativi di collocazione editoriale del suo secondo romanzo, *Cortile a Cleopatra*, ultimato ad Alessandria d'Egitto nella primavera del 1931 ed ancora inedito. Le disavventure del testo persistono già da diversi mesi e preoccupano molto l'autrice, particolarmente sfiduciata dal silenzio degli editori. Il 24 luglio scrive all'amica Sibilla Aleramo:

A Milano sono rimasta circa un mese, ho avuto molto da fare e molti crucci [...] e le mie vicende con gli editori, inavvicinabili, bugiardi o addirittura indegni, non hanno servito a farmi più allegra. Sono così perfettamente scoraggiata, malgrado le buone parole e gli ottimi giudizi di quanti hanno letto il libro, che mi domando se val la pena di continuare a lavorare, io che ho appena cominciato.⁴³

Due anni dopo la conclusione della stesura *Cortile a Cleopatra* ha evidentemente già conosciuto una circolazione manoscritta in Italia, circostanza che, a dispetto della mancata pubblicazione, sarebbe valsa «buone parole» e «ottimi giudizi». Oltre alla già citata Aleramo, è plausibile che il testo fosse disponibile in ambiente milanese nelle settimane immediatamente successive la fine della scrittura. Solo un simile tempismo avrebbe permesso a Raffaele Mattioli, Direttore centrale della Banca Commerciale Italiana, di sostenere la causa del romanzo presso Arnoldo Mondadori il 24 dicembre 1931:

Egregio Commendatore,
Mi permetto di richiamare la Sua attenzione sul nuovo romanzo della Sig.ra Fausta Terni Cialente, dal titolo "Cortile a Cleopatra".
Io non l'ho letto, ma debbo ritenere si tratti di un lavoro interessante, a giudicare da quanto Pio Schinetti ebbe a scrivere al mio amico Prof. Nino Levi. Le accludo anzi copia della lettera di Schinetti⁴⁴.

Umanista, grande promotore di iniziative culturali, amico personale di Benedetto Croce, Raffaele Mattioli non è nuovo ad interventi in campo letterario ed editoriale⁴⁵. La sua

⁴³ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Sesto Pusteria, 24 luglio 1933, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 627, lett. 322.

⁴⁴ Lettera di Raffaele Mattioli a Arnoldo Mondadori, Milano, 24 dicembre 1931, Archivio Storico di Intesa Sanpaolo, Copialettere di Raffaele Mattioli (CpM), vol. 5, f. 174.

⁴⁵ Negli anni seguenti curerà per Ricciardi una collezione di classici italiani (*La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi, Alfredo Schiaffini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951 e segg.) oltre ad una collana di studi di storia economica italiana (*Studi e Ricerche di*

lettera, che non sembra ricevere risposta da parte di Mondadori, suggerisce il coinvolgimento di altri due lettori del *Cortile*: il professore di diritto penale Nino Levi, in quegli anni incaricato a Milano, e il giornalista Pio Schinetti, già direttore del «Resto del Carlino» e collaboratore del «Secolo». A quest'ultimo va attribuito quello che è, con tutta probabilità, il primo intervento critico dedicato al romanzo di Cialente, allegato in copia (senza data) alla lettera di Mattioli:

Ho letto il libro della Signora Terni-Cialente.

Non è, naturalmente, un libro del mio tempo, e voglio dire del secolo scorso; è concepito secondo il gusto odierno dei romanzi, che conduce non a rappresentare nella logica coordinazione d'alcuni casi avventurosi gli effetti di un'idea o d'una passione o le vicende di una vita eccezionale, ma piuttosto a scrutare analiticamente quel tanto d'irrazionale e d'impreveduto e di misterioso che grava di solito su quella mediocre avventura che è la vita per la maggior parte degli uomini, condannati a cercarsi penosamente da vivere fino al giorno in cui s'accorgono che bisogna morire. Vocazioni ereditarie, necessità, rassegnazioni, più che libertà; istinti e sensazioni più che ragionamenti; penombre di riflessione intima più che ardore di movimento e d'azione. Ma anche per questo, a non voler essere deliberatamente disonesti, penso che il libro possa essere giudicato quasi tutto notevole e in gran parte ammirevole, come dimostrazione di un ingegno che vede molto nettamente i contorni delle cose e guarda nel segreto dei cuori con singolare acutezza. Rende molto bene certi caratteri dei sobborghi alessandrini, ove da secoli s'incontrano, e non si confondono, famiglie di provenienza, di razza e di religione diversa. [...] Il cortile [...] pieno delle voci e delle preoccupazioni di tutta quella povertà inquieta, superstiziosa e malinconica, acquista veramente una funzione artistica interessante. Quanto al giovane italiano errabondo, che domina con la sua presenza la più gran parte del libro, mi pare già un gran merito dell'autrice non averlo vestito secondo qualche figurino di moda. Egli va per il mondo, con le sue inquietudini e con la sua imprevidenza, senza essere gravato da reminiscenze storiche e senza essere incitato da esorbitanti presagi d'avvenire.

Volendo ricercare qualche precedente, qualcuno [...] dirà che i dialoghi dalle finestre alessandrine ricordano, come metodo artistico, l'avviamento dei Malavoglia di Verga, ma con più veemenza, nel caldo colorito di un clima più decisamente orientale. Io farei volentieri qualche appunto alla "scrittura" che spesso è modellata sullo stampo del fraseggiare francese, difetto del resto facilmente emendabile.

P.S⁴⁶.

L'interessamento di Mattioli è solo il primo di una serie di tentativi che, negli anni, vedranno la casa editrice Mondadori al centro degli interessi di Cialente. La causa del romanzo è sostenuta in primo luogo da Sibilla Aleramo, che nel settembre del 1933 cerca di organizzare un incontro fra l'amica e l'avvocato Mario Pelosini, segretario e stretto collaboratore di Mondadori:

Storia Economica Italiana, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1963 e segg.).

⁴⁶ Foglio dattiloscritto allegato a Lettera di Raffaele Mattioni a Arnoldo Mondadori, Milano, 24 dicembre 1931.

Cara, la tua bontà mi ha aperto le porte se non con Mondadori almeno con il gran P. L'ho visto sabato, è stato gentilissimo e gli ho parlato come d'accordo. [...] Mi ha fissato per sabato prossimo un appuntamento al quale mi promette che verrà anche Mondadori. Naturalmente, difficoltà enormi, momento gravissimo, impossibilità di promettere checchessia. Ma sono rassegnata ad aspettare, che altro posso fare⁴⁷!

L'incontro sarà più volte sospeso e Cialente lascerà l'Italia senza aver potuto difendere di persona le sorti del suo romanzo. La scelta, evidentemente poco fortunata, di puntare su Mondadori coincide con una fase di limitato interesse da parte dell'editore per i nuovi autori italiani: il recente lancio della collana a larga diffusione «I libri azzurri» (1930) punta piuttosto sulla riedizione in formato economico dei principali successi italiani degli anni precedenti, da affiancare alle novità degli autori già in catalogo.

Nonostante la lunga attesa e il mancato riscontro, a distanza di mesi Cialente continua a sperare in una risposta di Mondadori. Nel dicembre del 1933 il racconto *Marianna*, pubblicato sulle pagine dell'«Italia Letteraria», vince il Premio Galante: «ne sono lietissima», scrive ancora ad Aleramo, «e mi viene a buon punto per spingere il Cortile. Da Mondadori nulla, beninteso: spero che dopo l'annuncio del premio uscirà dal suo olimpico silenzio»⁴⁸. L'irreperibilità dell'editore si protrae invece per lunghi mesi, fino al definitivo rifiuto del romanzo nella primavera seguente. L'11 maggio del 1934, nell'ennesima lettera ad Aleramo, Cialente esprime una condizione di profonda frustrazione:

Dopo che ti scrissi l'ultima volta ebbi una lettera indegna e ridicola da Mondadori, che mi invita a non aspettare oltre (dopo due anni e ½ d'anticamera!) perché non sarebbe decoroso per me e forse dannoso. A lato di ciò esalta la propria intelligenza, fortuna, bravura e audacia – come editore – e mi verrebbe voglia di chiedergli perché tutto gli andrebbe improvvisamente a rovescio se pubblicasse il mio libro. Gli ho risposto una lettera assai rude. Se ti parlerà di me dirà certamente che ho un pessimo carattere e tu lascialo dire. Ma intanto sono a piedi e senza nessuna possibilità in vista. Ho scritto subito, scoraggiata com'ero, a Titta Rosa, a Pavolini, a Alvaro, ma nessuno si fa vivo. A Pavolini ho chiesto se era disposto a pubblicare sull'Italia Letteraria una lettera aperta in cui gli avrei raccontato le mie poco allegre avventure dalla a alla zeta – a te dirò che se non l'ho preparata da prima è ben perché non ci contavo, che mi dicesse di sì. Non voglio con questo fargli rimproveri: quando in un

⁴⁷ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Isola dei pescatori (Stresa), 5 settembre 1933, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 629, lett. 386.

⁴⁸ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Bulkeley (Alessandria d'Egitto), 5 dicembre 1933, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 632, lett. 485.

paese tutto va splendidamente bene, la voce che si leva ha sempre poca chance di farsi sentire.

Dovrei pagare, non mi resta altro. Ma a questo lusso le nostre forze non arrivano e pazienza. [...] Sono veramente scoraggiata. I due premi di cui mi hanno adornata⁴⁹ sembrano, in queste condizioni, il colmo del ridicolo⁵⁰.

Seguono mesi di incerti e vani tentativi («Non c'è nessun editore in vista, magari piccolo? [...]. Il più bello è che ho la ferma convinzione che di tutti gli editori cui mi sono rivolta nemmeno uno abbia letto il libro»⁵¹) che coinvolgono, oltre agli amici citati, anche il fratello Renato Cialente, attore di grande successo che ottiene una corrispondenza personale con il Sottosegretario di Stampa e Propaganda Galeazzo Ciano: «credo che non potevo rivolgermi più in alto di quanto fatto»⁵², commenta l'autrice. Impegnata nella composizione del racconto lungo *Pamela o la bella estate*, nell'aprile del 1935 Cialente si risolve a produrre una nuova copia dattiloscritta del romanzo da destinare, ancora tramite Aleramo, al giovane editore Armando Ghelardini, fondatore delle Edizioni d'Italia, direttore di «Occidente» e importante collaboratore dell'«Italia Letteraria», già citata per la pubblicazione di *Marianna*:

Mia carissima,
ti spedisco con questo corriere raccomandato il dattiloscritto del Cortile. Ti prego caldamente di farlo avere tu stessa in mano a Ghelardini. [...] Brucio l'ultima cartuccia, questa di Ghelardini e le sue Edizioni d'Italia, come mi avevi consigliata tu, del resto, ma il copione era impegnato – anche gli altri due sono in giro, uno in Francia e uno a Milano – e fino ad oggi non l'ho ricevuto. Per l'amor di Dio che Ghelardini legga il libro e lo pubblichi come vuole – magari a puntate sull'Italia Letteraria. Tu non glielo dire, ma se te lo propone sono decisa ad accettare. Sono scoraggiata al di là di quanto puoi immaginare. Sono ormai tre anni e mezzo che mi batto per questo libro e sarebbe ora di finirla. Che cosa contano i premi e la critica, lo vedi tu stessa⁵³!

La previsione di Cialente questa volta si avvera: destinata *Pamela* alle pagine di «Occidente», Ghelardini sollecita la pubblicazione di *Cortile* proprio presso la redazione

⁴⁹ Tratteggiato nell'originale

⁵⁰ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Bulkeley (Alessandria d'Egitto), 11 maggio 1934, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 638, lett. 150.

⁵¹ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Bulkeley (Alessandria d'Egitto), 13 luglio 1934, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 640, lett. 202.

⁵² Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Bulkeley (Alessandria d'Egitto), 25 aprile 1935, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 651, lett. 145.

⁵³ *Ibid.*

dell'«Italia Letteraria», rivista che aveva raccolto e trapiantato in ambiente romano l'eredità della «Fiera Letteraria» di Umberto Fracchia (Milano, 1925-1929). La prima puntata del romanzo è in edicola il 13 ottobre 1935, introdotta da un breve profilo dell'autrice che ricorda i suoi recenti successi di critica con *Natalia* e *Marianna*. La soluzione è accolta con mite rassegnazione, come compromesso inevitabile dopo anni di delusioni:

Non sono entusiasta di essere pubblicata in questo modo, ma non riesco proprio a nulla e tu sai quante vie e quante cose ho tentato. Il meglio per me era di uscire da un silenzio di due anni, in qualsiasi modo. [...] Speriamo che un editore verrà più tardi, se il Cortile piacerà al pubblico⁵⁴.

Le puntate si susseguono per altri otto numeri del settimanale, fino al 1° dicembre 1935, quando nel giro di poche settimane sia l'«Italia Letteraria» che «Occidente» interrompono improvvisamente le pubblicazioni. L'impostazione delle riviste, non ortodossa rispetto alla cultura ufficiale, e la presenza di collaboratori sospetti di opposizione al fascismo (lo stesso Ghelardini e, fra gli altri, Umberto Barbaro) provoca l'intervento della censura: la diffusione del Cortile, per buona metà ancora inedito, è destinata ad un nuovo arresto.

Nei mesi successivi Cialente sembra aver rinunciato a vedere stampato il suo lavoro («sono rimasta così depressa [...] che non mi sono occupata più di nulla, non ho più fatto un passo o scritto una riga»⁵⁵), collabora con un quotidiano alessandrino, il «Giornale d'Oriente», e prepara alcuni reportage di viaggio per la stampa italiana. In questo clima, dopo cinque anni di peripezie e contrarietà, nella primavera del 1936 un editore manifesta un improvviso interesse per il romanzo. Si tratta di Corticelli, piccola casa milanese fondata nel 1922 e specializzata in pubblicazioni scientifiche e divulgative⁵⁶. Contattato da Elsa Wieselberger, madre di Cialente, da sempre impegnata nella promozione dei suoi testi, Corticelli decide di inserire il Cortile nella nascente

⁵⁴ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Sofia, 17 ottobre 1935, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 657, lett. 303.

⁵⁵ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Bulkeley (Alessandria d'Egitto), 1 maggio 1936, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 665, lett. 121.

⁵⁶ Cfr. Carlo Carotti, *Alberto Corticelli e figli: editori-librari*, Milano, Angeli, 2000

collana dei «Narratori italiani»⁵⁷. Fino a quel momento l'editore ha infatti favorito le traduzioni come titoli di punta del suo catalogo: oltre a due importanti collane di studi storici curate da Rodolfo Morandi, a partire dal 1931 sono pubblicate le opere complete di Kipling, numerosi volumi di Conrad, Dickens, London e Stevenson.

Il 4 giugno 1936 terminano le stampe della prima edizione in volume di *Cortile a Cleopatra*, ma il bilancio dell'autrice è, ancora una volta, completamente negativo:

Ho avuto guai con l'editore: neanche un soldo, lancio insufficiente, un mezzo disastro. Aggiungiamo a queste cose che, come sai, la critica non esiste più – e così si finisce per scrivere per i tre o quattro amici e guadagnare soltanto lavorando in un giornale⁵⁸.

A dispetto degli umori della scrittrice, il romanzo viene accolto con discreto favore dal «Corriere della sera», dove si sottolinea l'originalità dell'opera legata all'adesione ai modelli umani e alle atmosfere tipiche del mondo africano:

L'elemento più interessante del romanzo è dunque questo senso vitale dato alle cose. La storia di Marco interessa per i legami che essa pone tra costui e le ripercussioni che la sua presenza ha nel piccolo ambiente, del quale la scrittrice ha riassunto affinità ed entusiasmi, differenze e somiglianze di tutta una città, ricercando fra ebrei, ortodossi, armeni, stranieri e indigeni, oltre le nazionalità e le religioni, la forza umana che in nome della vita supera in certi momenti tutte le disparità, e appena superate le acuisce.

Il romanzo può parere, per la sua stessa natura, frammentario, a causa di quel succedersi di quadri e quadretti, di scene, di drammi, di amori e di dolori. Ma a poco a poco si ricostruisce, a pennellate decise, un affresco che si può alla fine contemplare con un solo sguardo.

[...] Marco stesso, scontento, irrequieto, nato da due morali e senza morale, venuto da due religioni e senza religione, incapace di discernere il bene dal male, è un esemplare che rivela l'indole di alcuni strati della popolazione di quei paesi. Dunque, studio d'ambiente e di caratteri insoliti; romanzo cui meglio sarebbe giovata una densità di azione stretta a un nodo centrale, ma che si presenta con rari e pregevoli caratteri originali⁵⁹.

Decisamente positiva, oltre che sensibile, è invece la lettura di Ruggero Jacobbi, che si distingue fra le altre «poche e distratte recensioni»⁶⁰ al romanzo dalle pagine del

⁵⁷ L'esordio della collana è tutto al femminile con i due testi Marta Ahrens, *A. Sergio & Figlio*, 1934; Maria Albini, *Ragazze inquiete*, 1936 che precedono la pubblicazione del *Cortile*.

⁵⁸ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Alessandria d'Egitto, 16 febbraio 1938, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 688, lett. 68.

⁵⁹ E. P., *Cortile a Cleopatra*, «Corriere della sera», 4 novembre 1936, p. 3.

⁶⁰ «Nel 36 il Cortile ebbe poche e distratte recensioni», in lettera di Fausta Cialente a Giuseppe De Robertis, Roma, 9 ottobre 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Corrispondenza, doc. 1249.4. *Cortile a Cleopatra* è segnalato brevemente anche su «L'Italia che scrive», 3-4, 1937, pp. 55-56: «Il romanzo vale più nei dettagli che nell'insieme, sebbene l'atmosfera particolare del luogo sia ritratta con grande forza: il volume lascia nel lettore una specie di

«Quadrivio», rivista con cui Cialente è già in contatto da alcuni anni⁶¹:

Cortile a Cleopatra: mondo chiuso, mondo fermo, di una tristezza irrimediabile anche nella gaiezza di certi suoi colori, di certe sue parvenze mattinali. Malgrado questa vernice di fastosità che talora lo investe, il cortile mantiene un suo fondamentale grigiore che resta quasi lo sfondo unico del quadro; nei punti più significativi, tutto si affonda in una malinconia paludosa senza rimedio.

Fausta Terni Cialente ha narrato questa semplice, ma intricata vicenda con uno stile agile e fantasioso, dotato d'una padronanza dei mezzi introspettivi e con una tavolozza coloristica che le fanno onore. Ella ben poco concede al gusto dell'esotico, del «pezzo di colore»; piuttosto indulge ad un amore dell'ambiente che è certo più umano che letterario.

[...] Il primo racconto di Fausta Cialente vinse a suo tempo il Premio dei Dieci; il secondo, Marianna, il Premio Galante; chi vorrà premiare il suo terzo e più vasto lavoro, Cortile a Cleopatra, che certo, tra tutto l'invadente romanzume, è uno dei pochi libri che si salvino senza riserve?⁶²

Nonostante l'augurio di Jacobbi, è difficile pensare che un romanzo come *Cortile a Cleopatra* potesse ottenere i favori della critica, tanto meno della critica ufficiale, in quel particolare contesto storico. Poche settimane separano l'edizione di Corticelli dalla proclamazione dell'Impero fascista, culmine di una costruzione culturale e letteraria dell'immaginario che orientava politicamente la rappresentazione del mondo africano⁶³. Predisposto dal regime come genere di consumo per le masse, il romanzo coloniale è diffuso fin dagli anni Venti nell'ambito della più ampia operazione di costruzione del consenso, declinato come sottogenere di una letteratura d'evasione fondata sul razzismo, la misoginia e l'eroticismo. La propaganda non ha difficoltà a veicolare nei temi della conquista coloniale i principi dell'ideologia nazionalistica, rilanciando nella suggestiva cornice dell'impresa africana la prova della potenza e della vitalità della nazione. Il mondo coloniale è quindi identificato con la componente strapaesana della proposta culturale fascista: l'Africa viene descritta come universo primitivo, terra vergine su cui vivificare le proprietà dell'uomo moderno e realizzare a pieno la missione della civiltà italiana, nel nome della difesa e dell'egemonia della razza bianca oltre i confini della

disagio spirituale, come una torbida scontentezza. Esso è certamente l'opera di una scrittrice accorta e originale, portata naturalmente verso le psicologie strane e insolite, che accoppia ad una specie di impassibilità morale una sensibilità acuta per le cose, e dall'accoppiamento delle disparate sue attitudini nasce la bizzarra efficacia del suo stile».

⁶¹ Le lettere ad Aleramo testimoniano l'invio di racconti e di proposte di collaborazione a partire dal 1934. Nel 1936 Cialente compare nella rivista con l'articolo *Inchiesta tra gli scrittori laureati, Fausta Terni Cialente, Premio dei Dieci*, 20 dicembre 1936, p. 35

⁶² Ruggero Jacobbi, *Cortile a Cleopatra di Fausta Terni Cialente*, «Quadrivio», 13 settembre 1936, p. 68

⁶³ Cfr., Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà: storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.

nazione. L'uso morboso del tema erotico e della trasgressione dei tabù sessuali, l'evocazione di personaggi esotici e carichi di mistero, il contrasto fra l'eroe occidentale artefice del suo destino, diretto erede dei legionari romani ed espressione di dinamismo, progresso, eroismo, con una società primordiale predisposta alla demonizzazione e all'annientamento: caratteri che non potrebbero essere più lontani dai toni e dalle intenzioni del romanzo di Cialente. Privo di qualsiasi seduzione esotica, *Cortile a Cleopatra* racconta un'Africa senza imprese, senza eroismo, senza orizzonti vergini da civilizzare. Descrive invece un ambiente umano privo di orientamento identitario, senza barbarie e senza progresso, immobile e già corrotto dalle manie piccolo borghesi di una società levantina pienamente occidentalizzata, che ha perso ogni contatto con gli indigeni e ogni legame elettivo con la madrepatria. Come se non bastasse, nel suo viaggio di scoperta dall'Italia all'Africa il protagonista di Cialente è pronto a tradire ogni aspettativa di conquista e di affermazione sul piano erotico, economico o razziale, destinato, piuttosto che a dominarlo, ad abbandonarsi al mistero del continente inesplorato.

Con l'inizio della Seconda guerra mondiale, il mancato successo del *Cortile* è sancito dalla completa sospensione di ogni rapporto fra Cialente e i suoi corrispondenti italiani. La storia del romanzo è nuovamente rimandata, questa volta di molti anni⁶⁴, senza un esordio degno delle aspettative della scrittrice, ancora lontana, nonostante i suoi sforzi e i suoi contatti, dai circoli culturali del paese. Per un mancato accordo con la storia che segnerà buona parte della sua esperienza, a metà dei suoi trent'anni Cialente conosce il periodo di minore visibilità e fortuna, proprio quando, in netto anticipo rispetto al proprio percorso intellettuale e alle tendenze letterarie del momento, ha scritto il suo libro più bello.

⁶⁴ La seconda edizione viene pubblicata solo nel 1953 dall'editore Sansoni

CAPITOLO II

La Resistenza e il lungo dopoguerra

Anni Quaranta-Sessanta



Per 25 anni, fra il 1936 e il 1961 Fausta Cialente non pubblica nuovi romanzi. Le ragioni del lungo silenzio narrativo sono molteplici, ma tutte legate all'esperienza della Seconda guerra mondiale, evento che determina i più importanti cambiamenti nella vita e nell'immaginario della scrittrice.

Formatasi lontana dalle tensioni politiche dell'Europa prebellica, allo scoppio della seconda guerra mondiale Cialente è già un'intellettuale impegnata, capace di costruire una precisa identità di antifascista italiana nell'ambiente eclettico e sfumato della società levantina:

Tutto questo bel vivere durò fin verso la seconda guerra mondiale. La sentivamo venire, non sarebbe stato possibile ingannarsi sulle luci sinistre che vedevamo lampeggiare guardando l'Europa [...]. Man mano che la guerra si avvicinava il nostro gruppo, più che d'arte, di musica e di letteratura s'occupava di politica, [...] i nostri amici diventavano sempre più giovani, mentre i meno giovani e gli anziani s'allontanavano, infastiditi dal nuovo indirizzo che avevamo preso.⁶⁵

Con il passare degli anni e il precipitare della situazione europea, la casa dei Terni diventa un punto di riferimento per l'attività antifascista ad Alessandria e la politica guadagna un posto sempre più importante nella vita di Cialente:

Più si faceva grave l'oppressione in Italia, di cui eravamo sempre informatissimi, e aggressiva la propaganda fascista in colonia, più eravamo spinti a un'azione politica che sentivamo il dovere di condurre [...]. La nostra azione, in quel periodo, consisteva anzitutto nel divulgare, per quanto possibile, l'informazione, dirigendola particolarmente ai giovani: informarli cioè dell'abiezione del regime, di tutti i delitti che si commettevano e di come già militassero all'interno gli antifascisti che per questo rischiavano la galera e la vita. L'assassinio di Matteotti, la morte di Gramsci, la guerra d'Etiopia con la ridicola proclamazione dell'impero, la guerra di Spagna furono, con molti altri fatti e argomenti, il materiale scottante intorno al quale, anno dopo anno, lavorammo perché non solo le collettività italiane del Cairo, di Porto Said e di Alessandria, ma gli stranieri e gli egiziani stessi fossero informati di quello ch'era in realtà l'Italia fascista.⁶⁶

⁶⁵ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., pp. 212-213.

⁶⁶ Ead., *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, in AA.VV., *Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea: atti del seminario internazionale per il 30° anniversario della liberazione, Cagliari, 3-5 dicembre 1975*, a cura di Manlio Brigaglia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1981, p. 85.

L'impegno nella divulgazione di contenuti antifascisti diventerà la sola occupazione dell'autrice a partire dal 1940, nell'ambito di una serie di progetti politici coordinati dalla propaganda alleata in Egitto che la vedono agire in prima linea e a tempo pieno, con ruoli di responsabilità e di iniziativa personale. Gli anni della Resistenza sono documentati da una ricca varietà di scritture private, diaristiche, radiofoniche, propagandistiche e giornalistiche apparentemente lontane e alternative alla ricerca narrativa, completamente orientate sulle immediate esigenze di testimonianza e efficienza comunicativa.

La svolta avviene nel 1946 quando, per la prima volta dall'inizio delle ostilità, Cialente riesce a rientrare in Italia (dal 12 luglio al 18 settembre 1946). L'arrivo nel proprio paese significa prima di tutto ristabilire i legami con la famiglia segnata dal lutto e dal distacco: durante la guerra l'autrice ha perso il fratello Renato, celebre attore ucciso il 25 novembre 1943 a Roma da un mezzo tedesco, e invano ha tentato di essere rimpatriata per raggiungere la madre, vedova da molti anni. D'altra parte, la convivenza con Enrico Terni è interrotta dal 1940, e Cialente è decisa a proseguire la sua vita da sola, economicamente autonoma dalla famiglia del marito. Alle vicende private corrisponde la volontà di allontanarsi dall'Egitto, dove le circostanze l'hanno costretta a spendere tutte le sue risorse nella lotta locale al fascismo e nella necessaria connivenza con il potere inglese, ma da cui si sente sempre più lontana per cultura e per prospettive. La stagione egiziana finisce con la disfatta militare del nazifascismo, con la rottura di un fronte di lotta democratica e progressista che per anni l'aveva legata ad altri attivisti e rifugiati europei al Cairo. La delusione per il fallimento di tante iniziative politiche presso la colonia italiana e l'ostilità per le politiche imperialiste e conservatrici dell'Inghilterra, la spingono verso quella nuova Italia democratica che per sei anni, da lontano, ha contribuito a creare.

Il 1946 è l'anno del distacco dal mondo levantino, ma è anche l'anno in cui si inaugura un progetto di scrittura destinato ad impegnarla fino alla metà degli anni Sessanta. A partire dalle pagine dei diari e dalla rielaborazione delle esperienze nella propaganda, Cialente progetta ed elabora le prime pagine di un romanzo in prima persona dedicato alla Resistenza nel Medio Oriente. Il progetto non sarà mai concluso, ma rappresenta la

prima prova di un rinnovato rapporto con la scrittura narrativa, la prima investitura creativa del nuovo ruolo etico e critico dell'autrice rispetto alla storia.

Nel marzo del 1947 lascia l'Egitto dopo 26 anni:

E così è finito. Ho lasciato il Cairo a mezzogiorno, per sempre, forse. Sei anni di lavoro, di lotte, di passioni. Sono atrocemente triste ma calma. Ieri sera ho pianto tante tante lagrime, a Gezirah, e tornando indietro mi coprivo il viso per non vedere i viali, gli alberi, il ponte di Kasr al Nil. Scriverò quando ne avrò un po' più voglia, stasera sono troppo stanca.⁶⁷

D un breve periodo trascorso a Milano ospite dei suoi cugini, Cialente si stabilisce a Roma con la madre in una casa sulla via Flaminia e tenta immediatamente di ritrovare contatti nel mondo giornalistico e culturale per sviluppare occasioni di lavoro.

Fra i contatti dell'autrice c'è Alba De Céspedes, che nel maggio del 1947 le scrive sollecitando l'invio di una novella per «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», la rivista che dirige dal 1944: «Tutti ricordano con vivo interesse i suoi scritti e aspettano qualche cosa da lei»⁶⁸. Su «Mercurio» Cialente pubblica invece la recensione di *Selva d'amore* dell'amica Sibilla Aleramo, il suo primo testo edito da un periodico italiano dal momento del ritorno nel paese⁶⁹.

Solo a partire dal 1949 l'autrice riesce ad investire i contatti guadagnati nella lunga militanza politica fra gli esponenti delle forze antifasciste⁷⁰, in particolare di area comunista, e inizia a lavorare come redattrice fissa per «Noi donne» e «l'Unità», pubblicando occasionalmente anche su «Rinascita», «Il Contemporaneo» e «Vie Nuove». La scrittura giornalistica che ha segnato la sua personale sfida al fascismo resta il primo impegno dell'autrice per tutto il corso dei primi anni Cinquanta, nella ricerca di una narrazione del proprio tempo che combatta i vuoti e gli abusi della nuova democrazia, che sia strumento della coscienza, dialogo dell'intelligenza. L'impegno civile, le aspirazioni laiche e progressiste, l'insofferenza per l'ingiustizia sociale, la battaglia per la donna e per l'infanzia, l'ambizione della cultura come medicina del

⁶⁷ Fausta Cialente, Rouchdi 3 marzo [1947] sera, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, c. 128r (FFC).

⁶⁸ Lettera di Alba De Céspedes a Fausta Cialente, 21 maggio, 1947, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, allegato 9bis.5 (FFC).

⁶⁹ Cfr. Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista (1944-1948)*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012, p. 197.

⁷⁰ Dina Forti, Renato Mieli, lo stesso Palmiro Togliatti che ha conosciuto in Egitto nel marzo del 1944.

mondo: dopo i difficili approcci degli anni Trenta e la scrittura militante della Resistenza, il giornalismo di Cialente torna nell'Italia democristiana delle politiche atlantiche per parlare di educazione al lavoro, di lotte sindacali, di relazioni internazionali, di diritti civili. Dal Cairo a Roma, il rovesciamento di prospettiva dall'esterno all'interno del convulso scenario italiano permette a Cialente di investire con piena consapevolezza l'eredità delle sue esperienze levantine, conservando uno sguardo rigoroso, coerente, spesso velato di risentimento, sostenuto da una profonda carica morale e ideologica apertamente schierata sulle posizioni del Partito Comunista (di cui, tuttavia, non prenderà mai la tessera).

Accanto ad articoli di costume, di cronaca, di informazione politica e culturale, si distinguono una serie di interventi dedicati al mondo del lavoro femminile: nel dicembre del 1949 racconta la vita delle contadine di Matera⁷¹; nel marzo 1951 è a San Benedetto del Tronto fra le artigiane del porto, dedite alla confezione delle reti da pesca⁷²; fra il 1952 e il 1953 pubblica tre reportages sul lavoro delle mondine⁷³; nel gennaio del 1954 dedica un servizio alla maternità fra le mezzadre della Toscana⁷⁴; nel settembre del 1954 realizza un'inchiesta sulle conserviere del napoletano⁷⁵. Tutti gli articoli partono dall'analisi delle strutture produttive in cui le donne sono inserite, evidenziando l'assoluta mancanza di tutele e di riconoscimento professionale per lavoratrici di tutte le età e di tutte le regioni d'Italia, condannate allo sfruttamento e all'ignoranza, abbandonate dallo Stato e dalla società civile, prive di qualsiasi consapevolezza del loro presente e del loro statuto di cittadine. Rispetto alle lettrici di sinistra di «Noi donne» e de «l'Unità», Cialente rivendica il suo ruolo di intellettuale emancipata, pronta ad interpretare il mondo con un sguardo sessualmente orientato e di assumersi delle responsabilità rispetto ad un paese ancora lontano dalla democrazia e dalla modernità, che deve essere ricostruito proprio a partire dalla lotta contro le diseguglianze di classe

⁷¹ Fausta Cialente, *Il grande giorno delle donne di Matera. Corrispondenza*, «Noi Donne», 18 dicembre 1949.

⁷² Ead., *Faceva la rete anche la nonna*, «Noi Donne», 4 marzo 1951.

⁷³ Ead., *Fausta Terni Cialente fra le mondine. Avere un termometro è un sogno troppo bello*, «l'Unità», 13 giugno 1952; Ead., *Fra le mondine della "bassa". Ragazze di 14 anni e nonne al durissimo lavoro in risaia*, «l'Unità», 18 giugno 1953; Ead., *Se fossi una rondinella. Viaggio in risaia di Fausta Terni Cialente*, «Noi Donne», 21 giugno 1953.

⁷⁴ Ead., *A lume di candela. Inchiesta sulla maternità fra le mezzadre*, «Noi Donne», 31 gennaio 1954.

⁷⁵ Ead., *Le amare fatiche delle conserviere*, «Noi Donne», 12 settembre 1954.

e di genere. Oltre al suo esempio personale di scrittrice che vive del proprio lavoro senza alcuna dipendenza patrimoniale dal marito (come non manca di ricordare in ogni intervista), Cialente propone i ritratti di donne che nel lavoro e nella società sono riuscite ad affermare pienamente e liberamente il proprio valore diventando partigiane⁷⁶, sindaci⁷⁷, architetti⁷⁸, astron aute⁷⁹, artiste⁸⁰: esperienze di riscatto e di progresso che si alternano alla registrazione della voci delle oppresse e delle invisibili. A fare particolarmente scandalo, tuttavia, sono due articoli con cui Cialente attacca direttamente i fondamenti della famiglia tradizionale: denunciando le violenze domestiche cui sono esposte le mogli e le figlie italiane⁸¹; accusando direttamente gli intellettuali e militanti di sinistra che, mentre pubblicamente promuovono i congressi e le organizzazioni femminili, nella vita quotidiana mantengono un atteggiamento repressivo nei confronti delle loro stesse mogli, costrette negli stessi ruoli e mansioni quotidiane⁸². In entrambi i casi, alla posizione di Cialente rispondono con tono di scandalo lettori e autori, donne e uomini, dando vita ad una vera e propria polemica sulle pagine de «l'Unità» e di «Noi donne».

La collaborazione di Cialente con l'organo dell'Unione Donne Italiane si distingue dal resto dell'attività giornalistica dell'autrice. Sotto la direzione di Maria Antonietta Macciocchi viene incaricata di seguire la rubrica «Libri per voi», spazio che il settimanale dedica ai suggerimenti letterari e che costituisce una piccola biblioteca di titoli considerati (oltre che politicamente e artisticamente validi) adeguati agli strumenti interpretativi di un pubblico femminile di massa. Le viene affidata inoltre la cura della terza pagina di narrativa, riservata ai racconti e ai romanzi a puntate:

Mi hanno ufficialmente chiesto di prendere in mano la parte letteraria del giornale ed ho ufficiosamente accettato, salvo esperienza infruttuosa o troppo faticosa. Tu sai che lavoro ingrato è, si tratta di seccare la gente e di trovare roba che è quasi impossibile trovare, se ci si vuol mantenere su un piano di dignità... letteraria ed essere nello stesso tempo alla portata delle operaie e delle mondine. Te lo figuri?!⁸³

⁷⁶ Ead., *Anti eroina della Resistenza*, «Noi Donne», 1 giugno 1952.

⁷⁷ Ead., *In bocca al lupo, Noretta!*, «Noi Donne», 15 luglio 1951.

⁷⁸ Ead., *Minette architetto*, «Noi Donne», 22 luglio 1951.

⁷⁹ Ead., *Una vita per le stelle*, «Noi Donne», 18 ottobre 1953.

⁸⁰ Ead., *Titina artista due volte*, «Noi Donne», 20 giugno 1951.

⁸¹ Ead., *Nemmeno con un fiore?*, «Noi Donne», 5 luglio 1953.

⁸² Ead., *Marito e moglie*, «l'Unità», 4 febbraio 1954.

⁸³ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Roma, 22 dicembre 1949, Fondazione Istituto Gramsci,

Nella selezione di prodotti letterari di consumo, Cialente deve confrontarsi con le scelte, le competenze e le inclinazioni delle lettrici italiane: attraverso lo spoglio della corrispondenza, la realizzazione di sondaggi, il dibattito in occasione dei Congressi Nazionali dell'UDI e delle riunioni di redazione, per anni esercita una continua indagine fra le proprie sostenitrici, monitorando non solo l'indice di gradimento delle opere proposte, ma la capacità delle lettrici di fruire dei contenuti della rivista. Allo scopo di scegliere una collezione coerente di testi narrativi, viene misurato il grado di alfabetizzazione letteraria delle donne italiane, il loro potere di accesso a un linguaggio più o meno immediato da un punto di vista tematico e formale.

All'ascolto del pubblico e delle sue esigenze corrisponde il lavoro di coordinamento e di editing rispetto all'attività delle autrici di romanzi rosa, che collaborano stabilmente con la rivista e producono in serie i loro contenuti di intrattenimento:

A me toccava trovare ogni settimana racconti, novelle brevi o romanzi a puntate adatti a quel pubblico ed era un tormento. E poi dovevo seguire gli autori, per esempio la famosa Peverelli, ch'io sapevo bene che aveva un modo di lavorare molto casalingo, facendo collaborare tutti i familiari. Così un giorno rileggo un suo romanzo e scopro che l'eroina che deve andare sposa, secondo le altre puntate, in realtà ha soltanto nove anni. Un disastro!⁸⁴

La responsabile di redazione deve, sulla base di precedenti considerazioni politiche, suggerire una linea entro cui sviluppare le storie e i personaggi dei racconti, indicando modelli di comportamento femminile alternativi alle tipiche eroine della para-letteratura. Lo scopo è quello di far passare, attraverso dispositivi narrativi piacevoli e formalmente accessibili, messaggi ideologicamente elaborati nel senso dell'emancipazione femminile:

Io dovevo far lavorare le scrittrici [...] dando loro una linea: in modo che le storie finissero con l'indipendenza della donna, non con i soliti sdilinquiamenti amorosi. [...] Fu un'esperienza importante. Ricevevo a centinaia lettere di donne che proponevano materiali da pubblicare. Di solito non erano pubblicabili: tuttavia colpiva il rimpianto di queste donne per non aver potuto studiare, il dolore con cui denunciavano che la cultura era stata loro sottratta.⁸⁵

Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1940-1949, UA 842, lett. 219.

⁸⁴ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 251

⁸⁵ Laura Lilli, *Sono presto stata una selvaggia*, «La Repubblica», 22 maggio 1976.

Il lavoro è affrontato con lo spirito e la consapevolezza di un vero intervento politico, finalizzato a contrastare i contenuti reazionari della stampa borghese:

Un'esperienza che mi ha permesso di entrare in contatto con centinaia di migliaia di lettrici di ogni categoria sociale e di saggiarne la cultura, lo spirito, le esigenze. Non potrei dire che queste tre fisionomie mi abbiano sempre soddisfatta e che io non abbia quindi sentito a volte la responsabilità di correggere, attraverso le buone letture, le storture di un'educazione retriva o antiprogredista; e la necessità d'indirizzare altrimenti il gusto di una massa enorme di lettrici. Il compito di *Noi Donne* è anzitutto educativo, in ogni sua pagina, quindi anche nelle sue pagine letterarie: esso c'impone di lottare con tutte le nostre forze contro il veleno abbondantemente propagato da una stampa che va per la maggiore. Forse il pubblico non si rende sufficientemente conto che in quasi tutti i giornali femminili borghesi sussiste oggi ancora il tipo o l'ideale della donna come la voleva il fascismo: l'esaltazione di colei per cui lo scopo principale nella vita, l'unico scopo, anzi, è quello di piacere e di far strada con la propria bellezza... e tanto peggio per le non belle. A queste è riservata la consolazione di starsene a casa a fabbricar figli e occuparsi il meno possibile di ciò che interessa l'uomo e della origine dei suoi guai. Come ci arriverebbero, del resto, col loro cervello più piccolo! Quei giornali affermano d'altronde che i guai non ci sono, che bisogna affidarsi alla Provvidenza divina e che tutto va per il meglio nel più roseo dei mondi.⁸⁶

L'impegno per le pagine di «Noi donne» e de «l'Unità» sembra il naturale proseguimento dell'attività antifascista svolta in Egitto e permette a Cialente di trovare una nuova collocazione nel quadro del primo dopoguerra, presentandosi al pubblico come intellettuale investita di un preciso profilo e progetto politico.

I primi anni Cinquanta sono un periodo di discreta esposizione e visibilità del “personaggio Cialente”, sempre presentata e chiamata in causa in qualità di scrittrice di sinistra, di interprete autorevole dei fenomeni sociali e politici del momento, come modello di donna emancipata e moderna capace di guidare le nuove masse femminili organizzate. A fronte dell'impegno e del carico di responsabilità che le viene riconosciuto, l'attività di redattrice è vissuta e ricordata da Cialente con insofferenza, percepita come espediente temporaneo dettato dalla necessità di mantenere se stessa e la madre e di ricostruire i suoi contatti nel nuovo contesto italiano. La tendenza verso la scrittura creativa è solo apparentemente sospesa, torna a riaffiorare negli anni come unica ed autentica vocazione e possibilità di espressione.

A partire dal 1950, mentre «così, a freddo,» continua a fare «del giornalismo con ben

⁸⁶ Fausta Cialente, *Un milione offerto da Noi donne per una bella figura femminile*, «l'Unità», 18 settembre 1952, p. 3

poco convincimento»⁸⁷, l'autrice si impegna nella ripubblicazione, ancora su «l'Unità» e «Noi donne», dei suoi racconti brevi, composti negli anni Trenta e già editi sul «Giornale d'Oriente». E' il primo passo di un graduale processo di riavvicinamento alla propria scrittura narrativa, un percorso che sembra rallentato prima di tutto dalla resistenza dei suoi referenti:

Tutto quello che ho cercato di pubblicare mi è stato rifiutato e comincio ad essere veramente inquieta. Anche *Vie Nuove* e *Noi donne* pubblicano solamente quello che fa loro comodo e la mia firma è come morta, o perché non accettano quello che dovrei firmare e quello di cui hanno bisogno davvero non lo firmano. La soddisfazione non c'è, quindi, e guadagni magri. Baldina⁸⁸ mi fa lavorare molto nel ramo della propaganda, e l'aiuto con piacere, ma è un gran tempo perso e tutto gratis. Mi sento profondamente infelice in tutto questo ingranaggio.⁸⁹

Quando ne ha occasione, Cialente dichiara pubblicamente la sua difficoltà di accesso al mondo editoriale e all'indipendenza economica attraverso un canale esplicitamente letterario (e non giornalistico e critico), problematizzando la propria situazione personale in una riflessione sul mercato della cultura, sulla necessità di educare ed estendere il pubblico dei lettori, di potenziare l'accesso al mercato del libro attraverso l'abbattimento dei prezzi di copertina:

Forse allora succederà che anche noi scrittori scriveremo i libri che abbiamo non solo il desiderio, ma il dovere di scrivere, invece di arrabattarci nelle mille altre cose che ci aiutano a sbarcare il lunario. E qui la questione cessa di essere artistica per diventare squisitamente economica.⁹⁰

La rivendicazione della propria identità di scrittrice, che solo nell'invenzione di personaggi riconosce il suo vero mestiere e il suo autentico talento (talento che «il giornalismo in primo luogo e le differenti attività a cui l'ultima guerra mi ha costretta, hanno potuto sviare – e nuocere moltissimo»⁹¹), non è in contrasto con la coscienza di una missione etica e politica: rappresenta la condizione della sua lotta a favore delle

⁸⁷ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 240: «La Resistenza era stata, certo, una bellissima pagina che qualche speranza aveva suscitato in tutti noi, [...] ma era una pagina soltanto, e per di più era stata condotta da una minoranza [...]. Le pagine che in seguito si sarebbero lentamente voltate sotto i miei occhi durante anni, non ebbero proprio nulla che potesse esaltarmi o confortarmi; così, a freddo, facevo del giornalismo con ben poco convincimento e avevo cominciato a scrivere la *Ballata*»

⁸⁸ Balda di Vittorio, allora membro della Presidenza Nazionale dell'UDI

⁸⁹ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Roma, 22 dicembre 1949, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1950-1960, UA 844, lett. 14

⁹⁰ Fausta Cialente, *Quale pubblico*, «l'Unità», 5 settembre 1951, p. 3

⁹¹ Ead., *Fausta Terni Cialente racconta come è diventata scrittrice*, «l'Unità», 17 aprile 1952, p. 6

componenti oppresse e svantaggiate della società, una condivisione di obiettivi che diventa, ancora una volta, richiamo al progresso civile e culturale del paese:

Qual'è il mio rimpianto? Il non poter scrivere come vorrei; e qui entriamo in una questione, al solito, squisitamente economica. Se la società fosse quella che dovrebbe essere, i narratori, come tutti gli altri creatori, potrebbero vivere producendo ciò che sanno fare e soltanto quello. Mentre le condizioni economiche sono tali che nove volte su dieci produciamo secondo le necessità e non secondo le nostre capacità. Questa è anche la ragione per cui, come intellettuale, ho identificato i miei interessi con quelli della classe lavoratrice: e le ragioni per cui le cose devono cambiare in suo favore sono esattamente quelle per cui dovranno mutare anche in favore mio.⁹²

Il primo “favore” offerto a Cialente dal mercato editoriale risale proprio agli anni della permanenza a Roma, quando l'editore Sansoni pubblica la seconda edizione di *Cortile a Cleopatra* (1953). L'operazione non coinvolge l'autrice nella riscrittura del testo, che resta sostanzialmente invariato, ma è un momento cruciale per la diffusione dell'opera, lanciata da una prefazione di Emilio Cecchi e favorevolmente riscoperta dai critici. Il ritorno nel mondo letterario dopo l'esperienza della guerra passa quindi per una serie di recuperi: dei suoi racconti diffusi solo in Egitto, del suo romanzo lungamente ignorato dagli editori prima, dai lettori poi.

Nel 1955 la morte della madre interrompe il periodo romano: rimasta sola, Cialente lascia la città dopo otto anni e abbandona ogni incarico presso «Noi donne» e «l'Unità», con cui continua a collaborare solo saltuariamente.

Nel 1956 è ospite presso i cugini triestini nella loro proprietà vicino al Lago di Varese. Colpita dalla bellezza e dalla tranquillità dei luoghi decide di acquistare un terreno poco distante, a Cocquio, una frazione del già piccolo comune di Trevisago. Nel 1957 è pronta la villa che chiamerà Il Grillo, immersa nelle colline del Varesotto:

A me sembra di non aver mai finito di traslocare, e se do uno sguardo alla mia vita, altro non vedo se non bauli e valige e mutamenti, non di paesi, di continenti addirittura. Per questo mi piacerebbe trovarmi bene qui, sono stanca.⁹³

Al Grillo, fra il 1957 e il 1958, ospita e assiste fino ai suoi ultimi giorni il marito

⁹² *Ibid.*

⁹³ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Trevisago, 31 Marzo 1958, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1950-1960, UA 844, lett. 76.

rientrato dall'Egitto. E al Grillo ritorna come nel suo rifugio italiano per circa quindici anni, mentre riprende a trascorrere lunghi periodi dell'anno all'estero al seguito della famiglia di Lilly. La figlia avuta con Enrico Terni ha sposato John Muir, un funzionario del British Council conosciuto ad Alessandria durante la guerra. Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta i coniugi Muir con le loro bambine si stabiliscono prima in Kuwait e poi in Portogallo. Cialente risponde al suo destino di nomade, conosce nuovi paesi, alterna le partenze all'estero con lunghe permanenze solitarie a Cocquio e brevi passaggi a Roma o Milano. È un altro esilio dai centri della produzione culturale ed editoriale del paese, l'ennesima fuga di una personalità sempre incline a posizionarsi altrove rispetto ai luoghi di interesse per il suo lavoro. Nella corrispondenza con Aleramo del biennio 1957-1958 lamenta grandi impegni per l'allestimento della casa e la cura del marito malato, la frustrazione per la difficoltà di ritrovare un ritmo costante di lavoro, la preoccupazione di perdere i contatti con i suoi interlocutori: significativa una lettera del marzo 1958 in cui, dispiaciuta di essere stata precedentemente esclusa dalla lista dei votanti al Premio Strega, chiede ad Aleramo di verificare che il suo nuovo indirizzo sia stato comunicato a Bellonci⁹⁴. Dopo anni di costante impegno negli organi di propaganda e di informazione comunista, gli impegni per il trasloco e le difficoltà materiali di una vita solitaria lontana dalla città diventano, probabilmente, le ragioni di un ulteriore ritardo nella pubblicazione di nuove opere originali.

Ballata levantina e *Un inverno freddissimo*, terzo e quarto romanzo di Fausta Cialente, appaiono nel 1961 e nel 1966, venticinque anni dopo la prima edizione di *Cortile a Cleopatra*. I due testi presentano fortissime continuità tematiche e strutturali, tali da poter essere risolti in un unico movimento creativo ed espressivo legato al racconto della Seconda guerra mondiale. Evento che travolge e cancella l'esistenza della società levantina fino a quel momento sospesa dal giudizio della storia, in *Ballata levantina* il conflitto interviene nell'ultima parte del testo e complica un impianto narrativo apparentemente costruito sul modello del romanzo di formazione. Dove si interrompe la rievocazione della guerra in Egitto riprende, con precisa continuità cronologica ma

⁹⁴ *Ibid.*

spostando l'azione in Italia, *Un inverno freddissimo*, cronaca di una famiglia milanese e del suo difficile ritorno alla vita nei primi mesi del dopoguerra. Dominano, in entrambi i casi, due figure di donna al centro di una rete di personaggi eterogenei, sullo sfondo di città alterate, ferite dalle invasioni e dalle violenze quotidiane. Legati dal ritorno di figure e vicende, dal rapporto con l'editore Feltrinelli che li tragherà in Italia e nel mondo, i romanzi degli anni Sessanta risolvono diversamente la contaminazione fra racconto storico e vicende di invenzione, l'ingerenza della suggestione autobiografica, l'esitazione e la contaminazione fra racconto in prima e in terza persona: tracce di una ricerca che interroga la possibilità di raccontare l'esperienza del conflitto, di restituire il valore di conquiste etiche e civili formate nella lotta e ora disingannate dal presente.

1946-1966: sono gli estremi di questo percorso di ricerca inaugurato negli ultimi mesi della permanenza in Egitto (quando la cronaca diaristica diventa progetto di romanzo), rallentato dal lavoro giornalistico, dai trasferimenti, i viaggi, le perdite della vita privata, dalla difficoltà di trovare una forma per il racconto della guerra. Il dopoguerra è lungo, per Cialente. Impegna venti anni apparentemente poveri di risultati sul piano dell'elaborazione creativa, anni che vedono il romanzo sospeso e marginalizzato rispetto ad altre forme di espressione, ma che al romanzo ritornano come unica sintesi possibile. Dai giornali di guerra, primo laboratorio per il trattamento narrativo del conflitto, attraverso la cronaca giornalistica del presente, oltre i dibattiti del neorealismo e le trasformazioni del miracolo economico, Cialente elabora nel tempo la nuova dialettica fra esperienza e scrittura, fra la fedeltà alle ragioni etiche e civili della Resistenza e la coerenza della sua ricerca formale, ancora estranea alle tendenze dominanti. Il lungo congedo dalla guerra arriva solo a metà degli anni Sessanta, con due romanzi che ha «non solo il desiderio, ma il dovere di scrivere».

II.1 Scritture di guerra (1941-1947)

Gli anni del Secondo conflitto mondiale determinano per Cialente un inedito percorso di coscienza e impegno civile che si traduce nell'assunzione di grandi responsabilità

politiche e nella volontà di partecipare, attraverso l'attività resistenziale, al rinnovamento democratico del paese. Nell'assoluta dedizione alla causa politica, l'esperienza e la scrittura procedono intrecciate: l'esercizio della parola si impone come strumento essenziale dell'attività antifascista, spazio dell'azione, della memoria e del confronto diretto con il proprio immaginario. La militanza politica, se da un lato corrisponde all'abbandono della creazione letteraria e alla profonda riconsiderazione del proprio ruolo di intellettuale, dall'altro costituisce l'occasione per nuovi tentativi di racconto e di espressione.

All'indomani del 10 giugno 1940, nelle settimane in cui la colonia italiana d'Egitto diventa improvvisamente oggetto delle politiche repressive degli inglesi⁹⁵, Cialente viene incaricata dai funzionari del British Ministry of Information di curare e coordinare la propaganda antifascista in lingua italiana. Da questo momento la collaborazione con i funzionari inglesi cresce e si articola in diverse proposte di informazione e agitazione antifascista, diverse occasioni di confronto che costringono Cialente a negoziare spazi più o meno ampi di azione e di iniziativa, nel tentativo di difendere la propria identità di italiana spontaneamente e autonomamente impegnata nella lotta al fascismo. Dal 21 ottobre 1940 al 14 febbraio 1943 è responsabile presso l'emittente britannica Radio Cairo della trasmissione «Siamo italiani, parliamo agli italiani», appuntamento quotidiano che prevede, oltre ai notiziari e ai bollettini dai fronti, una rubrica di commento e approfondimento politico. Negli stessi mesi il Foreign Transmissions Division le affida la direzione di una serie di emissioni clandestine, segretamente trasmesse da Gerusalemme e dal deserto della Marmarica e rivolte alle truppe italiane nel Nord Africa, con lo scopo dichiarato di sollecitare la diserzione e il sabotaggio delle operazioni militari fasciste⁹⁶.

Conclusa l'esperienza radiofonica, il 21 ottobre 1943 Cialente inaugura il primo numero di «Fronte Unito. Quindicinale Italiano Indipendente di Lotta – Informazione –

⁹⁵ Per la ricostruzione del quadro storico cfr. Vittorio Briani, *Italiani in Egitto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1982; Maria Petriccioli, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Milano, Mondadori, 2007; *Gli italiani d'Egitto nella seconda guerra mondiale*, a cura dell'ANPIE Associazione Nazionale Pro Italiani d'Egitto, Roma, Edizioni ANPIE, 2007

⁹⁶ Per il quadro dell'attività radiofonica di Cialente cfr. Francesca Rubini, «Un'italiana che parlava agli italiani». *Fausta Cialente redattrice di Radio Cairo*, «Italia Contemporanea», 281, 2016, pp. 57-81

Cultura»⁹⁷, rivista che dirige con l'ausilio di una piccola redazione e che viene distribuita fra civili e prigionieri militari in Egitto, Libia ed Eritrea. Continuamente minacciato dagli interventi della censura inglese e dal conflitto interno con le diverse formazioni antifasciste attive in Egitto, viene trasformato in settimanale nel luglio del 1944 e nello stesso anno cresce fino a raggiungere 15.000 copie di tiratura. Il contenuto, organicamente strutturato in un numero fisso di sezioni, prevede in prima pagina un editoriale di commento politico, una o più facciate per le notizie dall'Italia, la terza pagina culturale, una rubrica destinata alla cronaca della colonia, uno spazio riservato ai prigionieri e un'ampia rassegna della stampa internazionale. Più volte mutato nel formato e nel contenuto, il giornale termina le pubblicazioni nel gennaio del 1947, poche settimane prima del definitivo ritorno di Cialente in Italia.

Dominati dai grandi progetti dell'attività radiofonica e giornalistica, gli anni dell'investitura politica costituiscono un periodo di intensa e continua attività di scrittura. L'autrice è quotidianamente impegnata nella redazione di bollettini radiofonici, manifesti e volantini per i campi militari, memoriali e rapporti per i suoi collaboratori, interventi destinati alla stampa locale, editoriali e articoli per le sezioni di «Fronte Unito». La militanza antifascista si realizza in un costante atto di compilazione e rielaborazione che coinvolge, insieme alla coscienza e all'abilità politica, la sua naturale capacità di fabulazione, di invenzione retorica e di soluzione formale.

Accanto all'importante mole di testi redatti per un'immediata diffusione, l'autrice intrattiene un rapporto ugualmente articolato e decisivo con la scrittura privata: fra il giugno del 1941 e il marzo del 1947 compone nove quaderni di diario che restituiscono la cronaca dettagliata e una ricchissima collezione di documenti relativi a tutte le fasi della sua attività antifascista⁹⁸. La stesura dei diari rappresenta una pratica formale profondamente consapevole e direttamente funzionale all'attività politica. Inaugurati

⁹⁷ Cfr. Francesca Rubini, «*Fronte Unito*» 1943-1946. *La Resistenza lontana*, in *Donne nelle minoranze*, Patrizia Gabrielli (a cura di), numero monografico di «Storia e problemi contemporanei», 68, 2015, pp. 31-48

⁹⁸ Fausta Cialente, *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, Fondo Fausta Cialente (FFC), Centro Manoscritti – Università degli Studi di Pavia. Cfr. Francesca Rubini, *Diario di guerra (1941-47) di Fausta Cialente. La memoria e il racconto*, in «Bollettino di italianistica», XI, n. 1, 2014, pp. 61-83. Cfr. Emmanuela Carbé, *Tra le carte del fondo manoscritto di Pavia: prime notizie sul Diario di guerra di Fausta Cialente*, in *Memoria della modernità Archivi ideali e archivi reali Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD 7-10 giugno 2011*, Pisa, ETS, 2013, pp. 175-184.

quattro mesi dopo l'inizio della collaborazione con le autorità inglesi, i quaderni costituiscono l'esito di un costante impegno di riflessione e rielaborazione dell'esperienza, un'imponente storia autobiografica della Resistenza che attraversa ogni sfera della vita pubblica e privata dell'autrice. Per Cialente è il primo e unico incontro con la pratica diaristica, che corrisponde alla necessità di assicurare le incognite e i rischi di un'attività completamente ignota alla familiarità rassicurante del racconto. Esplicita, in questo senso, è la definizione «Diario di guerra», espressione con cui si rivolge abitualmente ai suoi quaderni e che sottintende una destinazione eminentemente politica e professionale della loro composizione.

Oltre il piano dell'impegno politico-culturale, i quaderni manoscritti sono testimoni di un percorso di ricerca che investe il senso e le possibilità della scrittura, il valore della testimonianza, il rapporto dell'autrice con la sua opera, la volontà di dare significato e ordine alla propria memoria. Con consapevolezza e lucidità Cialente lavora ad un progetto di scrittura documentaristico-archivistica che possa rispondere all'urgenza delle proprie responsabilità politiche e, insieme, al severo sentimento antiletterario che accompagna gli anni della guerra. Nell'ambito di un profondo ripensamento della propria identità di intellettuale, la produzione diaristica interviene a compensare il rifiuto della ricerca narrativa, si sostituisce all'esercizio creativo della scrittura per esprimere un nuovo ed accidentato ritmo dell'esistenza, un uso della parola apparentemente contrapposto alla forma letteraria. Questo esilio volontario dalla narrativa è ideologicamente connotato ed esplicitamente dichiarato nelle pagine dei diari, effetto di un nuovo (temporaneo) sistema di valori che condanna con esibita insofferenza l'apparente impermeabilità degli intellettuali, la pretesa di coltivare un elitario disimpegno:

[Ad una riunione fra amici] non mi sono divertita e le discussioni sui pittori e sulle esposizioni, il vedere che ci si possa occupare di ciò, mi pone in uno strano stato d'animo che sta fra lo scoraggiamento e l'irritazione⁹⁹.

Negli stessi mesi in cui si decidono le sorti della democrazia in Europa, occuparsi di «arte, religione, questioni intellettuali, figure del mondo artistico internazionale»¹⁰⁰

⁹⁹ Ead., [Cairo] 9 marzo [1941], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 1°, f. 22 v (FFC)

¹⁰⁰ Ead., [Cairo] 22 [luglio] mattina [1942], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*,

diventa un uso irresponsabile e, quindi, colpevole del proprio tempo e delle proprie risorse: «Tutto ha un sapore di cenere e un'apparenza di carta pesta. Mi domando se la guerra, la lotta, lo spettacolo di tanto strazio non mi hanno per sempre allontanata da “quel” mondo»¹⁰¹.

Quel mondo di «cenere e carta pesta», che sembra sfumare inconsistente sotto i colpi dei cannoni nazisti, diviene però molto più ingombrate, molto più difficile da congedare quando a *distrarre* dalla guerra sono i suoi stessi romanzi:

Ieri Meriel mi ha detto che non sa come e perché ma ha dovuto prestare “Natalia” a Vincendon, e nel gruppo se la sono passata tutti e ne hanno detto molto bene. Leggere Natalia ora! ho esclamato – ma dev'essere insopportabile!

- “Che cosa vorreste, mi ha risposto giustamente Meriel. Che ora leggessimo dei libri di guerra? - Infatti – ed è forse la ragione per cui io non leggo nulla. Ed è forse la ragione – la mia conversazione con Meriel, per cui tra ieri e oggi ho dato una scorsa a Natalia e al Cortile. [...] Natalia ha sempre molto “charme”, ma ha tanto bisogno di ristampa e correzioni, che mi disturba vederla così. Il Cortile invece non avrebbe bisogno che di qualche ritocco – mi pare. (A volte, secondo l'umore, mi sembra invece che tutto sia da rifare). Ma dopo una così lunga separazione da quella che è, dopo tutto, la mia opera, e dopo tanti avvenimenti, la ripresa di contatto è stata commovente. Mi è sembrato di rincontrare una persona che non vedo da molto tempo e che pure conosco tanto bene: la persona che è stata capace di faticare su quelle pagine, con tanta coscienza e tanta emozione – così a lungo. Forse non è stato inutile. Marco è sempre così vivo e affascinante. Capisco – e ricordo con chiarezza, lo sconvolgimento che procurò a Renato Prinzhofer il suo primo incontro col mio personaggio.

E adesso: la guerra¹⁰²!

Il richiamo finale vuole quasi esorcizzare l'accento di malinconica nostalgia causata dal ritorno inatteso della propria scrittura. Ritorno che, nonostante l'innegabile potere evocativo, risulta inopportuno e quasi impossibile mentre a pochi chilometri tedeschi e inglesi combattono sul confine tunisino. Del resto, la «coscienza» e «l'emozione» della scrittrice non sembrano reggere il confronto con la determinazione e l'abilità della propagandista, costretta a misurare ogni giorno le sue forze contro sempre nuove insidie, sempre nuove responsabilità:

Devo dire che il programma [della radio di Gerusalemme] per la 1° settimana [...] è riuscito veramente bene e stamane alla prova generale ne ero soddisfatta. Mi sembra di aver detto nell'appello al popolo, nell'accusa a Mussolini e nell'invito a collaborare, tutte le cose essenziali, in tono misurato e denso. Chi avrebbe potuto

quaderno 3°, f. 33 v (FFC)

¹⁰¹ *Ibid.* Le virgolette sono nel ms.

¹⁰² Ead., [Cairo] 28 [dicembre] sera [1942], in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 3°, ff. 93v-94r (FFC)

prevedere ciò quando non ero che una letterata! E come mi sembra, oggi, fredda e lontana, la letteratura¹⁰³!

Nei lunghi mesi in cui Cialente piega ogni sua risorsa alla propaganda antifascista, in cui la guerra sembra pretendere ed esaurire tutto il tempo, tutte le ragioni, tutte le energie, il rapporto con la scrittura non si interrompe, si trasforma: diventa immediata traduzione di un'esigenza di ordine, di rigore, di controllo, di memoria. In questo modo, l'azione politica risulta profondamente ancorata alla composizione dei manoscritti, di documenti destinati a registrare la collisione improvvisa e totalizzante con il conflitto mondiale. La scrittrice, diventata agente della propaganda e giornalista, elabora un nuovo stile per testimoniare il suo impegno civile, organizza le proprie memorie come un documento di analisi e cronaca politica, non un ritratto personale del conflitto: la continua certificazione della vita pubblica corrisponde alla drastica riduzione (se non, in molti casi, alla piena omissione) dello spazio destinato al racconto di sé, dei rapporti affettivi, della sfera emozionale. Per Cialente la scrittura di guerra è resoconto ed elenco, è una griglia di riferimenti che non vuole trasfigurare la realtà, ma trattenerla, renderla percorribile e consultabile a distanza di tempo. È registrazione e certificazione della Storia, esito di una ricerca formale e di una costruzione di metodo estremamente radicale nelle intenzioni, confermata, in massima parte, dal risultato finale dei nove quaderni che custodiscono una scrittura estremamente controllata, sintetica ed essenziale.

Rispetto alla forte discontinuità verificata nella sospensione dei progetti culturali, Cialente continua ad occuparsi di questioni letterarie nel particolare contesto della rivista, dedicandosi ogni settimana alla redazione della terza pagina. Curata esclusivamente dall'autrice, la sezione raccoglie un'interessante collezione di testi anonimi autobiografici e memorialistici dedicati alle esperienze della lotta partigiana e della Resistenza nelle città italiane. L'ascolto politicamente orientato delle scritture non letterarie si alterna a precise scelte di autori del panorama internazionale. Con la pubblicazione, fra gli altri, degli ultimi lavori di Alba de Céspedes, Vasco Pratolini, Elio Vittorini e Ernest Hemingway, inseriti accanto a classici come London, Maupassant,

¹⁰³ Ead., Gerusalemme 15 febbraio 1942, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 2°, f. 42r (FFC)

Verga, Mansfield, «Fronte Unito» costruisce un repertorio di testi narrativi capaci di avvicinare il pubblico della colonia al nuovo impegno culturale degli intellettuali italiani e alla lezione della grande tradizione letteraria europea.

Fra i brani narrativi selezionati per la terza pagina Cialente propone anche un suo testo già apparso sul «Giornale d'Oriente»¹⁰⁴, tre brevi racconti inediti¹⁰⁵, che costituiscono i soli esiti compiuti della sua scrittura creativa in questi anni, e tre estratti da *Cortile a Cleopatra*¹⁰⁶. Sotto il titolo *Stagioni sul Delta* sono proposti gli itinerari di Marco nelle diverse stagioni del suo soggiorno levantino: il primo testo, *Aprile*, corrisponde alla passeggiata del ragazzo fra i banchi della festa araba nel villaggio di Sidi Gaber, lungo il lago di Handra e i canali navigabili che da Cleopatra portano al Nilo¹⁰⁷; il titolo *Agosto* introduce l'esplorazione del quartiere indigeno e l'incontro con il carro dei contadini diretti in città (Parte II, pagine 158-160); conclude la rassegna la descrizione del tramonto lungo il lago di Handra, nel giorno di *Ottobre* che precede l'ingresso di Marco nella bottega del pellicciaio¹⁰⁸. La scelta di presentare estratti paesaggistici associati al mese corrispondente si risolve nella stesura di un indice alternativo del romanzo, che rende esplicita la centralità dell'elemento climatico rispetto al trattamento del tempo narrativo e dello spazio diegetico. Piuttosto che isolarne un episodio o un personaggio, Cialente libera il romanzo del suo intreccio e ne riassume, in una pagina, la struttura essenziale, quella rassegna poetica di ambienti egiziani che determina la scansione della storia e il ritmo autentico della scrittura. Otto anni dopo la pubblicazione di Corticelli, tredici dalla fine della stesura, il passaggio su «Fronte Unito» testimonia una familiarità ininterrotta con il romanzo, avvertito come progetto ancora valido e immediatamente spendibile per nuove letture, nuove destinazioni.

Nel panorama delle scritture di guerra, un profilo completamente diverso è offerto da otto fogli dattiloscritti conservati nel primo diario, che Cialente indica con il titolo *Middle East*¹⁰⁹. Fra le decine e decine di allegati alle pagine dei quaderni (lettere, ritagli

¹⁰⁴ *Il fanciullo malato*, «Fronte Unito», 25 agosto 1944; (già pubblicato nel 1936 con il titolo *Le statue* nel «Giornale d'Oriente»).

¹⁰⁵ *Tre donne*, «Fronte Unito», 18 novembre 1943; *La donna nel palco*, «Fronte Unito», 9 febbraio 1945; *Morte del poeta*, «Fronte Unito», 26 ottobre 1946.

¹⁰⁶ *Stagioni sul Delta*, «Fronte Unito», 20 ottobre 1944.

¹⁰⁷ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, Milano, Corticelli, 1936, pp. 86-91.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 158-160.

¹⁰⁹ Per la storia e l'edizione integrale del testo cfr. Francesca Rubini, *Middle East di Fausta Cialente*,

di giornali, biglietti, rapporti ufficiali, fogli di appunti, bozze di tipografia, contratti legali) il documento rappresenta l'unico tentativo di rielaborare in forma creativa i contenuti della propria esperienza, assumendo la scrittura privata come fonte e presupposto di una possibile costruzione narrativa e restituendo, nella forma di un prologo e un capitolo, l'esordio di un romanzo resistenziale rimasto incompiuto.

A partire dall'estate del 1943, l'intenzione di realizzare un volume dedicato agli avvenimenti della propaganda italiana compare per la prima volta nelle pagine del diario:

Ieri sera [2 luglio 1943] conversazione con Laura¹¹⁰ nel balcone, mentre guardavo scorrere il Nilo e le luci del tramonto: Laura mi annunciava quanto sarà bello il mio libro, dove racconterò tutto questo, avvenimenti, persone, paesaggio. Sarà bello? O piuttosto: verrà mai scritto, il mio libro¹¹¹?

Poche settimane dopo, il 17 agosto 1943, Cialente riporta le parole di un suo collaboratore inglese:

Siepman, che non dimentica mai la mia qualità di scrittrice, predice che scriverò dopo la guerra un bel libro pieno di malizia. Io credo che sarà, malgrado la sua inevitabile comicità umana, un libro pieno di cose severe e molto amare¹¹².

Del progetto si perdono le tracce per oltre tre anni, fino all'autunno 1946, quando viene definito per la prima volta il rapporto diretto fra il futuro libro e i nove diari, che ne anticipano non solo il contenuto ma anche il tono e il ritmo:

Mi hanno fatto parlare a lungo del libro che dovrò scrivere, su questo diario, e della forma che dovrà avere: leggero, comico, scandalistico. Potrebbe essere un libro molto molto interessante, ma che mi creerà qualcosa come una cinquantina di nemici acerrimi e il doppio, se non di più, di persone contrarie. Non so ancora se lo farò mai, però mi ha fatto bene parlare di un futuro lavoro e sentire che si aspetta qualcosa da me¹¹³.

«Bollettino di italianistica», XI, n. 1, 2014, pp. 139-152

¹¹⁰ Antifascista italiana, negli anni che precedono lo scoppio della guerra lavora a Parigi nella redazione del periodico «La voce degli italiani». Arrivata in Egitto, collabora con Cialente fin dall'esperienza di Radio Cairo per poi entrare nella redazione di «Fronte Unito». Dalla primavera del 1943, dopo la definitiva separazione dal marito, Cialente condivide con Laura Levi l'affitto di un piccolo appartamento al Cairo, nell'isola di Gezira. Le due amiche si separano solo con la partenza di Cialente per l'Italia.

¹¹¹ Fausta Cialente, [Cairo], 3 luglio [1943] mattina, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 5°, f. 13r (FFC)

¹¹² Lettera di Fausta Cialente al Colonnello Burrows, Cairo, 17 agosto 1943, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, lettera dattiloscritta allegata al quaderno 5°

¹¹³ Fausta Cialente, [Cairo], 21 ottobre [1946] mattina, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, f. 86r (FFC)

Le rare occasioni in cui il libro viene annunciato corrispondono a momenti di confronto con un gruppo o un interlocutore, inseriscono il futuro volume in un circuito di aspettative condivise. Più che una decisione personale, la pubblicazione del diario appare quasi un inevitabile effetto della sua «qualità di scrittrice», un ulteriore impegno di testimonianza che è implicito nel suo futuro percorso di intellettuale. Rispetto a questa reticenza, a questa distanza dietro cui, forse inconsapevolmente, si protegge l'autrice, sorprende una nota del 28 novembre 1946:

Domenica mattina, il 24, mi sono recata alla stazione di Sidi Gaber un'ora e ¼ prima, per sbaglio, e ho dovuto aspettare il treno delle 9, quelle delle 8 non essendoci più. Non sapendo che fare, al piccolo caffè della stazione, fra uno scroscio di pioggia e un mugolo di mosche appena venne il sole, ho scritto il primo capitolo, o meglio l'introduzione del libro, col titolo provvisorio di Middlist – ovvero Middle-East. Non so quel che valga, come pagina, ma l'ho scritta con emozione. Dovrò rivederla fra qualche tempo. La pietra, così, è gettata – ma il libro va fatto su un piano¹¹⁴.

Quel libro che mai aveva osato promettere («Non so ancora se lo farò mai») ora, improvvisamente e quasi accidentalmente («per sbaglio»; «non sapendo che fare»), esiste, ha un titolo provvisorio, un'introduzione, un'ipotesi di lavoro. Il 1° dicembre annota ancora: «Oggi a casa tutto il giorno, occupata a molte cose pur di far passare il tempo. Messa a netto la prima pagina di Middleeast, ma per ora non mi piace»¹¹⁵.

Nei mesi successivi Cialente non cita più il manoscritto, che compare solo nelle ultimissime pagine del diario, fra le note trascritte dopo il ritorno in Italia. Ancora una volta, il libro si impone fra le battute di un dialogo, torna ad essere sollecitato da una memoria comune, dall'intreccio dei percorsi di esperienza, da un'esigenza di riscatto che appartiene ad un intero gruppo. Il 13 aprile 1947 l'interlocutore è Renato Mieli, collaboratore storico della Radio antifascista di Gerusalemme (1942-43) e poi di «Fronte Unito», ora destinato da Togliatti alla direzione milanese de «l'Unità»:

Ci siamo detti però, ancora una volta, che questi anni di guerra sono stati ad ogni modo i più belli, assurdo a dirsi: per l'attività nostra, la nostra unione, la gente che abbiamo incontrato e conosciuto, a cui abbiamo voluto bene o il contrario, e per come, tutti, siamo stati migliori nel pericolo e nella lotta – tutti. Adesso è finita e un'avventura così estrema e completa non l'avremo più. Siamo stati fortunati, ecco.

¹¹⁴ Ead., [Cairo] 28 nov[embre 1946] sera, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, f. 97r (FFC)

¹¹⁵ Ead., [Cairo] domenica sera 1° dicembre [1946], in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, f. 100r (FFC)

Vorrebbe scrivere un libro di memoria, ma intimo, appunti per rivivere quegli anni che sono stati i più belli della sua vita; e mi spinge a scrivere il mio, che dovrà essere invece più esteriore – tanto difficile, lo so¹¹⁶.

Mentre il progetto diventa apertamente condiviso e si estende a due libri speculari, quasi complementari, viene confermata la continuità del volume con il giornale di guerra. Così come il diario è stato una rassegna di azioni, eventi, dialoghi, una cronaca accuratamente documentata delle vicende politiche in Egitto, allo stesso modo il libro sarà «leggero, comico, scandalistico», «pieno di malizia» ma anche «di cose severe e molto amare», sarà quindi un racconto «più esteriore», non «intimo» o memoriale. La coerenza con l'impegno morale e documentaristico del diario si estende oltre il limite stesso dei nove quaderni, diventa tensione verso una comunicazione diretta dell'esperienza politica, presupposto ad una disposizione narrativa del tutto inedita per la scrittrice.

Di questo romanzo in prima persona restano, insieme ai pochi cenni nel diario, solo le otto pagine dattiloscritte, numerate e poi corrette a penna, che l'autrice ha conservato insieme ai diari e alle carte di lavoro. Nella prima pagina, il prologo mantiene il titolo *Middle East*, ma il periodo di stesura segnalato dall'autrice (febbraio 1947) suggerisce una versione successiva rispetto alla bozza della stazione di Sidi Gaber (28 novembre 1946) «messa a netto» pochi giorni dopo (1 dicembre). Si tratta forse di un secondo livello di elaborazione del testo (l'unico, però, ad essere conservato) che Cialente definisce molto prima del dialogo milanese con Renato Mieli, nelle settimane in cui sta preparando la partenza dall'Egitto.

Senza alcuna premessa il prologo (pagine 1-3) apre con il primo appuntamento negli uffici dell'Ambasciata inglese nell'ottobre del 1940, quando Cialente stabilisce la sua collaborazione con gli organi della propaganda britannica al Cairo e conosce il nome in codice delle operazioni alleate nel Nord Africa: appunto, Middle East:

Prologo
MIDDLE EAST

Il Cairo, febbraio 1947

Ottobre 1940. Il grande caldo estivo brucia ancora nel cielo polveroso del Cairo.
Fuori dalla finestra spalancata vedo gli alberi ondegianti di Garden City sfumare nel

¹¹⁶ Ead., *Milano, 13 aprile 1947*, in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 9 bis, ff. 12-3 (FFC)

buio che invade lo stazio tra casa e giardini. Il piantone britannico mi ha introdotta in una piccola stanza dove siedo sul divano a fianco d'una matura signora vestita di giallo, alta e bruna, piuttosto bella. [...] Quando il colonnello m'interroga, agitata traduce a scatti domande e risposte con un'esattezza molto relativa, mi sembra.

[...]Tempo è venuto di agire, per noi. Ma le nostre ragioni, profonde, drammatiche e anche vecchie, oramai, non si possono dire a una colonnello inglese. Egli ha ascoltato penseroso e impassibile le mie brevi risposte, che ho formulato pensando anche ai miei amici, alla grave responsabilità che assumo per me e per essi. Ad un tratto lo vedo prendere il telefono che sta davanti e a voce bassa chiama fra i denti: Middle East. La parola cade dentro il mio cuore come un sasso nell'acqua, mi attraversa dalla testa ai piedi.

“Middlist!” Durante più di sei anni udirò e pronuncerò automaticamente questa parola, ogni giorno infinite volte. Ma quella sera essa è ancora nuova e suona alle mie orecchie come un improvviso richiamo, è come un lampo nell'aria. Tra il vecchio seduto alla scrivania e la grande fornace accesa dalla guerra il Middle East galleggia improvvisamente, forma indistinta e mutevole, isola nebbiosa a cui le sue labbra approdano e gli risponde nello spazio: un mondo che adesso ignoro, ma imparerò a conoscere, nel quale penetrerò anch'io, in parte, ufficialmente eppure come di traverso, come per inganno, e sarà tutta la mia esistenza d'allora in poi: entusiasmi, devozione, sacrifici, indignazione, collere, rivolte, intrighi, affetti...Middle East.¹¹⁷

Nella conclusione del prologo, un'ultima frase anticipa il contenuto del testo progettato da Cialente: «Queste cose che seguono non vogliono essere altro che memorie di figure, e episodi e paesaggi che hanno animato un tempo e un orizzonte ancora tanto vicini e amari – e già tanto remoti nell'amarissimo presente»¹¹⁸. A distanza di quattro anni la scelta dei termini chiave figure-episodi-paesaggi ricalca le intenzioni della prima nota di diario (3 luglio 1943), in cui Cialente annuncia un libro «dove racconterò tutto questo, avvenimenti, persone, paesaggio». In assoluta continuità con i mesi di progetto, discussione e silenzio in cui il racconto viene annunciato fra le pagine dei manoscritti, il romanzo di Cialente nasce come raccolta di «memorie», successiva forma di organizzazione dell'immaginario dopo la lunga prova della cronaca diaristica e della raccolta documentaria.

Le restanti carte, introdotte dal titolo «Millenovecentoquaranta», corrispondono al primo capitolo (pagine 4-8) e recuperano gli avvenimenti dell'ottobre 1940, introducendo le premesse ideologiche e le circostanze che portano Cialente ad assumere il suo incarico presso l'emittente inglese Radio Cairo. Anche in questo caso l'autrice riporta in apertura la data di composizione fissando la stesura del brano nel luglio del

¹¹⁷ Ead., *Prologo*, in Ead., *Middle East*, contenuto in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 1°, cc. 1-2 (FFC). Ora in Francesca Rubini, *Middle East di Fausta Cialente*, «Bollettino di italianistica», 1, 2014, pp. 139-152

¹¹⁸ Ivi, c. 1

1947, durante la permanenza nella villa di famiglia a Cocquio, vicino Varese. La scrittura del primo capitolo e la compilazione delle ultime pagine del diario si scoprono così significativamente contemporanee, e assolutamente coincidente risulta il loro epilogo: nelle settimane in cui congeda i quaderni (l'intervento finale è del 27 luglio 1947), Cialente termina anche le ultime pagine conservate di *Middle East*. A partire dal luglio del 1947, quindi, sembra concludersi un percorso di scrittura che, per pochi mesi, era stato condotto su due binari speculari. Mentre la chiusura dal diario termina un lungo lavoro di accumulo (di documenti, memorie, cronache), il primo brano del romanzo incompiuto apre un processo di selezione e rielaborazione del proprio vissuto, recuperando le vicende che hanno inaugurato il tempo dell'impegno.

Il dattiloscritto *Middle East* si interrompe dopo solo 8 pagine, definendo un processo di stesura che va, presumibilmente, dal novembre 1946 (la prima bozza alla stazione di Sidi Gaber) al luglio 1947. Nella disposizione finale dell'archivio il plico si trova allegato all'inizio del primo diario (febbraio 1941-gennaio 1942), collocazione che restituisce al contenuto delle carte un corretto ordine cronologico: gli eventi dell'ottobre 1940, recuperati nel prologo e nel capitolo, sono precedenti alla prima nota di diario, registrata il 2 febbraio 1941. A distanza di tanti anni, Cialente decide di restituire il suo tentativo narrativo alla consistenza materica dei quaderni, scegliendo una posizione che possa indicare il dattiloscritto come probabile inizio non più di un romanzo, ma di tutta quella articolata collezione di scritture che compongono il grande racconto resistenziale. Tentativo sospeso e mai più ripreso nella forma e nel contenuto iniziale, *Middle East* costituisce il primo esempio di una nuova concezione e una nuova pratica della scrittura creativa. Se l'esperienza della guerra, l'attività giornalistica e la stesura dei diari sono destinati a segnare profondamente il corso della narrativa cialentiana, è in quelle poche pagine che si inaugura la possibilità di un racconto in prima persona che sia insieme il ritratto di una generazione, di un paese, di un sistema culturale sconvolto dalle prove del tempo e dalla crisi dei suoi valori. Da questo momento cronaca e narrativa, memoria e Storia occuperanno gli stessi spazi, continueranno a riflettersi e confondersi, a definire una nuova forma romanzo.

II.2 Il secondo tempo di *Cortile a Cleopatra* (1953)

Il lungo silenzio editoriale di Cialente si interrompe nel 1953 quando Sansoni presenta la seconda edizione di *Cortile a Cleopatra*, romanzo che accompagna l'autrice da oltre vent'anni e segna i margini della sua lunga assenza dalla scena letteraria. L'iniziativa di Sansoni rappresenta per molti versi la prima vera diffusione di un testo passato inosservato nel 1936, e di un'autrice che la lunga assenza dall'Italia aveva reso invisibile al pubblico e alla critica.

Cortile a Cleopatra è il settimo volume della collana «Biblioteca di Paragone», associata all'omonima rivista diretta da Anna Banti e Roberto Longhi. Il mensile, inaugurato nel 1950, prevede l'alternanza di numeri dedicati all'arte e alla letteratura, ed è stampata e distribuita a Firenze dallo stesso Sansoni¹¹⁹. La prestigiosa redazione (che comprende, fra gli altri, Attilio Bertolucci, Cesare Garboli e Carlo Emilio Gadda) garantisce una selezione di titoli di grande interesse che comprendono, negli stessi anni, anche tre importanti prime edizioni in volume: *La passeggiata prima di cena* di Giorgio Bassani (1953), *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (1953) e la raccolta poetica *La meglio gioventù* di Pier Paolo Pasolini (1954).

La presenza di *Cortile a Cleopatra* nella collana della rivista dipende da un diretto interessamento della direttrice Anna Banti che, con particolare lungimiranza, sceglie per la Prefazione al romanzo una firma di massima autorità, decisiva per l'affermazione critica del testo. È la firma di Emilio Cecchi, da molti anni vicino alla scrittrice fiorentina grazie alla lunga amicizia che la lega a sua moglie, la pittrice Leonetta Cecchi Pieraccini.

Il 16 febbraio 1953 Cialente scrive a Cecchi poche righe che sembrano avviare la stesura della Prefazione:

Egregio Professore,
A quanto mi dice Anna Banti Ella avrebbe la bontà di rivedere il Cortile per un'eventuale prefazione.
Non posso dirle quanto ne sono felice ed onorata e fin d'ora la ringrazio.
Anna Banti mi ha pure chiesto di aggiungere qualche parola sulla oramai mutata topografia di quei luoghi, e se sarà necessario lo farò. Credo opportuno sottoporle queste poche righe che sono all'incirca quanto direi e, insieme al libro, possono

¹¹⁹ Nel 1964 passerà all'editore Mondadori.

servire a documentarla. Ma, sempre che ella abbia la gentilezza e il tempo di farlo, a me pare che la sua autorevole voce – e solamente la sua! – sarebbe quanto di meglio possa sperare per il libro; e la mia, di troppo¹²⁰.

Tre mesi dopo la Prefazione è già sulla scrivania di Banti:

Caro Cecchi, ho, in questo punto, la sua prefazione alla Cialente, la leggo e la trovo bellissima. Come ringraziarla? Ma la mia mortificazione di averle dato, indirettamente, un sovrappiù di lavoro, si conforta del fatto che sento, dalle sue parole, che il libro le è piaciuto davvero¹²¹.

Il testo di Cecchi, infatti, promuove il *Cortile* come «uno dei più bei romanzi italiani dell'ultimo ventennio»¹²², riconoscendo che «tra le nostre recenti opere narrative [...] non so quante potrebbero mostrare una freschezza così indelebile; e non so di quante si sentirebbe che veramente erano nate sotto il segno della felicità». Denunciata l'anomalia del suo esordio mancato, Cecchi individua nel romanzo «un'infallibile simpatia e fedeltà etnica», capace di restituire le suggestioni di «un esotismo così autentico, colorito, e al tempo stesso così familiare». Sul piano della struttura, evidenzia la solidità di una narrazione che «si svolge con una naturalezza generosa: s'intreccia e si scioglie sopra sé stessa con simmetrie mai insistenti e per ciò tanto più suggestive; con un gusto di composizione pittorica i cui temi figurativi e paesistici e le cui pause spaziali scandiscono il tempo e il maturarsi del dramma». Una simile «intensità e legatezza di realizzazione» raggiunge i suoi migliori risultati nel trattamento delle figure femminili, capaci di conservarsi vive e irrisolte fino all'ultima pagina, mentre «il personaggio che davvero non ha più avvenire è quello di Marco; e sentiamo che, di tappa in tappa, non potrà seguitare a vivere che con le stesse carenze e le stesse fughe da se stesso e dal mondo». Si congeda infine, ammettendo che «noi invidiamo quelli che lo leggeranno ora per la prima volta»¹²³.

È un nuovo lettore del *Cortile* Adriano Seroni, che ne promuove la diffusione dalle pagine di «Paragone», presentando quindi il romanzo come una riscoperta ad opera della

¹²⁰ Lettera di Fausta Cialente a Emilio Cecchi, Roma, 16 febbraio 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Emilio Cecchi, Corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi, doc. 117.1. Non sono conservati allegati alla lettera.

¹²¹ Lettera di Anna Banti a Emilio Cecchi, Firenze, 30 maggio 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Emilio Cecchi, Corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi, doc. 12.54. Su carta intestata di Paragone.

¹²² Emilio Cecchi, *Prefazione*, in Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953

¹²³ *Ibid.*

redazione della rivista¹²⁴. Il suo articolo muove dal presupposto che *Cortile a Cleopatra* sia un'opera «extravagante», impossibile da inserire coerentemente nel solco della tradizione letteraria italiana. Le ragioni del precedente insuccesso non sarebbero, infatti, esclusivamente politiche: afflitto dalla «malattia della prosa d'arte» il paese era culturalmente impreparato ad accogliere e comprendere il carico di modernità imposto da Cialente. Ora, a diciassette anni di distanza, ai lettori si apre una nuova occasione di incontro e di sorpresa: «sempre più ci stupirà la freschezza d'una narrativa che in quegli anni ignoravamo o credevamo estranea». Nuovo è anche il personaggio di Marco con le sue illusioni, la sua sensualità immaginativa, con quel suo bisogno di evasione che diventa «antiumanità, egoismo». Il segno dell'umanità è invece in Kiki ed Eva, per Seroni le figure più riuscite del romanzo.

Sull'esempio di Cecchi, anche Giacinto Spagnoletti¹²⁵ («Il Popolo», 21 luglio 1953) riconosce la naturalezza espressiva, l'unità e la misura di un impianto narrativo in cui ogni particolare finisce per dimostrarsi simbolicamente necessario. Fra i primi a interrogarsi sui possibili modelli del testo, suggerisce Virginia Woolf come referente stilistico e il Billy Bud di Melville come antesignano di Marco. Conclude promuovendo la capacità di Cialente di controllare il peso (potenzialmente eccessivo) delle descrizioni ambientali, permettendo così ai diversi personaggi di emergere con forza sulle tinte esotiche dello sfondo.

Sul «Tempo» del 6 agosto Giuseppe De Robertis¹²⁶ dichiara di ignorare «affatto se qualcuno ne abbia scritto mai», rimproverando la mancata compilazione, nel volume di Sansoni, di un'appendice bibliografica che chiarisse le vicende del testo dalla sua prima edizione. Prosegue valorizzando il piano generale dell'opera, descritto nei termini di un andamento operistico e teatrale.

Parla di «una favola chiusa, in sé perfetta e compatta» anche Natalino Sapegno¹²⁷ nel suo intervento su «Rinascita» (X,1953), attribuendo il primo rifiuto del romanzo alla sua mancanza di aderenza esteriore a un certo clima di costume e di esperienze letterarie.

Privo delle ambizioni formalistiche allora dominanti, lontano dalla violenta reazione

¹²⁴ Adriano Seroni, *Fausta Cialente*, «Paragone», IV (1953), 44, pp. 71-73

¹²⁵ Giacinto Spagnoletti, *Cortile a Cleopatra*, «Il Popolo», 21 luglio 1953

¹²⁶ Giuseppe De Robertis, *Cortile a Cleopatra*, «Tempo», 6 agosto 1953

¹²⁷ Natalino Sapegno, *Fausta Terni Cialente, Cortile a Cleopatra*, «Rinascita», X (1953), 8-9, pp. 511-512

moralistica di un Moravia o un Vittorini, il romanzo mostrava invece «la peculiarità di un'esperienza maturata in condizioni molto particolari e comunque lontane dalla tematica allora in voga fra noi». Sapegno sottolinea come l'ambientazione levantina costituisca per l'autrice un'esperienza reale, diretta, un mondo di cui sa scegliere non gli aspetti «strani e diversi», ma quelli più consueti e universali. Su questo panorama quotidiano, lo sguardo di Fausta Cialente sa essere lucido e ironico, distaccato ma teneramente coinvolto e sincero.

«Il più bel romanzo del '53 è una ristampa», stabilisce Carlo Salinari¹²⁸ in apertura del suo articolo su «l'Unità» (2 settembre 1953), dove riprende le posizioni già espresse evidenziando la perfetta fusione delle figure con l'ambiente: se le vite dei personaggi sono inconcepibili senza il cortile, questo apparirebbe muto e sfocato una volta svuotato dei suoi abitanti. Il brano critico si distingue per la particolare lettura in chiave storico-sociale del romanzo: nel racconto delle disavventure sentimentali di Marco si nasconde una concezione della vita caratteristica delle nuove generazioni italiane ed europee alla vigilia del secondo conflitto mondiale. «Al fondo di questa concezione – spiega Salinari – v'è una spinta anarchica, individualistica, libertaria e tuttavia positiva e ribelle nei confronti dell'ordine costituito, delle convenzioni, delle ipocrisie, delle ingiustizie, di tutto il castello di costumi, di preconcetti e d'idee che costituiscono il modo di vivere della borghesia e della piccola borghesia». Infine, l'analisi dei personaggi sorprende Salinari in piena contraddizione con la lettura di Cecchi: è Marco l'unica figura ad avere ancora, quando si chiude l'ultima pagina, un futuro da inventare. Al contrario, i personaggi femminili si spengono in una morte fisica (Eva), spirituale (Dinah) e del desiderio (Kiki) che le esclude per sempre da ogni possibile destino.

Piero Dallamano¹²⁹ commenta su «Paese Sera» (22 settembre 1953) l'esito del Premio Viareggio, assegnato a Gadda per le *Novelle dal ducato in fiamme* (Firenze, Vallecchi, 1953): ottimo il testo premiato, commenta Dallamano, ottimi, ancora, i romanzi in concorso, eppure nessuna di queste opere può essere considerata «veramente, incontestabilmente di primo piano». Fra le ultime pubblicazioni, spicca invece la ristampa di un libro a suo tempo ignorato dalla critica, un libro che «è sembrato più

¹²⁸ Carlo Salinari, *Cortile a Cleopatra*, «l'Unità» 2 settembre 1953

¹²⁹ Piero Dallamano, *Cortile a Cleopatra*, «Paese Sera», 22 settembre 1953

nuovo e più vivo di molti romanzi nati proprio nell'oggi». In modo discreto ma persuasivo, *Cortile a Cleopatra* sembra proporre ai narratori contemporanei una nuova formula, un'alternativa da meditare, «ed è risaputo che [...] avrebbe vinto in carrozza lo stesso Premio Viareggio se appunto alle ristampe fosse libero il gran cimento».

Si concentra sulle analogie con Conrad e sulla funzione strumentale del protagonista Marco Forti¹³⁰ («La Gazzetta di Parma», Ottobre 1953), mentre è «Belfagor» (IX, 1954) a chiudere la rassegna della critica con un articolo di Sergio Antonelli¹³¹ dedicato principalmente al sistema dei personaggi: con l'eccezione di poche figure emergenti, tutte le presenze del cortile si risolvono in interminabili ritornelli, iterazione invariata di tratti fissi (fisici e caratteriali) fondamentali.

Il prestigioso giudizio di Cecchi («Caro e Gentile Maestro» lo chiamerà Cialente negli anni successivi) costituisce la premessa di un'attenzione critica del tutto inedita per l'autrice, per la prima volta presentata al pubblico come scrittrice italiana di talento, ingiustamente punita da un lungo oblio.

Il prolungato silenzio del romanzo non sembra aver però pregiudicato la tenuta stilistica e l'equilibrio compositivo delle origini. «Il Cortile [...] non avrebbe bisogno che di qualche ritocco – mi pare¹³²», aveva scritto Cialente nei suoi diari quando, nel 1942, la prospettiva di una nuova pubblicazione sembrava quanto più remota e improbabile. Il raffronto sistematico fra le due edizioni del testo (Corticelli-Sansoni) dimostra quanto fosse corretta la sua impressione: il volume del 1953 non presenta che minime variazioni rispetto alla scrittura originale, mentre la data del 27 aprile 1931 (mantenuta in calce al romanzo) si conferma come unico riferimento cronologico per la composizione dell'opera. Al momento di consegnare la bozze a Sansoni, Cialente interviene solo sulla superficie stilistica del testo, si limita a rivedere la punteggiatura e alcune soluzioni verbali (con inversioni fra passato remoto e imperfetto), manifestando una particolare attenzione per le unità minime del discorso (è corretto, ad esempio, un uso di pronomi e preposizioni ormai superato nell'italiano del secondo dopoguerra). A livello di contenuto, non si registrano cambiamenti significativi, con la sola eccezione

¹³⁰ Marco Forti, *Fausta Cialente, "Cortile a Cleopatra"*, «La Gazzetta di Parma», Ottobre 1953

¹³¹ Sergio Antonelli, *Fausta Terni Cialente, Cortile a Cleopatra*, «Belfagor», IX (1954), 2, pp. 228-229

¹³² Fausta Cialente, [Cairo] 28 [dicembre] sera [1942], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 3°, ff. 93v-94r (FFC)

dell'aggiunta del titolo *I fidanzati* per la parte terza del romanzo, che nella 1936 era lasciata (in mancata coerenza con le altre sequenze) senza alcuna intestazione.

Ciò che distingue in maniera determinante la seconda edizione è invece la breve *Avvertenza* dell'autrice scritta, come sembrerebbe suggerire la lettera del febbraio 1953, su indicazione di Anna Banti. Un altro intervento ai margini del testo, dunque, inserito appena prima dell'avvio del romanzo. Una sintesi di riflessioni che i primi lettori sembrano quasi ignorare, ma che si dimostrerà essenziale per l'interpretazione non solo del romanzo, ma di tutto il percorso narrativo di Cialente:

AVVERTENZA

Cortile a Cleopatra porta la data del 27 aprile 1931, ma fu pubblicato solamente nel 1936. Nel riconsegnare alla stampa questo libro che mi è particolarmente caro, come sono i figli dei quali si pensa che non hanno avuto la sorte che meritavano, mi sembra opportuno indicarne le date all'attenzione del lettore, benché siano di per se stesse eloquenti.

Nella storia di Marco, dei suoi amori e peccati, scritta fra le due guerre dopo circa dieci anni di permanenza in Egitto, avevo creduto di esprimere la mia insofferenza per una terra, un clima e una gente che mi sembrava di non amare affatto; mentre il tempo mi ha rivelato che se ho scritto il *Cortile* è stato proprio perché amavo quella terra, quel clima e quella gente, e di tutto ciò porterò oramai, per sempre, un'inguaribile nostalgia. Non ho voluto alterare la freschezza originale del racconto e vi ho portato solo lievi ritocchi; come non ho acconsentito a mutarne il titolo, benché per chi non sappia che Cleopatra è un sobborgo di Alessandria d'Egitto esso possa riuscire inconsueto, come accadde già la prima volta.

Il tempo trascorso fra la prima e la nuova edizione è tale che molti dei luoghi qui descritti non esistono più. Da quando Marco sbarcò in Egitto, dopo la prima guerra mondiale, l'asfalto ha divorato le grandi spiagge solitarie e il lago di Hadra è stato prosciugato: da un pezzo i soldati inglesi non abitano più le caserme di Mustàfa; e la giovane generazione non ricorda nemmeno che siano esistite, nell'antica strada di Porta di Rosetta, le *Galleries Lafayette*. Gli anni e l'ultima guerra hanno stravolto la fisionomia delle sabbie vergini con i dattolieri sepolti a metà fusto, e si è perduto anche quel molle ritmo di vita tra levantino e coloniale.

Mi sembra di ricordare di aver affermato in qualche altra occasione che il compito del narratore, a mio vedere, è anzitutto quello di rappresentare. Un libro che si apre è come un sipario che si alza: i personaggi entrano in scena, la rappresentazione comincia.

FAUSTA TERNI CIALENTE

Esigenza dell'autrice è fissare i riferimenti spaziali e temporali della sua scrittura, definire coordinate e prospettive. Se l'avversione per una terra straniera coincide con l'origine della narrazione, la revisione del testo si accompagna alla consapevolezza di

aver fermato sulla pagina l'immagine di un mondo segretamente amato e rimpianto. *Cortile a Cleopatra* diventa così un cronotopo di bachtiniana memoria, uno spazio-tempo che si risolve nella combinazione di luoghi e anni perduti per sempre, trattenuti nell'artificio della parola e resi riconoscibili (quindi nuovamente significanti) solo se rintracciati da lontano. La trasformazione di spazi e abitudini misura lo scarto fra esperienza e memoria, affida alla scrittura il compito di rendere nuovamente visibile, di mettere in scena questa distanza. Una distanza che riconosce come criticamente significativo quanto era già insito, ma implicito, nella composizione del testo: la disposizione del racconto secondo l'ordine della rappresentazione drammatica, della convenzione teatrale. Quello spazio che gli anni hanno così profondamente mutato rivive come palcoscenico nel momento in cui si alza il sipario, svelando in una sola, rarissima per l'autrice, dichiarazione di poetica la costante delle sue invenzioni narrative: la vocazione per la spettacolarità della parola poetica, la sensibilità per la messa in scena delle azioni, dei personaggi, degli ambienti, la pratica della scrittura come rappresentazione. «Un libro che si apre è come un sipario che si alza», il romanzo non è una forma chiusa, statica, singolare: è un'arte performativa, un'esecuzione che ogni volta, in modo diverso e inesauribile, *comincia*.

II.3 Il ritorno del romanzo: da *Ballata levantina* (1961) a *Un inverno freddissimo* (1966)

Nella storia letteraria italiana gli anni Sessanta iniziano nel segno dei primi tre grandi best seller del dopoguerra: il caso editoriale de *Il Gattopardo*¹³³ (1958), il vincitore del Premio Strega *La ragazza di Bube*¹³⁴ (1960) e del Premio Viareggio *Il giardino dei Finzi-Contini*¹³⁵ (1962). Tre romanzi che testimoniano l'avvenuta trasformazione del mercato del libro e delle grandi case editrici, capaci di superare e anticipare il dibattito critico con prodotti di forte attrattiva commerciale e, insieme, di alto valore letterario. Tre romanzi che, secondo la definizione elaborata negli stessi anni da Italo Calvino, «in

¹³³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958

¹³⁴ Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960

¹³⁵ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*, Torino, Einaudi, 1962

un momento di prospettive storiche incerte» scelgono la strada del «ripiegamento dell'epica nell'elegia, [...] ossia nell'approfondimento sentimentale e psicologico in chiave di malinconia»¹³⁶. L'esaurimento del neorealismo e la comparsa di nuove tendenze di gusto lasciano spazio all'emersione di uno sguardo decadente, volto a recuperare il senso raffinato e dimesso di un passato altrimenti cancellato dalla Storia.

In questo nuovo clima che, nonostante le suggestioni di una prosa poetica e intimista, non dimentica le istanze morali della passata esperienza antifascista, si può collocare il ritorno al romanzo di Fausta Cialente. Pubblicata nel 1961, la sua *Ballata levantina* risponde in massima parte alla categoria calviniana della letteratura contesa fra «l'elemento epico e tragico, di tensione morale che la Resistenza ha rappresentato nelle esistenze individuali e nella storia collettiva, e l'elemento lirico, elegiaco del tempo che tutto seppellisce, addormenta, cancella»¹³⁷. Che sia, come nei casi di Bassani e Cassola, «il secondo elemento il vero vincitore», è più difficile da stabilire, tanto per la complessità della struttura e del discorso ideologico che alimenta il testo, quanto per la condizione di partenza che ne caratterizza la composizione: se per tanti narratori contemporanei l'occasione autobiografica e la fedeltà al proprio immaginario coincide con il ripiegamento in un angolo di provincia, per Cialente il ritorno nei luoghi e nei tempi della memoria individuale significa confrontarsi con un contesto extranazionale e multiculturale.

Recuperando oltre mezzo secolo di storia (dagli ultimi decenni del XIX secolo alla fine della Seconda guerra mondiale) *Ballata levantina* ricostruisce l'estremo splendore e la definitiva sconfitta del levantinismo in Egitto, realtà molteplice per confini, prospettive, identità nazionali, etniche, religiose e di classe, amplificando inevitabilmente le ragioni ideologiche del testo. Pretesto e focalizzazione del racconto storico è la vicenda di Daniela, italiana cresciuta ad Alessandria con la nonna, bambina negli anni fra le due guerre e giovane donna allo scoppio del secondo conflitto mondiale. Il suo percorso di formazione è affidato ad una memoria in prima persona nelle parti I e II, al racconto di un narratore esterno nella seconda metà del romanzo (parti III, IV e V), dove sempre più

¹³⁶ Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in Id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 51

¹³⁷ *Ibid.*

importante è la pressione dei dati autobiografici e l'ingerenza degli avvenimenti militari. La ricchezza del contenuto romanzesco e le difficoltà materiali del ritorno in Italia determinano una stesura estremamente rallentata del libro:

So di uscire con un grande ritardo, se penso a quel che erano le mie speranze da buon principio...e non rivelerò mai quando ho iniziato a scrivere la *Ballata!* Ma la colpa non è stata sempre la mia. Del resto, le circostanze che mi hanno fatto tardare non hanno nulla a che vedere con la stesura o la composizione del libro. Mi è accaduto, però, di doverlo abbandonare per due, tre anni di seguito.¹³⁸

I lunghi tempi di composizione sono confermati da un estratto del romanzo pubblicato su «l'Unità» il giorno 8 novembre 1951, con il titolo *Fuga in Egitto*:

Per gentile concessione della autrice siamo lieti di offrire ai nostri lettori un brano del romanzo inedito «In quattro tempi» della nostra collaboratrice Fausta Cialente. Il romanzo, tra l'altro, descrive il cammino che la borghesia levantina cosmopolita in Egitto ha compiuto negli ultimi settanta anni dalla soggezione agli inglesi al movimento di liberazione dal giogo imperialista¹³⁹.

La breve presentazione del testo e il titolo provvisorio suggeriscono l'ipotesi di un romanzo ideato in quattro parti, e non nelle cinque sezioni definitive. Un titolo e un'ipotesi che, tuttavia, anticipano l'impostazione finale, dove *Ballata* conferma il valore della partizione e della struttura ritmica del discorso narrativo.

A dieci anni dalla pubblicazione risultano inoltre ben definiti il tempo della storia, fissato negli anni Venti del Novecento, e le figure della protagonista bambina e della nonna, ballerina italiana emigrata ad Alessandria che ricorda con orrore la rivolta del colonnello Urabi (sedata dall'intervento inglese nel 1882). Nel romanzo il passo è riportato all'inizio del capitolo IV della Parte Prima e a contraddire la nonna non è Daniela, ascoltatrice silenziosa, ma il personaggio di Matteo, assente nella prima versione:

Sui nomi di Ismail il Magnifico e del Kedive Tofik e su tutto lo splendore che li accompagna nei racconti uditi da bambina, faceva macchia nella mia memoria il sangue versato nei massacri del 1882. Nelle famiglie levantine,

Quando rievocava il fasto dei tempi di Ismail il Magnifico o del Kedive Tofik, la nonna adoperava un linguaggio variopinto, fiabesco, che mi avrebbe non poco esaltata se non avessi dovuto quasi sempre legare gli splendori che descriveva ai cosiddetti

¹³⁸ Fausta Calente, *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961.

¹³⁹ Ead., *Fuga in Egitto* (dal romanzo inedito *Ballata levantina*), «l'Unità», 8 novembre 1951, p. 3

quarant'anni dopo molte donne dell'età della donna non volevano rimanere sole in casa coi servi indigeni e quando nominavano Arabi pascià nella loro voce passava un fremito di sdegno e di paura. [...] Molto tempo trascorse prima che io potessi giudicare le proporzioni ed il significato di quei moti secondo la verità della storia e non secondo gli ambigui ricordi della nonna, che mi dipingeva l'Egitto dei primi Kedive con le tinte ingenuie e vivaci di una immagine di Epinal. Razzista ed ignorante, la nonna non voleva ammettere la parte di buono che avevano avuto quei moti, né che fosse una sciagura l'occupazione straniera. Non stava neppure a sentire quando la contraddicevo e giudicava le cose a modo suo. Come quasi tutti i vecchi, non voleva mutar idea per pigrizia e trovava scomodo mettersi a pensare intorno a cose nuove, quando per quarant'anni o più ne aveva pensate altre, tutte diverse, dentro le quali si era comodamente annidata.¹⁴⁰

massacri dell'ottantadue. Tra gli ori e i pennacchi dei lussi kediviali immancabilmente vedevo coagularsi una gran macchia di sangue. Ella vi alludeva abbassando la voce, e se nominava Orabi pascià sembrava ancora agitata dallo sdegno e dalla paura. Quarant'anni dopo, nelle famiglie levantine, molte donne della sua età, per il ricordo di quei massacri, continuavano a non voler rimanere sole in casa con i domestici indigeni. [...] A parte gli eccessi dei "moti", ella amava dipingere l'Egitto dei Kedivi con le tinte ingenuie e vivaci delle immagini di Épinal. Sarei rimasta per molto tempo a quelle visioni se Matteo, quand'era presente, non ne avesse alterato i lieti colori con tocchi meno abbaglianti.

"Tu non vuoi ammettere," le diceva, "la parte di buono ch'ebbero i moti dell'82. Non vuoi ammettere che l'occupazione straniera è sempre una sciagura" (E non solo non voleva ascoltarlo, la nonna, ma lo contraddiceva.) "Non vuoi mutare opinioni per pigrizia. Trovi che sia scomodo metterti a pensare in un altro modo, soltanto perché da quarant'anni o più pensi diversamente. O meglio, non pensi affatto. Sei annidata dentro i tuoi pregiudizi, dentro il tuo razzismo".¹⁴¹

E' possibile che la figura di Matteo non fosse ancora prevista nella costruzione del testo. Possibile anche che, già presente nell'impianto della storia, sia stata esclusa al momento della pubblicazione dell'inedito, per migliorarne la resa come passaggio narrativo autonomo. Resta sostanzialmente invariata la funzione di Daniela, ascoltatrice bambina che subisce le parzialità e le rigidità del pensiero adulto e dalle memorie degli altri ricostruisce un passato favoloso e perduto. Su tutto emerge l'avanzato stadio di elaborazione formale del testo, che presenta già il tono e le strategie espositive del futuro romanzo. L'inedito pubblicato da «l'Unità» evidenzia quindi un lavoro di scrittura già maturo in molti suoi aspetti, pone la storia dell'Egitto «dei Kedivi» come probabile primo nucleo compositivo e conferma le confessioni di Cialente sul lungo processo di scrittura, inspiegabile se non ammettendo consistenti pause nella lavorazione.

Notizia dell'opera in lavorazione continua a circolare negli ambienti letterari e nelle case

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Fausta Cialente, *Ballata levantina*, Feltrinelli, 1961, p. 27-29

editrici, fra cui è possibile rintracciare un probabile interesse di Vittorini (conosciuto da Cialente nel 1946, al ritorno dall'Egitto) che ne discute in una riunione di redazione all'Einaudi nel 1955¹⁴².

La più interessante fra le tracce lasciate dal testo si colloca nell'aprile del 1957, quando il mensile diretto da Anna Banti, «Paragone. Letteratura», pubblica un estratto «dal romanzo inedito *Ballata levantina*»¹⁴³ che corrisponde esattamente al capitolo iniziale del futuro volume¹⁴⁴. La scelta del periodico richiama la collaborazione del 1953 che aveva portato all'edizione di *Cortile a Cleopatra* nella collana della rivista («Biblioteca di Paragone»). Mentre compare per la prima volta il titolo definitivo, l'analisi del testo presentato rileva solo dei cambiamenti marginali rispetto alla stesura definitiva, segno che questo e, probabilmente, altri passi dell'opera sono ormai compiuti in ogni aspetto stilistico e tematico. Lo dimostra, del resto, la «Nota» di redazione che accompagna la fine del brano:

NOTA – *Ballata Levantina* è un romanzo diviso in quattro “ritratti”: *La Nonna* (Memorie); *Matteo* (Memorie); *Angèle* (Cronache); *Daniela* (Cronache). L'azione si svolge, attraverso racconti, fatti e ricordi, dall'epoca in cui la Nonna sbarcò la prima volta in Egitto, intorno al 1880, qualche anno dopo i fasti dell'apertura del Canale di Suez, fino ai giorni di El Alamein durante la seconda guerra mondiale. Il taglio che presentiamo, inizio del romanzo, è tolto dal primo di questi “ritratti” ed è ambientato a Bacos, (Ramleh, Alessandria d'Egitto) dopo il 1920¹⁴⁵.

L'indicazione ai lettori permette di attestare che il disegno generale del romanzo nel 1957 è quasi ultimato: continua a mancare l'ultima sezione (*Livia*) ma il sottotitolo «Memorie» e «Cronache» suggerisce che sia già stabilito il cambio di conduzione narrativa dalla prima persona (che racconta le parti iniziali *La nonna*, *Matteo*) al narratore esterno (che nel romanzo espone i movimenti finali *Angèle*, *Daniela*, *Livia*). La variazione del punto di vista e la pluralità dei personaggi che caratterizzano il

¹⁴² Il 18 maggio 1955 in redazione Einaudi «Calvino informa che Vittorini non vuole accogliere nei Gettoni *Pamela*, [...] che pure ha notevoli meriti, perché scritto vent'anni fa. Si potrebbe tentare di rilevare da Sansoni *Cortile a Cleopatra* della stessa Terni Cialente e, unendolo a *Pamela*, che è molto esile, farne un Corallo. L'autrice è esitante perché l'edizione di *Cortile a Cleopatra* pubblicata da Sansoni è già, a sua volta, una ristampa dell'edizione precedentemente apparsa presso un altro editore. Si decide di rinviare la decisione a quando la Terni Cialente avrà terminato il libro che sta scrivendo», *I verbali del mercoledì*, Torino, Einaudi, 2011, p. 200.

¹⁴³ Fausta Cialente, *La nonna*, (dal romanzo inedito *Ballata levantina*), «Paragone», aprile 1957, pp. 61-69.

¹⁴⁴ Ead., *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 9-19.

¹⁴⁵ Ead., *La nonna*, cit., p. 69.

romanzo sono anticipati dall'indicazione di «racconti, fatti e ricordi», mentre risulta definito con esattezza lo spettro cronologico della vicenda. È possibile pensare che, a questa altezza cronologica, il piano dell'opera preveda solo quattro sezioni (difficilmente l'autrice avrebbe fatto circolare un dato incerto o già superato) e che la volontà di inserire un'ulteriore partizione sia sopraggiunta in seguito con l'inserzione di nuovo materiale o la rielaborazione e redistribuzione di quanto già scritto. Restano, in ogni caso, ancora quattro anni di silenzio prima che, nell'aprile del 1961, *Ballata levantina* arrivi in libreria per iniziativa di Feltrinelli, nella collana «Biblioteca di letteratura. I contemporanei» (n. 25) diretta da Giorgio Bassani.

Collaboratore della casa editrice dal 1957, Bassani è la figura centrale per la diffusione del romanzo e la promozione della scrittrice. L'occasione di incontro fra i due potrebbe rintracciarsi proprio nell'ambiente di «Paragone», frequentato da Bassani come membro del comitato di redazione dal 1953 al 1960 e poi dal 1964 al 1971. I due autori condividono la fedeltà a modelli letterari del secolo precedente, rivendicando lo stesso pantheon di riferimento¹⁴⁶ e un'analoga diffidenza per le avanguardie e la narrativa sperimentale. È facile immaginare che la prosa musicalmente ricercata di Cialente e la dialettica tra interiorità e realismo storico abbiano incontrato il gusto dello scrittore ferrarese, in quegli anni impegnato a congedare l'esperienza di «Botteghe Oscure» (1948-1960) per dedicarsi interamente alla firma della collana di Feltrinelli.

«La Biblioteca di letteratura» è articolata in due collezioni: «i Contemporanei» (1958-1963), pensata per fornire un catalogo di novità italiane provenienti da «autori noti o meno noti o del tutto sconosciuti»¹⁴⁷, e i «Classici moderni», dove vengono riproposte opere delle letterature europee fra Ottocento e Novecento. Nella lista de «i Contemporanei» si alternano autori già attivi prima della guerra come Dessì e Delfini, giovani scrittori in via di affermazione come Cassola, Testori, Arbasino, Volponi, Fortini, Roversi e, fra gli esordienti, le due scoperte eclatanti di Tomasi di Lampedusa e Meneghello. La collana mantiene l'impostazione antologica che era stata di «Botteghe

¹⁴⁶ «Come scrittore, ho sempre guardato più all'800 che al '900; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli, come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce dei *Dubliners*) e Thomas Mann, ad esempio, che derivano direttamente dal secolo scorso», in Giorgio Bassani, *9 domande sul romanzo*, «Nuovi argomenti», maggio-agosto 1959, p. 4

¹⁴⁷ *I vent'anni della Feltrinelli: catalogo generale 1955/1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 24

Oscuri», prescindendo da poetiche determinate. Il direttore dichiara di scegliere ogni singolo manoscritto per il suo valore senza preoccuparsi di dare una precisa direzione alla collana: «cerco libri riusciti, punto più sui testi che sulle persone»¹⁴⁸. Da qui la forte differenza fra gli autori pubblicati, distanti per poetica, trascorsi editoriali, riferimenti intellettuali e generazionali. La facoltà di non preferire a priori un certo tipo di letteratura a sfavore di un altro è difesa da Bassani come atteggiamento di moderna sicurezza intellettuale, possibilità di superare i «falsi problemi» per riconoscere, oltre i caratteri stilistici e contenutistici di tendenza, i libri veramente validi. La conduzione della collana costituisce così la più articolata risposta di Bassani alla prima domanda che, nel 1959, «Nuovi Argomenti» aveva posto a lui e ad altri scrittori italiani:

Il problema del linguaggio nel romanzo: il romanziere deve “lasciar parlare le cose” o “prima di tutto essere scrittore e anche perfino vistosamente scrittore”?

[...]

Non è simpatico polemizzare con le domande. Tuttavia, una volta tanto, mi sia consentito chiedere: “Perché questa domanda?”. Siamo nel 1959, ben avanti nel secolo, abbastanza adulti, direi. E ancora a doverci bloccare con questi falsi problemi? Ancora a dover scegliere tra la via di Svevo e quella di Tomasi di Lampedusa, tra quella di Cassola e quella di Gadda o della Banti, tra quella di Moravia e quella di Soldati? Quando invece si sa che tutte le strade vanno bene, o male: e che l'unica *cosa* necessaria a un romanzo perché funzioni – l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire – è la ragione per la quale esso è stato scritto, la sua necessità¹⁴⁹?

Penalizzata proprio dalla scarsa coerenza interna, la collana di Bassani stenta ad imporsi nel quadro del mercato editoriale: priva di un'immediata identità e riconoscibilità la «Biblioteca di letteratura» «appare lontana da quelle esigenze e caratteristiche di scoperta, novità, provocazione, di agguerrita presenza sul mercato librario e nel dibattito intellettuale, e perciò anche di successo»¹⁵⁰ che caratterizzano invece le contemporanee scelte feltrinelliane per la letteratura straniera e la saggistica. Esigenze che porteranno presto l'editore a favorire il radicale e spregiudicato sperimentalismo degli autori del Gruppo 63 al pacato sguardo decadente di Bassani. Nel 1963 lo scrittore lascia la

¹⁴⁸ Giorgio Bassani, *I libri che non gli somigliano*, intervista di Antonio Barbato, «L'Espresso», 26 maggio 1963, p. 13

¹⁴⁹ Id., *9 domande sul romanzo*, cit., p. 4

¹⁵⁰ Gian Carlo Ferretti, *Un editore di gusto*, in *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, p. 170; cfr anche Gian Carlo Ferretti, *Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani*, in Roberta Cesana, *Libri necessari: le edizioni letterarie Feltrinelli*, Milano, UNICOPLI, 2010, pp. 255-307.

direzione e «i Contemporanei» vengono interrotti dopo una cinquantina di titoli. Poco considerata da un autore come Calvino¹⁵¹, la «Biblioteca di letteratura» conta fra i suoi sostenitori Anna Banti, legata a Bassani, fra l'altro, per la contemporanea esperienza di «Paragone»¹⁵². Proprio nel 1961 la scrittrice dichiara: «fra le collane di narrativa più impegnate e serie felicemente affermatesi in questi ultimi anni, nessun dubbio che il livello più alto sia tenuto da quella di Feltrinelli, guidata da Giorgio Bassani»¹⁵³. Poi, riconosciuto «il colpo di fortuna che ha favorito l'intelligenza critica di Bassani» rispetto alla vicenda del Gattopardo e il merito di aver scelto autori come Testori, Solinas Dongi e Arbasino, aggiunge:

L'ultimo recentissimo merito della collana è l'uscita di un romanzo molto aspettato, *Ballata levantina* di Fausta Cialente: aver recuperato quest'ottima scrittrice non più giovane dimostra i vantaggi di un'apertura di interessi che non tutti i direttori di collane e gli editori – in genere avidissimi di primizie – mostrano di possedere¹⁵⁴.

Dopo aver favorito, nel 1953, il ritorno di *Cortile a Cleopatra*, Banti si distingue ora fra le principali sostenitrici dell'ultimo lavoro di Cialente, destinato a dividere la critica. Nel segnalibro allegato alla prima edizione Bassani presenta l'opera di una scrittrice dal «carattere estremamente schivo e appartato», ancora sconosciuta «a una cerchia più vasta di lettori». Risultato di «molti anni di dura e silenziosa fatica», «perfetto nella struttura», il nuovo romanzo «supera nettamente» *Cortile a Cleopatra*:

I colori, i profumi, le dolci, struggenti apparenze, sono rimasti i medesimi [...]. oggi, tuttavia, nel gioco già delizioso della Cialente è entrata la storia, la politica, il giudizio morale. E il miracolo più straordinario della *Ballata* è proprio in questa inedita capacità “inclusiva” e al tempo stesso strenuamente armonizzatrice. In essa noi vediamo, oggi, il segno della più vera originalità di un'arte insieme forte e raffinata, della sua attualità e importanza¹⁵⁵.

Il resto dei recensori tendono invece a condannare il volume, concentrandosi sulla contrapposizione fra la felicità evocativa delle prime pagine e l'eccessivo peso assunto

¹⁵¹ Cfr Lettera di Italo Calvino a Francois Wahl, 5 ottobre 1962, in Id., *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991, pag 408-409: «Cerchiamo di pubblicare il meno possibile, anche perché roba buona in giro non ce n'è: e a vedere quel che tirano fuori il mio amico Bassani o addirittura quelli di Rizzoli o Lerici o Del Duca c'è da mettersi le mani nei capelli».

¹⁵² Cfr., Paola Italia, *All'insegna di un «vero maestro». Bassani e «Paragone»*, in *Giorgio Bassani critico editore: atti del Convegno, Roma, Fondazione Camillo Caetani, 28-29 ottobre 2010*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 143-162

¹⁵³ Anna Banti, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961 p. 213

¹⁵⁴ Ivi, p. 215

¹⁵⁵ Giorgio Bassani, Segnalibro allegato a Fausta Cialente, *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961

dalla guerra nello sviluppo della narrazione. Luigi Baldacci riconosce a *Ballata Levantina* tutti i «limiti squisitamente femminili del romanzo di memoria», affermando che:

dopo la morte della nonna, come Daniela diventa donna, il romanzo perde la sua ragione poetica. [...] Si ha un bel dire che la Cialente si evolve, dal dominio della memoria, a quello della storia. Sì, in realtà tutta la seconda parte del libro è punteggiata da una riferimento preciso agli avvenimenti politici e bellici, dall'assassinio dei fratelli Rosselli alle vicende della guerra d'Africa. La dolce vita delle colonie straniere in Egitto sullo sfondo delle calamità europee, costituisce già un quadro persuasivo; ma si avverte altresì che tutto questo non è sufficiente a fare storia, la quale risulta troppo spesso quasi desunta dai bollettini militari e non finalizzata ad un'idea strutturale.¹⁵⁶

Dalle pagine del «Giorno», Piero Citati rimprovera Cialente di non aver saputo «mantenere l'intensità delle prime cento pagine», il cui pregio si perde nel confronto con la storia contemporanea:

Il mondo moderno non le dice nulla: lo registra, lo racconta per un inutile scrupolo di fedeltà; mentre si anima solamente quando qualche rottame, qualche eco della vecchia Francesca, affiora fra le sue pagine [...]. Gli orribili avvenimenti della nostra storia suscitano, in lei, appena i modesti trasalimenti dell'elegia. Si abbandona ad un mediocre lirismo; inclina a dei dubbi aloni poetici. La realtà le sfugge¹⁵⁷.

Sceglie un approccio crociano anche Paolo Milano, deciso a distinguere nettamente la poesia della prima sezione dalla non-poesia di tutta la seconda parte del testo, dove Cialente è colpevole di aver abbandonato il punto di vista della scrittrice per assumere il ruolo poco congeniale della storica: «le trecento pagine che seguono sono una storia costruita pezzo per pezzo, un compito eseguito a regola d'arte da un abile artigiano, e non molto di più»¹⁵⁸.

Non esita a definire superficiali simili posizioni la già citata Anna Banti, che attribuisce

¹⁵⁶ Luigi Baldacci, *Stampe egiziane della Cialente*, «Il Popolo», 7 luglio 1961

¹⁵⁷ Piero Citati, *Una Odette Levantina tramonta ad Alessandria*, «Il Giorno», 9 maggio 1961

¹⁵⁸ Paolo Milano, *Il delta di un'esistenza*, «L'Espresso», 9 luglio 1961. E' singolare che Ancora molti anni dopo, Valeria Consoli (*Il romanzo di Fausta Cialente*, Milano, G. Miano, 1984, p. 42) recuperi e confermi la prima opinione della critica, condannando il romanzo, la sua struttura e i suoi (troppi) riferimenti a «fatti di portata mondiale»: «Se *Ballata Levantina* si fosse risolta semplicemente in una contrapposizione di caratteri, che tendesse ad evidenziare essenzialmente lo scontro fra due mentalità e due epoche fra loro differenti, il messaggio del suo contenuto di natura socio-morale e – perché no? – anche di ordine politico, ci sarebbe pervenuto indubbiamente, anche senza il fraporsi continuo (a volte superfluo) di tante date e riferimenti a fatti di portata mondiale, che – soprattutto nella seconda parte del romanzo, resa in forma di cronaca, anche per una maggiore esigenza di obiettività storica – nuociono al tessuto della narrazione, invece di avvantaggiarlo, come del resto più di un critico ha notato».

le resistenze della critica al contenuto scomodo, perché carico di delusioni, delle cronache antifasciste:

Questa Ballata levantina che esce già bloccata – come oggi spesso avviene – dal giudizio in anteprima dei leaders della critica. Stupende le prime cento pagine, essi dicono, [...] deboli le altre trecento. Come si vede, il solito sistema di un tordo e una sassata. Questo giudizio, se vogliamo esser sinceri e con tutta l'affettuosa deferenza per la critica autorizzata, ci sembra peccare di un tantino di superficialità. [...] la cronaca dei movimenti di opinione antifascista fra i nostri intellettuali e intellettualoidi all'estero, noi la conosciamo troppo bene e se ne siamo stucchi è anche perché essa ripete, in qualunque paese si sia svolta, la storia delle nostre delusioni. E si sa anche che se si imposta un romanzo sui problemi di una ragazza incerta fra l'autosufficienza, la dignità morale e l'amore, legittimo o no, non riesce che a infastidire. [...] Il libro della Cialente è dunque, secondo noi, un romanzo che va preso in blocco, senza le distinzioni che soltanto la nostra preferenza di contenuto può stimolare. Un lavoro ad alto livello»¹⁵⁹.

Non sorprende che sia proprio Anna Banti a presentare *Ballata levantina* al Premio Strega, insieme all'italiano d'Egitto Giuseppe Ungaretti, caro amico di Cialente¹⁶⁰. Il romanzo arriva alla votazione finale del 5 luglio 1961 insieme a *Delitto d'onore* di Giovanni Arpino (Mondadori) e *Ferito a morte* di Raffaele La Capria (Bompiani). Si tratta di una delle finali più controverse di sempre, conclusa con solo un punto di vantaggio di La Capria (96) sui due avversari (entrambi fermi a 95 voti):

Nel 1961 la votazione a Villa Giulia ebbe carattere di vero spettacolo. [...] L'enorme pubblico ondeggiava ad ogni voto che il presidente del seggio Luigi Barzini, come sempre compiutamente calato nella sua parte, scandiva con voce rilevata. All'ultimo, per un solo voto, vinse La Capria e la Cialente e Arpino rimasero dietro di un passo. Sebbene il titolo del premio spettasse a La Capria, si poteva dire che i vincitori erano stati tre: e si palesava così il giudizio critico dei votanti che indicavano un peso non molto dissimile nei tre libri tanto diversi¹⁶¹.

Le cronache delle settimane successive raccontano una cerimonia concitata e confusa, esasperata dalle proteste e da un secondo inutile conteggio dei voti:

Quando Luigi Barzini lesse l'ultima scheda nessuno riuscì a capire bene chi era arrivato primo. I tre scrittori avevano tagliato il traguardo insieme, sembrava; come in una corsa di cavalli bisognava aspettare la prova fotografica e il risultato ufficiale. [...] A qualcuno il conto non tornava. Il professor Monteverdi trovava che c'era un voto in più rispetto al numero totale dei votanti, venti metri più in là Paolo Chiarini diceva che secondo lui i tre erano arrivati alla pari, 95 voti a testa. E Ugo Moretti, polemico, sosteneva ch'era meglio mettersi quieti e ricontare le schede. [...]

¹⁵⁹ Anna Banti, *Opinioni*, cit., pp. 213-221

¹⁶⁰ «con Ungaretti sono diventata molto amica: bastava capirlo, accettare il suo carattere difficile», Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 246.

¹⁶¹ Maria Bellonci, *Il Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-62

L'editore Alberto Mondadori, come parte perdente, chiedeva finalmente la revisione del conteggio. Riaperta l'urna e ripassate le schede una per una, il conto risultò esatto. La Capria aveva proprio vinto, con un solo voto di vantaggio¹⁶².

«In mezzo alla terribile folla della famosa serata delle streghe»¹⁶³ si trova anche Emilio Cecchi: «Purtroppo, come ha potuto vedere, gl'intrallazzi hanno avuto il sopravvento», commenta Cialente in una lettera, «con un punto di meno non mi sento molto perdente, in realtà, ma nauseata sì»¹⁶⁴. Lo sfogo continua con Maria Bellonci, che Cialente sembra già conoscere personalmente e a cui si rivolge con evidente confidenza:

Guarda che non me la sono presa tanto: il successo del libro e il successo (anche tu mi dici di averne la prova) di simpatia per la mia anziana persona e il mio carattere, mi hanno confortata, sono dei fatti certamente positivi, che serviranno appunto a far camminare il libro¹⁶⁵.

Il risentimento dell'autrice si addensa intorno alla figura dell'editore, accusato di voler semplicemente danneggiare la prestazione di Einaudi, in gara con *Le voci della sera* di Natalia Ginzburg:

Vedi, la sola cosa che mi ha veramente amareggiata è stato l'atteggiamento del mio editore. [...] All'ultimo, per quanto paziente e dignitosa, mi sono ribellata, e avevo deciso di non partecipare alla serata, altro che se fossi uscita vincente. Cioè, sarei venuta dopo. Poi ho ceduto alle suppliche di Bassani, e sono venuta, a malincuore. Rimangono i fatti, però: mi hanno pubblicamente abbandonata alla mia sorte, non sono venuti, né l'uno né l'altro, né alla presentazione al Fiammetta, né al famoso cocktail in mio onore, dove ho fatto, così sola, in mezzo a una folla di gente che non conoscevo nemmeno di vista, e qualcuno neanche di nome, la figura della povera orfanella. Mancanza di riguardo, di educazione e di onestà che ho considerato un vero e proprio insulto. Tanto era l'importante che non vincessero Einaudi, che avrebbe vinto se avessi vinto io?! È stato questo che mi ha demoralizzata, sentirmi presa in un ingranaggio dentro il quale il valore del libro e la mia dignità non contavano proprio nulla¹⁶⁶.

La lettera di Cialente introduce un ulteriore dettaglio che rende tanto più incerto l'esito della finale. In un precedente messaggio (assente nel carteggio) Bellonci avrebbe comunicato all'amica che un altro voto a suo favore era pervenuto alla giuria dopo la proclamazione del vincitore, troppo tardi per essere conteggiato. Lo statuto dello Strega

¹⁶² Nerio Minuzzo, *Dal punto al milione*, «L'Europeo», 16 luglio 1961, p.64

¹⁶³ Lettera di Fausta Cialente a Emilio Cecchi, Il Grillo [Trevisago], 10 luglio 1961, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Emilio Cecchi, Corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi, doc. 117.7

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Lettera di Fausta Cialente a Maria Bellonci, Il Grillo [Trevisago], 12 luglio 1961, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Carteggio Bellonci, ACR.31.III.1955-1962, lettera 1961.33

¹⁶⁶ *Ibid.*

prevede la possibilità di inviare le schede per posta ordinaria, riservandosi di conteggiare solo quelle recapitate entro il giorno dello scrutinio: «ogni anno si registravano da due a quattro voti giunti in ritardo, statisticamente non determinanti giacché lo Strega si assegnava in media con uno scarto di oltre cinquanta voti tra il primo e il secondo classificato»¹⁶⁷.

Il 5 luglio 1961 una scheda in ritardo avrebbe potuto fare la differenza. Lo sa bene Maria Bellonci che, per scrupolo di trasparenza o per obbligo d'amicizia, avrebbe inviato a Cialente un «documento» relativo all'incidente («Ti rimando il documento per il tuo archivio», si legge nella lettera di risposta), purtroppo non conservato insieme alle altre carte, e le avrebbe comunicato l'identità dell'elettore ritardatario: la scrittrice Lea Quaretti¹⁶⁸. Unico caso nella storia del premio, *Ballata levantina* sembra quindi aver sfiorato la vittoria ex equo:

Carissima, che dirti!? Sono stata proprio sfortunata, in quanto a voti che avrei potuto avere e non ho avuto – e ci volevo anche la scheda in ritardo! [...] Ringrazia pure la sig. Quaretti, che non ho il piacere di conoscere: mi ha fatto perdere la proclamazione e un milione. Credo che un votante che si comporta con sì poco senso di responsabilità meriterebbe una sanzione¹⁶⁹.

Il secondo posto, amplificato dalle polemiche e dalla peculiarità del risultato, basta a favorire le vendite del romanzo che, scelto nella selezione del Premio Marzotto (settembre 1961)¹⁷⁰, a dicembre è già arrivato alla quarta ristampa e figura fra i libri più letti dell'estate.

Per Cialente si apre un anno positivo, pieno di iniziative in casa editrice. Nel maggio 1962 Feltrinelli pubblica una nuova edizione di *Cortile a Cleopatra*, la terza dopo Corticelli e Sansoni, proponendola nella stessa collana dei «Contemporanei». Viene mantenuta la prefazione di Cecchi e l'Avvertenza dell'autrice, così come si conserva un'atmosfera da riscoperta che tanto ricorda il clima del 1953: «molti lettori scopriranno il romanzo», già due volte «apprezzato e accantonato. Eppure è davvero un romanzo tra

¹⁶⁷ Stefano Petrocchi, *La polveriera*, Milano, Mondadori, p. 95

¹⁶⁸ Anche in assenza del documento citato, è difficile pensare che Cialente abbia potuto risalire in altro modo al nome di Quaretti.

¹⁶⁹ Lettera di Fausta Cialente a Maria Bellonci, Il Grillo [Trevisago], 12 luglio 1961, cit.

¹⁷⁰ Vincitrice del Premio Marzotto è Gianna Manzini con *Un'altra cosa*. Il premio-selezione viene assegnato, oltre che a *Ballata levantina*, ai *Racconti* di Nicola Lisi (Cfr., *Assegnati a Torino i «Premi Marzotto 1961»*, «Corriere della sera», 24 settembre 1961, p. 15)

i più notevoli apparsi fra le due guerre e, anche se tardiva, oggi diventa una buona lettura per quanti ancora non lo conoscessero»¹⁷¹.

Nel settembre 1962 Feltrinelli raccoglie in un unico volume i racconti di Cialente scritti in Egitto, già editi sul «Giornale d'Oriente» negli anni Trenta e riproposti su «l'Unità» e «Noi donne» dopo la guerra. In apertura l'editore annuncia: «dopo il successo di “Ballata levantina”, ecco ripresentati i primi racconti di una delle più sensibili e intelligenti scrittrici italiane»¹⁷². *Pamela o la bella estate: racconti*, dal titolo del testo più lungo e più bello, è affidato all'«Universale Economica di Feltrinelli» senza subire sostanziali interventi di revisione rispetto alle versioni già diffuse in rivista:

Scritti fra il 1935 e il 1939, cioè fra le due guerre, e nonostante il pesante ricordo della prima, di questi racconti, oggi che li riconsegno alla stampa, non vorrei né potrei mutare il tono, né allargarne i limiti che rinchiodano un mondo fatto quasi esclusivamente di piccola gente modesta e di bambini. [...] La voce sommessa di questa realtà potrà sembrare al nostro tempo intossicato e feroce ben più lontana di quanto lo indicano le date; ma forse proprio per questo è meglio non averne alterato la tenue risonanza¹⁷³.

Infine, nel novembre dello stesso anno, Cialente esordisce come traduttrice. Feltrinelli le ha commissionato una versione dall'inglese di *Clea*, ultimo romanzo del Quartetto di Alessandria di Lawrence Durrell. Pubblicata fra il 1957 e il 1960 (quindi piuttosto tardi per influenzare il romanzo di Cialente), la quadrilogia dell'autore ricostruisce il grande affresco di Alessandria d'Egitto alla fine degli anni Quaranta, attraversando gli stessi ambienti di *Ballata levantina*:

Questa traduzione di *Clea* [...] è stata per me una ben curiosa esperienza. L'Autore mi ha come presa per mano e riportata su luoghi che mi sono infinitamente cari, in mezzo a figure e paesaggi che prediligo, ma che ho dovuto rivedere in una luce completamente diversa: un'Alessandria molto più immaginaria che reale, più colorita e torbida, più complicata e misteriosa di quanto lo sia mai stata. Così è naturale che io abbia preferito la fedeltà e la poesia con cui sono restituiti, in pagine veramente belle, i bagliori del mare d'Agami, la caccia alle anatre, le albe sui laghi salati. Ed è innegabile il fascino della prosa lussuosa e sgargiante di cui si serve il Durrell per interpretare questo moderno milleunanotte di un Medio Oriente spettacolare¹⁷⁴.

La consuetudine con il contesto levantino sollecita Feltrinelli ad attribuirle la

¹⁷¹ Michele Rago, *Riscoperta di Cortile a Cleopatra*, «l'Unità», 18 luglio 1962, p. 6

¹⁷² In Fausta Cialente, *Pamela o la bella estate: racconti*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 1

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Fausta Cialente, Quarta di copertina firmata, in Lawrence Durrell, *Clea*, Milano, Feltrinelli, 1962

traduzione, tuttavia fra Cialente e Durrell la similitudine è limitata alla coincidenza dei luoghi e alla struttura musicale dell'insieme, entrambe richiamate nei titoli: *Quartetto d'Alessandria*, *Ballata levantina*. Nella descrizione della città egiziana, Durrell sceglie la chiave di una sensualità decadente e variopinta, caricando i temi più tipicamente romanzeschi di un mondo lascivo ed esotico. Un'operazione che lascia perplessa Cialente, legata ad una rappresentazione quanto più sobria dell'universo levantino che non rinuncia mai, anche quando il fascino del paesaggio sollecita momenti di lirismo, alla tenuta di uno sguardo realistico, mosso dalla percezione delle contraddizioni e delle ambiguità:

[Durrell] non ho avuto modo di conoscerlo. Ma ho letto i suoi libri e penso che il suo Egitto sia tutto inventato. Quel mondo non esisteva, assolutamente. Poi, molti anni dopo, Giangiacomo Feltrinelli mi chiese di tradurre Clea. So che Durrell è rimasto molto contento, ma io devo essere sincera, quel libro proprio non mi piace¹⁷⁵.

Negli stessi mesi Cialente inizia a lavorare al suo nuovo romanzo, *Un inverno freddissimo*, concluso solo nel febbraio del 1966. Dopo il grande quadro storico levantino, Cialente stringe le maglie del racconto su un'unica stagione (i mesi dell'inverno 1946-1947) e un unico ambiente: una soffitta milanese dove si consuma la lenta e dolorosa convalescenza da una guerra che continua ad accumulare vittime anche in tempo di pace. Nello spazio claustrofobico si dilatano i personaggi, i loro egoismi, i loro conflitti, le loro solitudini, e si accumulano con straordinaria sintesi tutti i tratti della vita e della scrittura di Cialente. Forse il più autobiografico dei suoi libri, e certo uno dei più trascurati dalla critica, *Un inverno freddissimo* è un mesto elenco dei sopravvissuti, una malinconica rassegna di lutti e di perdite dove ritornano e si disturbano i ricordi dell'infanzia, la memoria del fratello Renato, la nostalgia per l'Egitto e la profonda frustrazione per un'Italia democratica tanto lontana dalle speranze resistenziali. Ai fantasmi dell'esperienza si intrecciano quelli della scrittura, con evidenti ritorni di temi e motivi dei precedenti romanzi che culminano nella ripresa esplicita di alcuni personaggi di *Ballata levantina*. La riflessione sugli eventi del Secondo conflitto mondiale è pronta a confrontarsi con il contesto italiano, intrecciando l'immaginario della Resistenza con l'esperienza del decennio trascorso fra Roma e Cocquio, segnato da

¹⁷⁵ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 249

una scrittura giornalistica attenta a registrare la realtà quotidiana di uomini e (soprattutto) donne del dopoguerra. Da queste esperienze nasce il nuovo romanzo, una nuova possibile risposta all'imperativo della storia:

Il compito di una scrittrice (e di uno scrittore) nella società odierna è quello di restituire la fisionomia nei suoi caratteri peculiari, noi stessi soggetti all'imperativo della storia così come la viviamo. Mi sembra del resto che questo sia sempre stato il compito dei narratori, in tutte le epoche: la storia non ci spinge soltanto a ricreare ambienti, fatti, figure, a ricreare il dramma o la commedia dell'esistenza, essa ci suggerisce anche il linguaggio adatto, un linguaggio che necessariamente è in costante e naturale evoluzione¹⁷⁶.

Il soggetto di *Un inverno freddissimo* si articola intorno alla figura di Camilla, madre abbandonata dal marito che riunisce la sua famiglia in una soffitta milanese all'indomani della Liberazione della città. Qui i personaggi trascorrono fra difficoltà e contrasti l'inverno del 1946-1947 finché, con l'arrivo della primavera, termina la loro convivenza forzata e ognuno riprende la sua vita nella nuova realtà postbellica. Dopo la lunga estate egiziana, l'origine dell'ispirazione viene ricondotta all'impatto con le stagioni e il paesaggio Italiano, riscoperto in occasione del definitivo rientro dall'Egitto:

Ero venuta per la prima volta in Italia dopo la fine della guerra nell'estate del '46. La mia famiglia s'era installata in un piccolo appartamento che aveva le finestre sul cortile d'un palazzo di via Manzoni, ed erano graziose camere frescamente ridipinte e decorate, molto accoglienti. Quando vi ritornai nella primavera che seguì il famoso e terribile inverno, del quale in Egitto ben poco avevo saputo, ebbi l'impressione che attraverso quelle stanze un uragano fosse passato, o un terremoto: dai soffitti era abbondantemente colata l'acqua e cadeva a pezzi l'intonaco, le persiane erano sconnesse, le tappezzerie macchiate o sdrucite, e mi fu raccontato allora che il cumulo della neve era rimasto nel bel mezzo del grande cortile durante tutto l'inverno, s'era anzi da poco disciolto, all'inizio dell'aprile.

Dopo, essendo vissuta per tanti anni nella campagna del Varesotto, gli inverni che dovetti sopportare furono un immancabile spettacolo, e quando presi a raccontare la storia di Camilla potei onestamente descrivere dal vero anche quello del '46-'47, aggiungendovi tutte le amare difficoltà del "dopo guerra" che condizionano il comportamento dei personaggi, secondo i loro caratteri¹⁷⁷.

I tempi di stesura del testo sono ancora una volta suggeriti dalla pubblicazione di un inedito su «l'Unità». Domenica 11 agosto 1963 viene presentato un brano, dal titolo *Inverno a Milano*, che introduce la scena iniziale del romanzo: alle prime luci del mattino Camilla si ferma davanti alla finestra della cucina e rievoca le vicende dell'ultimo anno, la fine della guerra, il ritorno a Milano dopo lo sfollamento, la

¹⁷⁶ 7 domande a Fausta Cialente, «Uomini e libri», gennaio 1966, p. 21

¹⁷⁷ Fausta Cialente, *La mia Camilla è un'altra donna*, «Paese sera», 25 aprile 1976, p. 4

preparazione della soffitta, l'incontro con il vicino di casa Enzo, l'arrivo di figli e nipoti, l'inizio della convivenza fra piccoli egoismi, manie, litigi. La contemplazione del presente è interrotta da brevi inserti memoriali, dominati dalle figure del marito e dei figli bambini. Il passo è riportato nella versione definitiva di *Un inverno freddissimo* in apertura del primo capitolo (pp. 10-24), presentando solo limitati interventi di integrazione:

Camilla s'avvicinò alla finestra della terrazza e scostò le tendine dai vetri, piano, per non destare Alba che forse dormiva ancora dietro il leggero tramezzo di legno e stuoia. Avevano dimenticato, la sera innanzi, di chiudere le persiane di quella portafinestra e ora aldilà dei vetri annerbiati, nel cielo fermo e remoto, vedeva sorgere un'aurora livida. «Perché siamo alla metà di novembre...e a metà novembre il sole, quando c'è, non sorge prima delle sette e mezzo».

«A Milano» si disse poi, lasciando vagare uno sguardo pieno di rancore sui tetti, le chiese, gli alberi scheletrici sepolti fra le case che arretravano in quella fosca lontananza color cenere dentro un muto incantesimo; ed ecco la solita, fugace visione di una spiaggia meridionale sotto la vampa del sole, Dario seminudo sdraiato immobile a terra per farsi bruciare la schiena, il cappelluccio di tela inzuppato d'acqua di mare spiacciato sulla nuca.

«Alba non era ancora nata. Dunque doveva essere... sì, doveva essere durante il primo anno di matrimonio».

Quieta e splendente, la visione, un disegno su metallo. Quando il sole è tanto forte non è vero che sembri d'oro, è bianco, e tutto diventa come un fulgido argento. Mentre la nebbia la fuori era d'un grigio smorto, filaccioso, i mattoni sconnessi dell'impiantito della terrazza sembravano bagnati, quasi avesse piovuto durante la notte, e giù contro il muro scalcinato e verdastro di muffe si allineavano i vasi di terra cotta dai quali spuntavano magri e nudi gli steli. Qualche misera foglia ancora ne pendeva, raggrinzita e cupa, e il rampicante

[...] Un colombo s'era posato sul parapetto della terrazza e Camilla lo vide quando dall'interno scostò le tendine sui vetri. [...] i vecchi infissi della vecchia casa cigolavano e scricchiolavano terribilmente, e se avesse cercato di aprire quella portafinestra avrebbe destato Alba che forse dormiva ancora dietro il leggero tramezzo di legno e stuoia. Anche quella persiana aveva dimenticato aperta durante la notte, così ora poteva veder spuntare l'aurora in un cielo che dietro il volteggiare ansioso del colombo le sembrava fermo e remoto. «Alla metà di novembre il sole non sorge prima delle sette e mezzo», pensò lasciando vagare lo sguardo pieno di rancore sui tetti vicini, sulle cupole delle chiese lontane. In fondo ai cortili, che di lassù non poteva vedere, erano sepolti i mesti alberi scheletrici; e la nebbia era proprio una nebbia milanese, d'un grigio sporco, filaccioso, i mattoni sconnessi della terrazza sembravano bagnati come se nella notte fosse piovuto. Contro il muretto scalcinato e verdastro di muffe stavano allineati i pochi vasi di terracotta da cui spuntavano magri e nudi gli steli, qualche misera foglia ancora ne pendeva, raggrinzita e cupa, e il rampicante attorcigliato all'asta di ferro sull'angolo del parapetto sembrava una scura matassa di rami contorti: nessuno l'avrebbe creduto ch'era invece un bel rosaio, carico nella buona stagione di rose scarlatte. La buona stagione! L'inverno non era nemmeno cominciato, invece. [...] Mentre appoggiata alla cornice della finestra guardava fuori il nudo, geometrico paesaggio cittadino, sapendo d'avere alle spalle nient'altro che una vecchia soffitta, ebbe la solita, fugace visione d'una spiaggia meridionale sotto la vampa d'un sole ardente, e lui, Dario, seminudo, che si faceva bruciare la schiena sdraiato immobile ventre a terra, il cappelluccio di tela inzuppato

attorcigliato all'asta di ferro sull'angolo non sembrava più che una nera matassa di rami contorti: nessuno avrebbe creduto ch'era invece un bel rosaio, carico nella buona stagione di rose scarlatte. «Nella buona stagione tutto sembra meno triste, meno difficile». Stupidi pensieri, inutili, banali considerazioni¹⁷⁸.

d'acqua di mare spiacciato sulla nuca. «Alba non era ancora nata... Quindi doveva essere... sì, doveva essere durante il primo anno del nostro matrimonio.» Scostò di nuovo la tendina per ricoprire il vetro (inutili visioni, le sue, inutili, oziosi pensieri)¹⁷⁹.

Nonostante un lavoro di integrazione e di rielaborazione nell'ordine degli elementi descrittivi ed espositivi, il contenuto del testo presuppone una definizione esaustiva dell'intreccio, dei personaggi (perfettamente caratterizzati per personalità e relazioni) e dell'ambientazione. La pubblicazione dell'agosto 1963 si presenta però senza alcuna nota di redazione o sottotitolo esplicativo, non è introdotta come estratto di un romanzo ma composta semplicemente da titolo, testo e illustrazioni. Sebbene l'opera in lavorazione non sia minimamente citata, è difficile pensare che l'inedito sia stato concepito come un racconto e poi successivamente elaborato. Il testo diffuso da «l'Unità» presenta infatti una struttura del tutto impropria per una narrazione breve e autonoma: troppi, ed inutili per l'economia di un racconto, i personaggi accennati; troppe le linee di intreccio aperte; troppe ed evidenti le implicazioni psicologiche e i contenuti storici appena accennati; troppo sospeso e del tutto incoerente il finale, che non conclude nulla e sembra solo rilanciare ulteriori eventi:

L'aveva chiamata Camilla, per la prima volta, e da allora s'erano sempre chiamati per nome. Anche gli altri, quand'erano venuti a casa, l'avevano subito chiamato Enzo: era sembrato che tutti lo considerassero come facente parte dell'installazione, insieme ai mobili salvati dal bombardamento, sebbene abitasse per conto suo quella camera isolata in fondo al ballatoio¹⁸⁰.

L'aveva chiamata Camilla, per la prima volta, e da allora in poi s'erano sempre chiamati per nome. Anche gli altri, quand'erano venuti in casa, l'avevano subito chiamato Enzo, e ora quasi tutti si davano del tu. Era sembrato che lo considerassero come facente parte dell'installazione, insieme ai mobili salvati dal bombardamento, sebbene abitasse per conto suo quella camera isolata in fondo al ballatoio¹⁸¹.

Se non si trattasse di una pubblicazione isolata senza alcun seguito nelle successive

¹⁷⁸ Ead., *Inverno a Milano*, «l'Unità», 11 agosto 1963, p. 5

¹⁷⁹ Ead., *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrineli, 1966, pp. 9-10

¹⁸⁰ Ead., *Inverno a Milano*, cit., p. 5.

¹⁸¹ Ead., *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrineli, 1966, p. 24.

edizioni del quotidiano e senza alcun paratesto a determinarne la natura, il contenuto e la scansione del brano avrebbero tutto l'aspetto del primo frammento di un romanzo a puntate. Si tratta, in ogni caso, di una traccia importante per determinare i tempi di stesura di *Un inverno freddissimo* e, in generale, il processo compositivo dell'autrice:

Io non sono una persona che passa la giornata a scrivere: scrivo poco alla volta e lavoro più volentieri la mattina o comunque di giorno, non lavoro mai di sera né di notte. Scrivo a mano e vado avanti piuttosto lentamente. Quando ho finito mezza pagina o una pagina la copio immediatamente a macchina, perché la mia scrittura è talmente illeggibile che se la lasciassi stare per ventiquattro ore non riuscirei più a decifrarla. Quando ho alcune pagine pronte mi fermo, non seguito se non sono convinta di quello che ho fatto. [...] Prima di tutto scrivo un soggetto, perché ho bisogno di avere il soggetto in mano. Un libro è diviso in parti e in ogni parte si svolge un'azione che io stabilisco¹⁸².

La determinazione del soggetto prima dell'inizio della composizione e il progresso per blocchi testuali perfettamente sviluppati spiegherebbero l'avanzato grado di elaborazione del brano e di tutta la struttura dell'opera tre anni prima della pubblicazione. Anni in cui la scrittura del romanzo procede presumibilmente senza importanti interruzioni, seguita dai consulenti editoriali di Feltrinelli che ricevono puntualmente, salvo poi restituirle all'autrice, le parti concluse del dattiloscritto:

Sono molto disturbata della mancanza del dattiloscritto, del quale praticamente ho sempre bisogno quando sono al lavoro perché compongo "musicalmente", per così dire, con continue riprese dei temi anteriori

Nel febbraio del 1965, un anno prima della messa in stampa, il cofondatore della casa editrice Valerio Riva dimostra di aver letto le prime due parti di *Novella d'inverno*¹⁸³, titolo provvisorio di cui non è pienamente convinto e che, non a caso, sarà sostituito dall'autrice a favore del definitivo *Un inverno freddissimo*.

La prima edizione (marzo 1966) per la collana «I Narratori di Feltrinelli» presenta lo «splendido frutto della magistrale immaginazione dell'autrice di *Cortile a Cleopatra* e *Ballata levantina*, che torna al romanzo dopo cinque anni di silenzio»¹⁸⁴. Autrice che

¹⁸² Fausta Cialente, *Ogni pagina una scenografia. Fausta Cialente intervistata da Carla Vasio*, «Produzione & cultura», 30 dicembre 1978, p. 10.

¹⁸³ Lettera di Valerio Riva a Fausta Cialente, [Milano], 18 febbraio 1965, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Corrispondenza con gli autori-Fausta Cialente.

¹⁸⁴ Quarta di copertina, in Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966

viene introdotta come una figura esotica e quasi bizzarra nella sua biografia di apolide e nel suo continuo nomadismo:

Erano cinque anni che non si aveva un nuovo romanzo di Fausta Cialente: dall'anno in cui, con *Ballata levantina*, arrivò in finalissima allo Strega e perse il premio per un solo punto ma di questo silenzio nessuno s'è mai veramente stupito: Fausta Cialente è per naturale disposizione una scrittrice appartata, che non ama né le trombe né la fama né la cosiddetta vita letteraria; vive in una sua villetta alta sopra il lago di Varese, in mezzo ad un gran prato all'inglese, che ha per quinte un boschetto. Ogni tanto prende un aereo e va a raggiungere le sue nipotine giramondo (il padre loro è un diplomatico inglese): in Portogallo, a Bagdad, in capo al mondo. La sua biografia del resto non è quella solita di una scrittrice italiana. È vissuta ventisei anni in Egitto, con suo marito, divorando un'intera biblioteca della letteratura francese tra le due guerre, ma lasciandosi influenzare soprattutto da Conrad e da Joyce¹⁸⁵.

Il volume è presentato da una copertina cartonata a sfondo bianco, che riproduce una fotografia della città di Milano scattata dalle terrazze del Duomo:

Il libro rispecchia, nell'interno, la veste esteriore: rassomiglia altresì alla propria copertina. [...] E' una copertina ottenuta con la fotografia, una visione invernale di Milano, grigia e nera in cui si intuiscono chiazze di neve come macerie nei cortili e stufe malamente alimentate, con fumo, però anche – e proprio dalla parte più nera e desolata – guglie, figure, cuspidi verso il cielo. Come dire: la speranza e la sopravvivenza umana [...] attraverso la prova: la primavera dopo il gelido inverno¹⁸⁶.

Il rigido inverno milanese si impone come elemento caratterizzante dell'opera, dall'aspetto esteriore del volume alla presentazione del testo (*L'inverno del 1946, a Milano, fu freddissimo*” si legge nella quarta di copertina anonima), dalla definizione dell'ambiente allo stato interiore dei personaggi, garantendo al romanzo una continuità quasi epica (da «egloga biblica») fra i dettagli e lo sfondo storico-sociale:

L'inverno crudele diviene, per l'estrema cautela con la quale la scrittrice lo usa, il traliccio vero entro in quale si innerva tutta la storia. La trama di un arazzo in cui i personaggi, gli avvenimenti e i pensieri si inseriranno con la commossa partecipazione di un dramma che in ogni suo passaggio, in ogni gradiente episodico, ha sempre una costante cui riferirsi e per la quale salvarsi. [...] Nasce anche da ciò un tono da egloga biblica, uno slancio di fondali e di quinte sconosciuto ai racconti che scavano soltanto dentro di noi, trascurando gli agganci che agli elementi universali e temporali sempre ci uniscono, ci piaccia o non ci piaccia¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Nota biografica dell'autrice non titolata, in Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 3

¹⁸⁶ Raffaele Brignetti, *Il freddissimo inverno della Cialente*, «Il Giornale d'Italia», 11 giugno 1966

¹⁸⁷ Massimo Grillandi, *Nel microcosmo dei nostri affetti*, «L'Unione Sarda», 15 ottobre 1966

L'intreccio fra vicende individuali e collettive non è valorizzato da tutta la critica, incline a riconoscere Cialente come autrice di universi familiari e interni borghesi, particolarmente a suo agio nella resa stilistica del racconto memoriale. Per Carlo Salinari «la dimensione più adatta a una simile scrittura è quella della memoria, che dipana pian piano i ricordi e fa riemergere dal passato fatti, circostanze particolari e poi ambienti, figure, personaggi»¹⁸⁸. Una scrittrice delle piccole cose quotidiane, dunque, di un passato sommerso che va riconquistato in una sfida proustiana contro l'oblio:

L'arte della Cialente si propone come una proustiana ricerca del tempo perduto, in quanto che s'avvale della memoria, per ricostruire dietro questa le sembianze di una realtà che, decantata ormai dagli anni trascorsi, sfuma nei toni, sin quasi a farsi impalpabile. Per ciò le storie di questa scrittrice non hanno mai nulla dell'eccezionale o del romanzesco. E lo straordinario, il sorprendente, stanno appunto qui: nel come attorno a fatti di tenue portata crescano opere psicologicamente penetranti e valide su un piano artistico¹⁸⁹.

L'inclinazione per il racconto della memoria individuale e familiare viene, ancora un volta, preferita alla tensione dell'autrice verso la resa problematica delle vicende storiche e delle condizioni sociali, un giudizio che sembra riprendere la distinzione già esercitata su *Ballata levantina*. Luigi Baldacci ritiene che

la scrittrice si trovi più a suo agio nella misura della memoria e dell'autobiografia trasfigurata: come in *Ballata levantina* (che restava valida soprattutto finché la protagonista parlava in prima persona rievocando il mondo mitico della donna e delle colonie europee nell'Egitto della *belle époque*). Lo sforzo per assumere un impegno morale, che si avvertiva nella seconda parte di quel precedente romanzo e che è sempre presente in quest'ultimo, non trova sufficiente remunerazione¹⁹⁰.

Insiste sulla migliore resa della focalizzazione interiore e memorialistica anche Olga Lombardi dalle pagine di «Nuova Antologia»: nella struttura del romanzo individua una cesura fra una prima parte, completamente dominata dalla protagonista Camilla, e una seconda, dove la centralità della figura declina a favore di un racconto collettivo. Sebbene non si registri (come avveniva in *Ballata levantina*) un cambio di conduzione narrativa, il racconto interamente gestito dal narratore extradiegetico viene accusato di

¹⁸⁸ Carlo Salinari, *Fausta Cialente: la scrittura della memoria*, «l'Unità», 14 giugno 1966, p. 8

¹⁸⁹ Mario Visani, *La ricerca del tempo perduto in "Un inverno freddissimo"*, «L'Avvenire d'Italia», 5 agosto 1966

¹⁹⁰ Luigi Baldacci, *Vigevani e la Cialente abbandonano la via della memoria*, «Epoca», 10 luglio 1966

perdere il suo valore poetico nel momento in cui si riducono le risorse memoriali ed emozionali della protagonista ed emergono le vicende dei diversi personaggi:

Tutta la prima parte del romanzo, la migliore, è la cronaca minuziosa delle azioni e dei pensieri della protagonista dai quali si delinea a poco a poco l'ambiente e la situazione. [...] Proprio nello scandaglio dei sentimenti di Camilla, nel modo misurato e sicuro con cui viene decifrato ed espresso il suo mondo interiore, la scrittura della Cialente mostra una finezza che ci richiama alla mente le sue prove migliori, quali la definizione del personaggio della nonna in *Ballata levantina* e di certe figure non dimenticabili di *Cortile a Cleopatra*.

[...] Quando a un certo punto del romanzo vicende e personaggi escono dal prisma della coscienza di Camilla, diventano cioè oggettivamente autonomi e perdono il legame che li univa a lei facendone quasi una sua proiezione, scadono anche nella resa artistica disperdendo via via la coerenza e la suggestione che costituiscono il valore poetico della prima parte. Così, svuotata Camilla del suo potere di coordinatrice della piccola comunità che la circonda, la Cialente lascia che i personaggi mandino avanti e concludano da soli la propria vicenda ed essi, impoveriti e privati della forza di poesia che il personaggio di Camilla contiene ed emana, diventano protagonisti di un altro, ben diverso racconto che scade in qualche particolare fino alla dimensione di un modesto romanzo a intreccio.

Questo inverno freddissimo conferma dunque l'autentico carattere dell'arte della Cialente, che è un'arte raffinata e di breve intensa durata; conferma che la sua misura perfetta è il racconto, alla Mansfield per esempio, o il romanzo breve nel quale la carica di poesia che l'ispirazione della scrittrice contiene si esprime in pieno, senza valicare i suoi limiti e senza arrivare, per amore dello scatto romanzesco, a sminuire il significato intenso di certe intuizioni¹⁹¹.

Si ripropone la stessa lettura orientata e parziale del romanzo precedente, un parere critico che valorizza la scrittura di Cialente quando esprime le sue doti di continuità tematica e suggestione lirica, garantite dalla scelta di personaggi che determinano il recupero della memoria e l'esperienza del presente attraverso il riflesso delle loro frustrazioni e dei loro desideri. Un riflesso che viene sempre infranto dall'urto con la realtà (storica, sociale, politica), capace di deviare improvvisamente e tragicamente ogni previsione del futuro e vanificare ogni eredità del passato. Sul piano stilistico, in entrambi i romanzi (*Ballata levantina*, *Un inverno freddissimo*) questa frattura si realizza nella progressiva perdita del racconto memoriale-introspeztivo e nel coinvolgimento dei personaggi secondari e delle vicende collettive come soggetti attivi della narrazione. Se in *Ballata levantina* il passaggio coincideva con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, nel dopoguerra di *Un inverno freddissimo* mancano eventi esterni e cesure significative: a precipitare è il potere di controllo della protagonista

¹⁹¹ Olga Lombardi, *Un inverno freddissimo*, «Nuova Antologia», ottobre 1966, pp. 261-263

davanti ad una società completamente svuotata e priva di orientamento, a fallire è lo sforzo materno di trasmettere agli altri (prima di tutto ai figli) il proprio ordine etico. Il cambio di tono rilevato dalla critica è, quindi, il risultato di una scelta autoriale pienamente consapevole, un processo di straniamento che va dal singolare «della coscienza della protagonista» al recupero di «intere generazioni»:

il personaggio [...] risulta [...] arricchito di contenuti umani, ed anche, in fondo, di inconsapevoli istanze sociali. È un rapporto rovesciato insomma: in cui la scrittrice addensa al vivo della coscienza della protagonista tutta una sequenza di problemi enormi nati all'indomani del disastro, in cui la possibilità di saldare passato e presente risulta certo la più bruciante, difficile e immanente, ma non esclude, anzi coinvolge altre più ardue e difformi difficoltà, come riprendere il filo interrotto dell'esistenza, recuperare all'umano intere generazioni dissolte dal fascismo e dalla guerra; problemi, si diceva, di tale portata storica che l'intera vicenda ne risulta condizionata al punto da far scomparire lentamente dalla scena figure che pure potevano assumere una loro autonoma funzionalità come marcatura di caratteri¹⁹².

Nel quadro di giudizi tanto diversi sulla tenuta e le ragioni della struttura, si distingue un certo rimpianto per il fascino e la pienezza formale dei romanzi egiziani, riconosciuti superiori all'ultima prova narrativa dell'autrice:

L'arte di Fausta Terni Cialente è soffice, lieve come uno di quei fiocchi di neve che Camilla contempla dai vetri della soffitta[...]. Singolare scrittrice, ed insolita, questa Cialente che conduce un lavoro penetrante, ma non clamoroso, dai lontani tempi di Cortile a Cleopatra, sulle orme, penso, della Mansfield e della Woolf. È un'arte come soffocata che prende forma e rilievo da gesti insignificanti, appena accennati. Riandandoli nella memoria questi gesti, quelle parole, assumono tuttavia il loro vero valore: premonizioni, avvertimenti, segni delle tappe più squallide, oscure del nostro destino. Può darsi che l'arte della Cialente appaia datata; che il suo precorrere Durrel, trent'anni or sono, si sia mutato alla fine in un'operazione di retroguardia. Un'osservazione appena marginale per chi sappia avvertire come, al di là delle mode stagionali, resista un'autentica vocazione di scrittrice. Anche se si può rimpiangere a tratti che il lievito degli inverni lombardi sia meno incisivo e fruttifero di quello delle sponde africane¹⁹³.

La scrittura, che nel primo libro della Cialente, e in parte nel secondo, è tesa, secca, vibrante, qui si allenta, accetta soluzioni corrive: come se l'ispirazione di questa nostra gentile, valente autrice avesse sofferto nell'allontanarsi dalla luce violenta, dalla confusione colorita, dai forti sapori che esaltano, nella memoria, le coste del levante¹⁹⁴.

A metà di un decennio che ha visto la diffusione della neoavanguardia, dello

¹⁹² Walter Mauro, *Un inverno freddissimo di F.T. Cialente*, «Momento sera», 2 giugno 1966

¹⁹³ Pietro Bianchi, *Soffitta milanese*, «Il giorno», 20 luglio 1966

¹⁹⁴ Giorgio Zampa, *Un racconto "politico"*, «La Stampa», 11 maggio 1966, p. 11. Il critico dimostra di ignorare completamente l'esistenza di *Natalia*.

sperimentalismo linguistico, dell'operaismo e di una cultura letteraria influenzata dalle nuove scienze umane importate dall'Europa e dagli Stati Uniti (dalla semiologia, alla sociologia, dalla psicologia alla logica), non sorprende che *Un inverno freddissimo* sia registrato come testo «desueto». La stessa autrice, del resto, non fa mistero del suo scetticismo rispetto alle novità letterarie del tempo:

La mia opinione nei confronti delle avanguardie letterarie è che esse debbano darci anzitutto delle opere, e su queste devono essere giudicate. Le aspettiamo con fiducia e simpatia, naturalmente, e auguriamo ai giovani avanguardisti che esse abbiano la portata, il peso – il valore, insomma, anche di scoperta – che ebbero a loro tempo le opere di un Proust, per l'appunto, o di un Kafka, o di un Joyce. I quali, che io sappia, non si sono annunciati con discorsi, non si sono autonominati avanguardie, ma le hanno scritte, le loro opere, con il linguaggio appropriato che era anch'esso scoperta e rivoluzione¹⁹⁵.

Il debito rispetto alla tradizione del romanzo di primo Novecento è sottolineato da Carlo Bo, attento a premiare il «carattere musicale del romanzo»¹⁹⁶ e la rischiosa fedeltà a modelli narrativi del passato:

se si volesse trovargli degli antecedenti bisognerebbe riportarsi a un tipo di letteratura oggi desueto, vale a dire a un modo di raccontare che ha avuto la sua fortuna fra le due guerre e che l'americanismo ha a un certo punto messo in crisi. Questo non costituisce però ai nostri occhi un errore, anzi ci consente di stabilirne ancora l'efficacia, a patto che chi creda di doverlo riproporre sappia il rischio che corre e le difficoltà dell'impresa. La Cialente ha soddisfatto queste esigenze e il libro ha una sua ragione valida e una sua struttura¹⁹⁷.

Prima ancora che si definiscano i diversi giudizi critici sul romanzo, nelle settimane che precedono la pubblicazione l'autrice deve affrontare un'inaspettata «complicazione»: l'editore Feltrinelli insiste per la partecipazione del libro al Premio Strega. Le iniziali resistenze di Cialente sono evidentemente legate alla delusione del 1961 e a una generale disaffezione per i premi, come racconta al maestro Emilio Cecchi:

Sono quasi certa che Lei avrà saputo che un mio nuovo romanzo sta per uscire presso il mio editore Feltrinelli col titolo "Un inverno freddissimo": niente Egitto, questa volta, niente levantini, salvo un personaggio che ho tolto alla "Ballata". Appena il libro fosse uscito glielo avrei mandato subito, inutile dirlo: solo che intanto mi è piovuta addosso una complicazione che non mi aspettavo. L'Editore desidera (ma sarebbe meglio dire vuole) che il mio libro entri nella competizione dello Strega.

Le domando scusa, caro Maestro, se mi prendo la libertà di raccontarle queste cose:

¹⁹⁵ 7 domande a Fausta Cialente, cit., p. 21

¹⁹⁶ Carlo Bo, *I due modi di raccontare*, «Corriere della sera», 22 maggio 1966

¹⁹⁷ *Ibid.*

ma ho molto discusso il punto ed ho opposto ad una mia partecipazione tutti gli ostacoli possibili (fra l'altro, dalla fine di giugno alla metà di luglio sarò in Inghilterra), tanto più che i discorsi che si fanno già ora intorno ai premi letterari delle prossime stagioni non sono davvero incoraggianti. Purtroppo le esigenze degli editori sono quelle che sappiamo e il loro argomento immancabile è che può servire anche una semplice segnalazione o un arrivo in finale. Quindi a malincuore ho dovuto cedere.

Quando mi hanno chiesto chi desidererei avere per presentarmi, io mi sono permessa di fare il suo nome, che mi sarebbe caro come sempre, come sempre lusinghiero e propizio¹⁹⁸.

Sotto la buona stella di Cecchi, al penultimo scrutinio *Un inverno freddissimo* arriva a chiudere con 29 voti la cinquina finalista composta dal favorito *Le Cosmicomiche* di Calvino (70 voti), *Una spirale di nebbia* di Michele Prisco (65 voti), *La nuova stazione di Firenze* di Alessandro Bonsanti (60 voti) e *La casa di Faenza* di Massimo Grillandi (38 voti):

Lei avrà veduto come sono andate le votazioni, io non mi aspettavo nemmeno di arrivare in finale, con tutto quello che avevo sentito dire; e invece ci sono arrivata, proprio in coda, ma l'editore è contento anche così! [...] Quindi rinuncio ad essere presente alla seconda votazione del 5 luglio, ciò che mi sembra veramente superfluo. Ma spero che gli amici manterranno i loro voti a mio favore, in modo che io possa uscire da questa avventura con una tal quale...eleganza¹⁹⁹!

Il 5 luglio 1966, la votazione finale si conclude con la vittoria a sorpresa di Michele Prisco, mentre *Un inverno freddissimo* sale in quarta posizione con 25 preferenze²⁰⁰. Superata con eleganza, e senza clamori, la seconda prova dello Strega, nello stesso luglio del 1966 Cialente appare per la prima volta nel catalogo di una collana tascabile. L'iniziativa risale al 2 dicembre 1965 quando Feltrinelli concede a Garzanti, in cambio della cessione del 6% sul prezzo di copertina, il diritto di pubblicare *Cortile a Cleopatra* nei «Garzanti per tutti» per un periodo di sfruttamento pari a due anni (non rinnovati). La collana interamente dedicata alla narrativa e distribuita principalmente in edicola, nasce sul modello degli «Oscar Mondadori» (di cui riprende anche il prezzo di 350 Lire a volume) e si articola in quattro serie: «I grandi libri», «I romanzi famosi»,

¹⁹⁸ Lettera di Fausta Cialente a Emilio Cecchi, 25 marzo 1966, Contrada Bonè, Trevisago, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieuxseux, Fondo Emilio Cecchi, Corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi, doc. 117.11

¹⁹⁹ Lettera di Fausta Cialente a Emilio Cecchi, 29 giugno 1966, Contrada Bonè, Trevisago, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieuxseux, Fondo Emilio Cecchi, Corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi, doc. 117.12

²⁰⁰ Tutti i risultati finali: Michele Prisco 141, Italo Calvino 120, Alessandro Bonsanti 107, Fausta Cialente 25, Massimo Grillandi, 19.

«Romanzi d'azione» e «Romanzi e realtà». Quest'ultima ospita anche *Cortile a Cleopatra*, affiancato ad una serie quanto più eclettica di testi che va da *La paga del soldato* di Faulkner al best seller italiano *Il prete bello* di Goffredo Parise alla saga di *Angelia*, serie di romanzi romantico-storici di consumo scritti da Anne e Serge Golon. Priva dell'Avvertenza dell'autrice e della Prefazione di Cecchi (brevemente citata nella quarta di copertina), l'edizione economica del suo libro più bello costituisce una vera novità e una prova di forza per Cialente, lanciata per la prima volta nel mercato massificato del libro come autrice di successo.

Una scelta che si prepara a fare anche Feltrinelli quando, nel 1968, decide di accoglierla nel catalogo degli «Astri», presentata nel risvolto come «una collana di Grandi Romanzi, una collana guida, una proposta per una scelta sicura che individua nella vastissima produzione letteraria d'oggi le letture da farsi, il regalo da scegliere, il libro da consigliare». La collezione comprende, fra gli altri, *Il dottor Zivago* di Pasternàk, *Il buio oltre la siepe* di Lee, *Il tamburo di latta* di Grass, le *Opere* di Tomasi di Lampedusa. Più elegante e ricercata degli «Oscar» o dei tascabili di Garzanti, resta in ogni caso un'iniziativa «dedicata al grande pubblico», come lo stesso Giangiacomo Feltrinelli annuncia all'autrice:

Gentile signora, vorrei ripubblicare il suo “Ballata levantina” nella nostra collana gli Astri. Si tratta di una collana brossurata, dedicata al grande pubblico e quindi con un prezzo di copertina sulle 1000 lire, che accoglie le ristampe dei maggiori successi della nostra casa²⁰¹.

A dispetto dei dissapori accennati dall'autrice, Feltrinelli investe con successo e con continuità sulla narrativa di Cialente valorizzandola come nessun editore aveva saputo e voluto fare in passato. Introdotta dalla scelta sapiente di Bassani, l'autrice viene riscoperta nelle sue scritture egiziane (non significa solo *Cortile a Cleopatra* ma anche la più scomoda riedizione dei racconti), imposta per due volte fra i finalisti del Premio Strega, coinvolta come traduttrice e rilanciata nel mercato dei tascabili. Quella che alla fine degli anni Cinquanta era l'autrice semiconosciuta di libri poco letti e già introvabili, associata quasi esclusivamente al suo impegno giornalistico e politico, dieci anni dopo è un'autrice pienamente riconosciuta e inserita in un progetto editoriale

²⁰¹ Lettera di Giangiacomo Feltrinelli a Fausta Cialente, Milano, 30 gennaio 1967, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Corrispondenza con gli autori-Fausta Cialente

coerente che, per la prima volta, guarda anche al mercato estero.

Nel 1961, mentre si prepara la prima edizione di *Ballata levantina*, Feltrinelli cede i diritti per la traduzione svedese di *Cortile a Cleopatra*²⁰² e, nel 1963, per quella francese acquistata dall'editore Julliard²⁰³. Nei tre anni successivi, fra il '63 e il '66, *Ballata levantina* viene diffusa in Regno Unito²⁰⁴, Stati Uniti²⁰⁵, Austria²⁰⁶, Germania (con due diverse edizioni nel 1964 e nel 1966)²⁰⁷, e Romania²⁰⁸. Seguono, nel 1968, la traduzione olandese²⁰⁹ di *Cortile a Cleopatra* e, nel 1970, quella polacca²¹⁰ di *Ballata levantina*. Alla fine del decennio sono quindi attestate tre versioni straniere di *Cortile a Cleopatra* e sette di *Ballata levantina*, con l'esclusione di *Un inverno freddissimo* e del dimenticato *Natalia*. È l'inizio di una circolazione internazionale che si manterrà limitata e irregolare, ma che nondimeno contribuisce ad evidenziare il segno positivo della prima collaborazione duratura di Cialente con un grande editore.

Nel 1968, dopo un periodo trascorso in Iraq, la famiglia della scrittrice rientra in Inghilterra mentre Cialente continua a dividersi fra il Regno Unito e il Varesotto, con brevi soste a Roma e Milano. Ha settanta anni, quattro romanzi pubblicati e ancora un unico progetto per il futuro: «mi interessa solo la prosa...raccontare»²¹¹.

²⁰² Fausta Cialente, *Kvarteret Cleopatra*, traduzione svedese di Karin Alin, Stockholm, Tiden, 1961

²⁰³ Ead., *Le figuier de Cléopâtre*, traduzione francese di Jacques de Pressac, Paris, Julliard, 1963

²⁰⁴ Ead., *The Levantines*, traduzione inglese di Isabel Quigly, London, Faber & Faber, 1963

²⁰⁵ Ead., *The Levantines*, traduzione inglese di Isabel Quigly, Boston, Houghton Mifflin, 1963

²⁰⁶ Ead., *Levantinsche Ballade*, traduzione tedesca di Caesar Rymarowicz, Wien, Die Buchgemeinde, 1964

²⁰⁷ Ead., *Levantinsche Ballade*, traduzione tedesca di Caesar Rymarowicz, Berlin, Volk und Welt, 1964

²⁰⁸ Ead., *Baladă levantină*, traduzione rumena di T. Dumitru, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965

²⁰⁹ Ead., *Het erf te Cleopátra Kruseman*, Den Haag, Kruseman, 1968

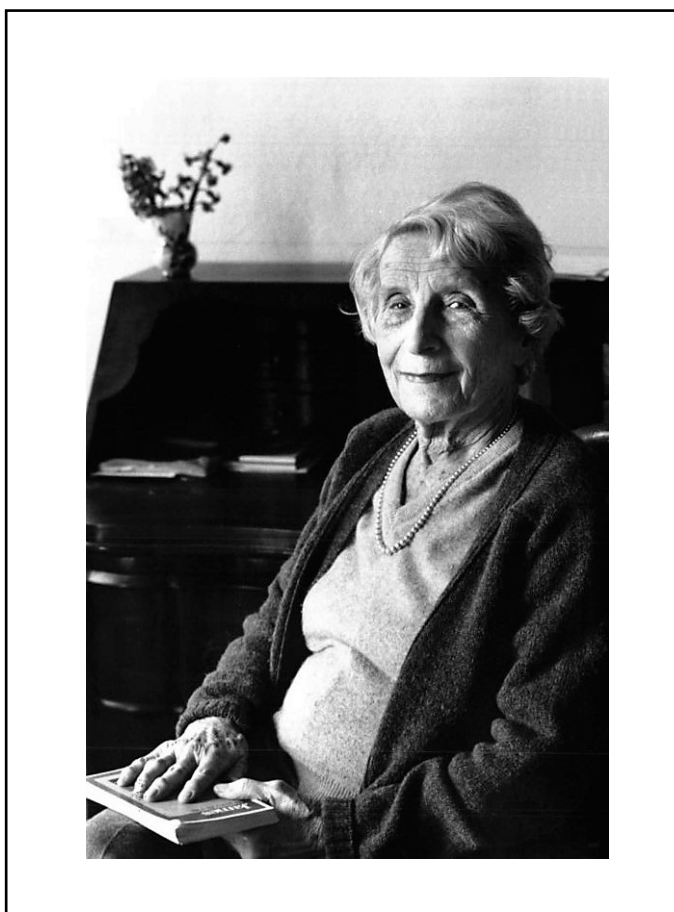
²¹⁰ Ead., *Ballada lewentyńska*, traduzione polacca di Barbara Sieroszevska, Warszawa, Czytelnik, 1970

²¹¹ Intervista a Fausta Cialente di Alfredo Barberis, *Ho lasciato l'Egitto per il freddo di Lombardia*, «Il Giorno», 16 marzo 1966, p. 7

CAPITOLO III

Il riconoscimento

Anni Settanta e Ottanta



Gli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta costituiscono uno dei periodi più produttivi nella carriera di Fausta Cialente, caratterizzato da una maggiore notorietà dell'autrice e dall'aumento del ritmo nelle pubblicazioni.

Nel 1970 Fausta Cialente decide di affittare la Villa di Cocquio Trevisago, dove continua a trascorrere occasionalmente le vacanze estive, e si stabilisce a Roma in un appartamento a Monteverde vecchio, in Via Giovanni Pantaleo. La nuova base italiana viene spesso abbandonata per seguire la figlia e le nipoti stabilitesi a Madrid, meta di lunghe soste anche per la scrittrice. Finito l'incarico in Spagna, i Muir fanno ritorno in Inghilterra nel 1977 fissando l'indirizzo definitivo a Pangbourne, una cittadina del Berkshire, nel sud del paese. Gli itinerari di Cialente sono quindi prima orientati fra l'Italia e la Spagna, poi fra l'Italia e l'Inghilterra, dove dalla fine degli anni Settanta comincia a trascorrere buona parte del suo tempo.

Mentre la geografia dell'esperienza non abbandona il dato della mobilità e della provvisorietà, superati i settant'anni Cialente conosce il primo periodo di discreta fama e affermazione sul mercato editoriale, nella critica e nel discorso mediatico. La svolta è legata in massima parte all'accordo con l'editore Mondadori, deciso ad investire in maniera sistematica sulla produzione dell'autrice, pubblicando fra il 1972 e il 1982 due inediti (*Il vento sulla sabbia*, *Le quattro ragazze Wieselberger*) e tre volumi della precedente produzione (*Cortile a Cleopatra*, *Ballata levantina*, *Natalia*). Alle edizioni italiane corrisponde l'aumento delle traduzioni, che prevedono la prima versione in tedesco di *Cortile a Cleopatra*²¹², quella in rumeno di *Il vento sulla sabbia*²¹³ e le traduzioni tedesca, slovena e francese delle *Quattro ragazze Wieselberger*²¹⁴.

Negli stessi anni, anche Cialente è impegnata in nuove traduzioni dall'inglese, attività che procede parallela e si estende cronologicamente oltre la produzione di romanzi. Il

²¹² Fausta Cialente, *Hof in Cleopatra*, traduzione tedesca di Arianna Ghiachi, Zürich, Manesse-Verlag, 1973

²¹³ Ead., *Ca vîntul pe nisip*, traduzione rumena di Oana Busuiocanu, București, Univers, 1975.

²¹⁴ Ead., *Die Schwestern Wieselberger*, traduzione tedesca di Trude Fein, München, List, 1977; Ead., *Štiri dekleta Wieselberger*, traduzione slovena di Jaša L Zlobec, Ljubljana, Državna založba Slovenije; Ead., *Les Quatre filles Wieselberger*, traduzione francese di Soula Aghion, Marseille, Rivages, 1986

ritorno ad un esercizio abbandonato dal 1962 è legato alla fondazione da parte di Maria Bellonci di una collana di letteratura per ragazzi presso la casa editrice fiorentina Giunti-Marzocco. La serie «Gemini» propone un catalogo di grandi classici della letteratura mondiale scelti per incontrare il gusto dei lettori più giovani e tradotti da scrittori e critici italiani. Nel 1976 Cialente cura una fortunata trasposizione in italiano di *Piccole donne* di Louisa May Alcott seguito l'anno successivo da *Piccole donne crescono*. All'inizio della loro collaborazione, si congratula con l'amica Maria Bellonci per l'iniziativa editoriale e per l'uscita del volume, completo di una nota con il ritratto della traduttrice:

Ho ricevuto poco prima da Firenze, dalla Margherita Pantaleo, una copia di “Piccole donne”, accompagnata dalla presentazione a parte della collana, dalla tua nota e dal cenno biografico che mi riguarda, in fondo al libro, in cui ti riconosco e ti ringrazio affettuosamente per averlo voluto fare. Mi sembra che tutto sia così intelligentemente e nobilmente preparato! È un'iniziativa che ti fa proprio onore, cara Maria, e per questo 1977 appena nato, insieme ai miei fervidi auguri per l'anno nuovo, te li faccio anche per l'immane fortuna che avrà la collana. Se la merita proprio e penso che a Firenze debbano esserne contentissimi. Una sola cosa non mi piace e sono le illustrazioni, ma ciò resti fra noi²¹⁵.

In una nota firmata, Cialente si rivolge al pubblico dei giovani lettori («Non saprei dire se all'età in cui si leggono libri del genere di queste famosissime *Piccole donne* si leggono anche le prefazioni»²¹⁶) ricordando che «oggi, dopo più di un secolo dalla pubblicazione [...] quel che più colpisce è la quasi inalterata freschezza che il libro ha conservato attraverso il tempo»²¹⁷. Nell'occasione di confronto fra generazioni offerta dalla collana, la scrittrice non risparmia però un'osservazione critica sul volume tradotto, ribadendo la coerenza della sua figura di intellettuale impegnata ed eticamente coinvolta:

Sorprende [...] come la visione reale della guerra civile tra i nordisti che vogliono abolire la schiavitù della popolazione di colore e i sudisti che vorrebbero mantenerla [...], guerra che costò oltre 600.000 vittime, nel racconto della Alcott sia una visione assai ridotta, quasi inesistente. Eppure lei stessa vi aveva partecipato quale infermiera e l'esperienza l'aveva portata a scrivere il primo dei suoi libri, nel 1863, *Bozzetti di guerra*. Mentre in *Piccole donne* quasi nulla trapela della grave questione che afflisse quegli anni e fu il preambolo d'un razzismo che inevitabilmente doveva scoppiare e affermarsi crudelmente – e non è mai scomparso. [...] Forse trattandosi

²¹⁵ Lettera di Fausta Cialente a Maria Bellonci, Pangbourne, 20 gennaio 1977, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Carteggio Bellonci, ACR.31.V.1967-1986, lettera 1977.3

²¹⁶ Fausta Cialente, *Nota su “Piccole donne”*, in Louisa M. Alcott, *Piccole donne*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1976, p. 235

²¹⁷ *Ibid.*

si un libro per giovinette l'Alcott non ha voluto di proposito sollevare un così scottante problema ed ha scelto di rimanere nell'alone dei dolci sentimenti familiari²¹⁸.

Nell'anno della traduzione di Alcott, il 1976, la notorietà di Cialente conosce un'improvvisa accelerazione grazie alla vittoria del Premio Strega con *Le quattro ragazze Wieselberger* e alla messa in onda di uno sceneggiato televisivo tratto da *Un inverno freddissimo*. In questo contesto, il contenuto memoriale e storico del volume vincitore, l'effettiva età della scrittrice, la sua biografia legata ai due conflitti mondiali, concorrono a costruire l'immagine pubblica di una testimone del passato, la sopravvissuta di una generazione ormai lontana cui si riconosce il merito di tante prove e di straordinarie esperienze. Non a caso, negli stessi anni, la scrittrice è molte volte associata alla figura di Sibilla Aleramo, figura a cui la lega, oltre il vincolo affettivo e privato, la condivisione di un lungo impegno etico e letterario. La pubblicazione per Feltrinelli del *Diario di una donna* (1978) di Aleramo, è l'occasione per certificare la vicinanza fra le due figure: l'editore chiede a Cialente di aprire il volume con un *Ricordo* di Sibilla, un omaggio alle tappe della loro amicizia, alle reciproche influenze, alle esperienze comuni. In seguito, Cialente è coinvolta nella promozione del libro con incontri e interviste che contribuiscono a far circolare l'immagine della scrittrice, alimentando per la prima un'autentica curiosità per la sua figura e la sua insolita biografia.

Completamente sconosciuta nel periodo della giovinezza e della maturità, Cialente entra nell'immaginario del pubblico italiano come la scrittrice premiata allo Strega a quasi ottanta anni. *Nonna romanzo* è il titolo emblematico scelto nel 1976 da un giornalista in occasione della presentazione delle *Quattro ragazze Wieselberger*: «l'autore ha 77 anni. Una donna piccolina magra, i capelli tutti bianchi, la faccia pallida: Fausta Cialente. Nonna tre volte, “ma le nipoti mi chiamano per nome”»²¹⁹. Per una scrittrice che, alla data dell'intervento, è attiva da quasi mezzo secolo e ha pubblicato il suo primo romanzo neanche trentenne, la definizione di *Nonna romanzo* risulta estremamente riduttiva, orientata a ignorare una lunga storia di scrittura e di impegno a favore del dato, insolito e mediaticamente accattivante, dell'anziana e minuta signora che si fa

²¹⁸ Ivi, p. 237

²¹⁹ Gianni Granzotto, *Nonna Romanzo*, «Panorama», 8 giugno 1976, p. 127

strada nell'arena letteraria. Trattata quasi come un'esordiente, l'autrice «dai capelli tutti bianchi» diventa, forse per la prima volta, un personaggio capace di distinguersi come figura di costume e di cultura, ha occasione di raccontare episodi della sua vita, di esprimere le sue opinioni su temi di attualità, di ridimensionare il distacco che da sempre la rende inconoscibile al grande pubblico. Nel giro di pochissimi anni (1976-1982) il numero di interviste e di articoli dedicati a Cialente supera di gran lunga il totale di tutta la bibliografia relativa all'autrice, che non si fa scrupolo di ribadire vecchie e mai smentite appartenenze («Ha sempre votato comunista - “non vedo altro di serio, nemmeno oggi” - , anche se non ha mai voluto nessuna tessera. “Se l'avessi avuta nessuna Ungheria e nessuna Cecoslovacchia mi avrebbero fatto tornare indietro”»²²⁰), o di confessare per la prima volta dettagli del suo privato:

Per quello che la riguarda confessa: «Forse ho sbagliato, ma il sesso non ha mai avuto una così grande importanza nella mia vita». Quanto all'amore: «il conto è completamente negativo, non mi è rimasto nessun buon ricordo. Forse anche qui per colpa mia. Il continuo bisogno che hanno gli uomini di sentirsi adulati mi ha sempre profondamente annoiata»²²¹

La curiosità dei cronisti si concentra su alcuni episodi della sua vita, come la decisione di lasciare il marito per iniziare una nuova vita dopo la guerra:

Devo dire [...] che più ancora del mio bisogno di libertà mi ha fatto decidere la morte di mio fratello. Era stato un duro colpo per mia madre, ormai anziana. Era sola ed aveva bisogno di conforto, più di mio marito, anch'egli più anziano di me. Ci siamo lasciati amichevolmente. Del resto, tre anni dopo, quando si ammalò gravemente, fui io ad assisterlo fino all'ultimo. Non è morto solo. Lo stimavo molto. È questa la ragione per cui porto ancora il suo nome²²².

Resiste la memoria del suo passato di impegno, rievocato nel racconto degli anni della Resistenza, che Cialente concede con evidente piacere, e nell'insistenza con cui le viene chiesto di commentare il fenomeno dell'emancipazionismo:

- Lei dunque è un femminista?

Da sempre. Non si pensava ad altro. Anche oggi, io do ragione a queste ragazze, come do ragione ai giovani, in generale, anche se in qualche caso c'è un po' di confusione. Però ho paura: l'Italia è un paese povero, e c'è tanta disoccupazione maschile. Come faranno le donne a emanciparsi? Perché finché dipendono dagli uomini – dal loro denaro – non saranno libere. È lì che nasce il “problema”²²³

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² Giuseppe Bocconetti, *E' una Camilla diversa da quella che ho immaginato*, «Radiocorriere Tv», 9-15 maggio 1976, p. 26

²²³ Laura Lilli, *Sono presto stata una selvaggia*, «La Repubblica», 22 maggio 1976

- Che cosa pensa della “rivoluzione delle donne”, pensa che possa cambiare la società, la qualità della nostra vita?

Sì certo, penso che possa moltissimo, anche se io vorrei che tutto questo femminismo non fosse contro l'uomo, perché l'uomo è la persona con cui si vive, è difficile immaginare la vita di una donna senza gli uomini. Io sono per la coppia, però in un rapporto diverso in cui i ruoli non fossero mai definiti ma sempre intercambiabili e paritetici. [...] E' l'uomo che deve cambiare ma è anche la donna che deve modificare i suoi atteggiamenti nei riguardi dell'uomo. Io accuso la donna italiana di essere troppo desiderosa di avere un uomo accanto a sé. Lei deve soprattutto sentirsi autosufficiente ed essere indipendente economicamente. Ecco, su questo punto io insisterei di più, sull'indipendenza economica, la donna non deve più fare affidamento sul guadagno dell'uomo. Questo è il primo e fondamentale passo per la sua emancipazione²²⁴.

Coerente alle battaglie giornalistiche degli anni Cinquanta, Cialente insiste nell'integrare il discorso sulle rivendicazioni femminili con un più ampio richiamo alla lotta di classe e con la necessaria riforma democratica di tutta la società:

Penso che ci sia molto da fare nel nostro Paese sulla via dell'emancipazione civile della donna. La battaglia femminista è sacrosanta. Prendiamo la famiglia: così com'è strutturata è arretrata. Ma perché la donna possa riscattare completamente la sua condizione deve prima di tutto rendersi economicamente indipendente. E per far questo bisogna mutare radicalmente la società. Una società che è ingiusta con gli stessi uomini che l'hanno costruita, figuriamoci se non lo è con le donne. [...] La donna deve poter contare su nuove strutture sociali, senza le quali si trasforma inevitabilmente in una schiava. Schiava della casa, schiava del marito, schiava dei figli. Il suo lavoro in famiglia è spesso umiliante, degradante, alienante più che in fabbrica²²⁵.

L'esposizione della propria figura sembra coincidere, alla fine degli anni Settanta, con una personale ricerca nel proprio passato, che riporta l'autrice fra le pagine di *Natalia*, il suo primo romanzo ormai dai tempo dimenticato, e quelle dei suoi Diari di guerra (1941-1947). Mentre il testo narrativo sarà riscattato da una nuova edizione nel 1982, la scrittura autobiografica e diaristica della Resistenza accompagna i suoi ultimi anni senza risolversi in nessuna pubblicazione. Emerge, in ogni caso, l'urgenza di assicurare visibilità e coerenza alle sue opere, la volontà di tracciare, nell'ultima operosa stagione della vita, un bilancio in cui esperienza e scrittura continuano a riflettersi e confondersi. L'operazione è tanto più significativa in assenza di un archivio privato conservato dall'autrice, perfettamente consapevole di affidare la sua memoria solo ai testi pubblicati e diffusi in vita.

Nel luglio del 1983 Cialente lascia l'appartamento di Monteverde per stabilirsi

²²⁴ Rosetta Loy, *Il lungo inverno di Camilla*, «Noi donne», 2 maggio 1976, pp. 60-62

²²⁵ Giuseppe Bocconetti, *E' una Camilla diversa da quella che ho immaginato*, cit., p. 24

definitivamente a Pangbourne, nella grande casa di famiglia. Con la stessa rapidità con cui si erano addensati intorno alla sua pittoresca figura, così gli interventi critici si diradano fino a tacere. Dal 1984 si interrompono le fonti e le testimonianze relative all'autrice, che sopravvive ancora un decennio nei cataloghi della Mondadori prima di uscire completamente dai quadri della tradizione e del canone del Novecento²²⁶. Anche dei suoi ultimi anni in Inghilterra non restano tracce accessibili, apparentemente nessuna partecipazione alla vita pubblica e nessun nuovo progetto editoriale documentato. Il 12 marzo 1994, Fausta Cialente muore a Pangbourne dopo tanti anni di silenzio che danneggiano profondamente la sua immagine e la fortuna dei suoi libri, in molti casi divenuti già introvabili.

«Nonna romanzo è morta. Aveva novantacinque anni nella campagna inglese del Berkshire. Fausta Cialente diceva di sentirsi straniera dappertutto» esordisce il breve necrologio del «Corriere della sera»²²⁷. Gli fa eco Giorgio Barberi Squarotti sulle pagine del «La Stampa»:

E' sempre stata una scrittrice discreta, distaccata, per la precisa volontà di restare estranea rispetto al tanto spesso confuso, contraddittorio, mediocre mondo letterario d'Italia: e ambienti lontani o marginali, scelti come oggetto di narrazione, sono anche le volute allegorie di questa presa di distanza. È il segno di una singolare originalità che ne rende duratura l'opera, bene al di là di mode e clamori²²⁸.

Vissuta nel segno dell'estraneità, come un'estranea è ricordata al momento della scomparsa²²⁹: un'ospite d'eccezione, ammirata ma lasciata ai margini della memoria ufficiale. Tuttavia, la modalità disordinata, a tratti occasionale, con cui l'autrice frequenta il contesto letterario italiano è contraddetta da un elemento opposto, di continuità e di resistenza: Cialente non solo gode di una vita estremamente lunga, ma continua a scrivere e ad occuparsi di scritture almeno fino al 1984, all'età di 86 anni. Le date della sua esperienza intellettuale si spingono così dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Ottanta, rendendola un testimone eccezionale della storia italiana ed

²²⁶ L'ultima riedizione mondadoriana sono *Le quattro ragazze Wieselberger* nel 1996

²²⁷ Paolo Di Stefano, *Cara Nonna Romanzo, addio*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1994

²²⁸ Giorgio Barberi Squarotti, *Una scrittrice e i suoi Orienti*, «La Stampa», 15 marzo 1994

²²⁹ Giulio Ferroni, *La libera passione di Fausta Cialente*, «l'Unità», 13 marzo 1994; *E' morta Fausta Cialente*, «La Repubblica», 13 marzo 1994; Paola Azzolini, *Nonna romanzo*, «L'Arena», 15 marzo 1994; Claudio Toscani, *Ricordo di Fausta Cialente. Viaggi, avventure e delusioni della meno italiana dei nostri narratori*, in «Ragguaglio librario», vol V, 1994, pp. 53-54

europea, e registrando proprio nell'ultimo decennio della sua attività una vivace e instancabile progettualità intellettuale. Prima di sparire nel silenzio che ancora oggi indugia sulla sua figura, Cialente vive un'ultima stagione fra le più incisive e prolifiche della sua vita. Un tempo di nuove prove, inventari da chiudere, romanzi che nascono senza affanni compositivi e senza impacci editoriali, nella certezza di un ruolo intellettuale e artistico finalmente affermato

III.1 Una scrittrice mondadoriana: *Il vento sulla sabbia* (1972) e le riedizioni di Mondadori

La prima traccia del rapporto dell'autrice con la casa editrice Mondadori consiste in un breve appunto dattiloscritto, intitolato semplicemente «Fausta Cialente», preparato da Marco Forti per Alcide Paolini. È il 16 settembre 1971:

Caro Alcide,
Sereni ti prega di procurarti i due volumi di Fausta Terni Cialente Cortile a Cleopatra e Ballata levantina. L'autrice ha preso contatti con noi chiedendoci di interessarci alla ripubblicazione di queste sue opere.
Sereni ti prega di farle leggere al più presto in modo esauriente, riferendogliene successivamente²³⁰.

A quarant'anni dal rifiuto di *Cortile a Cleopatra*, Cialente torna a contattare la Mondadori in uno dei momenti più delicati nella storia della casa editrice. L'8 giugno 1971 è scomparso Arnoldo Mondadori, già sostituito alla presidenza dal figlio Giorgio (1968) e da Mario Formenton come vicepresidente e amministratore delegato. Le trasformazioni dell'assetto direttivo si riflettono in una nuova politica editoriale, sempre più orientata da logiche di fatturato di bilancio che complicano il lavoro del direttore letterario Vittorio Sereni, affiancato da Alcide Paolini per il settore della narrativa italiana. Fra il 1968 e il 1971 spariscono le principali collane di letteratura («Narratori italiani», «Il tornasole», «Nuova collezione di letteratura», «Medusa», «I quaderni di

²³⁰ Appunto di Marco Forti per Alcide Paolini, Segrate, 16 settembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

Medusa», «Nuovi scrittori stranieri») che lasciano il posto ad un'unica collezione generalista e senza direttore: «Scrittori italiani e stranieri». La nuova linea editoriale rimette in discussione gli equilibri fra politica culturale e profitto, riduce lo spazio di sperimentazione e differenziazione nella scelta dei testi a favore di una maggiore uniformità aziendale. Alla creazione di collane firmate e identificabili si preferisce l'anonimo accostamento di volumi di successo anche lontanissimi per valore e pubblico di riferimento: una tendenza che metterà definitivamente in crisi il rapporto con Sereni fino all'abbandono, nel 1976, del ruolo di direttore.

Quando, alla fine del 1971, Cialente si propone alla Mondadori per una ristampa dei suoi romanzi, *Cortile a Cleopatra* e *Ballata levantina* sono già liberi da ogni vincolo con Feltrinelli, mentre è valido fino al 1976 il contratto di *Un inverno freddissimo*. Alla sollecitazione di Sereni seguono una serie di pareri di lettura che riguardano i due volumi disponibili.

Alfredo Barberis riapre *Cortile a Cleopatra* dalla Prefazione di Emilio Cecchi:

Basterebbe questo elogio (di Cecchi), questa autentica "patente di nobiltà" per indurre a inserire il volume in una nostra collezione. Anche in considerazione del fatto che, pur lodato dalla critica e pur inserito, se non erro, in una collezione "tascabile" Garzanti, "Cortile" non ha avuto, sino ad ora, il pubblico che si merita. Riletta, la storia di Marco e dei corposi, ma sempre eleganti personaggi che gli ruotano attorno, conserva ancora tutta la sua attrazione. L'Egitto evocato dalla Cialente non è mai fondale di maniera, ma paesaggio che respira sempre non è mai fuga verso un facile esotismo, ma approdo sicuro nelle viscere culturali di un Paese che l'autrice mostra di conoscere in profondità. A questo fascino che è da scrittore "internazionale" (l'esotismo in Italia ha fatto sempre rabbrivire: vengono in mente soltanto certi libri alla Loti scritti da languidi ufficiali di Marina...) s'aggiunge una costruzione romanzesca d'una naturale robustezza, un intreccio che "prende il lettore", una galleria di personaggi che "si ricordano". L'acquisto di questa scrittrice non può che essere positivo per la Mondadori. Eventualmente al "Cortile" si potrebbe aggiungere "Pamela" un'altra storia "orientale" di prim'ordine²³¹.

È singolare che, nel promuovere l'autrice e il suo primo romanzo egiziano, Barberis consideri l'ipotesi di un'edizione che includa anche *Pamela*, la stessa combinazione proposta da Vittorini per Einaudi nel 1955²³².

²³¹ Cortile a Cleopatra. Parere di lettura di Alfredo Barberis, Segrate, 13 ottobre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²³² Cfr. nota 142, p. 68.

Ugualmente positivo è il parere su *Ballata levantina*, dove Barberis si affretta a smentire le riserve della critica sul libro e conferma il suo entusiasmo per la possibile consacrazione di Cialente, scelta che permetterebbe di combinare «un successo anche commerciale» con «un piccolo avvenimento culturale»:

Se “Cortile a Cleopatra” può essere paragonato, musicalmente, a una “sonata” per pianoforte, “Ballata Levantina” ricorda invece, per la sua maggiore complessità, una sinfonia, scandita in più “tempi”. Fin da quando il romanzo apparve, la critica, cioè una parte della critica (perché la Banti, su “Paragone”, si dichiarò entusiasta del libro...) lodò in modo incondizionato il primo “movimento”, cioè le prime cento pagine (il tuffo nella memoria che sigla “La nonna”) e trovò riserve sugli altri [...]. In realtà il romanzo deve essere letto come ogni romanzo, cioè globalmente: solo così si possono cogliere le varie pagliuzze d'oro disseminate un po' d'ovunque, e soprattutto solo così si può apprezzarne la struttura. Certo, le prime cento pagine hanno una malia eccezionale, come sempre accade quando una scrittrice di talento, vedi la Ginzburg, vedi Lalla Romano, tanto per fare i primi esempi che vengono sotto i tasti, si china ad ascoltare il passato, a fissarne volti, voci, atteggiamenti; in quelle cento pagine l'Oriente della nonna, con i suoi “bey” enigmatici e sciupadonne, con i suoi servi, i suoi riti, i suoi odori, è una presenza indimenticabile. Ma profumo d'Oriente, sapore di Conrad (con le sue ambiguità, la sua ironia...) si colgono anche altrove, nella disincantata, intricata storia degli altri personaggi, da Enzo a Daniela. Proprio la trama, così lineare da seguire e al tempo stesso così “romanzesca” (gli incontri a Roma, a Parigi, le passeggiate lungo il Nilo, le sparizioni...) può rendere il volume un successo anche commerciale. Ma l'inserimento della “Ballata” nel catalogo mondadori potrebbe essere anche un piccolo avvenimento culturale: il riconoscimento di una scrittrice autentica. Una delle poche, con Anna Maria Ortese, del nostro Novecento²³³.

Più tiepido, ma ugualmente sicuro Alcide Paolini, che con il suo giudizio di fatto ratifica l'ingresso di Cialente fra gli interessi della casa editrice:

Nonostante una mia personale idiosincrasia verso la letteratura di memoria, soprattutto quella fatta di nonne e estati in campagna in dimore “avite”, devo dire che almeno per ciò che riguarda la “Ballata levantina” della Cialente il mio giudizio concorda, in buona misura, con quello di Barberis, che è nettamente di favore. Si tratta infatti di un libro che ha pagine di un fascino formale e di una sintonizzazione tematica raramente riscontrabili nella nostra letteratura. Barberis ha usato giustamente, a questo proposito, la parola “malia”. Altrettanto dicasi per “Cortile a Cleopatra”, anche se su questo libro, almeno da parte mia, qualche riserva si può fare. L'autrice comunque merita tutta la nostra attenzione e interesse²³⁴.

²³³ Ballata Levantina. Parere di lettura di Alfredo Barberis, Segrate, 3 novembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²³⁴ Ballata Levantina. Parere di lettura di Alcide Paolini per Vittorio Sereni, Segrate, 3 novembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

La lettura dei due romanzi già editi si accompagna alla valutazione dell'ultimo testo scritto dall'autrice, una breve vicenda levantina pubblicata a puntate su «Amica», Settimanale di moda e attualità del «Corriere della sera», dal 3 agosto 1971 al 26 ottobre 1971: *Al vento dell'oriente*.

La scelta di destinare un testo inedito all'edizione periodica potrebbe indicare il primo sintomo di una rottura con Feltrinelli, che dal 1968 interrompe le riedizioni dei volumi di Cialente. D'altra parte la natura dell'intreccio, estremamente ridotto nei suoi sviluppi e nella galleria dei personaggi, la forte componente esotico-sentimentale e una maggiore semplicità nell'esposizione dei contenuti storici potrebbe suggerire che il testo sia stato creato appositamente per la rivista del «Corriere». Nel costruire, senza apparenti sforzi compositivi, la storia di una ricca famiglia di intellettuali europei abbandonata alla sensuale decadenza del mondo levantino, Cialente sembra infatti sfruttare al massimo, e in maniera decisamente meno problematica, le qualità tematiche dell'Egitto fra le due guerre, rimodellando un materiale e una tecnica descrittiva che sa di dominare perfettamente e con grande efficacia.

Quando il testo viene proposto all'editore milanese sono passati pochi giorni dalla stampa dell'ultima puntata, ma l'autrice è già decisa a cambiarne titolo: «Come può vedere il racconto non ha ancora un titolo, e non vorrei certo riprendere quello usato per la pubblicazione sulla rivista (“Al vento dell'Oriente”) che proprio non mi piace»²³⁵. In rispetto alle indicazioni dell'autrice, Alfredo Barberis redige quindi il suo parere su un «romanzo ancora senza titolo», di cui riconosce i limiti e, insieme, le grandi potenzialità di vendita rispetto al mercato del pubblico femminile:

Dopo la parentesi “milanese” di “Un inverno freddissimo”, Fausta Cialente torna, con questo romanzo ancora senza titolo, al suo prediletto Egitto “fra le due guerre”. [...] Il romanzo non ha lo spessore di “Ballata levantina” e si appresenta piuttosto, e per l'esiguità della mole e per le pagine dedicate alla pittrice, a “Pamela”. Resta, comunque, un'opera di serio impegno e di accattivante lettura; un'opera destinata soprattutto al pubblico femminile, proprio come certe belle “meduse” d'una volta... Romanzo femminile, dunque, ma non in senso restrittivo, o comunque non tutto in senso restrittivo. Potrà garbare assai a chi già conosce la Cialente “maggiore”. Vi ritroverà gli stessi incanti, gli stessi aromi d'Oriente, gli stessi personaggi sfumati, un tantino ambigui, il gusto delle cose antiche, il respiro di un Mediterraneo

²³⁵ Lettera di Fausta Cialente a Vittorio Sereni, Roma, 18 novembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

“diverso”, certi “interni” disegnati con raffinatezza da un Dudovich levantino... Il finale è forse un po' troppo “romanzesco”, quel falò sa forse un po' troppo di Daphne Du Maurier (come s'è già detto), ma deve essere accettato come necessario “bullone” di tutta l'impalcatura. Fatta, come direbbe un vecchio artigiano, “con robaprimadellaguerra”...²³⁶

Non lo contraddice Alcide Paolini, che parla di un «rotocalco di buon livello» valorizzato dalla prosa ambigua e fortemente simbolica di Cialente:

Lo stesso Barberis, che è un patito della Cialente (ma intendiamoci, anch'io, che pur rifuggo la letteratura di memoria, apprezzo molto Ballata levantina) giudica questo suo racconto un'opera minore. Però essa resta pur sempre un lavoro pieno di finezza e di intelligente sensibilità, dove la “sfumatura” ha un valore perfino simbolico, e si apparenta a volte con l'“ambiguità”, altro “tipico” prodotto privilegiato dalla Cialente, che sa adoperarlo in modo magistrale.

[...] L'intreccio è abbastanza sibillino, ma anche molto molto da rotocalco di buon livello. Emerge nettamente su tutto ciò la descrizione ambientale, con cui la ragazza italiana, che parla in prima persona, entra in sintonia perfetta, e riesce a farci entrare anche il lettore. La tematica poi, dalla musica, che è la passione dei due “mariti”, ha tutta un'aria di decadenza e di mollezza, di sfacimento che vi circola, compreso l'incendio finale che chiude la storia, simbolizza anche la temperie di quegli anni, una specie di caduta-degli-dei. Ma tutto ciò viene fuori con qualche spessore solo verso la fine. Tutta la prima parte ha un'aria così lontana che il racconto si apparenta a quei romanzi ambientati nelle colonie inglesi più profonde, con tanto di cerimoniale di buona memoria.

Nel complesso, un libro minore, ha proprio ragione Barberis, e anche molto femminile, ma sempre di buon livello e di indubbia gradevole lettura. Uno di quei libri “facili”, che però danno l'idea al lettore comune di entrare in un mondo “difficile”. Sarei favorevole. (E' il racconto apparso su *Amica*)²³⁷.

Rientrata in Inghilterra nella casa di famiglia, Cialente prende contatti direttamente con Sereni per discutere il titolo del futuro romanzo. Le prime scelte dell'autrice favoriscono il riferimento alla componente musicale del testo, evidenziata tanto a livello strutturale che tematico come costante della sua scrittura:

Sono ancora incerta sul titolo definitivo del romanzo e stavo per chiederle aiuto nella speranza che lei avesse qualche idea in proposito. Non so perché questa volta mi accade di non riuscire a trovar un titolo adatto! Propongo nondimeno quello che preferirei: PRELUDIO E FUGA (giustificato da un ambiente dove la musica ha molta importanza e dalla mia personale preferenza per i titoli che suggeriscono “tempi” musicali, vedi la “Ballata”). Del resto, tutto il racconto è u po' come un “preludio”, con una stretta finale (fuga). Oppure: CONCERTO GROSSO –

²³⁶ Parere di lettura su romanzo senza titolo, di Alfredo Barberis, Segrate, 29 novembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²³⁷ Appunto di Alcide Paolini per Vittorio Sereni, Segrate, 2 dicembre 1971, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

CONCERTO E PANTOMIMA – TEMA CON VARIAZIONI – ARIA E VARIAZIONI.

Abbandonando questo genere di titoli posso invece suggerire: GIGLI ALLO SPECCHIO; oppure LO SPECCHIO E I GIGLI (sono i gigli che coltiva e dipinge il personaggio di Frida e si specchiamo nel fondo della grotta). Oppure: VENTO SULLE SABBIE o VENTO E SABBIA – che mi sembrano meno felici ancora. Lascio quindi a lei la libertà di scegliere e di propormi qualcosa d'altro se questi non la convincono²³⁸.

Il titolo definitivo viene suggerito in una lettera del 3 febbraio firmata da Luciano De Maria, funzionario della casa editrice, che informa Cialente sulle modalità e i tempi previsti per consegna dell'opera:

A noi occorrerebbe avere la stesura definitiva dell'opera entro febbraio: basterebbe che Lei ci inviasse lo stampato della rivista con le Sue correzioni a margine e i fogli dattiloscritti interpolati. Penseremo poi noi a renderlo leggibile per la tipografia. È superfluo che Lei si dia pena per far ricopiare il tutto.

Quanto al titolo avremmo scelto VENTO SULLE SABBIE, ma Le proporremo la seguente lieve variante: IL VENTO SULLA SABBIA. Se Lei è d'accordo, considereremo questo secondo titolo come definitivo, ma ovviamente, attendiamo il Suo benessere²³⁹.

Il romanzo lascia le tipografie nel maggio del 1972, nella collana «Scrittori italiani e stranieri». Il risvolto di copertina è molto probabilmente di Alfredo Barberis, di cui riprende la scheda di lettura:

Chi conosce di Fausta Cialente quegli incantati palazzi orientali che sono Ballata levantina, Cortile a Cleopatra e Pamela, rari esempi di libri “esotici” ad altissimo livello, ritroverà qui le stesse suggestioni arcane, gli stessi sottili aromi, il gusto di un tempo ormai perduto, il respiro di un Mediterraneo “diverso”, certi “interni” disegnati con la fresca immediatezza di un Dudovich levantino. *Il vento sulla sabbia* è un libro musicale e tenero, inquietante come un “giallo” e terso come uno spartito mozartiano, un libro che, con il suo fascino dell'Oriente, conquisterà dalle prime pagine²⁴⁰.

Dallo staff della Mondadori anche Alcide Paolini interviene con un brano sul «Corriere della sera», dove presenta «un libro nel suo insieme insinuante e sottile, e di gradevolissima lettura», dominato da «un'aria di decadenza, di mollezza e di disfacimento»:

Nel Vento sulla sabbia, che rappresenta un torbido e mortale intreccio di estenuanti

²³⁸ Lettera di Fausta Cialente a Vittorio Sereni, Pangbourne, 27 gennaio 1972, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²³⁹ Lettera di Luciano De Maria a Fausta Cialente, Milano, 3 febbraio 1972, Lettera di Luciano De Maria a Fausta Cialente, Milano, 3 febbraio 1972, dattiloscritto.

²⁴⁰ Alfredo Barberis, Risvolto di copertina, in Fausta Cialente, *Il vento sulla sabbia*, Milano, Mondadori, 1972

sentimenti, descritti con la leggerezza e la pulizia di una miniatura, dove le sfumature hanno un valore perfino simbolico e si apparentano con l'ambiguità, altro tipico elemento privilegiato dalla scrittrice, il tema, nascosto sotto una apparente semplicità quasi da rotocalco, è in realtà quello della fine di un'epoca, l'epoca del colonialismo e della smemoratezza. Ben altro futuro è alle porte. [...] ma tutto ciò viene fuori con qualche spessore solo verso la fine, perché tutta la prima parte e oltre ha una aria così remota e rarefatta che il romanzo sembra reggersi su un rito cerimoniale²⁴¹.

Il resto della critica si allinea al giudizio favorevole dei curatori, accogliendo il romanzo con particolare entusiasmo. Arnaldo Bocelli su «La Stampa» arriva a considerarlo una vera svolta rispetto agli altri romanzi cialentiani:

Il maggior acquisto di questo racconto, rispetto ai precedenti, è segnato dalla felice articolazione dei motivi morali e politici con quelli fantastici o memorialistici. Articolazione che nella *Ballata levantina*, dove essi primamente compaiono, dava l'impressione di un che d'arbitrariamente aggiunto, di un fuor d'opera. Qui quella visione di un mondo corroso dall'ozio e dalla noia, di una società vecchia, fatiscente, con le sue caste divenute ricche e potenti [...] è parte integrante del racconto, il suo significato più alto. L'avventurosità, e quel tanto di autobiografico che è di essa, approda al senso della storia²⁴².

Vladimiro Lisiano riconosce ne *Il vento sulla sabbia* l'influenza di Proust e, in particolare, quella di Svevo, da cui Cialente deriverebbe l'attenzione «ai moti interiori dell'anima, ai richiami della memoria, alla dissezione dei sentimenti che non ai fatti nudi e crudi»²⁴³.

Piero Dallamano, già estimatore di *Cortile a Cleopatra*, dichiara che *Il vento sulla sabbia* è

un romanzo «romanzo», [...] si fa leggere, prende, «tiene» il lettore nell'arco del suo svolgimento, che si snoda come ogni buon racconto partendo da un quadro ben definito via via sino ad un crescere costante della tensione narrativa che poi «esplosione» in un finale, tanto inaspettato quanto però logico, giusto. [...] E tuttavia il piacere di raccontare si disciplina nella straordinaria discrezione dell'autrice, di cui è spia la lingua sorvegliata, limpida, che discioglie agilmente i tocchi paesaggistici, le brevi accensioni di un sottile lirismo in una fluida continuità senza intoppi²⁴⁴.

Sul quotidiano «Il Tempo» Enrico Falqui apprezza nel libro «una qualità non eccentrica e non vistosa, ma concreta nella misura di una naturalezza dotata ed esperta, che trova riscontro accaparrante anche nel nuovo romanzo»²⁴⁵. Rispetto al trattamento dei

²⁴¹ Alcide Paolini, *Piccoli dei in polvere*, «Il Corriere della Sera», p. 11, 15 luglio 1972

²⁴² Arnaldo Bocelli, *Decadenza nel Levante*, «La Stampa», 4 agosto 1972, p. 12

²⁴³ Vladimiro Lisiani, *Una nuova ballata levantina*, «La notte», 24 agosto 1972, p. 10

²⁴⁴ Piero Dallamano, *Il vento sulla sabbia*, «Paese Sera», 1° settembre 1972, pp. 8-9

²⁴⁵ Enrico Falqui, *Un nuovo romanzo di Fausta Cialente*, «Il Tempo», 17 settembre 1972

personaggi, dichiara che «Cialente sa muoverli così accortamente che, da ultimo, quando cala la tela si resta con il desiderio d'indovinare, di sapere quale ulteriore sorte sarà loro riservata, tanto essi continuano a vivere nella nostra fantasia»²⁴⁶.

Luigi Bàccolo celebra il percorso creativo dell'autrice attraverso i romanzi egiziani, escludendo significativamente, oltre al sempre rimosso *Natalia, Un inverno freddissimo*: «dal *Cortile a Cleopatra* alla *Ballata levantina* a questo *Il vento sulla sabbia* va creando un suo universo personale, in una eccezionale unità di tono narrativo e stilistico»²⁴⁷. Il giudizio del critico si sofferma poi sul rapporto fra paesaggio e personaggi, elemento centrale nella struttura e nella ricerca stilistica dell'opera:

Paesaggio e persone danno una vibrazione musicale unica, le persone non essendo molto più corpose degli angeli che passano. La poetica della scrittrice è la “pazienza” con cui li guarda passare traendone la melodia delle parole. Il vero segreto di quei personaggi, insomma, è di natura linguistica e stilistica. [...] Non che manchi lo sviluppo psicologico dei personaggi, [...] ma è uno sviluppo leggermente toccato e anzi appena sfiorato, nella consapevolezza [...] che le vicende umane hanno un senso solamente se si traducono nell'attuarsi astratto che è proprio della musica e delle parole, se da personaggi si fanno ombre sonore. Persone e paesaggio non tanto si fondono quanto sono una cosa sola: e questa cosa è poi la tenerezza di un aggettivo o il movimento breve e lungo, diritto o arcuato, di una frase. In modo che il lettore, non distratto dal “caso”, porga orecchio attento al “legame musicale” in cui si nasconde il vero segreto della pagina scritta²⁴⁸.

L'autrice si dimostra felicemente stupita da questo successo critico, che culminerà nell'aprile del 1973 con l'assegnazione del premio Enna²⁴⁹, e sembra condividere il primo giudizio di Vittorio Sereni:

Spero che lei abbia potuto seguire l'ottima critica che *Il vento sulla sabbia* ha finora mietuto. Ne sono sorpresa perché, d'accordo con lei quando me ne scrisse l'inverno scorso in Inghilterra, è opera di gradevole lettura, ma la considero minore in confronto alle altre; mentre i recensori sembrano scoprirmi solamente adesso! Meglio così, ad ogni modo²⁵⁰.

Mentre *Il vento sulla sabbia* circola fra le pagine dei periodici, continuano le trattative per le ristampe dei romanzi disponibili. Trattative che sembrano subire un'accelerazione

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Luigi Bàccolo, *Fausta Cialente, Il vento sulla sabbia*, «Nuova Antologia», settembre 1972, p. 111

²⁴⁸ Ivi, pp. 111-112

²⁴⁹ Il premio di un milione di Lire intitolato a Nino Savarese viene consegnato da Enrico Falqui nella città Siciliana il 7 aprile 1973. Cfr. *Assegnato il premio «Nino Savarese»*, «Corriere della sera», 8 aprile 1973, p. 11

²⁵⁰ Lettera di Fausta Cialente a Vittorio Sereni, Roma, 15 settembre 1972, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

quando, il 9 giugno 1972, la casa editrice Garzanti propone a Cialente l'acquisto dei diritti per una nuova edizione tascabile di *Cortile a Cleopatra*, già pubblicato nei «Garzanti per tutti» nel 1965²⁵¹. L'autrice informa immediatamente la Mondadori e solo quattro giorni dopo, in un appunto per Sereni, Marco Forti si raccomanda «di parlare nuovamente con la Cialente [...] consigliandola di non mollare Cortile a Cleopatra a Garzanti per una nuova edizione in tascabile. Si tratta infatti del miglior libro della Cialente che non possiamo perdere se vogliamo acquistare l'autrice»²⁵².

Il 22 giugno 1972 una lettera di Vittorio Sereni a Cialente la saluta come «prossima autrice Mondadori in toto» e chiarisce le intenzioni dell'editore rispetto all'acquisto della sua produzione passata e futura:

Gentile amica,
mi ricollego alle nostre precedenti conversazioni e agli incontri che abbiamo avuto per discutere della sua situazione editoriale e della sua possibile acquisizione da parte della nostra Casa editrice.
Sono lieto di dirle che in linea di massima la nostra Direzione Generale ha dato un parere più che favorevole all'acquisizione della sua opera, volume per volume: fin da questo momento per quanto riguarda Cortile a Cleopatra e Ballata levantina e per quanto riguarda Un inverno freddissimo nel 1976, quando scadrà il suo contratto con Feltrinelli. La nostra proposta è di offrirle un milione di lire in conto diritti per ogni suo libro su un diritto del 12%, vale a dire sul diritto che lei ha già avuto nel contratto di Il vento sulla sabbia.
Per parte nostra intendiamo fare per ora edizioni normali dei suoi libri nella nostra collezione principale degli «Scrittori italiani e stranieri», scaglionando le uscite ragionevolmente l'una dall'altra, in modo da non danneggiare l'uscita di un libro con l'altro. Immagino, a questo proposito, che bisognerà pensare a circa un'uscita all'anno.
Naturalmente questo acquisto della sua opera da parte nostra dovrebbe darci l'opzione sul suo futuro lavoro e non le concederebbe la pubblicazione tascabile da Garzanti di Cortile a Cleopatra, come le è stato ultimamente richiesto. Anche noi penseremmo a una pubblicazione tascabile dei suoi libri, ma in un secondo tempo, dopo che la edizione normale, più conveniente sia per lei che per noi, sarà stata distribuita e sfruttata nel modo migliore.
Le sarò infinitamente grato se mi vorrà dare il suo punto di vista su questa nostra offerta in modo che, se del caso, si possa procedere fin d'ora a fare i relativi contratti.
Pag 2 Mi fa piacere pensarla ormai prossima autrice Mondadori in toto e resto in attesa di sue cortesi e sollecite osservazioni su queste proposte²⁵³.

²⁵¹ Lettera di Aldo Garzanti a Fausta Cialente, Milano 9 giugno 1972, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²⁵² Fausta Terni Cialente. Appunto di Marco Forti per Vittorio Sereni, Segrate 13 giugno 1972, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²⁵³ Lettera di Vittorio Sereni a Fausta Cialente, Milano, 22 giugno 1972,, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e

Come previsto dal calendario di Sereni, i due romanzi di ambientazione egiziana sono pubblicati a circa un anno di distanza negli «Scrittori italiani e stranieri»: nell'agosto del 1973 *Cortile a Cleopatra* e nel dicembre del 1974 *Ballata levantina*, preceduti da una seconda edizione de *Il vento sulla sabbia* (febbraio 1973).

La scelta di limitare la campagna di lancio ai romanzi di ambientazione levantina è confermata nel 1975, quando Cialente viene invitata a realizzare una nuova edizione dei suoi racconti:

Gli Editori Riuniti mi chiedono di pubblicare una raccolta di novelle, tutte già edite molte volte. A me piacerebbe vederle finalmente riunite in un unico volume e suppongo che questo non dispiacerebbe alla Arnoldo Mondadori Editore che ha già ristampato due miei libri (“Cortile a Cleopatra” e “Ballata levantina”) oltre l'inedito “Vento sulla sabbia”, e alla quale riservo il libro che sto ora scrivendo e di cui ho già parlato con l'amico dottor Sereni. Dato gli affollati programmi editoriali della Mondadori penso che un'altra mia ristampa non sarebbe opportuna; mentre gli Editori Riuniti, con i quali ho più volte collaborato e sono in termini di amicizia, sono interessati ad un volume di mie novelle, che del resto mi hanno richiesto, è una loro iniziativa²⁵⁴.

Il rapporto con gli Editori Riuniti è, con tutta probabilità, da ricondurre agli anni della collaborazione di Cialente con la propaganda e gli organi di stampa del Partito Comunista. Per quanto riguarda Mondadori, Sereni non ha dubbi sulla strategia da riservare alla promozione dell'autrice: «Non è [...] il caso si insistere in recuperi della sua opera passata, edita o inedita. Si tratta di una scrittrice di valore, della quale però meglio pubblicare esclusivamente i libri che scriverà d'ora in poi»²⁵⁵.

La raccolta viene pubblicata nel febbraio del 1976 con il titolo *Interno con figure*. Rispetto all'edizione dei racconti già realizzata per Feltrinelli (1962), l'autrice interviene sui testi in maniera decisiva: organizza la sequenza dei brani dividendoli in due sezioni titolate (*Interno con figure, I bambini*); inserisce quattro novelle degli anni Trenta escluse dalla precedente raccolta (*Marianna, Interno con figure, Canzonetta, Spiagge*), di cui due risultano ampliate rispetto alla forma originale (*Interno con figure,*

Alberto Mondadori, Milano.

²⁵⁴ Lettera di Fausta Cialente a Sergio Polillo, Roma, 18 aprile 1975, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

²⁵⁵ Appunto di Vittorio Sereni per Sergio Polillo, Segrate, 2 maggio 1975, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

Canzonetta); conclude il volume con *Marcellina*, composta solo nel 1962 e pubblicata a margine delle due sezioni. Nel quadro della produzione complessiva dell'autrice, uno degli elementi più interessanti è però l'*Introduzione* in cui, oltre a ricostruire la storia dei racconti scelti, offre importanti passaggi autobiografici che restituiscono aspetti ancora poco noti della sua vita in Egitto negli anni della scrittura dei testi. Infine, nel congedarsi dai lettori offre una rara dichiarazione poetica che anticipa gli sviluppi successivi della sua narrativa:

L'aver radunato insieme tutte queste vecchie novelle vuol forse significare una resa dei conti? Ne ha tutta l'aria – e non è un'aria vivace, un «presto» o un «allegro», è piuttosto un «andante», tanto per restare in quella dimensione musicale in cui mi sembra si debba cercare il vero ritmo della mia narrativa – forse perché sono nata e vissuta «dentro» la musica. Non so se è vero, come molta critica sostiene parlando molto dall'alto, che l'immaginazione è morta e che l'artista è destinato ad essere classificato come una specie di fossile. Mi sembrano funerali che lascio a chi ha il gusto del mortorio. Credo invece che non si debba avere l'aria – e l'insolenza – di proporre qualcosa che sembri essere un modello unico, buono per tutti; perlomeno non mi sento all'altezza di proporre qualcosa d'altro se non la testimonianza del mio tempo (per nostra sventura [...] ci è toccato un tempo velenoso e feroce) ed è il compito al quale il narratore non dovrebbe mai sottrarsi, ciascuno a suo modo, naturalmente²⁵⁶.

L'impegno della scrittura come testimonianza, il rapporto con la storia (e in particolare con quella contemporanea), l'esigenza di verificare il proprio percorso rielaborando i contenuti dell'esperienza: sono le ragioni che guidano e preparano la stesura delle *Quattro ragazze Wieselberger*, il capolavoro della maturità, e che segnano per l'autrice tutta l'ultima fase della sua ricerca.

III.2 «Non sono mai stata tanto celebre»: il 1976, l'anno stregato

A metà degli anni Settanta Cialente gode di un'insolita stabilità editoriale garantita dal solido interesse di Mondadori. La fase positiva è evidenziata anche da un'accelerazione nei processi compositivi, che la vedono pubblicare in una parentesi di tempo estremamente breve (almeno rispetto ai ritmi degli anni Cinquanta e Sessanta) le nuove versioni dei suoi racconti e due romanzi inediti: *il Vento sulla sabbia* e *Le quattro*

²⁵⁶ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. XVII-XVIII

ragazze Wieselberg. Quasi ottantenne, la scrittrice tante volte ignorata dalla fortuna nel 1976 vive un anno decisivo per la sua carriera e la sua affermazione nella coscienza dei contemporanei. Il moltiplicarsi di articoli, interviste, iniziative editoriali che in pochi mesi la vedono protagonista sono riconducibili a due diversi romanzi e a due episodi fra loro autonomi ma coincidenti nel tempo: la produzione di uno sceneggiato televisivo tratto da *Un inverno freddissimo* e la vittoria del Premio Strega con *Le quattro ragazze Wieselberger*.

III.2.1 *Camilla* (1976). Storia di una sceneggiato

Domenica 18 aprile 1978, il giorno di Pasqua, Rete 1 trasmette la prima puntata dello sceneggiato *Camilla*, girato in quattro parti e liberamente ispirato al romanzo *Un inverno freddissimo*:

Succede che un regista della televisione, il signor Gambarotta (!) è venuto a propormi di fare una sceneggiatura dell'Inverno freddissimo, e poiché ciò dipende dall'amico Angelo Romanò, penso che la cosa possa andare in porto. Il titolo sarebbe altro e per la sceneggiatura verrebbe sviluppato qualche episodio marginale, cioè sarebbe un libero trattamento del romanzo²⁵⁷.

L'operazione vede coinvolto uno dei più importanti autori della televisione italiana, il regista Sandro Bolchi, responsabile di celebri trasposizioni di classici letterari sul piccolo schermo.

Nelle intenzioni dei primi dirigenti della RAI, lo sceneggiato è costruito come momento di intrattenimento e di promozione culturale, uno strumento che permette di sostituire presso il grande pubblico le letture obbligatorie dei monumenti della letteratura mondiale. A partire dall'inizio degli anni Sessanta Sandro Bolchi è uno dei protagonisti di questa tendenza, ideatore di messe in scena televisive che hanno segnato l'immaginario di una generazione: nel 1963 *Il mulino del po* di Riccardo Bacchelli; nel 1964 *I miserabili* da Victor Hugo; nel 1967 Manzoni con *I promessi sposi*; nel 1968 *Le mie prigioni* di Silvio Pellico; nel 1969 *I fratelli Karamazov* e nel 1972 *I demoni* da Dostoevskij; nel 1973 una biografia di Puccini; nel 1974 *Anna Karenina* di Tolstoj²⁵⁸.

²⁵⁷ Roma 16 aprile 1974

²⁵⁸ Aldo Grasso, *Addio a Sandro Bolchi, inventò la fiction italiana*, «Corriere della sera», 3 agosto 2003,

Quando è chiamato a realizzare la sua versione di *Un inverno freddissimo* Bolchi conferma la squadra di uno dei suoi ultimi successi: *Eleonora* (1973), sceneggiato di ambientazione storica dedicato alle vicende dei poeti scapigliati nella Milano del XIX secolo. Del precedente lavoro mantiene la protagonista Giulietta Masina per il ruolo di Camilla e lo sceneggiatore Tullio Pinelli. Torinese di formazione antifascista, dopo la guerra Pinelli si trasferisce a Roma dove collabora con registi come Rossellini, Germi e Monicelli, fino all'incontro con Fellini di cui diventerà lo sceneggiatore di riferimento (*Luci del varietà, Lo sceicco bianco, La strada, I vitelloni, Le notti di Cabiria, La dolce vita, 8½*).

Nel 1974, a soggetto ultimato, Cialente segue i lavori sul testo esprimendo immediatamente delle riserve rispetto al tono dell'adattamento, la resa della storia e le possibili deformazioni politiche dei contenuti:

Sono stata una sera a cena [...] con l'Angelo Romanò, il quale ha contestato il mio giudizio negativo sul soggetto tratto dall'Inverno freddissimo (opera del Tullio Pinelli, che ha molto lavorato con Fellini) e pretende che lo sceneggiato avrà un enorme, enorme successo [...] e mi ha pregata di incontrarmi con gl'illustri signori della T.V. - Sono stata infatti non molti giorni fa, una mattina, a conversare con i suddetti (mi sembrava una riunione di ministri!) ed avevo preparato per l'occasione un garbatissimo foglio nel quale avevo scritto le mie garbate osservazioni; poiché, come già le dissi, il romanzo l'hanno trasformato nel solito bel fumettone buono per la tele. Sono stati, devo dire, tutti molto gentili e comprensivi, ma non hanno potuto fare a meno di pormi di fronte alla necessità di trasformare la "pagina letteraria" (e a questo proposito mi hanno coperta di fiori in quanto autrice di "pagine letterarie", ma anche questo era scontato!) in "scene" o "spettacolo" - perché attraverso le scene e lo spettacolare si può avvincere e convincere il pubblico.

Me l'aspettavo, naturalmente, quindi ho finito per accettare, fermo restando un solo punto, cioè che non voglio per nessuna ragione nessun accenno a un anti-comunismo o a opposti estremismi, per quanto l'epoca della narrazione sia antecedente a questi ultimi - ma non si sa mai! A questo proposito mi preparo a scrivere una lettera (garbatissima) al Pinelli, al quale chiederò pure di rispondermi²⁵⁹.

Posta di fronte alla «necessità» di vedere la sua opera profondamente modificata, Cialente osserva a distanza l'inizio della produzione, mentre dalla primavera del 1975 i giornali cominciano ad annunciare al pubblico il ritorno di Masina in tv²⁶⁰. L'attenzione è catalizzata dal nome dell'attrice e da quella del regista, che racconta il suo desiderio di

p. 41

²⁵⁹ Lettera di Fausta Cialente, Roma, 8 novembre 1974, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, Corrispondenza con gli autori. Fausta Cialente

²⁶⁰ *Per la Masina in tv un'altra borghese*, «La Stampa», 7 aprile 1975, p. 6; Ettore Mo, *La Masina in soffitta nella Milano del '45*, «Corriere della sera», 30 ottobre 1975, p. 16

portare sui teleschermi una stagione importante della vita italiana, almeno per quanti, come me, hanno superato i 50 anni: mi riferisco al primo inverno del dopoguerra milanese, 1945-46. In questo sceneggiato in quattro puntate, metterò le nostre speranze, i personaggi di quegli anni, il “Piccolo” teatro, l'albergo dei poveri, la “Scala” di Toscanini e il sapore di un tempo che sembra ormai lontanissimo²⁶¹.

Nella breve serie di articoli che preparano la prossima trasmissione dello sceneggiato manca, in un primo momento, qualsiasi riferimento all'autrice del romanzo, negli stessi mesi presente in tutte le librerie con le belle ristampe di Mondadori. In una lettera al «Corriere della sera» Cialente non nasconde un sentito fastidio per questo silenzio:

Nel Corriere del 25 luglio u.s. nella rubrica «Spettacoli», al termine di un elogioso articolo su Gian Carlo Dettori²⁶² che ha chiuso i suoi interventi televisivi «Voi ed io»²⁶³, a proposito dei suoi futuri impegni leggo che sarà il protagonista accanto a Giulietta Masina dello sceneggiato *Camilla*, regista Sandro Bolchi. Ora, accade che è la terza o quarta volta che negli annunci su giornali e riviste di questa famosa *Camilla*, sempre nell'interpretazione della Giulietta Masina, non viene fatto il mio nome; mentre *Camilla* non è nata sotto un cavolo, il soggetto è tratto dal mio romanzo «Un inverno freddissimo» (Feltrinelli 1966) giunto quell'anno stesso in finale al Premio Strega. Se gli attori sono importanti – e lo sono, difatti, giacché se possono dare felice risalto a uno sceneggiato, accade pure che sovente l'affondino e lo facciano naufragare – mi sembra nondimeno che un po' d'importanza dovrebbe esser lasciata anche all'autore o autrice dell'opera²⁶⁴.

Nonostante la presa di distanza dall'evoluzione della sceneggiatura²⁶⁵ e la delusione per il trattamento mediatico della vicenda, Cialente non trascura gli effetti positivi che *Camilla* si prepara ad esercitare sulla vendita del libro. Nel decimo e ultimo anno dalla prima edizione, quindi al limite di scadenza del contratto, Feltrinelli non perde l'occasione di riproporre un *Un inverno freddissimo* nella collana economica gli «Astri», già destinazione della seconda edizione di *Ballata levantina* (1968). In una lettera all'Ufficio contratti l'autrice si interessa di tiratura e promozione del romanzo:

[...] mi risulta che l'edizione “Astri” dell'*Inverno freddissimo* è di 10.196 copie, e mi sono fatta confermare per telefono questa cifra. Sono un po' sorpresa perché avevo capito, da precedenti conversazioni per telefono con la Dr. Morino, che le copie non sarebbero state tante. Vorrei sapere che cosa vi ha spinto a questa decisione e se prevedete un buon andamento della vendita del volume; in questo caso, data l'entità

²⁶¹ Ernesto Baldo, “*Inverno freddissimo*” per Giulietta Masina, «La Stampa», 8 luglio 1975, p. 7

²⁶² Nello sceneggiato interpreterà il ruolo di Enzo, l'italiano d'Egitto che abita la soffitta accanto alla protagonista, personaggio ereditato da *Ballata levantina*.

²⁶³ Carlo Galimberti, *La voce che ha turbato mamma Rai*, «Corriere della sera», 25 luglio 1975, p. 11

²⁶⁴ Fausta Cialente, *Ci siamo dimenticati di Fausta Cialente*, «Corriere della sera», 7 agosto 1975, p. 5

²⁶⁵ Più tardi dichiarerà: «io non ho voluto partecipare alla sceneggiatura perché credo che mi sarei scontrata con ragioni di produzione, col problema di dover fare comunque “spettacolo”...». (Rosetta Loy, *Il lungo inverno di Camilla*, cit., p. 60)

della percentuale che mi toccherebbe, non le sembra legittimo che io chieda un modesto anticipo? Il signor Bruno Gambarotta, della televisione, consiglia di mettere il libro in vendita al momento in cui cominciano le trasmissioni che dovrebbero, salvo ritardi, iniziare il 28 Marzo; e sarebbe opportuno, credo, aggiungere al volume una fascetta col titolo del film, cioè Camilla²⁶⁶.

La messa in onda della prima puntata, rimandata a domenica 18 aprile, segna l'inizio di una polemica che coinvolge l'autrice del romanzo, il regista, gli attori, diversi critici, quotidiani e periodici specializzati. All'origine del caso *Camilla* sono le evidenti deviazioni rispetto all'opera originale, che sollecitano l'interesse dei cronisti e provocano reazioni opposte fra i protagonisti e i commentatori. Molte sono le variazioni volute da Pinelli e Bolchi nella costruzione dei 243 minuti di *Camilla*, tuttavia il dibattito del 1976 si concentrerà quasi esclusivamente su due aspetti fondamentali, che riguardano la struttura del racconto e la nuova versione del personaggio protagonista.

Emblematico è il titolo scelto da Adolfo Chiesa per il suo articolo su «Paese Sera» del 17 aprile 1976, che apre il dibattito sullo sceneggiato: *In tv Camilla perde gli amanti*²⁶⁷. Una delle più vistose innovazioni dello sceneggiato rispetto al romanzo è infatti la scelta di eliminare completamente tutti gli episodi che fanno riferimento alle pulsioni erotiche e alle esperienze sessuali della protagonista. Abbandonata dal marito da molti anni, la Camilla di *Un inverno freddissimo* è una donna matura ma piena di sensualità, perfettamente consapevole dei suoi desideri, padrona del suo corpo e della sua sessualità. Durante la guerra si concede una notte d'amore con un soldato alleato che nasconde nella sua casa di campagna. Nell'inverno del 1947, quando lascia nuovamente Milano per assistere la madre malata, cede al discreto ma insistente corteggiamento del Rosso, il ricco vicino di casa. All'arrivo della primavera Camilla ha perso la figlia maggiore, morta tragicamente, ha rifiutato il ritorno del marito, ha visto gli abitanti della soffitta trovare nuove sistemazioni e i due figli più giovani prendere strade diverse (a Roma per studiare teatro Guido, decisa a vivere con il padre e la sorellastra la più giovane Lalla). Rimasta sola, decide di ritirarsi nuovamente in campagna e dedicarsi alla gestione della sua piccola proprietà, rassicurata dalla presenza del Rosso nella

²⁶⁶ Lettera di Fausta Cialente a Maria Luisa Rotondi (Ufficio Contratti Giangiacomo Feltrinelli), Roma, 21 febbraio 1976, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, Corrispondenza con gli autori. Fausta Cialente

²⁶⁷ Adolfo Chiesa, *In Tv Camilla perde gli amanti*, «Paese sera», 17 aprile 1976, pag 5

duplice funzione di consigliere esperto e amante:

Da anni lo conosceva come un uomo piuttosto silenzioso, forse per mancanza d'idee o perché di una sensibilità relativa o sepolta, ma la sua discrezione, la sua misura nel parlare avevano finito per agire su di lei più dell'attrazione sensuale che l'aveva fatta soccombere una volta – e come le sembrava lontana, adesso, e irreali la loro passeggiata nei boschi! L'attrazione persisteva, nondimeno, non era soltanto il desiderio di mantenere una specie di cameratismo, fra loro due, con quel gran parlare d'interessi comuni (la terra, le stagioni, e il Rosso diventava quasi loquace, allora), col suo chiedergli aiuto e consigli per tutto quanto si proponeva di fare: i germogli che sentiva spuntarle dentro annunciavano ben altro, e non voleva nasconderselo che le sue notti e i suoi giorni, lei sola nella vecchia casa di campagna, avrebbero oscillato fra la tentazione e l'offerta²⁶⁸.

La tentazione sessuale è vissuta dal personaggio come espressione naturale della sua identità, non è il risultato di una vendetta ai danni del marito, né di un rifiuto del ruolo di madre, che resta il carattere determinante del personaggio. L'esperienza carnale non fa che completare il profilo di una donna complessa, piena di contraddizioni e di debolezze, di determinazione e di paure, ma che non si sottrae mai ad un confronto diretto con se stessa.

La sceneggiatura di Pinelli elimina completamente l'episodio del soldato e riduce la figura del Rosso ad un impacciato e sbiadito medico di campagna, Franco, personaggio quasi paterno che ricopre la protagonista di un affetto incondizionato e rigorosamente platonico. Di fronte alle sue timide espansioni, Camilla esibisce una fedeltà assoluta al marito (che dichiara di amare a dispetto di tutto) e una completa devozione alla sua missione materna. Lo evidenzia anche il «Radiocorriere», che nell'edizione settimanale del 18 aprile dedica a *Camilla* la copertina e un lungo servizio interno, completo di una breve scheda biografica dedicata a Cialente (*Chi è l'autrice del romanzo*²⁶⁹):

A leggere il copione ti viene in mente quello che sino a qualche tempo fa era considerato il prototipo della madre italiana: una creatura stinta, gli occhi arrossati dalle veglie notturne, tutta altruismo e spirito di sacrificio. Insomma quell'angelo del focolare cantato da poeti e romanzieri del secolo scorso, esaltato sui libri di lettura fino a poco tempo fa. Cioè fino a quando cominciò a profilarsi il dubbio che un angelo così, a doverlo sopportare dalla prima infanzia, potesse provocare turbe definitive nei destinatari di tanta abnegazione. [...] Camilla vuol riproporre il problema in chiave televisiva. Nel libro, i tre figli reagiscono diversamente alle cure della madre-chioccia. Alba, la più bella e idolatrata [...], si mostra [...] la più scontrosa e insofferente: e morirà vittima della propria ribellione. Guido si rifugia in un mondo intellettuale, da cui la madre è esclusa, sicché può andarsene per la sua strada. Lalla, la minore, dopo aver accettato allegramente la situazione, sceglierà alla

²⁶⁸ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 286

²⁶⁹ Donata Gianieri, *Una madre coraggio brianzola*, «Radiocorriere Tv», 18-24 aprile, p. 24

fine di vivere col padre, da cui Camilla è separata. Così, dopo aver dato tutto, Camilla si ritrova senza niente. È la giusta conclusione per questo genere di madri²⁷⁰?

Nelle stesse pagine viene chiesto a Giulietta Masina di rispondere alla domanda finale. L'attrice dichiara un'ammirazione apparentemente acritica nei confronti del personaggio interpretato, di cui ammira le doti di «sconfinato altruismo, continua disponibilità, abnegazione, generosità senza limiti. [...] Io amo questo tipo di donna, sparsa in tutte le case e in tutte le strade del nostro Paese e che è la gran fortuna dell'Italia²⁷¹».

Il dibattito intorno a *Camilla* continua ad essere alimentato dalla redazione di «Paese Sera», che dedica a Cialente una lunga intervista. La scrittrice, lontana dai toni di aperto rifiuto delle sue lettere private, sceglie una posizione di moderato e tollerante distacco:

Tutto è molto strano e inatteso per un autore quando s'incontra in una sua opera trasferita in immagini; e credo si debba, sino a un certo limite, sottostare alle decisioni e all'interpretazione degli sceneggiatori e dei registi, che probabilmente hanno spesso ragione, costretti come sono a “far spettacolo”. Certo, molto della poesia, del succo intimo dei personaggi e dell'ambiente va fatalmente perduto; molte cose sottili o fumose svaniscono; l'atmosfera è un'altra, quando c'è; i personaggi sono differentemente evocati, direi che si materializzano in una dimensione diversa. Ma devo convenire che in “Camilla” tutto è stato fatto con intelligenza e rispetto, e di questo sono grata ai responsabili²⁷².

È in questa occasione che Cialente mette a fuoco un'altra questione essenziale nel confronto fra il romanzo e lo sceneggiato: la decisiva marginalizzazione, nella versione televisiva, dell'elemento climatico:

Sono rimasta un po' stupita nel vedere che nella sceneggiatura la presenza costante dell'inverno è quasi cancellata, o meglio nascosta dal titolo “Camilla”; mentre senza il rigore di quell'inverno molti degli avvenimenti che coinvolgono i personaggi, a cominciare da Alba, non avrebbero lo svolgimento che hanno nel mio racconto²⁷³.

Un inverno freddissimo è interamente costruito sul claustrofobico rispetto dell'unità di tempo e di luogo: tutta la vicenda è costretta fra le mura della soffitta, nei mesi che vanno dal novembre del 1946 alla primavera del 1947. Gli avvenimenti precedenti sono recuperati per brevi cenni memoriali che non interrompono la continuità di un presente interamente dominato dalla sfida quotidiana contro il freddo dell'inverno, isotopia fondante della narrazione e del suo impianto simbolico. La focalizzazione del racconto è

²⁷⁰ Ivi, pp. 24-25

²⁷¹ Ivi, p. 27

²⁷² Fausta Cialente, *La mia Camilla è un'altra donna*, cit., p. 4

²⁷³ *Ibid.*

tutta sui mesi invernali mentre ogni altro episodio o figura viene recuperata dal ricordo dei personaggi, che risultano così sospesi fra un passato di lacerazioni e perdite e un futuro completamente incerto.

Come suggerisce il cambiamento di titolo, l'opera televisiva di Bolchi rivoluziona la scansione temporale della storia rinunciando all'ambientazione invernale delle vicende e affidando la tenuta del racconto interamente alla protagonista. Tutta la prima puntata è interamente occupata dagli eventi che vanno dall'aprile all'estate del 1945, molto ampliati e sviluppati rispetto al romanzo. Ne risulta completamente riscritta, ad esempio, la figura del nipote Nicola, destinato a morire per una ferita riportata negli ultimi giorni della lotta partigiana, non prima di aver affidato alla zia Camilla la sua fidanzata incinta, Regina. Se nel romanzo Nicola è ridotto ad un'ombra lontana, rievocata in maniera quasi indistinta dagli altri personaggi, nello sceneggiato è una figura centrale nell'avvio della storia, cui viene dedicato un discreto minutaggio e diverse scene importanti (quella di apertura durante un'operazione di guerriglia partigiana, la prima scena nella soffitta milanese appena occupata, l'ultimo colloquio con Camilla in ospedale). A seguire, sono messi in scena i mesi della primavera (seconda puntata) e dell'estate (terza puntata) del 1946, per raggiungere il novembre 1946 (punto di avvio del romanzo) solo nell'ultima domenica di trasmissione. La scelta della sceneggiatura garantisce maggiore varietà di toni e di situazioni, semplifica il discorso narrativo e permette di inserire una serie di episodi e di riferimenti alla storia contemporanea e alla vita milanese immediatamente familiari per il pubblico del 1976: dalla campagna per il referendum alle prove di Strehler nel Piccolo Teatro, dalle strade pattugliate dai soldati americani alla messa in scena del Maliardo di Carlo Dapporto. Il rapporto fra i personaggi e la storia è, per Cialente, completamente risolto sul piano dell'impreparazione e del disorientamento morale, programmaticamente mediato dall'isolamento del gelo invernale e per lo più emancipato da precisi riferimenti alla cronaca o al costume. Opposta risulta la strategia di Bolchi e Pinelli, che fanno di questi quadri storici la forza del loro prodotto, con la precisa volontà di rendere lo sfondo della storia facilmente riconoscibile e interpretabile per i telespettatori, mettendo in scena la Milano del 1945-46 attraverso la rassegna dei suoi miti collettivi. Tuttavia, per la

spettatrice Natalia Ginzburg, l'operazione manca il suo obiettivo:

Come è noto, la televisione assai raramente dà atmosfere. Qui, gli odori e le atmosfere dell'epoca si sono studiati di darli, in mille modi, e con mille dettagli. Ma quella particolare atmosfera del dopoguerra, ben viva nel romanzo e che tutti ben ricordiamo, qui noi prendiamo nota che hanno cercato di evocarla, e tuttavia non c'è²⁷⁴.

Ciò che nel romanzo è metaforicamente rievocato nelle condizioni meteorologiche-esistenziali del gelo, nello sceneggiato è esposto in maniera diretta, eliminando quindi il filtro simbolico del freddissimo inverno e semplificando la tipizzazione dei personaggi e dei loro comportamenti. Viene così a mancare la coerenza di una struttura in cui tutto torna e ripiega sullo stesso nucleo tematico: nel romanzo il freddo è definizione del clima e dell'animo dei sopravvissuti, ma è anche la condizione materiale che mette in moto la trama. La diciottenne Alba è “fredda” come la generazione a cui appartiene (cresciuta sotto il regime, troppo giovane per partecipare alla Resistenza, del tutto indifferente ai cambiamenti culturali e sociali del paese, preoccupata di riconquistare un benessere materiale che la emancipi dai disagi della coabitazione), ma a farla scappare verso il suo destino di morte è tanto la sua totale mancanza di empatia con il mondo che la circonda quanto la rigidità delle temperature nella soffitta. Nello sceneggiato la giovane Jenny Tamburi interpreta un'adolescente che, nei suoi abiti leggeri e colorati, risulta solo capricciosa e frivola, colpevole di aver rinnegato quel caldo nido che è la soffitta nella ricostruzione dello studio televisivo, assediata dal sole più che dalla neve e connotata di tutti i valori positivi del rifugio familiare.

Nelle stessa intervista su «Paese Sera» (25 aprile 1976), Cialente ritorna sul personaggio di Camilla:

Giulietta Masina è una straordinaria Camilla e fa sentire fin dalle prime immagini e battute che il personaggio le è congeniale e lo ha interpretato con pieno e affettuoso convincimento, così ansiosa e materna, straordinariamente protettiva, non solo verso i figli. Nondimeno qui sta forse – e non ne ha di certo colpa la brava attrice ch'è la Masina – lo sbaglio fondamentale, o meglio l'errata presentazione del personaggio. La “mia” Camilla è una donna che, appunto perché bella e ancora giovane nel fisico e nei sentimenti, ha conservato nonostante l'amaro ricordo d'una triste e umiliante esperienza coniugale, un istintivo amore per la vita, e per se stessa, non soltanto per la vecchia madre, per i figli e i nipoti. Infatti, già durante la guerra, sfollata in campagna, si concede un amore notturno con un prigioniero americano evaso, nascosto nel fienile della cascina [...]. Non è che un'avventura, ma significa pure la piena libertà femminile, anche dei sensi, con la quale Camilla ha già preso ad

²⁷⁴ Natalia Ginzburg, *Camilla nel freddo* 46, «Corriere della sera», 20 aprile 1976, p. 15

amministrare la sua vita; e quando dalla soffitta cittadina ritorna sola in campagna per assistere alla morte della madre, accetta finalmente il lungo corteggiamento del Rosso – personaggio del tutto cancellato dalla sceneggiatura e trasformato in un fedele e un po' piagnucoloso medico di campagna molto per bene che non osa sfiorare Camilla neanche con un dito. Il Rosso è invece un astuto e forse cinico “gentleman farmer” che insidia Camilla da tempo, e lei finisce per cedergli. [...] Questa è la ragione per cui contesto decisamente il titolo di “madre chioccia” che certa stampa ha già voluto attribuire al personaggio Camilla [...]. Personalmente ho in odio le “matri chioce” e mai ne avrei messo in scena una, o forse soltanto col proposito di ridicolizzarla o contestarla. La madre italiana, anche se spesso molto possessiva, non è tanto quanto si dice e si crede “madre chioccia”. Osservando il comportamento di certe madri, quel che in generale mi colpisce è la totale ignoranza d'un sistema moderno di educazione dei figli, e soprattutto mi colpisce la violenza con la quale vedo molto spesso trattati i bambini²⁷⁵.

Il tentativo di Cialente è quello di proteggere il suo personaggio da ogni semplificazione: rifiutare il modello di madre-chioccia non significa, infatti, dover ricorrere alla categoria comunemente percepita come suo contrario, la femminista:

Non direi nemmeno che Camilla sia una femminista prima del tempo, come si vorrebbe insinuare [...]: è semplicemente una donna autonoma, come ne ho conosciute tante nella mia ormai lunga vita, e come sono sempre stata io stessa. Devo forse richiamare alla memoria di chi mi legge (e quanto è giusto il farlo!) la cara e fedele amica che fu per me Sibilla Aleramo? Che scrisse “Una donna” nel 1906? Quale meraviglioso esempio di autonomia e di “creatività femminile”, e di ribellione contro l'egemonica ideologia borghese! E devo forse ricordare che tutto il lavoro di guerra svolto al Cairo durante sette anni, prima al radio, poi il giornale per i prigionieri internati nei campi del M.O., fu creato e condotto da me, con la preziosa collaborazione d'un'altra donna, Laura Levi Makarius²⁷⁶, divenuta in seguito una celebre etnologa? Non eravamo femministe, non pensavamo nemmeno di esserlo: c'era un lavoro da fare e l'abbiamo fatto – tutto qui.

Di fronte alle banalizzazioni del linguaggio televisivo, l'autrice espone con orgoglio l'esempio delle donne della sua vita, figure di coerenza e autodeterminazione al di là degli slogan e delle rivendicazioni ideologiche. Non è nuova, per Cialente, la denuncia di un sistema di rappresentazione e comunicazione mediatica che tende ad eliminare la «donna di tutti i giorni», una donna autonoma e consapevole, capace di costruire un'identità al di fuori delle categorie della morale borghese (in cui, all'opposizione donna angelo/donna perduta si è aggiunta l'altra polarità negativa della donna politicamente attiva). In un articolo apparso su «l'Unità» del 1953 Cialente lanciava una

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Antifascista italiana nata in Egitto, negli anni che precedono lo scoppio della guerra lavora a Parigi nella redazione del periodico «La voce degli italiani». Rientrata al Cairo, collabora con Cialente fin dall'esperienza di Radio Cairo per poi entrare nella redazione di «Fronte Unito». Dalla primavera del 1943 e fino al suo rientro in Italia Cialente condivide con Laura Levi l'affitto di un piccolo appartamento in città, nell'isola di Gezira.

precisa accusa alle produzioni cinematografiche del tempo, usando argomenti ancora perfettamente attuali nelle settimane della messa in onda di *Camilla*:

Se li osserviamo, i film di questi ultimi anni, cioè da quando pretendiamo che in Italia qualcosa è pur cambiato, vediamo che autori, produttori, cineasti non ci hanno dato una figura di donna alla quale poter offrire il lauro per volontà, dignità o intelligenza. Il sacrificio materno è quanto possiamo sperare di meglio [...]. Mentre siamo convinti che le nostre donne sono meglio di come ce le rappresentano [...]. La società italiana, in tutti i suoi strati, non è composta solamente di cretine maliarde, di ottuse massaie, di amanti isteriche. Se volessimo andare agli estremi [...] opposti, potremmo ricordare ciò che sono state le donne nella Resistenza. [...] E le operaie, le contadine che mentre scriviamo lottano nelle fabbriche o sulle terre [...]. Quella che vorremmo incontrare più spesso è la donna spicciola, la donna di tutti i giorni, arguta e civile, indipendente e costruttiva [...], perché essa esiste, fa parte della "realtà sociale" insieme con le piccole borghesi venali, con le donne semianalfabete e superstiziose. Si tratta di portarla, come quelle altre, sul piano dell'arte; perché noi abbiamo voluto dire che, alla fin dei conti, le figure femminili del nostro cinema non sono artisticamente riuscite. Lo sono, anzi, ma la loro categoria è tendenziosa e limitata²⁷⁷.

Nella preoccupazione di Cialente è evidente la consapevolezza del potere che il mezzo cinematografico può esercitare nell'immaginario delle spettatrici, la sua decisiva influenza sul cammino dell'emancipazione e sulla costruzione delle identità. Perfettamente coerente appare quindi la difesa del proprio personaggio che, oltre vent'anni dopo, richiama la stessa battaglia: *Camilla* non è un angelo del focolare, così come non è una figura dai gesti eclatanti, né una donna politicamente o ideologicamente preparata. È un personaggio positivo nella sua semplicità, nel suo coraggio quotidiano, una protagonista che, ancora nel 1976, continua a risultare scomoda:

Camilla, secondo me, è un personaggio positivo e lo è "appunto" perché alla fine esce dalla famiglia – senza sbattere la porta. Che sarebbe d'altronde una porta su un luogo ormai vuoto. Non rimane triste e sola come lo sceneggiato ha l'aria di voler insinuare abbandonandola su quel mesto balcone cittadino. Se ne va in campagna a fare i fatti suoi e potrà avere un amante, se lo vorrà. Un marito, una famiglia non sono sempre una compagnia. A volte possono essere un grave impiccio, bisogna avere il coraggio di dirlo o di rappresentarlo, in una società in cui sta ora esplodendo la denuncia contro le vecchie repressioni e le secolari ingiustizie²⁷⁸.

In evidente contraddizione con il coraggio del romanzo, nello sceneggiato di Bolchi la maternità è abnegazione, annullamento di ogni altra pulsione o esigenza del personaggio. Privata dei suoi figli, la *Camilla* di Giulietta Masina è una donna

²⁷⁷ Fausta Cialente, *Le donne nei film italiani*, «l'Unità», 12 aprile 1953, p. 3.

²⁷⁸ Ead., *La mia Camilla è un'altra donna*, cit., p. 4

completamente svuotata, ridotta quasi a compiacersi della sua inutilità. L'ultima emblematica inquadratura la vede ridotta (lei, che per quattro puntate è stata un torrente di parole, gesti, scatti, sorrisi) ad una sagoma scura nel riquadro di una finestra, dentro una stanza vuota. Immobilismo, mutismo, negazione: lo stato della donna nel momento in cui non può esercitare il ruolo materno è definito in maniera quasi sepolcrale, senza alternative possibili. Non potrebbe essere più diverso il personaggio cialentiano, che si congeda così da Enzo, nella scena corrispondente:

Egli fu contento di vederla muoversi e aprire una finestra di slancio, con un moto giovanile [...]. Poi scendendo le scale ebbe pensieri un po' confusi ma gentili. Camilla aveva detto cose amare e giuste per tutti quanti, anche per lui, e adesso gli piaceva di poterla immaginare, così diritta e giovane, in piedi in mezzo a un prato che verdeggiava, a sorvegliare gli alberi in fiore, un poco rasserenata, finalmente – e nemmeno tanto sola, forse²⁷⁹.

Nel capitolo successivo, dopo l'uscita di scena degli altri personaggi il romanzo offre un'ultima immagine di Camilla nel contesto primaverile della campagna, insieme alla contadina con cui divide il lavoro. Un'immagine di movimento e di rinascita, che apre al futuro del personaggio:

Martina, di ritorno, venne a dirle trionfalmente che aveva venduto «molto bene» i suoi carciofi al negozio del paese. (Anche lei avrebbe coltivato qualcosa che avrebbe potuto vendere, sicuro.) Le domandò, Martina, se aveva veduto la stupenda fioritura degli alberi, laggiù; da molti anni non ce n'era stata una così bella e ricca, e se non capitava qualche altra gelata notturna (la neve di quella notte certamente non aveva fatto bene ai fiori!) avrebbero raccolto una quantità di frutta. «Venga, andiamo a vedere», le disse e la precedette sul sentiero dell'orto. Camilla la seguì camminando adagio sull'ultima neve²⁸⁰.

Il testo non rinnega la centralità della funzione materna: Camilla è prima di tutto una madre per i suoi figli, per i nipoti e le loro mogli, per lo sradicato vicino di casa Enzo. Il suo atteggiamento protettivo e il suo attivismo si realizzano in una naturale inclinazione ad occuparsi degli altri, a donare il proprio tempo e le proprie energie per il benessere di chi la circonda. Tuttavia, nel romanzo il carattere materno del personaggio è complicato dal necessario ascolto del proprio immaginario di donna e dalle insicurezze che la guerra e le delusioni personali hanno imposto al suo istintivo ottimismo. Forte ed

²⁷⁹ Ead., *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 280

²⁸⁰ Ivi, p. 288

esplicito è, inoltre, il valore emblematico del personaggio rispetto al contesto dell'immediato dopoguerra: Camilla assume un ruolo di assistenza e di rieducazione come missione storica della sua generazione. Il suo impegno è tutto orientato a superare il trauma del conflitto ristabilendo i valori di civiltà e convivenza e, allo stesso tempo, a incarnare lo spirito di solidarietà, di speranza e di partecipazione diffusi dalla guerra. Il fallimento finale di Camilla diventa così il fallimento di quella classe piccolo-borghese che, già adulta al tempo del regime, ha creduto di vivere nella Resistenza e negli anni del dopoguerra la sua grande occasione di riscatto.

Tutto questo è annullato nella versione televisiva. La vocazione materna di Camilla è svuotata di qualsiasi implicazione sociale o storica e schiacciata sul ruolo della massaia dispensatrice di efficienza e calore domestico. Ogni reazione e atteggiamento del personaggio è la ripetizione di un carattere statico, privo di contraddizioni e di ombre. Il suo amore per i figli (perfino per il marito), la sua dedizione ai bisogni della famiglia è declinato come gesto di amore e di sacrificio senza condizioni, senza problematicità e senza spessore. Nel momento in cui, per le ragioni dell'intreccio, questo amore e questa dedizione non hanno più modo di agire, alla donna non resta altro che la silenziosa contemplazione del suo insuccesso.

Sulla trasformazione del personaggio principale interviene lo stesso regista, replicando alle osservazioni di Cialente ancora dalle pagine di «Paese Sera». A dispetto delle critiche ricevute e delle accuse di censura, Bolchi rivendica tutte le scelte della sceneggiatura e della messa in scena come risultato di «un preciso arbitrio», un libero e consapevole adattamento del testo:

Si tratta di una scelta che mi sembra giusto motivare e alla quale sono totalmente estranei, lo ripeto, le “voraci” cesoie televisive.

[...] Con Pinelli abbiamo subito deciso di spegnerle qualsiasi rigurgito sensuale. È chiaro che Camilla ha amato; ma a noi non interessava questo. Interessava la sua impossibilità biologica di amare ancora: ecco perché l'abbiamo colta in un crepuscolo dove i sensi si affievoliscono e di loro rimane il riverbero, e basta. Camilla Motturi è, per me, una donna che si è lasciata alle spalle, che ha chiuso i conti con la giovinezza, con gli ardori e che cerca la sua energia in un sorriso troppo sfarzoso per essere sempre autentico; nelle premure tenere e goffe con cui imbecca i figli, li coccola di canzoni, li spalma di carezze. Li strazia, ecco, con la sua presenza sempre utile e gagliarda.

Una madre così i suoi amanti se li nasconde, se li comprime sino a schiacciarli come focacce.

Il suo volto appartato e scontroso, da bimba precocemente matura, deve conoscere

soltanto il bacio tenue di Lalla o quello asprigno di Alba: gli altri baci li ha deliberatamente, per me, confinati in cantina. Solo con Enzo, questo eroe da tinello Ibseniano, il suo sguardo può avere un trasalimento di cui si pente subito. Troppo tardi: tutto, troppo tardi.

[...] La Cialente lamenta il “tradimento” che ha subito un altro personaggio, il Rosso, che da noi è diventato Franco. Anche qui, ha giocato un preciso arbitrio. Franco, per me, è un testimone muto, opaco, fedele; una boa cui neppure Camilla osa più aggrapparsi. Un uomo conficcato nei ricordi come fossero cespugli; uno scapolo dolente che dorme in un letto troppo grande, che vive (o non vive?) in quella campagna ipocondriaca su cui si allarga il risentimento della madre di lei.

Da una lato una Milano che sferra calci, che freme sotto la caligine e dove i ragazzi tentano di trovare la loro identità; dall'altro un prato cimiteriale con i cipressi spogli. Una “finta” natura di cui Camilla ha paura.

[...] Chi si stupisce se, alla fine, Camilla rimarrà sola? Alba morta, Lalla che torna con il padre, Guido che sbarca a Roma, Enzo che sposa Regina. [...] A Camilla non rimane che stagliarsi, formica listata a lutto, contro la finestra della soffitta. Ecco l'ultima prevaricazione. Nel romanzo lei tornerà a calpestare l'erba. Da noi rimane incastonata in un vano, contro un cielo ammuffito, nella speranza che qualcuno abbia ancora una volta bisogno di lei²⁸¹.

Per nulla intenzionato a negare o minimizzare la distanza dal romanzo, Bolchi sottolinea punto per punto tutte le deviazioni legittimandone la scelta, e di fatto concordando con la lettura di Cialente. In chiusura dell'intervento sottolinea, con un'espressione che riassume tutta la polemica sul personaggio, che la sua Camilla è alimentata solo dalla speranza che qualcuno abbia ancora una volta bisogno di lei. In *Un inverno freddissimo* è Camilla ad avere, prima di chiunque altro, bisogno di se stessa, è il rispetto per la propria persona e per il proprio diritto alla felicità che, al di là di tutti i gesti di generoso sacrificio, la guidano nelle sue scelte.

A dispetto della sua dichiarazione di libertà creativa e autonomia intellettuale, la versione di Bolchi risulta particolarmente sgradita alla stampa di sinistra, che non risparmia una lettura politica di Camilla: «l'Unità», dopo aver ricordato che «la polemica si è accesa fin dalle prime battute»²⁸², definisce lo sceneggiato «un monumento televisivo di buoni sentimenti di cattivo gusto piccolo-borghese» che riduce il romanzo ad «una melensaggine domenicale, [...] una profonda mistificazione non solo delle vicende personali dei protagonisti, che sarebbe il meno, ma della poetica stessa che li muove». *Camilla* viene infine congedato come

una misera cronaca di fatti che si susseguono l'uno all'altro in fila indiana, guidata da una sorta di matriarca insopportabilmente androgina, i cui sacrifici per la famiglia risultano irritanti piuttosto che ammirevoli o qualsiasi altra cosa il regista volesse

²⁸¹ Sandro Bolchi, *Camilla zero in amore*, «Paese sera», 3 maggio 1976, p. 3.

²⁸² Controcanales, *La matriarca*, «l'Unità», 4 maggio 1976, p. 9

farci intendere. Bisogna dire che Giulietta Masina fa di tutto per rendere ancora meno gradevole l'intera pietanza.

Tutt'altro che generoso è anche il critico cinematografico Morando Morandini, che denuncia «un ispessimento grossolano dei motivi psicologici [...] per piegare il personaggio di Camilla verso una direzione esemplare e, insieme, patetica»²⁸³.

Non lascia dubbi e non ammette repliche il giudizio del pubblico, decisamente convinto dallo sceneggiato che si rivela un completo successo commerciale:

La storia di questa «madre coraggio» della Brianza all'indomani dell'ultima guerra sta mietendo successi e calamitando sempre più l'interesse degli spettatori. Giulietta Masina, la protagonista, cioè Camilla, è avviata a raggiungere i livelli di gradimento a suo tempo ottenuti con il personaggio di Eleonora (92 per cento) e ad oscurare, addirittura, il mito di Sandokan²⁸⁴.

«Indici di gradimento» che Cialente accoglie con il consueto distacco, felicitandosi per l'aumento delle vendite del volume e mostrandosi ancora e sempre amareggiata per il risultato artistico dell'adattamento:

Naturalmente la tv non si fa ancora viva per il pagamento, che avrebbe dovuto versare dopo la trasmissione della prima puntata, e la SIAE è già intervenuta per sollecitare, ma nessun risultato finora. Cosa ne dice del baccano che è stato fatto intorno alla trionfante e fasulla “Camilla”? Non so se ha avuto occasione di leggere su Paese Sera un mio garbatissimo articolo che il giornale mi aveva chiesto per conoscere le mie impressioni nel vedere un mio personaggio trasferito in immagini; il Bolchi ha risposto assai stupidamente, e chi ha detto le cose più giuste su tutta la faccenda è stato il Morando Morandini sul *Giorno*, a trasmissione conclusa. Naturalmente, la madre eroica e le lacrime della Masina hanno entusiasmato il pubblico, “Camilla” ha un indice di preferenza superiore a Sandokan! Io non sono mai stata tanto celebre... ed è abbastanza triste vedermi “ridotta” a misura di fotoromanzo; però il libro si vende come non mai e sono contenta per me e per la Feltrinelli. Spero che l'indice di questa vendita vi sia arrivato²⁸⁵.

Nello stesso anno della messa in onda, dopo il rilancio a febbraio del romanzo nella collana «Gli Astri», Feltrinelli cede i diritti per una nuova edizione a Euroclub, che sceglie per la copertina del volume un fotogramma di *Camilla*. Il destino del romanzo e dello sceneggiato sono però sul punto di dividersi: mentre l'opera di Bolchi viene ricordata come una delle miniserie più apprezzate degli anni Settanta, riproposta nel tempo con regolarità insieme agli altri sceneggiati di successo, il testo di Cialente

²⁸³ Morando Morandini, *Questa Camilla così ridotta*, «Il giorno», 10 maggio 1976, p. 9

²⁸⁴ Carlo Brusati, Lina Sotis, *Belle figlie di Giulietta*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1976, p. 5

²⁸⁵ Lettera di Fausta Cialente, Roma, 23 maggio 1976, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, Corrispondenza con gli autori. Fausta Cialente

scompare dal catalogo Feltrinelli e non sarà mai acquisito da Mondadori. Nonostante l'attenzione guadagnata e il successo di vendita dei primi mesi, *Un inverno freddissimo* non sarà più pubblicato: del romanzo restano solo la prima versione del 1966 nei «Narratori di Feltrinelli», l'edizione degli «Astri» (ancora Feltrinelli) e quella dell'Euroclub, entrambe del 1976.

La diversa diffusione nel tempo evidenzia la radicale alterità dei due progetti, così lontani per tono e per complessità. A deludere, quantomeno a sorprendere, gli amanti dello sceneggiato non sono solo le avventure di Camilla o l'ossessione tematica dell'inverno: la sceneggiatura presenta una serie di altri cambiamenti evidenti e orientati sul piano dei valori morali e sociali, così esplicitamente carichi dal punto di vista ideologico che stupisce la loro esclusione dal dibattito giornalistico e dalle riflessioni dell'autrice. Uno dei nodi principali nella revisione di Bolchi-Pinelli riguarda infatti il personaggio di Alba, la figlia maggiore di Camilla. Nel romanzo la ragazza inquieta e disillusa, incapace di adattarsi alle difficoltà quotidiane della soffitta e impaziente di raggiungere la propria indipendenza economica, cede alle lusinghe di una giovane prostituta, sua ex collega d'ufficio. Sedotta dal benessere facilmente raggiunto dall'amica, Alba fugge di casa, lascia il lavoro e si prepara al suo primo appuntamento con un cliente. La sera che dovrebbe segnare l'inizio della sua carriera da mantenuta, per un contrattempo l'anziano signore a cui era destinata deve ritirarsi e lascia la ragazza in compagnia del nipote Sandro. Rimasti soli, il giovane scopre che non si tratta affatto di una professionista, e che Alba non ha mai conosciuto un uomo:

Non l'avrebbe confessato per nulla al mondo, ma gli era venuto da piangere e s'era trattenuto con pena. Forse proprio allora aveva cominciato a sentire che l'amava e per questo ne aveva pietà. Si era curvato sul suo viso e l'aveva baciata teneramente. Durante tutta la guerra aveva sognato di una donna come lei, con la sua splendida bellezza, le aveva detto. Gli uomini sognano, quando soffrono, per darsi coraggio, per consolarsi di tante rinunce, di tanto male, di tanti orrori; e proprio per questo, perché gli sembrava di ritrovarla dopo averla tanto sognata, era disposto a perdonarle il luogo in cui la ritrovava, a perdonare la cosa mostruosa che si preparava a fare e che lui sperava d'averla la forza d'impedirle, se voleva ascoltarlo. Aveva veduto inumidirsi le sue pupille (si parlavano tanto da vicino ch'era impossibile non accorgersene) e con un mezzo sorriso allora soltanto lei gli aveva chiesto sommessamente: «Ma come ti chiami, tu?»²⁸⁶.

Sandro si innamora di Alba, la libera dai debiti e dagli impegni presi con l'amica e

²⁸⁶ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 204-205

per aiutarla a dimenticare la porta con sé fuori città. Deciso a sposarla, insiste perché la ragazza si ricongiunga con la sua famiglia e la convince a tornare a casa. La sera del loro rientro a Milano, i due fidanzati sono uccisi in un incidente stradale. L'intera vicenda, che occupa pochissime pagine ed è narrata dal punto di vista di Alba, è restituita in un clima di freddo torpore, di malinconico rallentamento: nessun gesto estremo o romantico fra i due innamorati, nessuna atmosfera da romanzo rosa, appena accennato l'approfondimento psicologico delle figure. La coppia appare travolta dal caso e quasi inconsapevole di quanto accade, le decisioni sono per lo più subite da Alba come una sequenza inevitabile di azioni a cui non ha motivo né volontà di opporsi, ma che sembra accettare con un atteggiamento ambiguo e malinconico. La sua morte risulta quanto più tragica perché arriva immotivata e accidentale nel momento in cui il personaggio è avviato ad un lieto fine. L'esito della sua storia e il suo stesso temperamento suggeriscono una predestinazione a soccombere: non importa che la ragazza trovi la forza di salvarsi o di essere salvata, qualunque strada scelga (quella della figlia e lavoratrice devota, quella della prostituta, quella dell'innamorata di un ragazzo ricco e generoso) non c'è posto per lei in un mondo che non sembra mai rispondere ai suoi desideri.

Nel romanzo non viene lasciato alcun dubbio sulla sorte di Sandro e Alba:

Le guardie, interrogate, avevano aggiunto il poco che sapevano: la signorina ch'erano venuti a cercare «a domicilio» doveva aver passato la domenica sul lago – col fidanzato? con un giovanotto, questo era certo – e con lui stava tornando in automobile di piena notte sull'autostrada quando a causa della nebbia o di uno slittamento sull'asfalto viscido s'erano scontrati con un'altra macchina. La peggio era toccata a loro, purtroppo, l'altra era una potente macchina che dallo scontro era uscita quasi illesa. Né lui [Enzo] né Arrigo avevano osato chiedere di più: non li avevano chiamati per un'identificazione²⁸⁷?

Lo sceneggiato stravolge completamente questa parte della storia, scegliendo delle soluzioni tanto grossolane quanto preoccupate di ristabilire per la ragazza una sorte esemplare. Nella versione televisiva manca completamente il personaggio di Sandro, la relazione fra i due ragazzi e la decisione di tornare a casa per presentarsi alla famiglia di lei come fidanzati. Di fatto in *Camilla* è assente qualsiasi episodio relativo alla vita di Alba lontana dalla soffitta, ad eccezione di una breve scena senza dialogo in cui la si

²⁸⁷ Ivi, pp. 226-227

vede ballare in un locale con un uomo. Quando arriva la convocazione per il riconoscimento, questa è la nuova versione della polizia:

Un incidente. Passeggiava con un uomo in riva al lago, c'era nebbia. Una macchina l'ha sfiorata e ha sbattuto la testa: una disgrazia. Uno che ha visto dice che la ragazza ha fatto un gesto come per buttarsi, ma per noi è una disgrazia²⁸⁸.

Poco importa l'ultima, incoerente affermazione dell'autorità, il dubbio del suicidio è passato ed è quanto resta allo spettatore: l'idea che Alba, perduta la via della virtù, si sia tolta la vita, una sequenza di eventi in rapporto di causa-effetto che prevede l'autopunizione per aver rinnegato il comportamento socialmente e moralmente normato e indicato dalla famiglia.

Nella scena successiva, in un dialogo fra i due fratelli di Alba, viene introdotto un altro elemento del tutto innovativo rispetto al romanzo: la ragazza scomparsa sarebbe stata coinvolta in un'organizzazione dedita allo spaccio di hashish:

Guido: Lalla senti devo dirti una cosa, è di Alba. Ho sentito Enzo che ne parlava con Arrigo, io ero lì e ho sentito tutto. Dice che ne hanno parlato anche i giornali, per fortuna che la mamma non li ha visti. [...] Ti ricordi quando a scuola ci hanno fatto studiare la storia del vecchio della montagna? La storia di quel capo mussulmano che stava sulle montagne e mandava in giro i terroristi ad ammazzare la gente?

Lalla: E che c'entra?

Guido: Ti ricordi come li chiamavano nel Medioevo? Hashasy, assassini. Hashasy, perché erano drogati con una droga che si chiama hashish. Dice Enco che da molto tempo non si faceva quasi più uso di questa droga, ha detto anche che in Europa non si sapeva più cosa fosse l'hashish. Ma adesso si sta diffondendo un'altra volta, c'è una centrale in Belgio. E uno di quelli che viaggiava con Alba era un belga, la polizia lo ha identificato: uno di quelli che spacciano l'hashish²⁸⁹.

Oltre al dialogo poco convincente, sorprende la volontà di voler caricare la colpa del personaggio inserendolo in un contesto completamente distante dalle aspettative costruite dal resto della storia, così da creare un effetto di straniamento e di forzatura narrativa. È possibile che il riferimento al mondo della droga sia inserito per aggiornare il racconto riportandolo alla cronaca della metà degli anni Settanta, quando in Italia esplose il fenomeno del consumo di stupefacenti e, per la prima volta, inizia ad essere percepito come un'emergenza sociale.

Strettamente legata al personaggio di Alba è, nel romanzo, la figura di Matelda, ricca

²⁸⁸ *Camilla, quarta puntata*, regia di Sandro Bolchi, 1976

²⁸⁹ *Ibid.*

borghese amica di Camilla fin dalla giovinezza. La donna vive con un marito che non ama, che la tradisce e che lei si limita a sfruttare per ragioni economiche e di prestigio sociale, rappresentando un esempio di comportamento completamente opposto alla responsabile e orgogliosa Camilla:

«Se credi che gli uomini ci sono grati... e riconoscono i sacrifici che facciamo per loro! Sono una massa di egoisti, ecco quel che sono. Ci mettono le corna e ci pigliano anche in giro.» Erano gl'invariabili argomenti di Matelda alla quale bruciavano le infedeltà piuttosto clamorose di un marito ricco e niente affatto avaro, che, pur non avendo figli, per pigrizia e amore del lusso non s'era mai decisa a lasciare. «E tu piantalo.» Se le rispondeva così era anche un poco per vendicarsi. «Che ci stai a fare, con quel bel tomo di tuo marito, sapendo quel che sai?» «Brava, e i quattrini chi me li dà, poi?» «Che si possa lavorare e guadagnarseli non ti viene in mente, no?» «Tu sei matta!» Matelda la guardava come se lo fosse veramente. «Questo gusto non se lo caverà mai, bella mia. Le corna io gliele faccio pagare, eccome.» Si guardava le mani morbide, con le unghie perfettamente laccate d'un bel rosso violaceo. «Mi deve tenere, non solo, ma come una donna di lusso. Sono sua moglie sì o no?» «Se hai scelto questo modo di esserlo...» «I quattrini, cara mia, e la posizione sociale. Una donna separata dal marito, o anche divorziata, in Italia fa un pessimo affare, credi a me. Se mi separassi mi passerebbe gli alimenti, no? Quella miseria! E con chi andrei fuori, la sera, se non avessi più un marito che mi ci porta? Gli uomini le sfuggono, le donne sole, quando non sono più tanto giovani. E io, a lui, glielo faccio sentire che sono sua moglie, sta' pur certa. Non fiata, del resto. Paga e sta zitto.» Una volta le aveva confidato, con uno strano orgoglio, che lui non la «toccava» più, quasi fosse un merito, anche quello. «Non voglio mica prendermi una salpingite, da lui che va con le sue donnacce»²⁹⁰.

Nonostante la differenza nello stile di vita e nel carattere, le due donne sono legate da una sincera amicizia e Matelda assiste la famiglia sfollata con regali, consigli e una benevola presenza protettiva. L'invidia per i suoi vestiti e la sua sicurezza sono uno dei fattori che spingono Alba a lasciare la famiglia, ed è a lei che la ragazza chiede in prestito del denaro nelle settimane in cui progetta la fuga. Infine, è a Matelda che Alba telefona la sera dell'incidente, perché annunci, essendo la soffitta priva di un ricevitore, che sta rientrando in città con un fidanzato. Cinica ma autenticamente generosa e fedele, Matelda è una maschera leggera, quasi una linea comica del romanzo, capace di incarnare tutte le ipocrisie e le meschinità della sua classe sociale, ma anche quel radicale senso di solidarietà e di comprensione umana che denota gli altri personaggi positivi della storia (Camilla, Enzo, Regina). Eppure, proprio perché contraddittoria nella sua doppia influenza sulla storia, Matelda sarà sostituita nello sceneggiato da un

²⁹⁰ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 44-45

modello di donna molto più semplice da risolvere e molto più accattivante per il grande pubblico. Nella prima puntata Camilla-Masina scopre nascosta nella soffitta affianco una ballerina alcolizzata, Marisa, che si rivela un'ex-amante di un gerarca fascista e per questo ricercata dalle forze alleate. Aiutata dalla sua nuova e improbabile amica, Marisa lascerà poi l'edificio per diventare la mantenuta di un altro uomo, e tornare a conquistare quel benessere che le permetterà di prestare il denaro ad Alba. Si tratta del modello sempre attuale della prostituta dal cuore d'oro, troppo debole per resistere al vizio ma mossa da un'autentica bontà per il prossimo. Nonostante la buona prova di Rita Savagnone, una delle poche ad emergere nell'ipertrofico dominio di Masino, Marisa resta un personaggio completamente privo di spessore, banalizzata nella sua filiale devozione verso Camilla, la sua dipendenza dagli uomini e dall'alcool, i suoi inutili tentativi di mettere in guardia Alba. «Cretine maliarde», «ottuse massaie», «amanti isteriche» aveva scritto Cialente nel 1953, e venti anni dopo la Rai non ha arricchito il catalogo dei modelli di donna rappresentati: alla borghese indipendente che sceglie di essere mantenuta da un marito che non ama (e che non la rispetta) preferisce il cliché della donna di spettacolo, alcolizzata e sessualmente disponibile.

Oltre alla figura di Matelda/Marisa, la morte di Alba coinvolge un'altra figura centrale: il marito Dario, destinato a comparire solo nell'epilogo della storia ma lungamente evocato dagli altri personaggi. In *Un inverno freddissimo* il suo ritorno sconvolge Camilla, che rifiuta ogni confronto e lo allontana:

La sua voce incolore, ma stridente, chiedeva al di qua della siepe: «Cosa sei venuto a fare, qui?» e lui, al di là, fissandola rigido e ansioso rispondeva con debole voce soffocata: «Perché? non sarei dovuto venire dopo... dopo quel che è accaduto?» La scudisciata, allora, subito: «Quel che è accaduto non ti riguarda.» «Oh, Camilla.» Pochi momenti – ma erano bastati perché lei, col cuore gelido, amaro, nemico, vedesse che anche lui era invecchiato e stanco, come se l'era figurato tante volte in quegli ultimi tempi, dopo aver perduto tutte le illusioni, tutte le speranze, e aver lasciato crescere dentro di sé, lentamente, forse senza nemmeno avvertirne l'intensità fino a quel momento, un freddo disprezzo, un distacco lucido e implacabile. Ma lo sentiva adesso, e per questo aveva il coraggio di guardarlo nel viso e negli occhi. Lo aveva dunque amato, quell'uomo? (Quando, Dio mio.) Aveva creduto in lui? L'aveva anche aspettato, ora lo sapeva. Lo aveva tradito. Ah, che follia, che follia cieca e bugiarda è l'amore. Il suo sguardo era intanto caduto sulla bambina ch'egli teneva per mano [...]. Le sue labbra avevano chiesto suo malgrado: «Questa bambina... chi è?»

[...] La voce spenta e sommessa rispondeva: «È mia figlia.» «Tua figlia!» Sentiva scricchiolare i suoi denti nella bocca che le tremava, sentiva che le fibre di tutti quanti, fermi nel sole sotto i nudi, silenziosi alberi invernali erano sconvolte dallo

stesso tremito. «Anche questa offesa, dovevi farci! E qui ce la porti... tua figlia?!» La sua voce si era alzata senza che lo volesse e aveva domandato con ironica cattiveria: «E perché non la madre... già che ci siamo?» Sembrava che leggesse nel destino, o nel passato, lui, e c'era come un velo di cenere sulle sue parole mentre rispondeva: «Sua madre è morta.» «Anche Alba è morta», lei ribatteva duramente. [...] Finché egli disse, balbettò, anzi: «Veramente... non vuoi che proviamo a parlarci, Camilla?» Non c'era più nulla di trionfante, in lui, e spenta era non soltanto la sua voce. «No, vattene. Vattene via subito.» S'era messa quasi a gridare. «Non dovevi venire, hai sbagliato. Non devi tornare mai più. Non ti riguarda quel che è accaduto... Vattene»²⁹¹.

Decisa a non riconciliarsi con l'uomo che l'ha abbandonata, la protagonista del romanzo soffre una profonda crisi di coscienza che la rende insicura dei propri sentimenti e della decisione presa. La morte di Alba contribuisce alla sua difficoltà emotiva e rappresenta una cesura essenziale per il personaggio senza, tuttavia, esaurire il carico di dolori e di pulsioni che agitano Camilla:

«Fosse venuto prima, forse avrebbe salvato Alba», non aveva potuto fare a meno di pensare Camilla con un rancore che si addensava invece di alleggerirsi. [...] Ricordava ch'era giunta fino a confessargli [a Enzo] quel suo dubbio un po' romantico, che la famiglia forse non avrebbe voluto nemmeno saperlo se lei serbava o no un debole amore – una ombra d'amore! – per il marito colpevole. Più marito che padre, allora. Poco tempo era bastato perché le cose si capovolgessero e tutto s'ingarbugliasse. Non gli sembrava più la stessa persona, ora, e la morte di Alba non era l'unica causa di quell'evidente rigidità. Di fronte all'atteggiamento inspiegabilmente benevolo, per lei, di tutti gli altri verso il medesimo colpevole, di fronte alla scelta di Lalla e alle incertezze di Guido, gli sembrava che cercasse disperatamente di convincersi d'aver ragione in tutto quanto aveva fatto e andava facendo, o perlomeno che la ragione fosse dalla sua parte, insieme al codice, qualunque cosa ella facesse; ma ciò non la tranquillizzava, gridava in sogno, la notte, e Regina doveva buttarsi giù dal letto per correre a scuoterla e a svegliarla²⁹².

Allo scopo di ridurre ogni situazione ad un'opposizione binaria amore/odio, carnefice/vittima, giusto/sbagliato, lo sceneggiatore prima rassicura il pubblico sull'amore e l'assoluta fedeltà di Camilla verso il marito (se ne incarica un dialogo con Franco nella terza puntata) poi, dovendo giustificare il mancato ricongiungimento coniugale, liquida il padre gravandolo della colpa più pesante:

Camilla: Cosa sei venuto a fare qui?
Dario: Perché, non avrei dovuto venire dopo tutto quello che è successo?
Camilla: E quella bambina chi è?
Dario: Mia figlia.
Camilla: Potevi portarci anche la madre.

²⁹¹ Ivi, pp. 253-254

²⁹² Ivi, 275-276

Dario: È morta.

Camilla: Alba è morta, e sarebbe ancora viva se tu non te ne fossi andato.

Lalla: Mamma ti prego...

Camilla: Anche tu avresti potuto trovarti con un figlio in più e invece...e adesso ritorni, dopo tutti questi anni. Quello che è successo non ti riguarda, non sei più niente, più nessuno per nessuno di noi. Vattene! Non dovevi tornare mai più. Vai via²⁹³!

Il passaggio al solo dialogo non basta a spiegare l'evidente riduzione della scena: le descrizioni dello stato d'animo di Camilla potrebbero essere recuperate altrove e in altro modo, magari in un dialogo con un altro personaggio. Lo sceneggiato prevede infatti un confronto fra Camilla e la figlia Lalla nella scena che chiude l'ultima puntata:

Camilla: Tu non hai ancora amato un uomo. Io sì, per sempre, per tutti questi anni, malgrado tutto. Fino a quando Alba non è andata via e me lo sono rivisto davanti, troppo tardi. Per me l'assassino di Alba è lui.

Lalla: Ma non è giusto! Non è colpa sua. Alba era fatta così.

Camilla: Amore non è né giusto né ingiusto, è questo che tu non puoi capire. Per me chi ha ucciso Alba è lui. E anche... anche me²⁹⁴.

Ancora viene ribadito il carattere monodico del personaggio, psicologicamente annullato, assolutamente privo di dubbi e di incertezze, che dall'amore incondizionato (e rigorosamente casto) passa direttamente ad accusare il marito di aver ucciso, con la sua assenza e il suo tradimento, la figlia maggiore. L'interpretazione di Masino, particolarmente intensa e caricata nelle scene finali, contribuisce a costruire un ritratto di dolore e di rifiuto assoluto, alimentando un clima patetico che incoraggia la commozione e la solidarietà dello spettatore. Immediata è, inoltre, la corrispondenza fra abbandono paterno e suicidio della figlia, vittima non delle sue debolezze, non di un contesto sociale violentemente crudo e indifferente, non del caso, ma dello sfaldamento della famiglia tradizionale: quando il padre abbandona la casa, la figlia si perde e muore, la moglie rinnega la propria femminilità per vivere in funzione della prole continuando ad amare il marito fuggiasco.

Al di là delle osservazioni dei contemporanei (tanto sensibili al destino di alcuni personaggi quanto disinteressati ad altre iniziative dello sceneggiatore) e delle rivendicazioni del regista, risulta evidente la volontà di trasformare il romanzo in un prodotto televisivo di semplice fruizione e dai contenuti edificanti. Se alcune scelte sono

²⁹³ *Camilla, quarta puntata*, regia di Sandro Bolchi, 1976

²⁹⁴ *Ibid.*

riconducibili all'esigenza di spettacolarizzare il racconto rendendolo più agile e visivamente interessante, la rilettura dei personaggi principali (Camila, Alba, Il Rosso-Franco, Matelda-Marisa) concorda nell'offrire modelli di comportamento esemplarmente virtuosi o del tutto negativi, costringendo e banalizzando in particolare le declinazioni della sfera familiare e dell'identità femminile. La stagione di maggior successo commerciale di Cialente coincide, così, con una deliberata distorsione della sua opera, in contrasto con la figura di intellettuale e le idee di libertà ed emancipazione antiborghese che da sempre difende.

III.2.2 *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976) e il Premio Strega

Nel marzo del 1976 Mondadori pubblica nella collana «Scrittori italiani e stranieri» il sesto romanzo di Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, destinato a diventare il suo libro più letto e ristampato. L'anno d'oro della scrittrice non è infatti limitato al fenomeno *Camilla*, ma la vede raggiungere, quasi ottantenne, il più grande successo di critica della sua carriera.

Come recita il risvolto di copertina, ripercorrendo la storia della famiglia materna, di origine triestina, «Fausta Cialente racconta mezzo secolo di storia italiana, in una prospettiva rivelatrice» che combina ricerca documentaria, ascolto e rielaborazione delle memorie individuali e autobiografiche:

Antiche vicende familiari ricostruite con la propria fantasia o con le testimonianze degli altri si fondono, nel racconto della Cialente, con brani intensi e vividi della propria autobiografia [...]. Ma il romanzo, nella sua acuta analisi della dissoluzione di una famiglia, e del parallelo disfacimento della società nazionale, supera sia la letteratura della memoria, sia lo stesso scontro tra mondo triestino e mondo italiano. Le linee di questo quadro, coraggioso e impavido, si collocano infatti in una prospettiva, narrativa ed ideologica, europea²⁹⁵.

L'intenzione di dedicare un romanzo alla vita della madre e delle zie accompagna da tempo l'autrice, che già nel 1966, a ridosso della pubblicazione di «Un inverno freddissimo», dichiara:

²⁹⁵ Risvolto di copertina, in Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976

Adesso riposo e spero di andare presto a Bagdad, da mia figlia. Ma ho già in mente un nuovo romanzo. Vorrei fare un libro su Trieste. Mia madre era triestina. Ho dei ricordi della Trieste austriaca... la villa del nonno, l'odio verso la comunità slovena... tutto un mondo che mi affascina²⁹⁶.

Il rapporto di Cialente con Trieste, meta delle sue vacanze estive durante l'infanzia e patria di elezione scelta nella dispersione identitaria della sua biografia, è cresciuto negli anni investendo diversi aspetti del suo lavoro e del suo impegno.

Nell'autunno del 1953 l'autrice torna nella città materna e si trattiene diverse settimane per lavorare ad alcuni reportage per «Il Contemporaneo» e «l'Unità»²⁹⁷. Il suo interesse è immediatamente riservato alle testimonianze dei passati scontri fra italiani e sloveni, alle persecuzioni razziali del fascismo e alle nuove politiche che, attraverso l'istituzione di spazi culturali e assistenziali gestiti direttamente dai cittadini, tentano di rimarginare il tessuto sociale. Si tratta di una prospettiva di indagine che, oltre ad essere in sintonia con le inchieste giornalistiche degli anni Cinquanta, anticipa molti temi centrali nel romanzo del 1976 e rappresenta un'occasione di incontro con gli esponenti della politica locale.

Fra le diverse personalità attive nella sfera del Partito comunista, la dottoressa Laura Weisse (1914-1987) è destinata diventare il principale punto di riferimento per Cialente. Di formazione scientifica (è un medico chirurgo) e di origini ebraiche, è una delle principali protagoniste della vita politica triestina, eletta nel 1949 come consigliere comunale, attiva nel campo dell'assistenza sociale e impegnata come membro del Consiglio Generale della Federazione Democratica Internazionale delle Donne e come presidente del Comitato triestino per la Difesa della Pace.

In occasione della pubblicazione de *Le quattro ragazze Wieselberger*, è la stessa Weiss a ricordare l'incontro con Cialente:

Quando nel movimento operaio triestino del dopoguerra fu possibile e si volle ristabilire, come era nelle vecchie tradizioni, un contatto diretto con autentici rappresentanti della cultura italiana continuatrice della Resistenza, Fausta Cialente ritornò a Trieste e stabilì un rinnovato legame con la città che aveva conosciuto bambina dalla casa dei nonni materni. In una dedica che ritrovo nel suo libro che

²⁹⁶ Fausta Cialente, *Ho lasciato l'Egitto per il freddo di Lombardia*, intervista di Alfredo Barberis, «Il Giorno», 16 marzo 1966, p. 10.

²⁹⁷ *Termometro a Trieste*, «Il Contemporaneo», 12 giugno 1954; *Una visita alla "risiera". Impressioni triestine di Fausta Terni Cialente*, «l'Unità», 30 luglio 1953; *Case della pace. Impressioni triestine di F. Cialente*, «l'Unità», 7 agosto 1953.

allora presentò al pubblico triestino, Fausta indica come “storica” la giornata di quel settembre 1953. Quell'incontro fu per lei fonte di nostalgici e in un certo senso strani ricordi familiari e di pensieri contraddittori. Tutto il mondo della borghesia triestina in cui era vissuta durante l'infanzia era crollato alla luce delle esperienze di due tremende guerre e in lei risorgeva la curiosità di capire meglio le contraddizioni già allora “sentite” più che capite nel suo ambito familiare [...].

Dopo quel primo incontro Fausta Cialente ritornò più volte a Trieste, anche come acuta giornalista e sempre attenta a studiare la realtà storica e attuale della nostra città. Maturò così, credo, il suo desiderio di scrivere un libro sulle vicende della propria famiglia nell'ambito di parecchi decenni alla luce delle sue meditazioni ed esperienze.

Non deve essere stato facile questo suo lavoro sentimentalmente sofferto e fra i suoi amici triestini l'attesa era quasi ansiosa, fin da quando l'accompagnammo in qualche sopralluogo nei posti conosciuti nell'infanzia e ormai tanto mutati, partecipando alle sue emozioni e ai suoi interrogativi. Fu certo un privilegio seguire un po' questa fatica creativa, esempio di profonda onestà e di notevole coraggio perché per parlare seriamente di Trieste, purtroppo, occorrono sempre anche queste virtù²⁹⁸.

Un attestato di questo debito e di questa condivisione con l'amica triestina viene riportato in calce al romanzo: «Ringrazio [...] la mia cara amica dottoressa Laura Weiss», scrive Cialente, «per la preziosa documentazione, i consigli e i suggerimenti con i quali ha sorretto e confortato la mia addolorata fatica»²⁹⁹.

Le testimonianze conservate suggeriscono la fisionomia di un'opera che, fin dal principio, si sviluppa come sintesi di diverse esigenze espressive e conoscitive: la suggestione di portare sulla pagina «tutto un mondo che mi affascina», animato dai ricordi infantili e dalla memoria di un passato sommerso; l'urgenza di rispondere al presente di una città completamente mutata ma ancora interpretabile attraverso la scoperta della sua storia; l'influenza di una realtà politica attiva e strettamente connessa all'impegno sociale di Cialente.

Nel quadro di queste complesse e molteplici pressioni, il dato di profonda novità del romanzo è la centralità e l'immediatezza della vocazione autobiografica. Per la prima volta l'autrice rinuncia a qualsiasi filtro narrativo e sceglie di esporre in prima persona un racconto che è insieme il suo testamento spirituale, il ritratto di oltre mezzo secolo di storia italiana, un omaggio alle donne della sua famiglia e ai loro singolari destini: «È la prima volta che racconto di me in modo completo e crudo, vorrei che il libro fosse preso per la testimonianza di una donna che parla del suo tempo. Attraversa più di mezzo

²⁹⁸ Laura Weiss, *La Trieste dei Wieselberger*, «Il Meridiano di Trieste», 3 giugno 1976, p. 14.

²⁹⁹ Fausta Cialente, Avvertenza finale a *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976.

secolo; e io sono stata, presto, una ribelle»³⁰⁰.

Rispetto alla storia delle fonti e degli studi su Cialente, l'ultimo romanzo presenta un'ulteriore, e determinante, specificità: *Le quattro ragazze Wieselberger* è l'unica opera di cui sia stato conservato il dattiloscritto originale, prima testimonianza del processo compositivo dell'autrice e della storia del testo³⁰¹. Le notazioni cronologiche lasciate sui fogli dell'autografo consegnano infatti le date di stesura delle quattro sezioni che compongono il testo: nel settembre del 1974 Cialente conclude a Trevisago la prima parte; termina la seconda a Madrid nell'inverno del 1975; all'inizio dell'anno successivo congeda la parte terza a Roma; qui la scrittura si conclude nel marzo del 1976. L'andamento dei diciotto mesi di lavoro costituisce un ritratto esemplare di quello che, a giudicare dai dati biografici, deve essere la condotta abituale dell'autrice: produrre i suoi lavori senza smettere di spostarsi almeno due volte l'anno cambiando casa, città, paese, trascinandosi con sé in ogni nuova sistemazione il materiale necessario per la stesura.

A dispetto di un nucleo di ispirazione così lontano nel tempo (il desiderio espresso nel 1966 dopo la pubblicazione di *Un inverno freddissimo*, le sollecitazioni della visita a Trieste del 1953, il ritorno privato agli eventi della propria infanzia), il dattiloscritto riporta l'impegno dell'autrice ai mesi immediatamente precedenti la pubblicazione e l'immediato successo dell'opera.

A quindici anni di distanza dalla vittoria negata di *Ballata levantina* e a dieci dalla finale di *Un inverno freddissimo*, anche *Le quattro ragazze Wieselberger* partecipa al concorso dello Strega presentato da Giorgio Bassani e Giovanni Macchia. Il contesto è ora completamente mutato, Cialente si presenta come un'autorità, un nome illustre e lungamente penalizzato, che conquista subito il favore dei votanti e dei commentatori:

³⁰⁰ Laura Lilli, *Sono presto stata una selvaggia*, «La Repubblica», 22 maggio 1976.

³⁰¹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, dattiloscritto con correzioni autografe, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Fondo Vittorio Emanuele, man. Vitt.Em.1555. Il dattiloscritto è composto da 163 fogli sciolti numerati divisi in tre cartelline contenente le diverse parti del romanzo (le parti II e III sono contenute entrambe nella seconda cartellina). I fogli sono contraddistinti da un'unica numerazione progressiva. Alla fine di ogni parte l'autrice riporta a penna la sua firma, la data e il luogo di fine stesura: I parte (ff. 1-42), f. 42: «Fine della 1a parte. Fausta Cialente. Trevisago settembre 1974»; II parte (ff. 43-91), f. 91: «Fine della II parte. Madrid inverno '75. Fausta Cialente»; III parte (ff. 92-122), f. 122: «Fine della III parte. Fausta Cialente. Madrid-Roma 1975-76»; IV parte (ff. 123-156), f. 155: «FINE Fausta Cialente. Roma marzo 1976». Il foglio 156 contiene l'avvertenza finale dattiloscritta. Il dattiloscritto contiene ritagli (a stampa e a mano) e appunti ai margini dei fogli e sul lato interno delle cartelline.

E' difficile che la previsione della vittoria di Fausta Cialente nella edizione 1976 del Premio Strega sia smentita dai fatti, vale a dire dalle ultime votazioni che gli scrittori italiano effettueranno mercoledì sera, 7 luglio, nel Ninfeo di Valle Giulia. Dovrebbero coalizzarsi tutti i voti dei tre finalisti rizzoliani (Giorgio Montefoschi, Laura di Falco, Vittorio Gorresio) e anche quelli dell'altro finalista, Ottiero Ottieri, per capovolgere un risultato già dato per scontato da tutti (anche dal nostro Giorgio Polacco). È stato anche detto che la Cialente non sopporterà un'altra sconfitta per pochi voti, sconfitta che già le capitò nella edizione dello Strega del 1961. Il suo romanzo *Ballata Levantina* fu superato, difatti, per pochi voti, dal romanzo *Ferito a morte* di Raffaele La Capria³⁰².

In testa fin dalle prime votazioni, viene indicata favorita dai cronisti³⁰³, che annunciano la sua probabile vittoria come un riconoscimento dovuto non solo al romanzo ma alla figura intellettuale e all'impegno di Cialente: «sembra prevalere l'intesa di non contrastare il successo dell'autrice di Mondadori che premia, oltre al bel libro, anche una lunga vita estremamente coerente»³⁰⁴.

Il 7 luglio 1976 nello scrutinio finale *Le quattro ragazze Wieselberger* risulta vincitore (157 voti) su *Contessa* di Ottiero Ottieri (93 voti), *L'inferriata* di Laura di Falco (67 voti), *Costellazione Cancro* di Vittorio Gorresio (60 voti), *Il museo africano* di Giorgio Montefoschi (27 voti). Ai microfoni della stampa Cialente parla del momento dell'assegnazione del premio:

L'ho aspettato con grande tranquillità. Avevo solo un problema, cosa dire, quando arrivano quei terribili personaggi con i microfoni e vogliono le tue impressioni: perché di leggere un foglio di carta, come fanno tanti premiati, proprio non mi garbava. Allora, ho pensato di dire semplicemente questo: sono contenta³⁰⁵.

Il ricordo più affettuoso e coinvolto è, a distanza di molti anni, quello di Maria Bellonci, testimone delle precedenti sfortune dell'amica al Ninfeo e felice del suo riscatto finale:

Vinse Fausta Cialente a Villa Giulia con *Le quattro ragazze Wieselberger* destinato ad una fortuna stragrande di lettori e che oggi ha superato le duecentomila copie. Fu bello festeggiare la nostra Fausta vestita di bianco, sorridente, calmissima nella sua affabile energia. All'approdo dello Strega arrivava dopo una vita di scontri e di vicende a volte dure e crudeli ma in certo modo rasserenate dalla severa e limpida autorità morale che irraggia da lei sugli affetti familiari, sulle amicizie, sulla vita politica, sulla vita di ogni giorno e sulla sua opera di scrittrice³⁰⁶.

³⁰² *La Cialente con certezza*, a cura di Giuseppe Tedeschi, «Momento sera», 5-6 luglio 1976

³⁰³ Carlo Rossella, *Sono Coccioli e la Cialente?*, «La Stampa», 5 giugno 1976, p. 3

³⁰⁴ Zeta, *Uno Strega per quattro ragazze*, «Corriere della sera», 7 luglio 1976, p. 13

³⁰⁵ Giulia Massari, *La Cialente dopo lo Strega*, 17 luglio 1976, p. 4

³⁰⁶ Maria Bellonci, *Il premio strega*, cit., p. 135

La critica è più che mai concorde nel promuovere il romanzo, considerato da molti l'opera più riuscita della scrittrice settantottenne che, dopo una vita di fughe e di limitata disponibilità mediata, sembra offrire la sua verità (personale, familiare, ideologica) perfettamente ordinata sulla pagina: Giorgio de Rienzo riconosce, fra i tanti, che la scrittrice «ha affidato al romanzo tutta se stessa, anche nel rischio (consapevole) di smarrirsi. È il prezzo che si paga sempre per il proprio capolavoro»³⁰⁷.

L'elemento centrale che guida il giudizio positivo dei lettori è dato dalla combinazione fra ritratti e intonazioni della vita affettiva e l'esercizio di una ragione critica capace di guidare gli slanci della memoria. Il romanzo risulta «giocato tutto in questo contrasto tra la tentazione ad un abbandono contemplativo e il continuo, vigile, ritorno di una lucida coscienza» che, nel bilancio finale della storia «inquieta e non pacifica, suscita problemi»³⁰⁸.

Marino Biondi su «Il Ponte» presenta il romanzo come «la prova più matura e di più alta resa formale» di Cialente, evidenziando un andamento narrativo che «è proustiano quando fa intercedere la memoria involontaria, la intermittenza del cuore cui si attinge il segreto meccanismo di ritrovamento del tempo»³⁰⁹:

Romanzo di formazione della coscienza operata con la continua meditazione della storia politica e civile, il libro versa gocce d'acido sulla tenerezza istintiva del tempo perduto, sulla letteraria venerazione del passato e non offre nessuna facile esca interpretativa che non sia, anche da parte di chi legge, la complessiva rivisitazione degli anni di una generazione³¹⁰.

Sulle pagine di «Rinascita» viene valorizzato il rapporto fra memoria individuale e storia collettiva come ragione fondamentale della struttura del testo:

Il tono generale del libro è proprio quello di un accorato dolore: la vicenda umana delle «quattro ragazze» e della Cialente stessa [...] si fonde con le delusioni e le colpe di tutta un'epoca e partecipa ansiosa o assiste sbalordita e segnata al succedersi di due guerre mondiale, e alle abiezioni del prima e del dopo. Libro profondamente intessuto di storia e che fa storia, quindi, [...] benché proprio una memoria quanto mai «privata» sia alla base di questo scrivere, quasi un tentativo di mettere ordine, di rivivere e finalmente possedere un passato troppo confuso e colmo di dolore³¹¹.

Analogo è il parere di Enzo Panareo de «l'Unità», puntuale nel ribadire che il romanzo è

³⁰⁷ Giorgio de Rienzo, *Il paradiso perduto dell'antica Trieste*, «La Stampa», 19 giugno 1976, p. 8

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Marino Biondi, *Dall'antagonista all'ignoto marinaio*, «Il Ponte», 31 gennaio 1977, pp. 92-109

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Edoardo Esposito, *Quattro ragazze a Trieste*, «Rinascita», 9 luglio 1976, p. 30

«non un recupero in chiave sentimentale, dunque, ma critica, dove le cose valgono per la lezione che propongono»³¹²:

è attraverso queste certezze che la memoria filtra ormai i ricordi, il riconoscimento di quella realtà storica alla cui definizione tutta un'epoca, con i suoi miti presto rivelatisi caduchi, concorre. Sono i miti che la scrittrice, sperimentandone sulla coscienza il bruciore, ha sempre combattuto con l'ansia del civile riscatto³¹³.

La voce più illustre è, ancora una volta, quella di Carlo Bo dalle colonne del «Corriere della sera», che inizia il suo ragionamento valorizzando «la visione morale» cui il racconto risulta coerentemente «agganciato»:

Quasi si trattasse di un bilancio poetico, dove il primo dato è quello della verità, della verità quale ci appare nei momenti più alti della nostra esistenza. [...] Il libro non sarebbe quello che è – e mi sembra stupido classificarlo con qualche spregio come un frutto tardivo della letteratura di memoria – vale a dire il racconto di una scoperta morale, se dietro non ci fosse il quadro di una società che ha subito nel giro di settant'anni una trasformazione capitale. [...] Ecco in quale modo una storia privata si risolve in una vicenda molto più ampia e un atto di ricordo si scioglie in un forte sentimento poetico che illumina e nutre la stessa coscienza letteraria³¹⁴.

In accordo con i recensori, è la stessa Cialente ad estendere la ragione della sua scrittura oltre l'orizzonte dell'autobiografismo e delle vicende storiche della Trieste irredentista, introducendo uno sguardo severo che vuole denunciare (senza pretendere di possederne la soluzione) le ingiuste condizioni politiche e sociali che affliggono «tutto il mondo»:

Il mio compito non dovrebbe esaurirsi nell'aver descritto la decadenza di una famiglia e di un'epoca: per quanto Trieste sia stata il destino delle quattro ragazze Wieselberger. La storia in Europa e fuori ci ha mostrato da allora in poi ben altri errori, complicità e mostruosità. Non vedo soluzioni possibili ai “nodi storici” che sono ancora presenti in tutto il mondo, se le gravi ingiustizie sociali, gli egoismi e i razzismi non sono vinti e cancellati da una vera democrazia³¹⁵.

Intervenendo su «Momento sera», Giuseppe Tedeschi conferma il valore di «una visione altamente morale del rapporto che deve esistere, tra diritti e dovere, tra l'uomo e il suo destino. Il senso finale del romanzo trascende, cioè, dagli stessi fatti, pur emblematici, che esamina per diventare una ricerca di verità più durature»³¹⁶. Nella seconda parte dell'articolo, il critico è fra i pochi ad occuparsi anche dell'impianto formale del testo,

³¹² Enzo Panareo, Tutti i veleni della guerra, «l'Unità», 25 giugno 1976, p. 8

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Carlo Bo, *Memorie che diventano visione morale*, «Corriere della sera», 30 maggio 1976, p. 10

³¹⁵ *Con le Quattro ragazze Wieselberger Fausta Cialente vince lo Strega*, «l'Unità», 9 luglio 1976, p. 3

³¹⁶ *La Cialente con certezza*, a cura di Giuseppe Tedeschi, cit.

riconoscendo nel romanzo un elemento strutturale ricorrente in tutte le prove di Cialente:

La capacità di evocare e di restituire mirabilmente la presenza dei luoghi è la prima grande qualità narrativa di Fausta Cialente. Ritengo che tale capacità sia un suo segno congeniale, un dono naturale [...]. La Cialente vede e sente i luoghi fisicamente. Ne percepisce le pulsazioni quasi come captazioni biologiche, prima che come resoconto sentimentale, psicologico, mnemonico.

I luoghi, i ricordi dei luoghi, sono per la Cialente l'ebbrezza stessa (o il dolore stesso) della narrazione: il primo slancio, il primo fervore.

[...] Avendo avuto una vita "senza luoghi" ne ha saputo trarre, da quelli appena percepiti, una enorme carica di ispirazione, mischiandone, impareggiabilmente, autobiografia e invenzione, realtà e poesia. Anche per questi motivi, *Le quattro ragazze Wieselberger*, suo più recente ritorno alla "ricerca dei luoghi", è un'opera di entusiasmante resa narrativa, lineare e vibrante, patetica e razionale, allo stesso tempo³¹⁷.

Anche Lorenzo Mondo si cura di contestualizzare il romanzo nel percorso creativo della scrittrice, scegliendo come carattere distintivo un tono di esotismo dovuto all'insolita biografia di Cialente:

Fausta Cialente, scrittrice di aromi inusuali per la nostra letteratura [...] ci dà con *Le quattro ragazze Wieselberger* un libro in qualche modo esotico pur se radicato in mezzo secolo di storia e di costume italiani. L'esotismo è nelle passioni di quella Trieste «irredenta» a cavallo del secolo, ma ancor più nel distaccato giudizio di chi scrive, nel suo destino randagio su e giù per l'Italia e poi, un'altra volta, oltre il confine³¹⁸.

Sorprende per il tono ironicamente patinato la recensione di Alfredo Giuliani, che definisce le pagine del romanzo «un chiacchiericcio ariosamente evocativo» e, nel riferirsi a Cialente, ricorre alla figura di un'anziana, operosa e nobile signora nel suo salotto borghese:

Atmosfera domestica e favolosa che si potrebbe definire: la storia all'uncinetto. L'anziana signora, tenera ma pungente, nella quiete di un confortevole salotto, mentre voi ve ne state sprofondati nel soffice grembo d'una poltrona, vi seduce la memoria con un chiacchiericcio ariosamente evocativo. Le sue agili mani stanno incantando le maglie di un filo, la voce dipana i racconti di famiglia risalendo verso un'epoca molto lontana, quando lei non c'era, ma esistevano i nonni e le loro figlie [...] ed esisteva la storia di Trieste. [...] La fantasia dell'anziana signora è tutt'altro che idilliaca, anche se il tono della voce è nobilmente "antico".

Per me il libro termina alla pagina 204 con la prima guerra mondiale. L'ultima parte, che anche stilisticamente è inferiore al resto, attraversa troppo frettolosamente un'altra epoca e stinge nell'opaco. Forse se la signora Cialente avesse avuto più coraggio letterari, l'ultima parte l'avrebbe potuta scrivere su un altro registro [...].

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Lorenzo Mondo, *Trieste amara*, «La Stampa», 4 giugno 1976, p. 12

Ma le ceneri della memoria sono ceneri di Fenice, e allo stile non si comanda³¹⁹.

L'affermazione finale ripropone il persistente giudizio sulla disparità di valore fra la prima e la seconda parte del romanzo, già evidenziato per *Ballata levantina* e *Un inverno freddissimo*. Riproponendo una lettura analoga a quella delle opere degli anni Sessanta, la critica tende a penalizzare la scrittura di Cialente nel momento in cui viene esercitato un cambio di prospettiva e di ritmo narrativo. Nel caso de *Le quattro ragazze Wieselberg* il passaggio avviene fra la terza e la quarta parte del racconto, quando la narratrice inizia a rievocare eventi della sua adolescenza e giovinezza, ampliando notevolmente il numero di episodi e di riflessioni che la vedono direttamente protagonista. Nella parte finale (da pagina 205, come ricorda Giuliani) i parametri della focalizzazione e dell'esperienza si attestano decisamente sulla vita di Fausta adulta e ormai separata dalle quattro ragazze, che sceglie un tono narrativo molto diverso rispetto all'avvio del romanzo: tanto più gli eventi sono lontani e appresi solo dal racconto di altri testimoni, tanto più la scrittura procede lenta e suggestiva, assumendo un andamento quasi quotidiano che si addensa intorno alla notazione di dettagli e sfumature; al contrario, quanto più la storia diventa esperienza diretta e personale del proprio tempo (dagli anni Venti in poi), tanto più la scrittrice velocizza il discorso narrativo, applica continue ellissi, si limita ad accennare a fenomeni che, pur essendo di vasta portata storica o personale, risultano estremamente vicini nel tempo e, quindi, più facilmente accessibili. L'effetto finale è un'accelerazione diegetica, il riflesso di una storia europea che, dopo secoli di immobilismo, precipita improvvisamente verso i due conflitti mondiali. Un riflesso, in cui, secondo il doppio itinerario che domina il romanzo, si riconosce anche il ritmo dell'esistenza individuale: dal tempo dilatato e indistinto dell'infanzia alla tensione incalzante della giovinezza e le dure, inaspettate prove della maturità, in un crescendo di intensità che si carica nelle ultime cinquanta pagine per preparare il silenzio e la serena attesa del congedo finale.

Fra i critici più entusiasti del romanzo si distingue Alcide Paolini, che accoglie il successo delle *Quattro ragazze* con un calore che sembra trascendere gli interessi del funzionario mondadoriano:

³¹⁹ Alfredo Giuliani, *Trieste senza idillio, la storia all'uncinetto*, «La Repubblica», 17 luglio 1976, pp.10-11

Cara signora,
la “volpe”, ricordandola con affetto e ammirazione (e non solo per ciò che scrive), desidera informarla che sta per uscire la settima edizione delle 4 ragazze, che arrivano così a 120.000 copie. Ne sono davvero contento. Ho creduto fin dal primo momento in lei, e ho creduto motivatamente alle 4 ragazze. Lei ha scritto certamente uno dei più bei libri (ma sarebbe giusto dire importanti) di questi anni, ed esserne stato in qualche modo “levatrice”, mi rende orgoglioso³²⁰.

Nel luglio del 1977 viene presentata la nuova pubblicazione del libro per il Club degli Editori, nella collana diretta da Maria Bellonci «I grandi premi letterari: I premi Strega». In questa occasione il volume è arricchito da una prefazione dello stesso Paolini, che celebra il romanzo per «il perfetto equilibrio tra materia narrativa e resa stilistica, tra fascinazione della memoria e sobrietà di scrittura, qualità quest'ultima tra le più limpide e sensibili della nostra letteratura contemporanea»³²¹. Il trionfo dell'opera viene riconosciuto sia a livello formale che sul piano dell'eredità morale e ideologica tramandata dalle pagine della scrittrice:

È soprattutto importante, nella struttura delle Quattro ragazze la continua, precisa, forte coesione di alcuni elementi fondamentali, quali la trepida, lirica, apparentemente fragile ma in realtà sobria e acuta osservazione della realtà quotidiana e domestica, la coerenza perfino provocatoria del suo giudizio morale e la padronanza stilistica della scrittura. Tutti insieme, questi elementi, forniscono al romanzo una solidità insospettata, come si trattasse di un impasto di acqua, sabbia e cemento.

[...] Nel suo assetto, pur critico e pessimistico, esso si apre con abbondanza di reperti e di avvenimenti, dai più intimi ai più generali, alle possibilità di recupero dell'uomo; ed è proprio per questo che esprime anche una sua ragione positiva, nel senso di un contributo prezioso, senza falsi pudori e indulgenze, a una conoscenza documentaria della realtà. Poiché è su questo tavolo della presa di coscienza che il romanzo gioca la ragione del suo esistere morale, civile, sociale e culturale, quasi una testimonianza a «futura memoria»³²².

Ultimo testo narrativo consegnato dall'autrice, *Le quattro ragazze Wieselberger* costituiscono l'esito programmaticamente esposto e rigorosamente coerente del suo percorso di scrittura, dove le tendenze più importanti del romanzo di Cialente sono portate alla loro sintesi estrema e combinate con una perizia stilistica che non nasconde, pur nella completezza formale del dettato, la difficoltà di una resa dei conti con il

³²⁰ Lettera di Alcide Paolini a Fausta Cialente, Segrate, 10 marzo 1977, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

³²¹ Alcide Paolini, *Prefazione*, in Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Club degli Editori, 1977, p. VI

³²² *Ibid.*

proprio passato e, ancora di più, con il presente.

Il romanzo campeggia al centro degli «amorfi anni Settanta»³²³, quella parentesi di ripiegamento successiva alla scossa del 1968 e che precede l'avvento di una nuova generazione di autori (Del Giudice, De Carlo, Busi, Tondelli, Benni) cresciuti nella società delle telecomunicazioni avanzate, pronti a contaminare la forma romanzo con l'incalzante universo mediatico di fine secolo. Passata incolume attraverso la stagione dello sperimentalismo, Cialente propone una soluzione formale che continua ad interrogare la contemporaneità attraverso la tradizione, costringendo i giovani lettori al confronto con la storia antierica, per lo più rimossa, certamente scomoda del proprio paese. Allo stesso tempo, la scrittrice è troppo pungente e severa per risultare nostalgica, troppo polemica per essere congedata come l'ottuagenaria esecutrice di una «storia all'uncinetto». Al di là di un contenuto che chiama alla presa di posizione e alla curiosità del presente (e non al rimpianto di un passato perduto), è lo stile del romanzo a proiettarlo in avanti, a scavare dentro il modello del romanzo storico e di memoria per anticipare elementi del postmoderno: la frammentazione delle identità sociali, la rinuncia ad un rassicurante posizionamento ideologico (che individui una parte giusta contro una sbagliata) e alla fede nel progresso, la rottura della continuità fra generazioni, la contaminazione fra generi letterari e fra esperienza e scrittura. Così, ripartendo dai luoghi dell'immaginario, da quella Trieste che è spazio dell'infanzia e patria elettiva, Cialente distribuisce tutte le carte della sua vita e della sua arte, «le sue agili mani» incantano «le maglie di un filo»: un filo così lungo e lavorato che diventa «impasto di acqua, sabbia e cemento», nuovo e grave impegno «a vivere sbagliando il meno possibile»³²⁴, promemoria per i decenni e le letterature che verranno.

III.3 Scritture, riscritture, traduzioni. Gli anni Ottanta

Quest'ultimi anni non avevo voglia di scrivere, preferivo leggere gli altri. Anzi, ero convinta che *Le quattro ragazze Wieselberger* sarebbe stato il mio ultimo libro. Poi, un giorno di noia, ho ripreso in mano *Natalia* e m'è venuta voglia di rivederlo. L'ho

³²³ Cfr. Renato Barilli, *E' arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

³²⁴ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, p. 257.

ricopiato a macchina (io scrivo sempre a macchina) e quando l'ho dato a leggere ad alcuni amici mi hanno convinta che funzionava ancora³²⁵.

Cinquantadue anni dopo la prima edizione per la casa editrice Sapientia (1930) il primo romanzo di Fausta Cialente viene riproposto al pubblico per iniziativa dell'autrice. Protagonista di una limitata diffusione e colpita dalla censura fascista, nel tempo *Natalia* è completamente ignorata dalla critica che, quando non afferma che è *Cortile a Cleopatra* l'esordio narrativo di Cialente, non sembra mai considerare il testo nelle sue valutazioni. La scelta, apparentemente fortuita, di concedere una seconda vita al romanzo coincide quindi con la diffusione di un'opera altrimenti cancellata dalla storia e privata del dovuto riconoscimento. L'operazione è il risultato di una conquistata sicurezza da parte dell'autrice rispetto al valore della propria opera e alla possibilità di garantire, con il solo prestigio della sua firma, il merito di un testo così lontano per gusto e tendenza narrativa. Tanto più che l'atteggiamento di Cialente sembra quello del rigoroso archeologo, che non pretende di trasformare il libro in qualcosa che non è e non può essere, ma lo difende nello spirito del suo tempo e nell'originalità del suo contenuto:

- Il lavoro di riscrittura è stato molto rilevante?

Non la chiamerei nemmeno una scrittura, s'era trattato semplicemente d'una revisione. Certo, ho fatto dei tagli, dei piccoli cambiamenti, ma ho voluto rimanere fedele alla prima stesura.

- Ma che effetto fa rileggersi dopo tanti anni? Lei non si sente mutata, rispetto a fatti, osservazioni, sentimenti?

No, non direi, anzi, mi sono sorpresa anch'io, ritrovando le stesse sensazioni. E poi non ha senso cambiare; anche se certe cose di allora oggi non mi piacciono più³²⁶.

Con il ritorno di *Natalia*, la ricerca sulla forma romanzo si congeda lì dove era stata avviata, con un ultimo atto di fedeltà al valore originario della propria scrittura. Senza smentire le tante esperienze e conquiste che nel tempo hanno modificato l'esercizio della parola narrativa, l'autrice riserva un omaggio al proprio passato, ad una dimensione che non può essere più tradotta ma solo reclamata, nella sua diversità, e reintrodotta in un circuito di comunicazione e significazione.

Dopo il successo di vendita e di critica de *Le quattro ragazze Wieselberger*, Cialente è

³²⁵ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 242.

³²⁶

ancora un'«autrice Mondadori in toto» e, ormai, amica personale di Alcide Paolini, che si incarica di proporre a Carlo Bo la stesura del risvolto di copertina:

Caro Professore,
eccole le bozze di *Natalia* della Cialente. Uscito in poche centinaia di esemplari nel 1929, ad opera della Giuria del Premio dei Dieci (composta da Bontempelli, Civinini, Marinetti e altri minori), non fu mai ristampato, nonostante l'interesse suscitato, perché la censura fascista aveva richiesto dei tagli che la Cialente, con la sua rigorosa moralità, il suo orgoglio, il suo antifascismo, si è rifiutata di fare. Il romanzo perciò è praticamente inedito, ed è stato riscritto per buona parte di recente. Protetta e incoraggiata allora da Bontempelli, la Cialente si considera ancora sua debitrice, anche per ciò che riguarda lo stile. A me non pare, ma insomma un accenno credo che lo gradirebbe.
Le sarò grato se vorrà farmi avere 30-40 righe entro il 15 di luglio per il risvolto³²⁷.

Già lettore entusiasta di *Un inverno freddissimo* e *Le quattro ragazze Wieselberger*, Carlo Bo segue le indicazioni ricevute e non manca di citare l'influenza del realismo magico, sottolineando, tuttavia, come Cialente sappia rielaborare l'«interrogazione astratta e sterilizzata» di Bontempelli in un discorso che coinvolge la dimensione realistica con quella magica, per aiutare il lettore a «comprendere il senso ultimo dell'esistenza»³²⁸. Il critico si riferisce al romanzo come ad un'autentica novità rispetto al panorama contemporaneo, sia per le poche copie circolate nel momento della prima edizione, sia perché il romanzo porta in sé tali «caratteri di sorpresa da risultare ricco di suggestioni anticipatrici che in un arco di tempo così lungo – più di cinquant'anni – assumono un valore particolare»³²⁹.

La menzione del rapporto con la storia letteraria segna inevitabilmente il giudizio su *Natalia*, che «va letto con un occhio all'epoca in cui fu scritto» e, secondo Laura Lilli, in relazione alla condizione sociale delle donne all'inizio del secolo:

Natalia a modo suo [...] tenta, confusamente ma con coraggio, le vie di una liberazione i cui contorni non sono – non potevano essere, allora – del tutto chiari nemmeno a lei.

Tuttavia non è un personaggio melodrammatico. [...] Per la protagonista, specie quand'è più giovane, l'ironia è forse la virtù principale. Anche su se stessa. E quando, alla fine, a ridere non ce la fa proprio più, è solo perché ha scelto di non chiudere la sua esistenza sotto una teca di cristallo che le consentirebbe di esercitare,

³²⁷ Lettera di Alcide Paolini a Carlo Bo, Segrate, 24 giugno 1982, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

³²⁸ Carlo Bo, Risvolto di copertina, in Fausta Cialente, *Natalia*, Milano, Mondadori, 1982

³²⁹ *Ibid.*

al sicuro, al di sopra del mondo, una sterile capacità di diletteggio. È perché si è sporcata le mani, ha “vissuto” in un'epoca in cui la vita autentica – fuori di casa, o nelle profondità di se stesse – alle donne non era concessa³³⁰.

Secondo Beatrice Solinas Donghi, collaboratrice del «Secolo XIX», è la compiutezza stilistica del romanzo a garantirgli il lasciapassare attraverso i decenni, mantenendo validi e, anzi, «indimenticabili» i vari elementi che lo compongono:

Non è datato, né d'altra parte è particolarmente moderno. Come tutti i libri veri [...] anche questo ha un suo tempo e un suo clima, uno spazio a parte dove il lettore [...] può perdersi senza intoppi, tranne forse per qualche momento di perplessità davanti agli incubi così circostanziati e iperrealisti del poeta Valdemaro.

Lo stile dei pacati e stupendi squarci descrittivi, capace anche di accenni volanti che dimostrano un occhio eccezionale per acume e prontezza. Le cose, colte da quell'occhio, si animano, diventano individui [...]. Più spesso rimangono se stesse, acquistando per virtù di stile quel qualcosa in più che le rende indimenticabili³³¹.

Rispetto al rapporto con la tradizione e con la letteratura contemporanea, Giorgio Barberi Squarotti inserisce Cialente nel quadro dei narratori fantastici dimostrando il suo entusiasmo per la «vitalità meravigliosa» e il «fascino profondo e misterioso» di *Natalia*:

Le città descritte, i luoghi abitati o attraversati dai personaggi, sfumano nel segreto di allusioni o accenni, come se fossero sempre visti dietro un velo di sogno o in un'altra esistenza passata o futura.

[...] In questa atmosfera splendidamente evocata, tutto ciò che accade o i personaggi si immaginano che accada ha, tuttavia, il segno di una vitalità meravigliosa, sì ricca di capricci e bizzarrie, ma alla fine superiore a ogni delusione o dolore o perdita, per una fiducia nella vita in sé che rende disponibili sempre a qualche nuovo sogno o invenzione.

Le visioni di Valdemaro, mentre hanno un fascino profondo e misterioso, hanno anche in sé un senso di intatta gioia vitale. La superiorità del romanzo della Cialente sui narratori più o meno fantastici degli ultimi tempi è proprio qui³³².

Su «l'Unità» Ottavio Cecchi propone invece una lettura socio-politica del testo, animato da una carica di trasgressione antiborghese estremamente moderna rispetto al quadro storico della sua prima composizione:

Natalia è un libro di metamorfosi e di trasgressioni segrete, di pensieri del diverso (l'immaginazione è il pensiero del diverso) e di risentita avversione nei confronti della quotidianità piccolo borghese.

È un libro di spaesamento. Natalia, di metamorfosi in metamorfosi, si allontana sempre più dalla tranquilla dimora delle certezze piccolo-borghesi e dalle illusioni di poterle vincere. È l'immaginazione la via dello spaesamento

³³⁰ Laura Lilli, *O fanciulla dal piede snello*, «La Repubblica», 17 settembre 1982, p. 20

³³¹ Beatrice Solinas Donghi, *I fantasmi erotici d'una ragazza*, «Il Secolo XIX», 16 novembre 1982, p. 3

³³² Giorgio Barberi Squarotti, *Natalia inventa sogni perché non ha fiducia nella vita*, «Tuttolibri», 6 novembre 1982, p. 2

lo spaesamento rivela la modernità di questo romanzo: una modernità, che del resto si scopre là dove avviene l'intersezione del tempo lineare e tradizionale del racconto con il tempo avventuroso dell'immaginazione, e del richiamo della ragione borghese con il bisogno di liberarsi dalle abitudini e dalle costrizioni³³³.

Mentre attende le recensioni di *Natalia*, Cialente continua a trascorrere gran parte dell'anno nel Regno Unito, una scelta destinata ad accentuarsi con il progressivo avanzamento dell'età della scrittrice, sempre più legata alla famiglia della figlia Lily. La vita in Inghilterra si rifletta in un'intensificazione dell'attività di traduttrice dall'inglese, che nello stesso 1982 la vede collaborare nuovamente con gli Editori Riuniti alla diffusione di un importante volume di letteratura per l'infanzia. Si tratta de *I miti greci* di Nathaniel Hawthorne, classico dello scrittore statunitense pubblicato per la prima volta nel 1852 (titolo originale *A wonder-Book for Girls and Boys*) che prevede la riscrittura delle storie della mitologia greca, modificate nell'intreccio e inserite all'interno di un'unica cornice narrativa. Nella presentazione dell'opera Cialente incoraggia la lettura dei ragazzi e l'approccio ai racconti di fantasia, essenziali per potenziare le facoltà delle menti più giovani:

Si dice che l'immaginazione diviene più solida con l'età; preferiamo credere ch'essa fiorisca invece più facilmente, anche se meno solida, forse, nei giovani; non perché essi sappiano già misurare la vita e gli eventi, ma perché alla giovinezza la realtà va rappresentata anche attraverso una favola; e queste sono bellissime favole che certamente li aiuteranno a interpretare anche la realtà³³⁴.

L'anno seguente è la volta di *Piccoli uomini*, ultimo impegno di un lungo progetto di traduzione dedicato a Louisa May Alcott, iniziato nel 1976 con *Piccole donne* e portato avanti nel 1977 con *Piccole donne crescono*. Anche l'ultimo dei tre libri è pubblicato dalla casa editrice Giunti-Mazzocco nella collana «Gemini» diretta da Maria Bellonci, che raccoglie una collezione di «capolavori per la gioventù». Le due amiche risultano ancora in diretta collaborazione nei primi mesi del 1983:

ho terminato questi giorni la versione italiana di "Piccoli uomini" scandalizzandomi moltissimo su quella (italiana) che Federico Sposato aveva avuto la gentilezza di procurarmi. È proprio inaudita la sfacciataggine dei traduttori! Ho lavorato, beninteso, sul testo inglese, quindi la mia è una fedele e attenta versione in italiano. Spedirò il plico [...] in pochi giorni³³⁵.

³³³ Ottavio Cecchi, *Trasgressione di Natalia*, «l'Unità», 8 ottobre 1982, p. 15

³³⁴ Fausta Cialente, *Presentazione*, in Nathaniel Hawthorne, *I miti greci*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 6

³³⁵ Lettera di Fausta Cialente a Maria Bellonci, Pangbourne, 30 marzo 1983, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Carteggio Bellonci, ACR.31.V.1967-1986, lettera 1983.1c.

Sono mesi in cui le traduzioni sembrano impegnare l'autrice a tempo pieno, portandola ad ultimare anche la sua più ambiziosa fatica: la versione in italiano di *The Turn of the Screw* (*Giro di vite*) di Henry James:

Io ho lavorato a traduzioni, inverno e primavera: per Maria Bellonci ho dovuto continuare la traduzione della collana di libri per ragazzi che dirige per la Giunti Marzotto di Firenze; e Giulio Einaudi in persona mi aveva chiesto la traduzione di "Giro di vite" di Henry James, che è un libro impossibile: non mi piace per niente, e così difficile da tradurre bene; nondimeno sono arrivata in fondo³³⁶!

Sebbene risulti già ultimato nel giugno del 1983, il volume viene pubblicato solo due anni dopo nella prestigiosa collana di Einaudi «Scrittori tradotti da scrittori». Voluta e curata personalmente da Giulio Einaudi, la serie raccoglie grandi titoli della letteratura mondiale, estratti dal proprio catalogo o riscattati da altri editori, commissionati a importanti autori italiani: fra gli altri, Primo Levi traduce *Il processo* di Kafka, Carlo Fruttero e Franco Lucentini *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde* di Stevenson, Natalia Ginzburg *La signora Bovary* di Flaubert, Giorgio Manganelli *I Racconti* di Poe, Italo Calvino *I fiori blu* di Queneau, Lalla Romano *L'educazione sentimentale* di Flaubert, Tommaso Landolfi *I Racconti di Pietroburgo* di Gogol³³⁷.

Nonostante le dichiarazioni dell'autrice, l'atmosfera e il tema dell'opera di James sembrano decisamente congeniali a Cialente, così legati alla dimensione dei suoi racconti brevi degli anni Trenta, sospesi fra la fiaba e la visione, dominati da grandi case isolate dove si aggirano ambigue figure di «bambini completamente fuori dalla realtà»³³⁸. Nella nota al testo l'autrice racconta il suo rapporto con il testo:

Il mio incontro con lo scrittore americano [...] Henry James avvenne attraverso la lettura del *Carteggio Aspern* (The Aspern papers) che mi sorprese e mi entusiasmò, se non altro per la descrizione tanto particolare d'una Venezia piovigginosa e un po' triste, non la solita Venezia luminosa e trionfante; e fors'anche perché il solerte ricercatore soffre a causa della malignità d'una vecchia malefica che il carteggio non abbandonerà mai, anzi lo brucerà prima di morire. Riesce quindi sorprendente, nella lettura del *Giro di vite*, trovarsi di fronte a protagonisti bambini, Flora e Miles, perseguitati a loro volta [...].

Mi auguro di aver conservato nella traduzione del *Giro di vite* il significato preciso e la tirannica atmosfera che sono così particolari a questo narratore e soprattutto a

³³⁶ Lettera di Fausta Cialente [a Alcide Paolini], Pangbourne, 2 giugno 1983, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

³³⁷ In seguito alla chiusura della collana nel 2000 il volume tradotto da Cialente sarà riproposto in Einaudi Tascabili. 237, rimanendo la più diffusa traduzione del capolavoro di James.

³³⁸ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. X

questo romanzo; e di avere quindi superato il mio modo di vedere e di sentire la realtà, i personaggi e le loro vicende³³⁹.

L'affermazione finale, con la definizione del traduttore come colui che riesce a svestire i propri abituali panni di ideatore di storie («sentire la realtà e i personaggi») nel rispetto di un'altra sensibilità creativa, è forse l'unica dichiarazione di poetica concessa da Cialente in questa veste.

Rispetto alla scelta dell'Inghilterra come sua base definitiva e alla familiarità con la pratica della traduzione, risulta particolarmente difficile da spiegare l'assenza di nuovi titoli di Cialente nei cataloghi inglesi (l'unica eccezione resta l'edizione di *Ballata levantina* del 1963, nella traduzione di Isabel Quigly). Dopo decenni di continuo rapporto con la cultura e la realtà britannica, stupisce che l'autrice non si sia spesa per vedere la sua opera diffusa in quello che, a dispetto dei tanti spostamenti temporanei, è destinato a diventare il suo paese di adozione, quello dove si stabilisce la sua famiglia e dove lei trascorrerà gli ultimi anni.

Il quadro della prima metà degli anni Ottanta è completato da un altro grande progetto di scrittura che, come le traduzioni, scorre parallelo e alternativo alla pratica della forma romanzo. Le fonti testimoniano infatti un ritorno di interesse e un nuovo lavoro sui Diari di guerra composti in Egitto fra il 1941 e il 1947.

Nel 1977 Cialente discute con Alcide Paolini la possibilità di realizzare un volume dedicato alla sua esperienza Resistenziale attraverso l'adattamento dei nove quaderni manoscritti:

Accludo alla presente, e solo per dimostrarle un po' di buona volontà, la copia di ciò che dovrebbe essere un prologo al famoso Diario [...]. La mia idea sarebbe far seguire al prologo una prefazione che dovrei scrivere ora, nella quale sarebbe necessario premettere e spiegare molte cose. Si rende conto che dall'inizio (1940) sono trascorsi esattamente quarant'anni?! Se prenderò finalmente questa decisione, se ne avrò la forza e il coraggio (non prometto nulla, quindi) farei seguire i capitoli numerati anno per anno: 1941-1942- ecc. scegliendo da ciascun quaderno gli episodi più significativi, o importanti, o divertenti. Non vorrei farne un libro lungo, rimanere cioè fra le 250-300 pagine. Il materiale di cui dispongo porterebbe al doppio, se non di più! Quindi me ne guardo bene³⁴⁰.

La lettera suggerisce una rinnovata attenzione da parte dell'autrice per *Middle East*,

³³⁹ Ead., Nota del traduttore, in Henry James, *Giro di vite*, Torino, Einaudi, 1985, p. 179

³⁴⁰ Lettera di Fausta Cialente a Alcide Paolini, Roma, 1 dicembre 1977, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

breve componimento di 8 pagine scritto fra febbraio e luglio 1947, che contiene il prologo (pp. 1-3) e un capitolo di un romanzo in prima persona rimasto incompiuto. Che al centro della sua proposta ci siano proprio questi fogli dattiloscritti lo dimostrerebbe appunto il riferimento ad un prologo e l'idea di titolare le parti del volume con l'anno di riferimento: strategia già messa in pratica in *Middle East* nel primo capitolo *Millenovecentoquaranta* (pp.4-8). Se nel 1947 Cialente avvia un laboratorio creativo finalizzato alla composizione di un romanzo autobiografico che riprenda gli eventi della Resistenza, nel 1977 l'intenzione sembra quella di produrre un'edizione di passi scelti del diario, rinunciando alla trasformazione della scrittura privata in scrittura narrativa. Le carte dei quaderni diventano il possibile oggetto di una pubblicazione sulla guerra in Egitto, un'ipotesi che non a caso si fa strada negli stessi mesi in cui vengono diffuse in volume le pagine inedite del diario di Aleramo (1978)³⁴¹, iniziativa che coinvolge Cialente nella stesura di un ricordo dell'amica e, dopo la pubblicazione, nella promozione del libro.

Nel febbraio del 1978 il progetto è condiviso con un altro intellettuale, Paolo Spriano, ex partigiano e studioso dei movimenti operai, autore della monumentale *Storia del Partito Comunista Italiano (1967-1975)*:

Ho fatto venire qui, non molti giorni fa, Paolo Spriano, che mi conosce da molto tempo. Sa della mia indecisione e mi spinge a cominciare. E ascoltando in questi giorni (ogni venerdì pomeriggio) le trasmissioni sul primo programma radio (Donne e letteratura, dai diari fra le due guerre, e io dovrei intervenire prossimamente su Sibilla Aleramo) sento quanto il mio diario sarebbe al di sopra o al di fuori della mia persona. Fra tutte quelle donne famose e innamorate sarei una ben strana figura – una specie di strega-ragno che instancabilmente tesse le due tele³⁴²!

La difficoltà di riconoscersi nella propria scrittura diaristica (amara, antiletteraria e strettamente politica) e di sostenere il confronto con le corrispondenti prove di altre autrici, più elaborate sul piano dell'interiorità e dell'immaginario, non è nuovo nelle riflessioni di Cialente: coincide infatti con l'impostazione scelta nella stesura stessa dei quaderni³⁴³, che la compilatrice associa esclusivamente ad un uso strumentale e ad una

³⁴¹ Sibilla Aleramo, *Diario di una donna*, Milano, Feltrinelli, 1978

³⁴² Lettera di Fausta Cialente a Alcide Paolini, Roma, 4 febbraio 1978, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

³⁴³ In questo senso, risulta emblematico il confronto proprio con i *Diari* dell'amica Sibilla Aleramo, pubblicati a Roma nel 1945 e recuperati da Cialente durante il suo primo viaggio in Italia: «Leggo il

necessità documentaria. Quarant'anni dopo si ripete la resistenza ad esporre una tipologia di scrittura così lontana dalla parola della narratrice, a cui Cialente ha consegnato la sua vita e con cui ha sempre voluto essere identificata.

Gli esiti dell'indecisione dell'autrice sono ricostruibili sulla base dell'attuale disposizione delle carte nell'archivio. Il plico contenente le 8 pagine di *Middle East* è stato allegato all'inizio del primo diario (febbraio 1941-gennaio 1942) e conservato all'interno della copertina rigida del quaderno. In questa singolare posizione, l'esordio di romanzo è introdotto da un altro documento: un foglio dattiloscritto inserito davanti alla pagina iniziale del *Prologo*, trattenuto insieme al resto delle carte da una graffetta. Si tratta di una *Nota* dell'autrice redatta nel 1978 e composta in due parti distinte: un breve appunto di Cialente e, nella parte inferiore della pagina, la trascrizione parziale di una lettera di Laura Levi:

Nota

ANDANTE (con moto)

Di questo mio giornale di guerra (intendo la seconda guerra mondiale) destinato a rimaner sepolto in quelle caverne che sono le biblioteche nazionali o private (d'istituto, cioè) troppi sanno già da troppo tempo; mentre da parte mia posso soltanto dire che saranno presto 40 anni che mi pento d'averlo fatto e poi anche conservato. Rientrarvi, per me, significa buttarmi – viva e peccatrice quale sono – dentro le fiamme d'un piccolo inferno – perché le guerre sono inferno e gli uomini in guerra sono infernali, e non sempre eroi. Nella “mia” guerra, poi, di eroismo nemmeno l'ombra giacché si è svolta sul fronte della propaganda, il che vuol dire perlomeno “guerra seduta”. Ma anche le seggiole bruciano. A ben pensarci, dunque: andante con moto?³⁴⁴

Lettera dal Marocco, da Chechaouen – Rabat 14 Aprile 1978

...Quanto alla pubblicazione del tuo diario, ti ho scritto e mantengo che non sono contro. Ma egualmente ti scrivo e mantengo che è un'idea che non mi piace. E riflettendo a questo “feeling” lo attribuisco al fatto che il tuo ruolo non è di donna politica, ma di scrittrice, e ci metterei la S maiuscola. Se ti metti in questo groviglio di difficoltà immediate e future – perché ci saranno delle grane – non farai più altro per un bel po' di tempo, mentre quell'epoca potresti renderla altrimenti sensibile con le sue contraddizioni, il suo ambiente tanto speciale – e il Cairo com'era allora e del quale il ricordo si perde – se tu la ripensassi in un altro spunto. Quando scrivi

Diario di Sibilla e ne sono continuamente toccata in profondità e persuasa. Si finisce, di fronte a tanta coraggiosa sincerità, per giudicare le cose in modo spoglio, elementare, senza più convenzionalismi e reticenze... morali. Povera donna, quanto ha sofferto e soffre, ma quant'è brava e come tutto si trasforma attraverso i suoi pensieri e sentimenti. Penso allora a questo mio diario, che è stato soprattutto il giornale di un lavoro e una lotta, e così poco il mio riflesso personale», Fausta Cialente, [Cairo] 6 ottobre, domenica [1946], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 9°, cc. 78v-79r (FFC)

³⁴⁴ Sottolineato nel dattiloscritto.

dell'Egitto scrivi meravigliosamente. Se proprio ci tieni a informare di quello che abbiamo fatto, perché non ti limiti a un lungo articolo su Rinascita? Spriano lo potrebbe far passare anche se gli altri non ne saranno entusiasti...Il foglio è finito, ti abbraccio sperando rivederti prossimamente. Laura

(Laura Levi Makarius, etnologa)³⁴⁵

La nota dell'autrice manca di firma e di data, ma è verosimile che la sua composizione corrisponda, o sia estremamente prossima, alla lettera di Laura Levi, divenuta moglie e collaboratrice dell'etnologo Raoul Makarius. Coprotagonista dell'attività radiofonica e giornalistica, coinquilina nella casa di Gezira, compagna di lavoro e di vita per oltre sei anni, la stessa che nel 1943 «annunciava quanto sarà bello il [...] libro»³⁴⁶, Levi introduce ora l'epilogo di un progetto ancora attivo nell'immaginario delle due donne. Restia a considerare l'amica scrittrice come «donna politica», rimanda alla sua parola letteraria come strumento più appropriato per rievocare quel tempo «tanto speciale», ad altre forme espressive che evitino il «groviglio di difficoltà» inevitabilmente indotto dall'esibizione del documento originale.

Nel quadro di ipotesi, giudizi e intenzioni più o meno dichiarati, più o meno sospesi, cioè che si conferma con evidenza è il rapporto irrisolto che la scrittrice mantiene con i quaderni del diario. In un periodo probabilmente molto vicino alla data della lettera citata, l'autrice interviene con un ulteriore lavoro di edizione e disposizione archivistica: compila una *Nota* di introduzione, la inserisce all'inizio di *Middle East* (fermando i fogli con un graffetta) e colloca l'insieme delle carte dattiloscritte all'interno del quaderno 1. Il racconto del 1947 permette infatti di colmare una grande lacuna del giornale di guerra, inaugurato solo nel febbraio del 1941. Tutti gli avvenimenti compresi fra l'ottobre 1940 e la prima nota del 2 febbraio 1941 resterebbero altrimenti esclusi dalla registrazione archivistica, privi di alcun riferimento sia fra le pagine dei quaderni che fra i documenti allegati. Le memorie di *Middle East* recuperano in buona parte l'ellissi del diario, chiariscono le condizioni ideologiche e i primissimi eventi di quella lunga avventura che nel quaderno 1 irrompe in *medias res* senza alcun preambolo. Quel racconto nato come cellula di un nuovo volume, diviene la premessa di un imponente

³⁴⁵ Fausta Cialente, *Nota*, contenuto in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 1° (FFC)

³⁴⁶ Ead., [Cairo], 3 luglio [1943] mattina, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 5°, c. 13r (FFC)

itinerario di scrittura destinato non più alla pubblicazione ma a «rimanere sepolto in quelle caverne che sono le biblioteche nazionali o private». La decisione di ricollocare le pagine di *Middle East* secondo un criterio cronologico all'inizio del giornale di guerra, esplicita la volontà di indicare un ordine, di suggerire ad un futuro lettore un percorso di conoscenza e di consultazione. Allo stesso tempo, la scelta di completare la sua *Nota* con un brano dell'epistolario suggella l'antica modalità di registrazione sospesa fra cronaca e documento, che prevedeva l'inserimento fra le pagine dei quaderni di documenti sfusi corrispondenti alle date delle note diaristiche. Ideato fin dal 1943, scritto e rielaborato nel 1947, *Middle East* sembra trovare la sua sistemazione definitiva solo nel 1978, anno che, presumibilmente, chiude il piccolo enigma di questo esordio di romanzo rimasto in sospeso per trent'anni e poi divenuto introduzione del diario, protagonista di una lunga vicenda che coinvolge scrittura privata e narrativa, memoria e storia.

Il contenuto della *Nota*, tuttavia, sembra indicare una riflessione più ampia, che non si limita esclusivamente alle pagine di *Middle East* ma investe il senso e la storia di tutto il giornale di guerra. *Andante (con moto)*, che richiama la definizione evocata per la scrittura dei racconti (1975)³⁴⁷, diviene un'avvertenza al lettore, una premessa rispetto al grande racconto custodito in oltre 1700 pagine di quaderni. Entrata nell'ultima stagione della sua vita, l'autrice torna a congedare le carte d'archivio aggiungendovi il peso dei tanti anni trascorsi, la consapevolezza di uno sguardo da lontano che continua ad agire criticamente rispetto al passato e alla sua memoria. Compositrice meticolosa e paziente, Cialente aggiunge al suo spartito l'indicazione di andamento, la velocità suggerita per eseguire la partitura, per interpretarla e, quindi, riportarla in vita. Il diario di guerra è un *andante*, un tempo largo, adatto a coprire gli anni e superare le stagioni, non è un *lento* (perché è stato azione, impegno, rischio) e non è un *allegro* (perché è stato attesa, disinganno, delusione). Il diario di guerra è un tempo «seduto», fatto di diplomazia, di compromessi, di uffici e carte intestate, di spietata formalità e abilissima retorica. «Ma

³⁴⁷ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. XIX. Nel testo, datato giugno 1975, Cialente utilizza un'espressione molto simile a quella contenuta nella *Nota* del diario: «L'aver radunato insieme tutte queste vecchie novelle vuol forse significare una resa dei conti? Ne ha tutta l'aria – e non è un'aria vivace, un “presto” o un “allegro”, è piuttosto un “andante”, tanto per restare in quella dimensione musicale in cui sembra si debba cercare il vero ritmo della mia narrativa – forse perché sono nata e vissuta “dentro” la musica.»

anche le seggiole bruciano», anche i microfoni e le tipografie, anche questa lotta fatta di parole alla radio e carta stampata ha avuto i suoi *crescendo*, il suo sommesso eroismo, i suoi mostri, il suo *moto* di rabbia e di determinazione. *Andante (con moto)* è la sintesi estrema (folgorante) con cui Cialente, «nata e vissuta “dentro” la musica», affida ai posteri la sua composizione più difficile, quella che non verrà mai eseguita davanti al pubblico e da cui mai, per tutta la vita, riuscirà a separarsi.

Il giudizio di Laura Levi e il contenuto della Nota sembrerebbero confermati da un'intervista a «Panorama» del 1982, dove Cialente esclude la possibilità di vedere pubblicati i quaderni:

- Ma dopo Natalia, non ci riserba altre sorprese? Per esempio, si mormora molto a proposito di un diario...

Sì, i diari egiziani, ch'io scrivevo tra il '40 e il '43. C'è dentro tutta la vita politica del momento, i fascisti, la resistenza, i massoni. Se li pubblicassi sarebbe una rovina: sono tutti personaggi ancora vivi e non mi perdonerebbero mai certe verità. Credo proprio che finché sarò in vita quei diari non li vedrà nessuno³⁴⁸.

Tuttavia, altre fonti dimostrano un ulteriore impegno, almeno a livello intenzionale, rispetto ai quaderni. Nell'ennesima lettera a Alcide Paolini, datata novembre 1983, la scrittrice fa riferimento all'invio di documenti in lettura:

Carissimo Alcide,
non voglio passare, ai tuoi occhi, per una che non sai decidere se un libro dev'essere fatto o no; ma un tuo giudizio su quanto t'invio mi incuriosisce e m'interessa. Ricorda però che si tratta di ben 9 (nove!) grossi quaderni, cioè sette anni di guerra, di lotta, delusioni e trionfi che hanno lasciato un segno profondo nel mio “passato”. Non so se farò bene ad affrontare una scelta e quella sarà di certo una grossa e lunga fatica – nonché agl'inevitabili guai a cui andrei incontro, perché se molti dei personaggi sono morti, molti sono ancora vivi – cominciando da me stessa! Pensa a quanti anni ho e sii indulgente³⁴⁹!

La «lunga fatica» sembra ancora attiva l'anno successivo, come rivela Cialente in un colloquio con Sandra Petriagnani:

Nella sua vita avventurosa lei si è trovata anche a dirigere una radio antifascista per conto degli inglesi. Ha mai pensato di scrivere le memorie di quel periodo?

Pensi che adesso il mio progetto è proprio quello di occuparmi del mio «giornale di guerra»: voglio vedere se posso cavarne fuori qualcosa di interessante e non troppo

³⁴⁸ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 248

³⁴⁹ Lettera di Fausta Cialente a Alcide Paolini, Pangbourne, 18 novembre 1983, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

lungo.³⁵⁰

Il progetto di un testo «non troppo lungo» ricorda quell'ipotesi di articolo che Laura Levi avrebbe affidato a Paolo Spriano, ma rimane un dato isolato e insufficiente per formulare ipotesi sulle effettive condizioni e modalità di lavoro di Cialente. Un lavoro di cui non restano tracce nell'archivio: nessun appunto, nessun riferimento, nessuna carta. L'unico segnale di un possibile intervento è forse riconoscibile all'inizio del primo quaderno, dove l'autrice scioglie le abbreviazioni dei nomi altrimenti indicati solo con le iniziali. Si tratta però di un'operazione estremamente limitata, interrotta dopo solo quindici pagine presentando un numero bassissimo di occorrenze, pochi esempi di grafia estremamente minuta e difficilmente databile. L'intervista a Petriagnani permette però di spostare ancora avanti la storia del diario, dimostrando una presenza costante nell'immaginario e nella vita di Cialente e una strenua volontà di affidarne i contenuti ad un forma, più o meno parziale, di pubblicazione.

Restano sospese le ultime ragioni che conducono la scrittrice a desistere dal suo progetto. La vecchia riserva di Laura Levi, l'avanzare degli anni, l'ingente mole di lavoro necessaria anche solo a una rilettura sommaria di tutto il materiale potrebbero aver scoraggiato Cialente, ormai vicina al suo novantesimo compleanno.

Considerando conclusa la traduzione di James nel 1983, l'interrogazione delle carte del diario è di fatto l'ultima attività intellettuale documentata di Cialente: uno sforzo di recupero e di rielaborazione della propria memoria politica che corrisponde, con *Natalia*, al precedente recupero della memoria letteraria. Negli ultimi anni di attività l'autrice ripete l'esercizio di uno sguardo sul passato, la volontà di chiudere i conti con quelle pagine (della vita e della scrittura) rimaste nell'ombra. È l'estrema conseguenza di quello slancio all'autobiografia e all'autoanalisi che nasce nel fortunato episodio de *Le quattro ragazze Wieselberger*, che continua con la decisione di rinnovare, senza alterarne il tono complessivo, il romanzo di esordio e, infine, termina con il tentativo fallito di elaborare una forma (un racconto in prima persona, una selezione di passi diaristici, un articolo) per rendere fruibili i contenuti della scrittura privata. Ad avere la meglio, come sempre in Cialente, è il romanzo.

³⁵⁰ Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petriagnani, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 89

Dal 1984 il silenzio sul Diario di guerra si perde nel vuoto di notizie e di fonti che riguardano l'autrice, destinata a morire lontana e quasi dimenticata sul finire di quel secolo che la sua scrittura ha integralmente percorso e raccontato. Di fronte ad una vita così lunga e ricca, i 9 quaderni e il loro articolato contenuto sono le uniche carte che ha personalmente ordinato e trattenuto attraverso i decenni, l'unico ritratto organico che lei stessa, così schiva, così poco attenta alla conservazione dei documenti, ha consegnato ai posteri. Di tutta un'esistenza alimentata dalla scrittura, Cialente restituisce solo quest'immagine, così poco letteraria e così profondamente problematica, della propria esperienza.

La mancanza di una sintesi finale, il carattere irrisolto e ancora aperto del materiale, la sua disponibilità a continui aggiornamenti, precisazioni, confronti, hanno forse contribuito a mantenere il diario attivo e presente per oltre quarant'anni, hanno convinto la scrittrice a mantenerlo intatto di trasloco in trasloco mentre il resto delle carte andava perduto. In questa estrema dedizione ai giorni più difficili e più intensi della sua vita, Cialente ha preso, ancora una volta, una posizione. Negli anni del suo congedo, il diario è diventato un estremo esercizio di coerenza e rigore morale, un gesto in cui riconoscersi e difendersi dai demoni del presente. Un «piccolo inferno» per rinnovare la fiducia nella disciplina ingrata e necessaria della memoria.

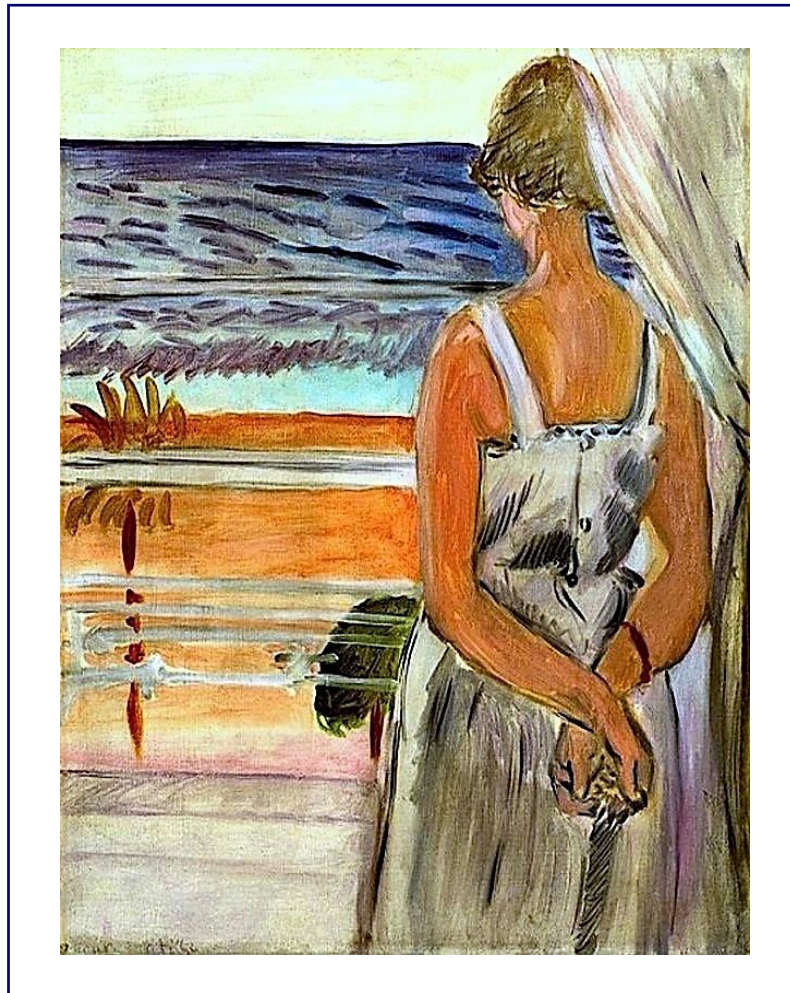


Parte seconda

Le forme del romanzo

CAPITOLO I

Il romanzo di formazione



I.1 *Natalia*. Scrittura e invenzione dell'io

È il mio primo vero libro, l'ho scritto quando già stavo in Egitto. E la cosa più strana è che proprio in Egitto mi sono tornati a galla i ricordi della mia giovinezza nomade e provinciale. E ho scritto la storia di questa ragazza, Natalia.¹

La prima opera pubblicata da Fausta Cialente si misura direttamente con il modello del romanzo di formazione, declinato nel racconto della vita di una donna borghese nell'Italia del primo Novecento. Elaborata sulla base di suggestioni autobiografiche che richiamano alla memoria familiare dell'autrice, *Natalia* è una bambina che cresce nell'esperienza dell'amore, del matrimonio e della maternità, fino ad affermare la sua personalità e il suo ruolo sociale. L'impianto del romanzo prevede che un simile itinerario sia complicato tanto sul piano dei contenuti che su quello del discorso, assumendo un atteggiamento critico e dissacrante rispetto ai modelli di riferimento. Sulla materia di un racconto psicologico e romantico, Cialente elabora un laboratorio di aperta sperimentazione che disattende e ribalta tutte le aspettative e dialoga consapevolmente con la tradizione del romanzo di formazione e i valori dominanti della sua società.

L'intreccio di *Natalia* è costruito su una serie di deviazioni rispetto al normale svolgimento di una vicenda sentimentale al femminile: l'amore della protagonista la lega fin dall'infanzia ad un'altra ragazza, la bella e misteriosa Silvia; il suo matrimonio con il reduce Malaspina è il risultato di una serie di equivoci e condizionamenti esterni; la maternità si risolve nella dolorosa attesa di un bambino nato già morto. Questa serie di inversioni sul cammino della formazione individuale sono trasmesse da una forma narrativa fondata stilisticamente e tematicamente sulla dimensione del doppio, secondo una continua contaminazione fra realtà e sogno, oggettività degli eventi e manipolazione fantastica ad opera delle singole figure. Prima fra tutte, è Natalia ad esprimere un potere trasformativo e creativo che, attraverso l'esercizio della scrittura privata, sostituisce le sue proiezioni interiori al normale corso degli eventi. In questo quadro, il raggiungimento dello status di individuo adulto si realizza come l'esito di un processo contraddittorio e continuamente interrotto, deviato, rinnegato, risolto non in

¹ Marco Vallora, *Natalia vestita di nuovo*, cit., p. 248.

una conquista stabile e rassicurante ma in una irriducibile confusione nei parametri della realtà e nello statuto dei personaggi.

La scelta del racconto di formazione permette di utilizzare uno schema espressivo consolidato per articolare una riflessione nuova sulla costruzione sociale, culturale e psicologica dell'identità femminile. Una riflessione che anticipa di circa dieci anni un altro romanzo di ambiente piccolo-borghese che segue le vicende della sua protagonista dall'infanzia alla maturità: *Vita e morte della massaia*, scritto da Paola Masino fra il 1938 e il 1939². I due romanzi condividono un linguaggio contaminato dai modi del surreale e dell'onirico, la reazione contro il mito dell'angelo del focolare, l'immersione claustrofobica negli ambienti domestici e privati, la natura metamorfica della protagonista, la sua lucida sottomissione ad un sistema di valori che corrisponde al proprio annullamento morale e spirituale. Colpite in diversa misura dalla censura fascista, le due opere centralizzano il tema dell'identità femminile attraverso un uso straniante dei riferimenti culturali e delle convenzioni letterarie, avvertendo nel romanzo di formazione il dispositivo più adatto per elaborare la decostruzione degli stereotipi di genere. Rispetto alla prova di Masino, in *Natalia* l'alterazione delle forme è però meno vistosa ed esasperata, disciplinata da un equilibrio stilistico che riesce sempre a riportare il testo dentro le griglie (seppur deboli e slabbrate) del realismo. La tenuta del racconto verosimile contribuisce all'effetto finale, quando l'alterità della donna protagonista mette in dubbio i parametri della storia e della parola. E qui risiede l'altro grande scarto operato da Cialente, quello di focalizzare il rapporto fra identità di donna e scrittura, riservando proprio all'esercizio della parola creativa il potere di alterare la definizione di realtà e di reinventare la propria voce.

L'opera è destinata ad occupare una posizione emblematica nel percorso di Cialente, determinando l'inizio e la fine del suo romanzo. Nel 1982 la nuova edizione di *Natalia* e i relativi interventi sul testo costituiscono infatti l'ultimo lavoro diffuso dall'autrice prima del definitivo silenzio che la allontana dal panorama letterario. Il ritorno su un oggetto tanto lontano nel tempo testimonia il peso di un primo esperimento rimasto

² Cfr. Marina Zancan, *Il destino di essere donna*, in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Isbn, 2009, pp. 269-282. Bloccato dalla censura fascista, il romanzo sarà edito in volume solo nel 1945.

attivo nell'immaginario, disponibile ad accogliere le rinnovate ed esperte sollecitazioni della scrittrice che, con pochi ma determinati interventi, ne valorizza gli snodi tematici e ricalibra le dinamiche formali.

I.1.1 Struttura

Il romanzo di esordio di Fausta Cialente «corre attraverso più di trecento pagine, coinvolgendo un'epoca intera, quella della Prima guerra mondiale, e con tante figure, tanti personaggi non secondari»³. Il testo è articolato in cinque parti numerate e non titolate, distinte al loro interno da una serie di unità di scrittura corrispondenti, nella maggioranza dei casi, a una discontinuità temporale o spaziale.

La conduzione del racconto è affidata ad una voce esterna e onnisciente, alimentata dai modi del realismo e del romanzo psicologico. Analizzando la costruzione strutturale del testo emerge, tuttavia, l'intreccio di due diverse narrazioni opposte e complementari (da questo momento indicate come *narratore 1* e *narratore 2*), che complicano l'impostazione formale e il contenuto poetico della storia.

Il *narratore 1* corrisponde all'emittente principale ed extradiegetico, destinato nel corso del romanzo a trattare la dimensione della realtà e le vicende che si articolano sul piano del verosimile. La continuità di questa esposizione viene in più punti interrotta dalla voce del personaggio Natalia (*narratore 2*), che si racconta in prima persona attraverso modi e forme peculiari.

La prima parte del testo corrisponde al soggiorno della dodicenne Natalia e della sua famiglia nella casa di Donna Luisa, vedova che abita sola con la giovane figlia Silvia. La rappresentazione dell'infanzia è strettamente associata alla presenza di un giardino in cui «tutto aveva un aspetto quieto e provinciale e la primavera che sonnecchiava in fondo al pozzo s'era appena affacciata per buttar fuori qualche viola»⁴. È Silvia a conoscere le coordinate segrete di uno spazio sospeso al di là del tempo, che incanta

³ Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petri, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 84.

⁴ Ead., *Natalia*, Roma, Sapienza. Edizioni dei Dieci, 1930, pp. 8-9.

immediatamente la bambina straniera e sradicata («Natalia era scesa nell'incanto»⁵), dotata di un'identità indefinita e molteplice. L'esplorazione del giardino coincide, in un continuo sfumare di immagini, superfici, materie, con la scoperta della bellezza algida e pura di Silvia, prigioniera della stessa natura arborea che la circonda:

I piedi stretti e lunghi nella scarpetta di tenero camoscio bigio avevano qualche cosa di arboreo, erano la fresca radice di tutto il suo corpo in fioritura. La caviglia rotonda modellava una calza leggera come la muffa, ma là dove cominciava la purezza di una linea curva cadevano fitte le linee della veste. Gli occhi di Natalia rimasero a lungo su quell'orlo immobile che si apriva a ventaglio e toccava la terra. Un ciuffetto d'erba cresciuto all'ombra del sedile si affacciava di sotto l'orlo e innalzava, salvo, un fiorellino bianco.

Essere quel fiore sotto la campana misteriosa e aperta di quella gonna.⁶

Lo sguardo della bambina resta sospeso fra il candore ipnotico della figura e la prima eccitazione del contatto con il mistero del corpo femminile. Nel giardino, spazio esclusivo dell'infanzia, si nasconde un desiderio che solo la vitalità e mobilità di Natalia possono attivare. Quando la bambina, arrivata con la primavera, abbandona la casa, lo spazio si immerge in uno stato di ibernazione e tutto è stregato dall'inverno:

Una brezza pungente avrebbe ucciso i fiori e impallidiva Silvia. La curva di un cielo di cristallo era percorsa di incrinature leggere e se lo schianto trasparente e sonoro avveniva, una neve d'altri mondi, gelidi, sarebbe caduta sui fiori morti e su gli sterpi bruciati nel giardino provinciale.⁷

Nella seconda parte del testo la Grande guerra è da poco conclusa, il padre ufficiale è caduto a Caporetto, e Natalia è una giovane donna ancora legata ad una condizione interiore mutevole e infantile, impreparata al confronto con la vita adulta:

Aveva i gesti calmi, infatti: perché s'attardava a guardare la propria inquietudine interna e le eclissi. Ma i suoi occhi la tradivano e la sua anima era come uno di quei dischi dipinti a fasce [sic] colorate a cui si dà una spinta per vedere la materia confondersi girando.⁸

La ragazza continua a vivere in un universo di improvvise e magiche personificazioni, dove oggetti e immagini prendono vita e la realtà risulta continuamente filtrata dalle sue trasfigurazioni fantastiche. L'inadeguatezza di Natalia emerge nel rifiuto di una corrispondenza sentimentale con il soldato Malaspina, che da mesi la corteggia a

⁵ Ivi, p. 12.

⁶ Ivi, pp. 12-13.

⁷ Ivi, p. 33.

⁸ Ivi, pp. 41-42.

distanza. Costretta dopo un lungo scambio di lettere ad incontrare il suo figlioccio di guerra, da un lato sceglie di spostare l'appuntamento fuori dal proprio orizzonte quotidiano e normato («se doveva assolutamente incontrare Malaspina, preferiva che questo avvenisse lontano, in una città straniera a tutti e due»⁹), dall'altro continua a vivere l'esperienza attraverso il linguaggio figurativo del sogno:

Dormendo sognava cose straordinarie e avventure impossibili e in mezzo a tante visioni ritornava sempre quella di Malaspina, bianco in faccia, che si apriva il petto e le mostrava come ci avesse dentro un bel fuoco acceso: lei gli diceva che poteva spegnerlo, da solo.¹⁰

Natalia stabilisce di conoscere Malaspina nella cittadina di provincia dove vivono, ancora sole, Donna Luisa e Silvia, ormai adulta. Il viaggio diviene quindi il pretesto per soggiornare in quella casa trattenuta ancora nello stesso gelo in cui Natalia l'aveva abbandonata. Al suo arrivo, l'incapacità di rielaborare il ritorno in una prospettiva adulta provoca un'immediata immersione della protagonista nei dati, fisicamente esperibili, della memoria:

Quando scese dalla carrozza nel cortile della casa – oh, la sua infanzia – il buio era venuto giù dal cielo. Il lungo portico a volta, la lucerna appena che dondolava e l'arcata della scala: s'affacciò un momento a la griglia ma non vide quali erano disegnati nella sua memoria, né il pozzo né il salice. Faceva freddo, molto freddo. [...] Ecco la grande porta di quercia, gli ottoni scintillanti e l'odore dell'olio di lino che davano al legno. Ebbe la sensazione di avere i piedi scalzi e i sandali in mano. La sua memoria era fisica e aveva il cuore come l'inverno¹¹.

Ancora una volta Natalia «si sentiva incantare»¹² dal maleficio del luogo dove Silvia continua a regnare immutata, «principessa di un regno facile e triste dove non aveva niente da fare e nulla avveniva, tranne, ogni tanto, la morte»¹³.

Nei giorni seguenti, mentre l'appuntamento con Malaspina si risolve in un freddo e penoso incontro di pochi minuti, Natalia diventa l'amante di Silvia: la scoperta infantile del corpo dell'*altra* è elaborata nella capacità di dividerne i codici del desiderio e del piacere:

Pensò al fiore bianco morto all'orlo della gonna aperta di Silvia e si mise a credere che niente, mai, avesse toccato dopo quel fiore, l'orlo della sua gonna. Nella sua

⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ Ivi, pp. 81-82.

¹² Ivi, p. 87.

¹³ Ivi, p. 84.

tenerezza si mescolava un desiderio folle di benedire i lutti che l'avevano allontanata dal mondo e resa tale: casta, bianca e silenziosa.

[...] Il fuoco spento del caminetto s'era acceso in lei, le bruciava le vene, le scottava le ciglia. L'immobilità di Silvia era un invito che l'attirava come un gorgo. Non fu meravigliata quando s'accorse che le sue dita, più rapide della sua volontà, avevano giocato nell'apertura della vestaglia bianca, ma le sue mani dovevano essere ben fredde già che il tepore dei dolci seni fu tanto gradevole. Li trovò insieme rigidi e flessuosi.

[...] Nono poteva vedere che gli occhi di Silvia erano velati perché gli ultimi bagliori chiazavano appena l'orlo della sua veste: e non seppe mai come fu che baciandola poté lentamente rovesciarla sul tappeto¹⁴.

Trascorse diverse settimane, nella terza parte del romanzo interviene Jacopo, fratello maggiore di Natalia, che la invita a rientrare in città. Disorientata dall'improvviso ritorno in un ambiente ostile e impossibile da interpretare, la ragazza viene esclusa dallo spazio degli adulti («Fu come se tutte le porte si chiudessero intorno a lei, sola in mezzo a una grande camera vuota»¹⁵) e finisce per fraintendere un dialogo fra la madre e il fratello: si convince, così, che Silvia sia promessa sposa a Jacopo. Profondamente turbata, dopo una notte insonne di visioni e immaginari dialoghi con il padre scomparso, Natalia risolve di sfuggire al tormento della gelosia sposando Malaspina e lasciando la sua casa.

Nel corso delle prime tre parti del romanzo, la vicenda reale restituita dal *narratore I* racconta una storia di deviazione rispetto al normale modello di comportamento dei personaggi. Il mondo in cui cresce Natalia è fondato sulle bugie: falsi sono i comportamenti privati (l'atteggiamento ipocrita dei suoi genitori; l'identità di Silvia, nata da una relazione extraconiugale), falsi i valori condivisi su cui si fondano i rapporti sociali (i pretesti che hanno condotto alla guerra, l'inutile gloria che ha sepolto le vittime). L'itinerario di Natalia prevede l'impossibilità di accedere alla sfera adulta, l'attrazione irresistibile per il tempo stregato dell'infanzia e la sostituzione del rapporto amoroso prescritto con la rappresentazione del proprio corpo secondo una pulsione omoerotica. Il racconto è costruito sulla contaminazione fra il piano degli eventi e la percezione della protagonista, gestito da una voce narrante estremamente disponibile ad aderire all'indole fantastica di Natalia. Ne risulta un articolato procedimento descrittivo, sospeso fra l'oggettività diegetica degli episodi e le suggestioni della memoria e del

¹⁴ Ivi, pp. 109-110.

¹⁵ Ivi, p. 175.

sogno:

[...] dalla porta aperta aveva veduto donna Luisa, che dormiva nella sua poltrona, vigilata dai suoi draghi. Era dimagrata, esangue, e dormiva con la bocca aperta, triste bocca floscia: i bei capelli bianchi, impoveriti, le scendevano sulle orecchie e sembravano una grazia dimenticata. Il ventre le era rimasto, piccolo e rotondo, e sporgeva dalla magrezza dolorosa come se volesse far ridere qualcuno. Forse avevano cambiato l'arazzo delle poltrone ma i draghi erano quelli e il sonno anche, più lungo, più ostinato, ogni giorno più greve.¹⁶

Su questo primo livello di racconto si inserisce il *narratore 2*, corrispondente alle lettere scritte da Natalia a Malaspina (parte II e III) e a Jacopo (parte II). Connotata fin dalle prime pagine come personaggio creativo predisposto alla trasformazione-rappresentazione del mondo, animata da una «tensione incosciente a possedere tutto quanto la circondava»¹⁷, Natalia utilizza la scrittura privata come strumento di intervento sulla realtà. Consapevole dello scarto fra la sua disposizione interiore e le aspettative esterne, impiega le lettere per assumere quei moduli di comportamento che nella vita reale non riesce ad esercitare.

Durante la guerra diventa autrice di «almeno tre mesi di letteratura amorosa»¹⁸, inventando un romanzo d'amore a spese dell'ingenuo Malaspina:

Ella aveva seguito le metamorfosi da lontano, testarda, leziosa, variabile, continuando a inventarsi in ogni lettera. Malaspina era troppo innamorato perché il dubbio entrasse in lui fino a confrontare una lettera con l'altra e vedere la costruzione abile. Natalia scriveva facilmente, era con sincerità ogni volta quello che diceva di essere, e se le sue lettere avevano delle contraddizioni terribili, flagranti, il colpevole era soltanto Malaspina, che «credeva».¹⁹

L'esibizione di sentimenti mai provati risponde ad un lucido meccanismo di manipolazione della propria identità, un esperimento infantile per mettere alla prova la prevedibilità del mondo che la circonda:

Quando Malaspina aveva scritto le prime lettere esitanti in cui pareva che si vergognasse a parlare di sé o a interrogare la madrina, ella aveva dato la spinta pensando: Vediamo che cosa succede... cioè quanto tempo era necessario a Malaspina per innamorarsi, qualche effetto poteva avere su di lei e come sarebbe uscita dall'avventura se avventura fosse diventata.²⁰

La deformazione retorica delle emozioni si accompagna ad una nuova rappresentazione

¹⁶ Ivi, p. 82.

¹⁷ Ivi, p. 50.

¹⁸ Ivi, p. 41.

¹⁹ Ivi, p. 43.

²⁰ Ivi, p. 42.

del proprio corpo, riscoperto sulla carta attraverso i moduli del rapporto eterosessuale:

Ella gli raccontava delle sue mani, egli le ricopriva di baci e domandava perdono e pietà. Natalia non rispondeva, ma qualche giorno più tardi gli parlava dei suoi capelli e delle vene blu che le intricavano i polsi. Aveva voluto l'amore di Malaspina per il suo corpo e lo disegnava con le parole sulla carta velina che mostrava appena la rosea nudità in trasparenza. Ma adesso che lo possedeva non sapeva precisamente cosa farne.²¹

Solo l'incontro con il reduce nella cittadina di provincia contraddice i dati dell'invenzione e svela l'enormità delle sue menzogne. Allora, di fronte al riemergere avvilito della realtà, Natalia scrive al fratello attribuendo a Malaspina un goffo e spiacevole tentativo di approccio in una camera d'albergo: mentre sappiamo dal *narratore I* che i due si sono congedati dopo pochi minuti di colloquio in strada, la ragazza inventa e trasmette al fratello un episodio mai avvenuto. Mentre al lettore sono concessi pochi riferimenti indiretti al contenuto della precedente corrispondenza con Malaspina, un'intera sequenza della parte II è occupata dal testo della lettera indirizzata a Jacopo. Così Natalia si scopre (e non stupisce) una scrittrice carica di amarezza e di ironia: non solo evita di scegliere un intreccio edificante o romantico, ma assume un atteggiamento narrativo volto a sottolineare l'aspetto risibile e grottesco dell'episodio inventato:

Adesso ricordo che la sua emozione aveva svegliato, in fondo a quello che non è il mio cuore, tutta la mia *ironia* e la sentivo agitarsi come uno che ha fame: eppure aveva già divorato una parte di Malaspina, mi sembrava di vederlo senza gambe, senza braccia, senza naso. Tremavo alla paura di mettermi a *ridere*.
[...] Alla porta dell'albergo equivoco gettai un velo sulla faccia prima di scendere. Il luogo era brutto e miserabile, la scala sudicia, il tanfo insopportabile, la camera povera. [...] Che cosa potevamo fare se non sederci su quel letto? In piedi eravamo troppo *ridicoli*. [...] Una disperazione tranquilla si affacciava dentro di me e non potevo far niente: ero condannata all'immobilità assoluta perché se stridevano le molle del letto sentivo in aria un'atroce *canzonatura*.
[...] Non avevo paura ma tremavo un poco e forse per questo le sue mani mi agguantarono improvvisamente le anche, ben salde, trovarono non so come una via pericolosa, e presto avrebbero avuto ragione della mia stupida *ironia*. Non volevo gridare (sarebbe stato il colmo del *ridicolo*) e mi difendevo con ostilità²².

L'ironia di Natalia si esercita su due livelli: in apparente complicità con Jacopo e contro Malaspina quando ridicolizza la situazione e il comportamento (entrambi completamente inventati) del suo corteggiatore; ai danni di entrambi dal momento che,

²¹ Ivi, p. 48.

²² Ivi, pp. 101-103 (miei i corsivi).

in veste di narratrice, finge di credere ad una realtà di cui nei fatti si sta prendendo gioco (dal momento che la realtà stessa è una sua fantasia). Di fronte all'esigenza di sostituire al vero corso degli eventi un'invenzione, Natalia non cerca di imporre i suoi desideri (che sa essere inaccettabili per il lettore designato) ma costruisce una narrazione tanto più verosimile quanto più è squallida, deformata e tragicamente umoristica.

Un simile racconto forza immediatamente i confini della scrittura privata per entrare in collisione con la storia dei personaggi. L'invenzione divenuta letteratura partecipa alla confusione identitaria della sua autrice («le avventure e le bugie s'intrecciavano nei suoi ricordi con tale armonia che non riusciva più a distinguere le une dalle altre»²³) ed è in grado, quando Jacopo mostra a Malaspina il contenuto della lettera, di alterare il piano della realtà:

Il pallore di Malaspina divenne bianchezza quando affermò che la camera d'albergo, ignota, dove lui e Natalia non erano mai entrati, adesso esisteva per tutti [...]. Natalia aveva voluto così, egli ne accettava la responsabilità piena e doveva tutte le riparazioni alla fanciulla compromessa.²⁴

Incapace di controllare il carattere compromettente della scrittura, nella terza parte del romanzo Natalia esercita fino alle estreme conseguenze il suo potere di creare illusioni condivise. Sottratta alla dimensione protetta e incantata dell'infanzia (allontanata dal giardino), persuasa dell'imminente matrimonio di Silvia e Jacopo, scrive nuovamente a Malaspina offrendogli il suo amore e la sua fedeltà. Ancora una volta la versione del *narratore 2* oppone ad una realtà deformata, in cui la protagonista ama un'altra donna ed è in competizione con il proprio fratello, una versione che, per quanto fantastica, permetterebbe di ripristinare l'equilibrio fra i personaggi. Le menzogne di Natalia, qui articolate nella volontà di diventare moglie di Malaspina, rispondono sempre al paradigma della normalità: mentre la verità del *narratore 1* coincide con il disagio di un'identità invertita, le bugie di Natalia dovrebbero svolgere una funzione normalizzante, ripristinando il regolare comportamento di una donna adulta. Se non accade è perché all'origine di ogni gesto, di ogni scrittura resta la radicale incapacità di Natalia di interpretare i segni del mondo.

Solo dopo l'annuncio del suo fidanzamento con Malaspina la ragazza scopre che Silvia è

²³ Ivi, pp. 105-106.

²⁴ Ivi, p. 161.

promessa ad un cugino, e che le nozze a cui si è appena condannata sono inutili. Impreparata a comprendere il linguaggio degli adulti, Natalia sa manipolare i sentimenti degli altri ma non è in grado di gestire i propri comportamenti: lo scarto fra apparenza e realtà resta più grande di quello fra realtà e fantasia, e la protagonista-scrittrice si arrende all'impossibilità di rintracciare il significato degli eventi («nessuno la vide cadere, solamente il rumore delle ossa, a terra»²⁵). Intorno al corpo senza vita di Natalia si chiude la prima metà del romanzo.

Nella quarta sezione il *narratore I* detiene l'assoluta egemonia del racconto. Divenuta sposa di Malaspina, Natalia rinuncia a qualsiasi tentativo di decidere del suo destino e, quindi, della narrazione:

Natalia era riuscita a non pensare più a niente dopo la sera che nella caduta aveva battuto la testa. La botta aveva forse spezzato il suo desiderio d'inventare il domani e adesso la pioggia il sole il vento che trovava la mattina sul balcone non erano più che l'imprevisto. Al momento della caduta ella credeva di tenere ancora in mano il filo degli avvenimenti straordinari che avevano preceduto le sue nozze: ma rialzandosi aveva visto il mondo a rovescio e i personaggi le sorridevano, i piedi in aria e la testa in giù.²⁶

La realtà è il dominio del contrario, è la verità al rovescio abitata da personaggi vuoti che non possono più servire ai suoi scopi. La ragazza abbandona il naturale atteggiamento creativo per diventare una comparsa della storia, abbandonata alla volontà del marito e al copione del suo ruolo di adulta:

Aveva cominciato a non pensare e imparava un altro mondo; innocente, mentre scendeva in un vuoto pieno di dolcezza, l'amore di Malaspina. Ogni giorno ella si svegliava con l'anima di una scolara obbediente e affettuosa. Apriva gli occhi e restava immobile dentro il letto caldo, piena di mollezza: tanto che si sentiva liquida. Aspettava che Malaspina la prendesse nelle sue braccia e le desse una forma. La sua giornata cominciava da lui. Non parlava se prima egli non le baciava la bocca e le pareva che la dissuggellasse, così, e l'aprìse tutta dal sonno che l'aveva chiusa. Poi la metteva in piedi e le faceva fare i primi gesti mattutini.²⁷

La moglie-bambola viene sottratta alla sua eterna infanzia («tristemente ella si senti invecchiata dentro la sua pelle bambina»²⁸) e introdotta in una casa di campagna completamente diversa da quella di Silvia, un universo rigorosamente realistico dominato dal tranquillo mutare delle stagioni e delle generazioni. Il tempo ripetitivo che

²⁵ Ivi, p. 207.

²⁶ Ivi, p. 219.

²⁷ Ivi, p. 221.

²⁸ Ivi, p. 226.

determina la storia della fattoria accoglie tutte le donne disposte a rinunciare alla propria individualità per assumere una memoria imposta:

La casa e il giardino avevano più di cent'anni. Ella era una delle spose che passavano là dentro, con variazioni discrete: bionda invece di bruna, tranquilla come la vecchia che era stata un giorno anche lei la sposa di un Malaspina. Volontariamente dimenticava di essere capitata là per sbaglio, fuggita a una confusione ridicola, fatta da lei intorno a sé e agli altri, e prendeva il suo matrimonio sul serio che quando scendeva le scale e passava davanti ai trofei di caccia o guardava le sfere degli orologi d'oro, sentiva il fascino di un passato che non era suo avvilupparla tutta e legarla a quelle cose.²⁹

Rimasta incinta, l'attesa del bambino provoca sentimenti contrastanti: alla ripetuta inadeguatezza del desiderio (che non l'aveva preparata alla maternità) si accompagna anche l'ultima speranza di riscatto dopo le tante «canzonature» del destino:

Durante sette mesi di esistenza torpida e precaria ella non aveva pensato a niente, nemmeno a questo.

Nemmeno a questo: un germoglio nei fianchi, possibilità di un avvenire che non fosse maligno come quando, sollecitato di fronte, da lei, l'aveva canzonata. E se da quel giorno non aveva potuto fare nient'altro che voltare le spalle al tempo futuro per non vederne il colore se non quando era passato – non meno dolce per questo, il tempo – adesso che nella sua carne era entrato il lievito naturale ed ella stava per gonfiarsi come la terra piena di semenze, poteva ancora voltarsi a dritto e guardare i giorni a venire.

Un figlio. Non lo aveva atteso né desiderato. Ebbe voglia di muoversi, scoprirsi e cercare di traverso la pelle e le vene il riso ignoto del figlio. Un bel bambino. Per ora nient'altro che il suo corpo, nudo, esile: lei, una delle donne fecondate, sparse nel mondo. Che travaglio.³⁰

La «donna incantata nella sventura»³¹, però, non può diventare madre. Natalia mette al mondo un bambino morto e annulla ogni possibilità di essere realmente integrata dentro quell'ordine naturale e storico-sociale che domina la vita della fattoria: «questo era fuori dalla legge che aveva governato per tanti anni il regno delle spose Malaspina»³². Il tentativo di adattamento passivo ad una vita che non le appartiene è fallito («era la fine del malinteso»³³) e Natalia rinuncia completamente al proprio potere di espressione e di mobilità: «ella arrivò così ai limiti di quello che le sembrava l'annullamento di sé stessa, ai confini del silenzio e dell'immobilità perché più di così non poteva tacer, meno di così

²⁹ Ivi, p. 225.

³⁰ Ivi, p. 233.

³¹ Ivi, p. 262.

³² Ivi, p. 266.

³³ Ivi, p. 265.

non poteva muoversi»³⁴. Al termine della quarta parte del romanzo abbandona il marito e fugge senza lasciare traccia: il processo di sparizione iniziato con la perdita della voce narrativa arriva allo stadio finale e diventa assenza fisica, perdita di consistenza materica, sospetto di suicidio.

Nella quinta e ultima sezione Natalia torna in città dopo aver trascorso un anno di completa solitudine in contesti estranei e, per tanto, a lei congeniali. Dopo la lunga separazione, Malaspina ritrova la moglie in una stanza di albergo che si rivela essere la stessa creata dalla mente di Natalia e rappresentata nella lettera a Jacopo (parte II):

LETTERA DI NATALIA A JACOPO, parte II
pp. 101-104

Il luogo era brutto e miserabile, la scala sudicia, il tanfo insopportabile, la camera povera. Quando vi giunsi una grande tristezza mi prese e andai a guardare fuori dalla finestra a traverso le tendine lacere e inamidate, vidi che pioveva sempre, che c'era una stalla nel cortile e tutta la paglia intrisa d'acqua. Nella camera, nemmeno una sedia. Il letto, un tavolino, un lavamano, un sapone rosa secco vellutato di polvere grigia. Per sedere non ci restava che il letto e ne fui molto irritata. [...]

Che cosa potevamo fare se non sederci su quel letto? In piedi eravamo troppo ridicoli. [...] Tre cose: il letto, il lavamano, il tavolino. [...] Gli strappi delle tendine si riempivano di nero e mi guardavano e il profumo della saponetta rosa volteggiava nell'oscurità come la dolce anima di un piccolo defunto. [...] Non avevo paura ma tremavo un poco e forse per questo le sue mani mi agguantarono improvvisamente le anche, ben salde, trovarono non so come una via pericolosa, e presto avrebbero avuto ragione della mia stupida ironia. Non volevo gridare (sarebbe stato il colmo del ridicolo) e mi difendevo con ostilità. La mia salvezza era sulle spalle di due facchini che in quel momento trascinarono nel corridoio una cassa pesante. Sforzavano in silenzio per non disturbare gl'inquilini e sentivo scricchiolare il legno del corridoio, ansare

INCONTRO DI NATALIA E MALASPINA, parte V
pp. 333-339

Anche la camera era povera. [...] Ma non c'erano sedie, e questo lo fece pensare a qualche cosa, una cosa che gli era venuta subito alla memoria quando era entrato là. Informe, vaga... [...] Non c'erano sedie, per nessuno. Stando vicino alla finestra egli udì scalpitare un cavallo e guardò fuori. C'era una stalla chiusa nel cortile e la neve fioccava su la paglia. Aperse la finestra e chiuse in fretta le persiane, poi i vetri, tirò le tendine che erano lacere e inamidate mentre le toccava e gli graffiavano le dita con i duri merletti, la cosa gli ritornò alla memoria, precisa. Quei buchi nelle tende, poi il letto, il tavolino e il lavamano: nella ciotola di porcellana qualcuno aveva dimenticato un sapone rosa secco vellutato di polvere.

La camera, sì, era quella [...]. Egli non voleva ricominciare, bello e forte come si sentiva da una camera inventata, anche se adesso quattro pareti vere li chiudevano e alla finestra c'erano le tendine strappate e fuori, la neve su la paglia.

Le andò vicino, toccò il letto che tremò leggermente.

– Dovremo sederci qui perché non possiamo fare altrimenti e ci sentiremo come l'altra volta: ridicoli. –

[...] Fu per dire da capo: – Andiamo via. – Fuggire l'odore del sapone [...], ma questa volta rumore di passi – in alto e lontano.

Un uomo camminava in un corridoio ai

³⁴ Ivi, p. 266.

spingere. Anch'io mi dibatterono. Urtarono nell'uscio, l'urto fece tremare la camera, tintinnare i vetri, bestemmiare i colpevoli, io mi ero buttata giù dal letto senza un grido, Malaspina si era lanciato a difendere la soglia, ma l'uscio non si era aperto. I facchini s'allontanarono brontolando e li sentii che scendevano la scala.

piani di sopra, i passi avanzavano lentamente dall'estremità della casa.

[...] – Viene – disse Malaspina – senti, porta il bagaglio e i suoi piedi fanno tremare la casa. Passando urterà l'uscio, come l'altra volta. Te l'avevo detto, bisogna che andiamo via subito, perché tutto è come l'altra volta.

Al termine di una lunga egemonia della storia reale, le voci dei due narratori finiscono per incontrarsi nella stanza nata dalla fantasia di Natalia e adesso fedelmente descritta dal *narratore I*. Il dualismo del racconto e lo sdoppiamento delle prospettive che dominato l'intero romanzo trovano nel finale la loro possibile soluzione, la realtà assume i caratteri della finzione annullando la contrapposizione fra esperienza oggettiva e rielaborazione fantastica. La sovrapposizione dei piani narrativi coinvolge direttamente i personaggi: Natalia emerge sullo sfondo immutato della stanza affermando la conquista di una definitiva trasformazione del mondo; Malaspina partecipa all'effetto metanarrativo del testo come personaggio comune ad entrambi i tempi del racconto, capace di riutilizzare i dati della memoria nella piena consapevolezza di abitare l'universo immaginato dalla moglie («tutto è come l'altra volta»). L'uomo ricorda e reagisce ad eventi che non ha mai vissuto, ma che una scrittura di donna ha imposto allo sviluppo del racconto e al loro destino. Alla fine, quando il tempo della storia finisce per intercettare le menzogne di Natalia, «non si perde [...] il sentimento di estraneità, si impara soltanto a convivere con esso all'interno di una realtà che non è meno finta della fantasia»³⁵:

Malaspina prese con le due mani la maniglia dell'uscio e vi si poggiò con tutte le forze. L'urto non venne. L'uomo s'allontanò, scese le altre scale e la casa ridiventò silenziosa, più leggera, come liberata dal peso che le scendeva in basso e avrebbe partorito dalla porta giù nella strada.

– Ah – disse Malaspina voltandosi di colpo – adesso potremo andare via. –

Ma – per restare – Natalia aveva cominciato i gesti nuovi dentro la vecchia scena: si spogliava [...].³⁶

L'esito dell'impatto fra i due livelli narrativi corrisponde all'invenzione di «gesti nuovi dentro la vecchia scena»: i personaggi si sottraggono alle malie dei narratori, il romanzo

³⁵ Monica Cristina Storini, *Oltre il «realismo magico»*, cit., p. 108.

³⁶ Fausta Cialente, *Natalia*, cit., p. 339.

con i suoi specchi e le sue trappole è concluso e tutto il resto appartiene al loro futuro insieme, al di fuori dello spettro letterario.

L'effetto straniante della conclusione è l'ultimo atto di un itinerario di riflessione sulla forma romanzo che si dimostra estremamente articolato ed insolito per un libro d'esordio. L'operazione principale dell'autrice consiste in una moltiplicazione dei discorsi narrativi che prevede la contrapposizione strutturale della realtà (rappresentata dal *narratore 1*) e dell'invenzione (dominio del *narratore 2*). A questo dualismo si accompagna però una radicale inversione dei valori di riferimento, per cui il lesbismo appartiene all'esperienza, l'eterosessualità alla proiezione fantastica; nella realtà domina la menzogna e il ribaltamento dei valori, nell'immaginazione si ripristinano i codici di comportamento regolari; il narratore extradiegetico utilizza il linguaggio del sogno e dell'introspezione cedendo alla focalizzazione del personaggio, mentre il personaggio è in grado non solo di raccontare la propria versione della storia ma di imporla agli altri attori del discorso (narratore compreso). L'apparente e rassicurante confine fra ciò che esiste e ciò che si immagina esista non corrisponde, come si vorrebbe, a ciò che è o non è verosimile, ciò che è o non è "letteratura". Attraverso un finale dal sapore pirandelliano, la deformità che separa realtà e illusione si risolve in un'ultima collisione, per cui l'illusione assume il valore di realtà e la realtà è trattata come un'illusione con cui si è appena «imparato a convivere». Si tratta di un dispositivo strutturale e insieme stilistico che coinvolge i diversi livelli del testo per realizzare un romanzo-esperimento che si interroga sulle condizioni del realismo moderno: dopo aver forzato tutte le sue strutture, disatteso le regole, invertito i sistemi di valori, moltiplicato le forme del dialogismo interno, Cialente sembra voler provare fino a che punto la macchina narrativa riesce a resistere prima di veder implodere il suo sistema. Prima di piegarsi su stessa e tornare al punto di partenza, nella stanza spoglia dove il tempo del racconto ritorna a scorrere nella realtà. E dove la scrittura può solo restituirsi, ancora una volta, alla vita:

Natalia piccola e nuda s'allontanò nell'aria tagliata di fiamme lingueggianti e agitò le braccia disperatamente. Fu allora che egli sentì d'avere contro quello spazio gli stivali delle fiabe e che poteva – avanzando – precipitare nella vita.³⁷

³⁷ Ivi, cit. p. 339.

I.1.2 Tematiche e contenuti. Scrittura, sostituzione, sdoppiamento

A fronte di un racconto ampio e stilisticamente complesso, la figura totalizzante di Natalia emerge sugli equilibri strutturali e tematici del testo arrivando a determinarne ogni aspetto. Il duplice sistema discorsivo che alimenta la storia trova il suo centro nella protagonista, capace di dominare sul piano della realtà come principale agente dell'intreccio e su quello dell'invenzione come responsabile di una scrittura che determina il corso dell'enunciazione principale.

Un simile personaggio è costruito sulla rielaborazione di una serie di motivi autobiografici, secondo modalità creativa che inaugura un lungo dialogo (destinato a ripetersi in ogni romanzo) fra Cialente e le sue creature letterarie. Come l'autrice, Natalia è figlia di un ufficiale, si confronta con un fratello più grande, segue la famiglia in un continuo girovagare per le province italiane, trascorre un'infanzia da sradicata nel segno del cambiamento perpetuo e dell'assoluta instabilità.

Oltre l'evidenza di questi elementi, ricorrenti anche nelle opere successive e nelle dichiarazioni dell'autrice, c'è un altro dato meno esposto, e meno noto. Nel grande affresco storico e memoriale delle *Quattro ragazze Wieselberger* la bambina Fausta compone lunghe lettere per il cugino Fabio, giovane direttore d'orchestra impegnato all'estero negli anni che precedono la Prima guerra mondiale:

Avevo preso a scrivergli lunghe lettere piene di sciocchezze che può inventare una ragazzina di undici o dodici anni, e fui assai turbata quando seppi che le leggeva ai suoi compagni di viaggio e di tournée [...]. Si divertivano alle mie spalle, quindi, lui e i suoi compagni di viaggio. «State un po' a sentire quel che scrive la mia cuginetta» egli annunciava cavando di tasca un'ultima lettera, e tutti ridevano, sembra, ma io mi sentii sminuita e ridicola nella parte di “cuginetta” [...]. Continuai a scrivergli, tuttavia, e fu inevitabile che nelle mie lettere cominciasse a serpeggiare e lampeggiare la vanità di esprimere un comico o un maligno più studiati. Cercavo, insomma, di sorprendere oltre che divertire, di piacere ad ogni modo, e sentivo d'entrare in una nuova dimensione, a parte quella che mi faceva essere “la cucina preferita”. A Renato [il fratello] non scrivevo mai, invece; ci vedevamo abbastanza spesso e con lui non avrei potuto gabellare per buone le stupidaggini che scrivevo, o meglio inventavo per Fabio³⁸.

Il ricordo di Cialente si interroga implicitamente sul rapporto fra scrittura privata e consapevole esibizione del racconto letterario (determinata dalla presenza dei *lettori*),

³⁸ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 143-144.

fra condivisione della realtà (con il fratello) e possibilità di sostituirla con un'invenzione retoricamente e formalmente rielaborata (nei modi «studiati» del «comico» e del «maligno»). L'incontro fra i due esercizi opposti della parola svela l'accesso ad una «nuova dimensione»: la confusione della propria identità fra il ruolo di «cugina preferita» e quel mestiere di scrivere che sembra nutrirsi di stratagemmi e bugie. Una confusione e uno sdoppiamento che, più ancora delle coincidenze biografiche fra Fausta e Natalia, fornisce una prospettiva di indagine del testo e delle sue ragioni formali e strutturali.

Il carattere peculiare di Natalia è, infatti, un'inclinazione incontrollabile verso la rielaborazione fantastica e l'alterazione della realtà, un dato che si esprime nella sua condizione molteplice, materialmente esposta, fin dalla prima apparizione, nella necessità del movimento:

Indicò la bambina che le era sfuggita di mano e si avventurava lungo il corridoio. [...] La bambina si divertiva nella casa vuota e camminava a piccoli passi leggeri per ingannare l'eco. Vide un balcone aperto in fondo al corridoio. Corse ad affacciarsi³⁹.

Il dinamismo di Natalia è stabilito e ribadito nel corso del romanzo in opposizione alla figura immobile e immutabile di Silvia, definita come rovescio negativo della protagonista:

– Sono nata la vigilia di Natale, in Piemonte. La neve era alta un metro intorno alla casa. Papà è ufficiale di artiglieria. Abbiamo viaggiato molto.
– Io mi chiamo Silvia ed ho sempre vissuto qua. – Rise. – In questo giardino. Non mi annoio. È così. –⁴⁰

Ella si era attenuata e raccolta alla luce del tramonto, come un fiore che si chiude la notte, i gomiti su le ginocchia e il volto nelle mani, confusa e impenetrabile nella veste oscura, tanto che a Natalia parve di non poter distinguere né di aver mai veduto quelle forme sciolte nel movimento. Era immobile e taceva⁴¹.

La discordanza fra staticità e movimento è articolata secondo una prospettiva spaziale che raccoglie in un interno domestico, ambiente privato e isolato dagli agenti esterni, la fissità virginale e mortifera di Silvia, mentre disperde in un orizzonte esterno di perpetuo nomadismo l'infanzia di Natalia:

³⁹ Ead., *Natalia*, Roma, Sapienza. Edizioni dei Dieci, 1930, pp. 7-8.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 11.

Nelle voci dei forestieri vibrava l'eco della confusione che li aveva menati per il mondo, alla ventura. La bambina nata in una pausa (la neve intorno alla casa) sentiva che su le donne aleggiava come una stanca e distratta meraviglia per la vita che pulsava fuori dalla loro casa piena di lutti⁴².

Silvia ascolta e sorride. Non ha mai pensato che si possa vivere così. I suoi giorni erano tutti eguali. In buona fede, Natalia ha veduto delle albe violette dei crepuscoli verdi. Vicino a lei Silvia non avrebbe veduto niente. Natalia ha la memoria vertiginosa e il suo giovane passato è multicolore⁴³.

L'identità di Natalia è segnata dalla mancanza iniziale di un'appartenenza e di un orientamento spaziale, sostituito dalla molteplicità dell'esperienza e della scrittura. In assenza di un'immagine consolidata del proprio ruolo e della propria personalità, il personaggio esercita una continua invenzione di sé attraverso l'esercizio della fantasia e della narrazione. Le proprietà psicologiche e morali della protagonista determinano così la struttura del racconto: il percorso di formazione di Natalia non è affidato ad una narrazione univoca e lineare in quanto su di lei non hanno potuto agire i codici di comportamento tradizionali e il consueto itinerario di affermazione individuale. La conquista dell'età adulta non è iscritta nella sua natura (che la vorrebbe sempre girovaga e bambina, diversa) ma è il risultato di un lungo lavoro di scoperta e di intonazione della propria voce. Privata della possibilità di condividere il linguaggio della realtà, Natalia ha costruito il proprio codice espressivo attraverso un procedimento di rovesciamento e alterazione del desiderio. In questo senso, la ragazza è un ritratto emblematico dell'artista, capace di instaurare con il mondo un rapporto creativo e trasformativo radicato nell'impossibilità di rinunciare al carattere ipersensibile ed esposto dell'infanzia. È una donna che scrive e scrivendo ripone nella sua parola attese di visibilità e di riconoscimento, tentativo di affermare l'autorappresentazione del corpo e dell'immaginario⁴⁴.

Non è, tuttavia, l'unico autore del testo: alla sua scrittura si contrappone quella del corrispondente maschile, il poeta e storico Valdemaro. Personaggio lasciato ai margini dell'intreccio (se non nel finale, dove contribuisce al ricongiungimento di Natalia e

⁴² Ivi, p. 15.

⁴³ Ivi, p. 151.

⁴⁴ Cfr., Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 87-135

Malaspina), risolto nella sua funzione di identità speculare alla protagonista, soffre lo stesso stato di estraneità rispetto al reale e alle sue leggi. In maniera emblematica, le due figure si confrontano nella penultima sequenza del romanzo, quando è Valdemaro a riconoscere Natalia al ritorno dal suo anno di esilio volontario. Un incontro immediatamente connotato dalla superiore proprietà verbale dei due personaggi, identificati dalle loro parole alternative alla comunicazione quotidiana:

«Era colmo di parole straordinarie. Anche lei non poteva dire che qualche cosa di veramente straordinario»⁴⁵.

Egli non aveva mai pensato che vi fossero al mondo delle crude parole come quelle che diceva Natalia: egli le sceglieva, per i suoi versi, mentre lei non si dava pensiero di sceglierle, le diceva tutte e sembrava che conoscesse soltanto le più terribili⁴⁶.

Rispetto alla protagonista Valdemaro fa un uso nettamente diverso delle proprie capacità espressive, praticando una scrittura speculativa che diventa chiave di accesso per una serie di visioni fantastiche, orrifiche e allucinate, dotate di valore profetico-simbolico e non attivo-trasformativo. Mentre Natalia scrive lettere per modificare, mediante la deformazione del presente, il corso degli eventi futuri, Valdemaro è impegnato in ricostruzioni storiche ed esercitazioni poetiche che rappresentano la sua continua resa alla fascinazione del passato (incarnato nell'ossessione per la figura di Galla Placidia), nel tentativo di colmare la repulsione del presente: l'amore non corrisposto per Teodora, moglie del suo superiore e amante di Jacopo, l'insuccesso letterario, la solitudine, il vuoto narcisismo intellettuale («egli non cedeva alla vanità ferita e voleva guardare soltanto negli occhi del suo dolore. Si vedeva nobile e infelice e si ammirava con tenerezza»⁴⁷). Così, in un testo composto nel 1927, Cialente realizza un ribaltamento radicale dei paradigmi di genere, attribuendo ad una figura maschile i caratteri di astrattezza sentimentale, esasperata immaginazione, incapacità di gestire i contenuti intellettuali, e riservando invece alla componente femminile gli strumenti dell'ironia, della manipolazione delle emozioni e della percezione del contrario.

La coesistenza delle funzioni di personaggio e scrittore, agente e autore dell'azione,

⁴⁵ Fausta Cialente, *Natalia*, cit., p. 304. La stessa espressione ricorre nei pensieri di Natalia, nel momento del primo abbraccio con Silvia (p. 110): «- Ecco, se ora dovessi raccontare questo, lo racconterei con parole straordinarie. - ».

⁴⁶ Ivi, p. 308.

⁴⁷ Ivi, p. 61.

stabilisce la doppia natura di Natalia, una circostanza che la porta a vivere la realtà due volte secondo due codici differenti: quello dell'esperienza oggettiva e quello della manipolazione creativa. Cialente costruisce l'intero romanzo come un accumulo di sdoppiamenti che si moltiplicano ad ogni livello del testo: doppio è il personaggio, il suo rapporto con il corpo e la sessualità, doppia la realtà, la storia e la scrittura che ne racconta gli eventi.

Il gioco della duplicazione inizia con il tempo dell'infanzia, dimensione che si alimenta di rimandi memoriali e fantastici:

– Sei la bambina che abiterà qui? –
Non sapeva se avrebbe abitato là, ma come lo desiderava violentemente, da un minuto, rispose – Sì. –
La fanciulla lasciò cadere le forbici.
– Vuoi vedere il giardino? Vieni. –
Si ritrovarono su la casa buia e antica che scendeva nel portico, passarono sotto gli archi tenendosi per mano, entrarono nel giardino [...].⁴⁸

In fondo al pozzo gorgogliava una polla. [...] Le sue mani di adolescente, magre e scure, posate su le ginocchia nodose, erano tristi. [...] La guardava splendere con rassegnazione e la sentiva respirare dolcemente da tutta la carne, indifferente e serena come un fanciullo che sta per assopirsi. [...] Un ciuffetto d'erba cresciuto a l'ombra del sedile si affacciava di sotto l'orlo e innalzava, salvo, un fiorello bianco⁵⁰.

Appoggiata al muro del balcone aperto guardava il giardino affogato nella notte e riconosceva i colori dal profumo che ne saliva (il viola tenero del glicine, il verde grigio della salvia) [...]. Era contenta. Suo padre e sua madre sarebbero venuti ad abitare quella casa forse un anno, forse due. Riudiva la voce di Silvia.

– Chi sei? –
– Sei la bambina che abiterà qui? –
– Vuoi vedere il giardino? – E tenendosi per mano rifacevano insieme la strada incantevole.⁴⁹

Il suo era un ritorno a traverso la voce di Silvia. Guardava incantata i suoi capelli di un biondo pesante e denso. Fece un piccolo sforzo, uscì da quella voce come si abbandona la strada maestra e andrò per un viottolo suo al banco del pozzo..

(La primavera intiepidiva l'aria e in fondo al pozzo gorgogliava la voce dell'acqua. Rivedeva le sue mani adolescenti posate sulle ginocchia e Silvia che respirava, indifferente e serena come un fanciullo che sta per dormire. Un fiore bianco che dormiva all'orlo della sua gonna aperta. Ella voltava la faccia improvvisamente e Natalia la vedeva così bella che ne aveva il cuore ferito)⁵¹.

La tensione verso un infinito ritorno all'«incanto» dell'infanzia è il primo segnale

⁴⁸ Ivi, pp. 9-10.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ Ivi, pp. 12-13.

⁵¹ Ivi, pp. 91-92.

dell'inadeguatezza di Natalia rispetto ad un normale e progressivo cammino di crescita, anomalia che, nel corso del romanzo, continua ad essere segnalata dal tema del doppio. In questo senso, emblematica è la sequenza del parto che risulta, come tantissimi episodi del romanzo, perfettamente duplicata: mentre Natalia soffre il travaglio nella camera nuziale, una capra «si era sgravata di due capretti, uno bianco e l'altro macchiato»⁵². Ma il bambino della protagonista è «nato-morto, venuto al mondo senza voce, ad occhi chiusi [...] già sepolto, freddo, inazzurrato dalla morte, e la madre che non l'aveva ancora veduto non l'avrebbe veduto mai più»⁵³. Ignara della sorte del figlio, il giorno seguente Natalia confonde il pianto dei capretti con il richiamo del neonato:

– L'ho sentito gridare questa notte, una volta. [...] Ecco, sentite? –
Un pianto querulo, incessante giungeva là a traverso le porte chiuse. L'aria tremava leggermente e le guance di Natalia diventavano rosa.
– Ha fame, per questo grida e cerca la mamma. Non voglio che pianga. –
Alzandosi ella mostrava i seni gonfi che le facevano male. Giovanna irritata andava e veniva, apriva tutti gli usci e le finestre come se andasse in cerca del pianto acuto che pure s'allontanava.
– Ah! – esclamò ad un tratto Malaspina, pallido – Sono i capretti. –
Dalla finestra aperta videro la capra che se ne andava lungo il prato e i capretti le saltellavano al fianco, le mordevano le grosse mammelle, poi fermi, alzavano il muso e belavano al sole. I campi di grano erano gialli, verdi quelli di granturco, i cavoli erano celestini e le barbabietole quasi nere. Passò una grande nuvola e fece ombra su la terra colorata che la buona capra andava esplorando per i suoi capretti. Natalia li guardò che s'allontanavano poi s'adagiò nel letto e non disse niente⁵⁴.

La dinamica dello sdoppiamento nasconde l'incapacità della protagonista nel decodificare il linguaggio del mondo e sancisce la sua estraneità rispetto alle leggi (sociali e naturali) che la vorrebbero donna fertile e madre. Dopo l'amore per un'altra donna, la morte del figlio determina l'alterità di Natalia, esclusa dalla conquista di un'identità stabile e definitiva.

La stessa condanna alla molteplicità è ripetuta nella percezione delle figure maschili che la avvicinano. Nei mesi in cui la ragazza è in fuga, lontana dalla famiglia, Valdemaro inizia a sognare una Natalia immaginaria, che diventa sua amante e lo accompagna nei suoi solitari viaggi in Europa. La proiezione della donna scomparsa si materializza nell'incontro finale fra i due personaggi, ennesima occasione in cui l'azione della

⁵² Ivi, p. 247.

⁵³ Ivi, pp. 254-255.

⁵⁴ Ivi, pp. 255-256.

protagonista è associata ad uno stato di confusione fra realtà e fantasia:

Ma fu solamente quando entrò nella sua camera e vi si chiuse che Valdemaro trovò Natalia seduta in angolo. [...] Le domandò che cosa era venuta a cercare e Natalia rispose:

– Nessuno mi vuole. –

Egli non osò dirle che certamente Malaspina l'avrebbe «voluta». Anzi desiderò che egli non la volesse, come gli altri. Seduto sopra il letto rimase a guardarla e gli entrarono nel sogno – poi che si addormentò – le sue scarpette da viaggio di lucertola, il cappotto bigio, la catenella d'oro, sottile, che reggeva su la pelle nuda una crocetta di ametiste⁵⁵.

– Nessuno mi vuole. – sospirò Natalia.

Valdemaro la guardò esterrefatto. Poi allungò una mano, prese un guanto e lo fece ricadere.

Non era un sogno, aveva proprio toccato un guanto⁵⁶.

Al termine di questa lunga catena di duplicazioni, l'insita dicotomia di Natalia trova il suo vertice nell'ultima sequenza, focalizzata sullo sguardo di Malaspina che ha appena ritrovato la moglie nella squallida camera d'albergo. Le pagine finali del romanzo stabiliscono l'avvenuta trasformazione del personaggio, diventato «un'altra Natalia, più bella», creatura che appartiene insieme alla realtà (la camera dove si trovano gli sposi) e alla scrittura (la stessa camera che era nata dalle menzogne della ragazza), alla vita e al sogno:

La luce che pioveva sopra la testa di Natalia le asciugava i capelli bagnati e scuri che ridiventavano biondi ed ella se ne stava contro il letto, ferma, ignorante del colore che mutava su di lei e della bellezza che Malaspina ora le vedeva, cresciuta smisuratamente durante il tempo misterioso dell'assenza, tanto cresciuta da potergli sembrare un'altra Natalia, più bella, ma che per fortuna somigliava ancora alla Natalia di prima.

Un'altra. Coordinare.

Tenendosi la fronte con le mani egli parlò. Avrebbe voluto dire molte cose: le parole sotto lo specchio, parole d'amore e preziosissime, ella le aveva dette per lui e questo lo obbligava a pensare che Natalia doveva essere un'altra. La donna di prima non le aveva dette mai né era capace di dirle, povera donna. Perdonare in silenzio. Bene, egli lo poteva fare. Ma doveva sapere la nuova Natalia, che somigliava tanto all'altra, meno bella, come egli non si sentisse affatto diminuito dall'indulgenza e dall'amore, anzi tutto questo dava a lui una bellezza nuova, fisica e morale, completa.

[...] Stringendola forte nelle sue braccia egli stava per dire: – Andiamo via. – E fu distratto dalla bocca di Natalia che non era più come prima, acerba: rossa aveva maturato durante l'assenza⁵⁷.

Il completamento della crescita individuale corrisponde non un a processo graduale ma

⁵⁵ Ivi, p. 298.

⁵⁶ Ivi, p. 315.

⁵⁷ Ivi, pp. 335-337.

ad un «misterioso» fenomeno di sparizione e apparizione, un nuovo riconoscimento che si esprime attraverso lo stesso linguaggio arboreo («acerba: rossa aveva maturato») usato per descrivere le due bambine nel giardino (Parte I).

E' solo l'ultima di una serie di illusioni e giochi di sostituzione con cui la protagonista riesce ad imporre la sua presenza, a inventare e alterare la propria identità sfruttando le disfasie e le deformità del mondo. La natura duplice del personaggio, che corrisponde all'incapacità di trattare in maniera univoca l'oggettività condivisa, coincide con la possibilità di percepire lo scarto esistente fra la verità delle cose e il valore che gli viene comunemente attribuito⁵⁸, fra la coscienza individuale e la rappresentazione sociale, fra l'affermazione identitaria del soggetto e le norme tradizionalmente prescritte. Si tratta di una disposizione critica che determina il valore del personaggio candidandolo come erede delle principali acquisizioni del romanzo contemporaneo. In quanto creatura post-pirandelliana e post-sveviana, Natalia pratica una scrittura ironica che dichiara «quel che dovrebbe essere fingendo di credere che esso sia precisamente ciò che è»⁵⁹ e opera una «corrosione sarcastica [...] dei fondamenti obiettivi del reale e della conoscenza, che restano tali, ma come un puro scheletro di nozioni e di percezioni, di cui invece, con ossessiva insistenza, si rovesciano sistematicamente il senso, la portata e gli effetti»⁶⁰. Tuttavia, accanto alla lucida registrazione della componente ridicola nelle proprie azioni («Ah; se non era che aveva tanto sofferto ella avrebbe potuto dire: è una storia comica»⁶¹), il personaggio cialentiano frequenta con altrettanta disinvoltura la dimensione bontempelliana del sogno e del sortilegio, lasciando agire nel proprio immaginario gli oggetti e le immagini che la circondano e alterando le proporzioni della realtà in catene di corrispondenze fantastiche. Una simile predisposizione, tuttavia, è

⁵⁸ Esempio, in questo senso, la sua riflessione sulla purezza: «La purezza primitiva, incosciente, le sembrava una magnifica invenzione letteraria già che il risveglio dell'intelligenza è il primo segno d'impurità. Il suo risveglio data da un giorno assai lontano e le sembrava perciò, onestamente, di non essere mai stata pura secondo la morale e la religione. Che cos'era, in fondo la purezza, non lo sapeva. Se era «ciò che non ha miscuglio» ella si era mescolata a troppe cose e i giardini della malizia l'avevano conosciuta assai meno che adolescente. [...] la purezza [...] le stava addosso come una campana di vetro sopra i fiori di celluloidi dipinti. Non sapeva trovare nuove parole per dirgli che non aveva fatto niente per averla e niente per perderla e le ciondolava al collo come un amuleto inutile», Fausta Cialente, *Natalia*, cit., pp. 52-54

⁵⁹ Henri Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, Roma, Laterza 2001, p. 110

⁶⁰ Aberto Asor Rosa, *La storia del "romanzo italiano"? Naturalmente, una storia "anomala"*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. III, *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 281

⁶¹ Fausta Cialente, *Natalia*, cit., p. 328

ancora legata alla sua matrice infantile e creativa, ben lontana dalla possibilità di scoprire, attraverso l'azione magica, i rapporti invisibili e le segrete corrispondenze che regolano la natura, il tempo e lo spazio. Nell'esordio di Cialente il realismo magico, avvicinato nelle suggestioni formali ma radicalmente disatteso nelle finalità conoscitive, lascia il posto ad una riflessione sul romanzo realista nella sua forma più aggiornata, quella che la precedente generazione europea aveva ereditato dall'Ottocento e radicalmente riformato nel passaggio del secolo. Oggetto principale della riflessione cialentiana è il racconto stesso, i suoi meccanismi e i suoi limiti: la formula del doppio e del rovesciamento, unita ai modi del magico e del fantastico, serve a mettere in crisi i rapporti fra realtà e scrittura, i confini fra atto narrativo e esperienza della realtà, le possibilità della letteratura di modificare la conoscenza del mondo.

I.1.3 Le varianti della seconda edizione

Nel 1984, due anni dopo l'uscita per Mondadori della nuova edizione di *Natalia*⁶², Sandra Petri gnani chiede a Fausta Cialente che cosa l'ha convinta a ripubblicare il suo romanzo di esordio:

Il motivo è la curiosità. *Natalia* è un libro che non può certo definirsi «attuale», anzi direi proprio che appartiene a un'altra epoca. [...] Che nei primi libri di uno scrittore si senta la giovinezza non è un male, a mio parere. Con *Natalia* avrei avuto l'occasione di riscrivere, ma ho deliberatamente evitato di farlo. Mi sono limitata a piccole correzioni. Quando il libro uscì la prima volta, ero lontana, in Egitto, e non avevo potuto rivedere le bozze: così era pieno di errori grossolani. Tutto qui. Penso che se si sente il bisogno di riscrivere, vuol dire che un libro non tiene, non supera la prova del tempo che passa. Un testo che risente della giovinezza della scrittura non necessariamente è un testo invecchiato. Io poi mi sono sempre mantenuta fedele a una tradizione precisa: la grande letteratura francese moderna, quella di Proust, di Gide. Questo per dire che da sempre ho tentato una medesima strada: quella di una prosa per molti aspetti vicina alla poesia, che scava nell'intimo dei personaggi⁶³.

Giunta al termine di un lungo percorso creativo, Cialente rivendica il valore di un'esperienza segnata dalla continuità dei modelli e dalla coerenza delle scelte stilistiche, presentando *Natalia* come un testo «che appartiene a un'altra epoca», ma ha

⁶² Fausta Cialente, *Natalia*, Milano, Mondadori, 1982 – per il resto del paragrafo «*Natalia*, cit., 1982».

⁶³ Ead., *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petri gnani, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 84-85.

saputo tenere «la prova del tempo che passa». Il lavoro di revisione sul romanzo viene ricordato come un semplice controllo di errori grossolani, operazione imposta più dalle difficoltà materiali della prima pubblicazione che dalla maturata volontà di rivedere il proprio lavoro. In realtà il semplice confronto con la corrispondente operazione realizzata trenta anni prima per *Cortile a Cleopatra*⁶⁴ contraddice l'affermazione dell'autrice. Nel 1953 l'edizione Sansoni presentava cambiamenti minimi e limitati alle singole parti del discorso (variazioni di tempi verbali, sinonimie lessicali e aggettivali), che non arrivano a delineare una nuova progettualità dell'autrice rispetto al romanzo. Nel caso di *Natalia*, se è vero che la seconda versione mantiene intatta «la giovinezza della scrittura», è innegabile che l'impegno di Cialente sia andato oltre la rettifica di sviste editoriali. Rispetto al volume delle edizioni Sapienia⁶⁵, la redazione del 1982 presenta diversi passi riscritti in versione più estesa, pochi brani completamente inediti e una serie di tagli di differente entità. La scelta conservativa difesa nell'intervista non impedisce all'autrice di procedere secondo precisi criteri di intervento che coinvolgono il livello stilistico e tematico del testo, con l'intenzione di fare emergere, nel rispetto del carattere suggestivamente acerbo di *Natalia*, una determinata idea di romanzo.

Gli interventi orientati verso l'arricchimento del romanzo e delle sue potenzialità descrittive sono concentrati nella prima delle cinque parti in cui è articolata l'opera. Si tratta di inserzioni che non spostano il significato dei brani coinvolti ma forniscono nuovi particolari, aumentano il grado di definizione e la quantità di informazioni relative a luoghi e personaggi. Risulta particolarmente amplificata la connotazione della villa provinciale di Silvia, lo spazio che apre il romanzo e in cui si definiscono le sue ragioni simboliche e strutturali. Il processo di revisione sembra rispettare la sequenza degli elementi originali utilizzando le pagine scritte nel 1927 come sommario di riferimento per nuove digressioni descrittive:

Natalia, 1930

La bambina si divertiva nella casa vuota e camminava a piccoli passi leggeri per ingannare l'eco. Vide un balcone aperto in fondo al corridoio. Corse ad affacciarsi. La casa aveva due piani e un grande giardino. Intorno al pozzo inghirlandato da un

⁶⁴ Ead., *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953.

⁶⁵ Ead., *Ead., Natalia*, Milano, Mondadori, Sapienia. Edizioni dei Dieci, 1930 – per il resto del paragrafo «*Natalia*, cit., 1930».

tralcio di vite, siepi di rose e una piantagione di pomidori. Vi erano anche degli alberi di frutta in fondo al giardino e un grande salice in un cerchio di gaggioli, ma tutto aveva un aspetto quieto e provinciale e la primavera che sonnecchiava in fondo al pozzo s'era appena affacciata per buttar fuori qualche viola⁶⁶.

Natalia, 1982

La bambina s'era fermata giusto allora in fondo al lungo corridoio e cercava di ascoltare i piccoli strepiti della grande casa vuota; proprio per questo aveva camminato a passetti leggeri, per cogliere il misterioso scricchiolio dei tavolati il fruscio dei lembi di carta che pendevano dalle pareti, gli echi delle voci che laggiù parlavano. (Sua madre aveva detto cose non vere, al solito; non avevano due donne di servizio, ma una soltanto, e come aiuto per qualche ora al giorno l'attendente di suo padre. La governante era stata licenziata, lei già o sapeva, e la "sua camera" gliel'avrebbero scelta loro.) E intanto non era proprio sicura – lei – che quella casa vuota fosse veramente disabitata, le sembrava che dagli angoli qualcuno alle sue spalle la stesse sorvegliando e dopo ogni soglia si volgeva a guardare, di scatto, sospettosa. Forse qualcuno, o qualcosa, poteva sbucare da quelle feritoie polverose, da quei buchi slabbrati intorno ai quali si disegnava ancora l'ombra di una cornice, il fantasma di uno specchio. Fu rincuorata improvvisamente nel vedere che un balcone era già aperto in fondo al lungo corridoio, ne entrava una sfera di sole e corse subito ad affacciarsi.

Aveva due piani soltanto, la vecchia casa, e un grande, vecchio giardino si stendeva solamente all'interno, giacché il portone da cui erano entrati apriva sotto gli antichi portici d'una via cittadina. E antico doveva essere anche il pozzo di grossa pietra nera e spugnosa, al cui arco di ferro arrugginito pendeva una secchia, e vecchie le siepi di rose selvatiche che crescevano disordinatamente intorno a una piantagione di pomodoro. Si vedevano pure gli alberi da frutta contro un muro di fondo, assai lontano, un grande gelso superava quello di fianco e un poco nascondeva un'altra vecchia casa, assai più modesta. Il salice d'un luminoso grigioverde piangeva in mezzo a un praticello in un cerchio di piante di gaggiolo, e tutto aveva un aspetto quieto, quasi inerte, come se quella che aveva messo i bocci ai fiori e sparso intorno qualche viola fosse una primavera sonnacchiosa, venuta fuori da quel pozzo⁶⁷.

Nella prima versione il narratore segue l'esplorazione fisica e visiva della bambina condensandola in una sola azione, un solo piano sequenza che lega interno ed esterno della casa. Estremamente più analitico e discontinuo è il risultato finale del testo, dove il movimento nello spazio è frammentato dall'esplicita inserzione dell'immaginario infantile. I pensieri di Natalia sono esposti nel suo scettico distacco rispetto al comportamento degli adulti («sua madre aveva detto cose non vere, al solito») e nell'incontenibile curiosità per la casa sconosciuta («non era proprio sicura che quella casa vuota fosse veramente disabitata»). All'immagine unitaria del romanzo originale viene sostituita una descrizione planimetrica del giardino che rende tutte le coordinate

⁶⁶ Ead., *Natalia*, cit., 1930, p. 9.

⁶⁷ Ead. *Natalia*, cit., 1982, pp. 10-12. L'uso dei diversi colori identifica gli elementi presenti in entrambe le redazioni.

spaziali estremamente precise e realistiche, preferendo una narrazione discorsiva e ipotattica, ricca di predicati verbali e ripetizioni di aggettivi, alla prima e più essenziale enunciazione.

Altrove si ripete la stessa coppia di fenomeni: la scrittrice si preoccupa di specificare le motivazioni psicologiche dei personaggi e di inserire nuovi dettagli descrittivi:

Scintillavano le cornici dorate delle tele invisibili. Vicino alla vetrata che s'apriva sulla terrazza Natalia vide la madre e il padre seduti davanti a una signora tutta bianca di capelli. - Mia figlia – disse la vecchia e la voce era spenta. Natalia si volse bruscamente a guardare il padre che salutava la fanciulla⁶⁸.

Scintillavano alle pareti solamente le cornici dorate di quadri le cui tele, a quella smorta luce, erano quasi invisibili. In fondo al corridoio che si allargava davanti alla grande vetrata sulla terrazza del glicine Natalia vide sua madre e suo padre seduti compostamente di fronte a una signora bianca di capelli e tutta avvolta in un ampio e scuro scialle, come se avesse un gran freddo. Il suo viso era bello e mesto. «Mia figlia» disse con voce spenta alzando per indicarla agli ospiti una mano esile, vestita d'un mezzo guanto di merletto nero. Natalia si volse immediatamente a guardare il padre che già s'era messo in piedi e s'era inchinato alla fanciulla e non fu sorpresa nel vedere che i suoi occhi la trovavano bella. Il monocolo, come sempre, gli era caduto sul petto, sol solito gesto l'avrebbe ripreso e conficcato nell'orbita, ma senza togliere da quel viso lo sguardo attento e audace. (Suo padre, oh, lei lo sapeva a memoria)⁶⁹.

Il procedimento trasforma una sintesi evocativa legata alla percezione visiva (le cornici sono dorate e visibili, le tele invisibili) con un approfondimento logico mirato a spiegare le ragioni di ciò che appare (le tele sono rese invisibili dalla scarsa luminosità degli ambienti). Nella descrizione dell'anziana padrona di casa, oltre agli aggettivi «bianco» e «spento» sono aggiunti «freddo», «bello», «mesto», «esile»: non si altera il senso complessivo ma lo si ripete e rimodula in una scala di notazioni coerenti. La reazione di Natalia, che «si volse immediatamente/bruscamente verso il padre», sottintende già nella prima scrittura la precoce gelosia della protagonista (ostile alle possibili relazioni di Silvia con le figure maschili), ma solo nella seconda versione viene apertamente motivata.

L'esigenza di rendere più facilmente leggibili i significati interni del testo si accompagna in un altro passo con la scelta del discorso diretto in sostituzione di quello

⁶⁸ Ead., *Natalia*, cit., 1930, pp. 13-14.

⁶⁹ Ead., *Natalia*, cit., 1982, pp. 16-17.

riportato, amplificando il ritmo narrativo in una serie di azioni e battute distinte:

Un giorno d'ottobre Natalia chiamò il fratello a la finestra, dal giardino, perché il legnaiolo abbatteva laggiù un vecchio castagno e Silvia piangeva. Jacopo le mostrò dal secondo piano la pipa ironica che gli pendeva a un angolo della bocca, rise, poi le gridò di lavarsi le ginocchia che erano nere di fango. E scomparve⁷⁰.

Un giorno d'ottobre, dal giardino Natalia chiamava insistentemente suo fratello perché s'affacciasse alla finestra a sentire quel che era accaduto; e spiccava gran salti in mezzo allo spiazzo, gridando e agitando le braccia. Il legnaiolo aveva abbattuto, laggiù, un grande, vecchio, ippocastano: era questa la notizia, ma Jacopo, che intanto era venuto alla finestra a mostrare la solita faccia ironica, gridò a sua volta che già lo sapeva, dell'abbattimento. Donna Luisa, proprio lei, aveva dato quell'ordine perché il vecchio albero maligno aveva fatto ombra sulla frutta durante tutta l'estate e le pere, le mele, le susine erano maturate male. La frutta vale più dell'ombra, non ci vuol tanto a capirlo. «Ma Silvia piange, adesso... Voleva bene a quell'albero, lei.»

«E' qui con mamma, Silvia... E mamma cerca di consolarla. Ma tu lavati i ginocchi, non lo vedi che sei tutta sporca di fango?»⁷¹.

Nelle circa 30 pagine che costituiscono la prima parte del romanzo gli interventi di questa natura sono almeno sette (considerando solo i passaggi che risultano ampliati di 2 o più righe tipografiche rispetto all'originale). A queste vanno aggiunti due brani completamente assenti nel testo originale che occupano le pagine 35-37⁷² e 38⁷³ della seconda edizione: entrambe le inserzioni interessano il momento della partenza di Natalia dalla villa offrendo maggiore spazio alla reazione del vicino di casa Ivan (il cui cognome viene mutato da Schonberg in Perlmutter), turbato dall'imminente perdita della sua compagna di giochi e di segreti.

Nel complesso, si tratta quindi di un procedimento piuttosto coerente che arricchisce l'avvio del romanzo alterandone, più che il contenuto, il tono generale. L'originale brevità e tendenza paratattica del testo alimentano una tensione vagamente misteriosa, allontanano la villa e i suoi abitanti dietro un velo opaco e indefinito. L'uso di una sintassi essenziale e principalmente nominale contribuivano al lirismo della prosa, come vuole la moda letteraria del tempo ma, anche, come richiede lo stato di incanto della giovane Natalia. La scrittura dell'esordiente Cialente costruisce un racconto fatto di

⁷⁰ Ead., *Natalia*, cit., 1930, pp. 16-17.

⁷¹ Ead., *Natalia*, cit., 1982, pp. 19-20.

⁷² Cfr., Ead., *Natalia*, cit., 1982, pp. 35-37: «Una partenza annunciata da tempo [...] l'appartamento si svuotava».

⁷³ Cfr., Ead., *Natalia*, cit., 1982, p. 38: «Invece stava pensando [...] della complicità di Natalia».

suggerzioni, di tratti indefiniti e ambigui che alimentano un regime di sospensione delle informazioni e amplificazione della prospettiva straniante del racconto. La seconda versione vede a lavoro una scrittrice ben più attenta alla coerenza funzionale dei meccanismi narrativi e preoccupata di stabilire punti fermi nella lettura e comprensione del testo, senza rinnegare ma rafforzando gli snodi tematici originali che sono di fatto confermati e chiariti nell'edizione del 1982: la centralità del giardino come spazio incantato e ammaliante, il filtro dell'infanzia che smaschera tutte le deformazioni dell'età adulta e ricerca un contatto alternativo con il reale, il carattere di glaciale immobilità degli abitanti della villa contro il caotico vitalismo dei nuovi inquilini. Il numero e il carattere di questi interventi suggeriscono una particolare attenzione per la prima porzione del testo, la volontà di metterne a fuoco il contenuto come presupposto di tutta la storia, scegliendo gli strumenti del realismo per ottenere, rinunciando in parte alla suggestione dell'effetto iniziale, un discorso più chiaro, articolato ed esaustivo.

Un procedimento simile interessa il passo, all'inizio della seconda parte, in cui viene introdotto il personaggio di Malaspina:

Malaspina, figlioccio di guerra, l'inquietava. Qualcuno gliel'aveva affidato dopo l'armistizio ed ella aveva accettato soltanto perché aveva veduto da principio una relazione breve, quasi un epilogo al grande malanno. Oggi Malaspina deponeva le armi e domandava di vederla. Pazienza, questo, se Natalia non avesse avuto da perdonarsi almeno tre mesi di letteratura amorosa⁷⁴.

Malaspina, figlioccio di guerra, cominciava a inquietarla, se non a disturbarla addirittura. Una specie di organizzazione benevola che s'era occupata di "sollevare il morale dei combattenti" le aveva affidato il nome invitandola a scrivergli, e lei aveva accettato l'incombenza solo perché a quel momento era sembrato che la guerra stesse per finire, quindi la relazione epistolare sarebbe stata breve; l'epilogo, insomma, della grande confusione che fin dall'inizio a lei era sembrata la guerra. L'aveva poi incuriosita quello scrivere ad uno sconosciuto per "tenergli compagnia" e così "aiutarlo", come l'organizzazione aveva preteso. Invece la fine non era venuta tanto presto ed ora, a circa un anno dall'inizio della corrispondenza, il combattente stava per deporre le armi e tornarsene a casa ridiventando un borghese "campagnuolo"; e com'era logico che accadesse le chiedeva il "permesso" di conoscerla. E pazienza questo! La cortese e ansiosa preghiera sarebbe stata inevitabile ad ogni modo data la persona civile, educata e innegabilmente romantica che s'era rivelata nelle lettere; ma era lei ad essere stata imprudente, perché s'era anche voluta divertire alle spalle dello sconosciuto "figlioccio" e doveva ora affrontare le altrettanto inevitabili conseguenze della corrispondenza vagamente amorosa degli ultimi mesi⁷⁵.

⁷⁴ Ead., *Natalia*, cit., 1930, p. 41.

⁷⁵ Ead., *Natalia*, cit., 1982, pp. 48-49.

Al semplice snodo narrativo viene aggiunto un corredo di commenti e specificazioni, che culminano nello scioglimento dell'ermetico «da perdonarsi almeno tre mesi di letteratura amorosa». In particolare, la sostituzione del termine chiave «letteratura» con il semplice «corrispondenza» elimina la spia metanarrativa che anticipava la funzione di Natalia come personaggio/autore, agente attivo e irrequieto del racconto.

Estremamente più rari sono i casi di una sistematica riscrittura del testo, di interventi, cioè, che deviano o alterano il significato complessivo di una sequenza. La più interessante è ancora rintracciabile fra le prime pagine del romanzo durante l'incontro di Natalia e Silvia. Quando la bambina viene introdotta nel giardino vive la sua iniziazione al desiderio sessuale e conosce, insieme allo spazio che attraversa, anche il corpo dell'altra:

*Natalia, 1930, pp. 11-13*⁷⁶

La bambina timidamente seduta su l'orlo della pietra, in un'attitudine che riusciva un poco goffa malgrado la sua dolce fragilità, soltanto allora vide la compagna: ella si era attenuata e raccolta alla luce del tramonto, come un fiore che si chiude la notte, i gomiti su le ginocchia e il volto nelle mani, confusa e impenetrabile nella veste oscura, tanto che a Natalia parve di non poter distinguere né di aver mai veduto quelle forme sciolte nel movimento. Era immobile e taceva. L'ora soave doveva restare nelle memoria della bambina con una chiarezza straordinaria e molto tempo dopo doveva risentirla fisicamente certe sere di febbraio quando l'aria intiepidisce d'improvviso e un mare lontano e quieto diventa bianco come il cielo. In fondo al pozzo gorgogliava una polla. Ella non sentiva lo sguardo infantile o forse era annoiata d'aver portato con sé la bambina sconosciuta a traverso il caro fedele giardino e voleva non parlare. Natalia era scesa nell'incanto. Le sue mani di adolescente, magre e scure, posate su le ginocchia nodose, erano tristi. La sua scarna piccolezza, che cominciava a tremare

Natalia, 1982, pp. 14-16

Così timidamente pensava la bambina. Seduta sull'orlo del banco, non osava muoversi mentre ascoltava la fanciulla raccontarle dell'orto e del giardino in tono amabile, divertito; erano piccole frasi insignificanti che a lei non dicevano proprio nulla e cadeva nel silenzio giacché non le rispondeva, la guardava soltanto. Alla fine anche l'altra tacque, come se improvvisamente fosse rientrata in pensieri suoi, dove nessuno poteva seguirla, e alla bambina sembrò perfino che l'avesse a un tratto dimenticata benché le fosse, su quel banco scomodo, tanto vicina. Tacevano quindi ambedue e tutto era immobile intorno. Una lunga canna di gomma che certo serviva a innaffiare il giardino era abbandonata attraverso lo spiazzo, e la sola cosa ch'ebbe movimento, per un attimo, fu che due o tre passerini calati dall'alto saltellarono intorno alla canna, becchettarono qualcosa con qualche piccolo salto affrettato e poi fuggirono in un lampo. E lei si sentiva come discesa in un incanto; forse era il gran silenzio, forse il gorgoglio d'una polla nel fondo dell'antico pozzo, o forse il timore che la bella misteriosa si fosse

⁷⁶ L'uso dei diversi colori identifica le parti di testo (soggette a modifiche o spostamenti) mantenute in entrambe le redazioni. I passaggi in bianco evidenziano lo scarto fra le due versioni: nel testo del 1930 si tratta di parti che saranno espunte; nel testo del 1982 di inserzioni inedite.

nell'umidità della sera provinciale, aveva l'aria di una cosa abbandonata su quella pietra e destinata a un sacrificio. Guardava splendere la bellezza di Silvia. - Silvia, un nome, una voce molle che non aveva detto ancora niente, una mano fredda che l'aveva guidata in una passeggiata breve, già finita – la guardava splendere quasi con rassegnazione e la sentiva respirare dolcemente da tutta la carne, indifferente e serena come un fanciullo che sta per assopirsi. I piedi stretti e lunghi nella scarpetta di tenero camoscio bigio avevano qualche cosa di arboreo, erano la fresca radice di tutto il suo corpo in fioritura. La caviglia rotonda modellava una calza leggera come la muffa, ma là dove cominciava la purezza di una linea curva cadevano fitte le pieghe della veste. Gli occhi di Natalia rimasero a lungo su quell'orlo immobile che giù si apriva a ventaglio e toccava la terra. Un ciuffetto d'erba cresciuto a l'ombra del sedile si affacciava di sotto l'orlo e innalzava, salvo, un fiorellino bianco. Essere quel fiore sotto la campana misteriosa e aperta di quella gonna. Un ginocchio posato su l'altro segnava la linea di un frutto nascosto, rotondo, e di là partiva il raggio delle pieghe cadenti. Bisognava ignorare tutto quanto saliva dalle ginocchia al volto luminoso, la forma delle braccia, del grembo, dei seni. Un poco della manica era scivolata lungo i polsi teneri e la nudità delle mani era spaventosamente cruda nel grigio della sera. La sua nuca era bianca, i suoi capelli accesi e molli intorno al viso che voltava un poco dall'altra parte sì che Natalia la vedeva di scorcio.

pentita d'averla portata con sé attraverso il suo caro, fedele giardino e non avesse più voglia di parlarle. S'era adesso come raccolta e attenuata alla luce del tramonto, i gomiti sui ginocchi, il viso sul palmo d'una mano, confusa e impenetrabile nella veste scura. Un nome, Silvia, ma niente di più; una voce molle che aveva detto assai poco, una mano tiepida e liscia che l'aveva guidata in una breve passeggiata, già finita. Ora quei piedi snelli e lunghi, stretti nella scarpa di tenero camoscio bigio, le sembravano la radice del bel corpo immobile; la caviglia rotonda modellava una calza lieve come una muffa, e dove cominciava una linea curva cadevano fitte le pieghe della veste. I suoi occhi rimasero per un poco su quell'orlo immobile che toccando terra s'apriva a ventaglio; un ciuffetto d'erba spuntava dall'orlo e innalzava, salvo, un fiorellino bianco. (Chissà che avrebbe veduto, quel fiore, dentro la campana misteriosa e aperta di quella gonna.) Un poco della manica era scivolata indietro e la nudità dei polsi e delle mani le sembrò straordinariamente luminosa nella crescente oscurità. Anche gli accesi capelli splendevano intorno al viso che volgeva un poco dall'altra parte, adesso, tanto che lei poteva vederlo solo di scorcio.

Oltre alle consuete aggiunte di periodi e immagini inedite, Cialente interviene anche eliminando parte del materiale originale e modificando l'impianto simbolico e referenziale del brano. Risulta quasi del tutto espunta la rappresentazione del corpo femminile come elemento arboreo evocato nella prima versione dalla sequenza di termini coerentemente ordinati «fiore, arboreo, radice, fioritura, frutto», di cui nel 1982 sopravvive solo «radice». Da questa isotopia centrale dipende, nella prima edizione, la contrapposizione fra il corpo già sbocciato di Silvia (a cui sono associate le espressioni

«bellezza», «fresca», «splendere», «dolcemente», «carne», «indifferente», «serena», «luminoso») e quello acerbo di Natalia (per lei le parole chiave sono «goffa», «fragilità», «nodose», «scarna», «tristi», «piccolezza», «tremare», «abbandonata»). Entrambe le catene simboliche sono perse nella revisione del testo, che rinuncia alla focalizzazione sui corpi e il loro contrasto per scegliere una narrazione decisamente meno sensuale e allusiva. In questo senso, l'interrogativa retorica «chissà che avrebbe veduto, quel fiore, dentro la campana misteriosa e aperta di quella gonna» mitiga il desiderativo «essere quel fiore sotto la campana misteriosa e aperta di quella gonna».

Dimensionato è anche il numero dei termini che rimandano all'esercizio della vista (8 nella prima edizione, 4 nella seconda), azione ripetuta ossessivamente da Natalia nel brano originale e che chiude la rete simbolica giardino-corpo-sguardo: nella cornice naturale della primavera in fiore, la fanciulla guarda/desidera il corpo della donna investito della stessa carica erotica e misteriosa della natura che la circonda. La tensione della scena originale, stretta sui primi piani e sui dettagli anatomici, si stempera nel nuovo testo dove meno insistita è la pressione del desiderio e il clima della scena appare più quotidiano: il mutismo di Silvia (che partecipa alla sua contemplazione come creatura incantata e impenetrabile) inizialmente è banalizzato da «piccole frasi insignificanti», mentre tutta la sequenza si distende nel particolare dei passeri che saltano sulla canna dell'irrigazione.

Un abbassamento della componente erotica è registrato anche nella parte successiva del romanzo, dove vengono ridotte le occorrenze della combinazione esperienza carnale/immaginario religioso. Nelle pagine che raccontano il loro primo amplesso, entrambe le ragazze sono rappresentate secondo l'iconografia agiografica: Silvia «luminosa scintillava in un vuoto azzurro fosco, come certe piccole immagini sacre in un cielo notturno e stellato»⁷⁷; Natalia sogna di annientare il mostruoso fidanzato dell'amata, autorappresentandosi come cavaliere vittorioso e assumendo «il gesto di San Giorgio»:

Il mostro agonizzava a terra e colava sangue nero da tutte le ferite. Una lingua rossa palpitava fuori dai denti, attorcigliata nella polvere e il suo corpo era tutto sussulti e scaglie verdi. Natalia in piedi sul morente, svelta luminosa nella sua

⁷⁷ Ead., *Natalia*, cit., 1930, p. 109.

armatura d'argento, aveva liberato Silvia e faceva con la scimitarra bagnata di sangue levata al cielo il gesto di San Giorgio, né più né meno⁷⁸.

Alcune pagine dopo, durante «la terza notte di Natalia in provincia»⁷⁹, la protagonista segue la «candelina che Silvia accendeva la notte davanti alle immagini sacre»⁸⁰ e che, «come nelle favole», la conduce nella camera dell'amante. All'alba «si levò un poco a guardarla»⁸¹:

L'avrebbe baciata tutta se avesse potuto baciare le sue palpebre livide. I fianchi mostravano, superbi e possenti, il rosario sanguinante fatto dalle sue unghie in delirio, piccole frecce vermiglie come i raggi del sole che stava per nascere. Natalia non aveva freddo ma rialzò le coperte temendo che ella avesse freddo⁸².

L'immagine del rosario inciso sulla carne costituisce il vertice di questa catena di corrispondenze, che viene parzialmente eliminata nella seconda edizione: scompaiono infatti le due sequenze di San Giorgio e la visione all'alba delle «piccole frecce vermiglie». I due episodi esplicitamente omoerotici del romanzo non subiscono però altri cambiamenti sostanziali, limitando i tagli a queste due sole occasioni e mantenendo inalterato il loro ruolo di svolta nell'equilibrio dell'intreccio.

La tendenza ad eliminare porzioni della redazione originale interessa tutta la seconda parte del romanzo, coinvolgendo diversi personaggi e situazioni. Ugualmente distribuiti nelle ultime quattro sezioni del testo, i brani espunti variano da poche righe ad intere pagine e vanno a ridurre passaggi descrittivi o, più spesso, fantastico-introspettivi privi di azione, lasciando invece inalterate le sequenze in cui risulta già accelerata la velocità del racconto (dialoghi, scene, sommari): vengono meno o sono ridimensionati molti momenti riflessivi e speculativi di Natalia⁸³; si contraggono quasi tutte le esperienze

⁷⁸ Ivi, p. 108.

⁷⁹ Ivi, p. 125.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ivi, pp. 125-126.

⁸³ Cfr., Fausta Cialente, *Natalia*, cit., 1930, pp. 88-89: «Non poteva pensare che scavando [...] sentiva che il suo cervello diventava freddo»; pp. 89-90: «Si svegliava ogni tanto [...] vuota e stanca»; p. 108: «Il mostro agonizzava [...] né più né meno»; pp. 151-52: «Natalia ha la memoria vertiginosa [...] quelle passeggiate in campagna?»; pp. 154-155: «Tutto quello che avviene è dipinto sul vetro [...] le ore fanno l'altalena e la sua testa gira»; p. 163: «Come se guardasse dentro un'acqua profonda [...] ella non diceva niente»; pp. 178-179: «Quando Natalia ebbe esaurito tutti i mezzi [...] avrebbe perdonato Natalia. » ; p. 203: «La paura di avere un cuore sterile [...] ma non sapeva come cominciare.».

oniriche di Valdemaro e il racconto della sua vita quotidiana⁸⁴; altri tagli riguardano il personaggio di Ivan⁸⁵, la passione di Teodora e Lorenzo⁸⁶ e le condizioni emotive di Malaspina abbandonato dalla moglie⁸⁷. L'atteggiamento della scrittrice è quindi apparentemente opposto rispetto a quello verificato nella prima parte del romanzo: lavora per limare e non per arricchire, per rendere più snello e immediato il discorso narrativo, non per caricarlo di ulteriori dettagli. I due interventi presentano comunque una complessiva coerenza: sia le iniziali precisazioni e integrazioni in tono realistico che il successivo alleggerimento delle parentesi oniriche o ragionate, rispondono ad un'esigenza di chiarezza e di controllo dell'intreccio.

In fase di revisione, la sezione dedicata al tempo dell'infanzia è riconosciuta come presupposto determinante di tutte le coordinate simboliche del testo, e viene quindi rafforzata per favorire la tenuta di una storia destinata a sviluppare lo stesso nucleo tematico e le stesse strategie discorsive delle prime 60 pagine. Una storia che prevede un numero estremamente limitato di eventi e si alimenta dei loro effetti introspettivi, in cui la scelta di ridurre alcune digressioni dedicate all'immaginario dei personaggi tende a riequilibrare il rapporto fra azioni e proiezioni fantastiche, fra il piano della realtà e quello del sogno. Il risultato finale è quindi orientato verso un criterio di ordine e stabilità comunicativa, l'insieme delle correzioni rendono il lungo romanzo più agile e scorrevole senza alterarne la struttura e il senso generale.

Nel 1982 Cialente manca volontariamente «l'occasione di riscrivere», assesta numerosi ma diffusi ritocchi a una costruzione che continua a reggere sulla stessa struttura. Dopo mezzo secolo di silenzio il romanzo d'esordio ripaga la «curiosità» dell'autrice e «tiene» a dispetto delle sue forzature, delle cadute di ritmo e dei piccoli cedimenti stilistici. La

⁸⁴ Ivi, p. 183: «E gli pareva [...] con gran fatica»; p. 278: «Lo zio era proprio dispettoso [...] ritrovare i fiammiferi»; pp. 281-282: «Ma non poteva dire [...] non serviva che a questo»; pp. 285-286: «I giorni di pioggia andava [...] per un giorno, per due giorni»; p. 300: «Non potendo abituarsi [...] l'inverosimile sospetto»; p. 301: «Riprendevano appoggiate al tavolino [...] colpi di bacchetta sulle dita»; p. 309: «A la fine della storia una [...] a solleticare il vetro con le antenne»; p. 315: «Da quando viaggiava[...] qualche cosa di maligno o di sgradevole»; pp. 316-31: «- Io - diceva Natalia [...] e il bicchiere dell'altra».

⁸⁵ Ivi, pp. 113-114: «L'odore di un cavolo la [...] seggiola era dura».

⁸⁶ Ivi, p. 61: «La voluttà li scoteva [...] Anch'io -».

⁸⁷ Ivi, p. 293: «Bevendo gli venivano delle idee [...] Scivolava, anche Malaspina»; pp. 293-294: «Gli presentò una sera [...] per guardarla mentre dormiva».

radicalità del suo esperimento continua a parlare per i lettori dell'ultimo Novecento: «un testo che risente della giovinezza della scrittura non necessariamente è un testo invecchiato»⁸⁸.

⁸⁸ Fausta Cialente, Ead., *Straniera dappertutto*, cit., p. 84.

I.2 *Cortile a Cleopatra*. Unità e molteplicità del racconto

Il secondo volume di Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra* (1936), conclude la riflessione dell'autrice sul romanzo di formazione, assunto come modello formale di riferimento e codice enunciativo per la rappresentazione di un preciso contesto storico-geografico.

Come prescritto dalla tradizione del genere, protagonista della vicenda è un giovane, connotato dai caratteri di mobilità e avventura, definito da una condizione spirituale insoddisfatta e irrequieta, rappresentato nel momento della sua iniziazione sentimentale e sociale. Si tratta del ventenne Marco, cresciuto in Italia ma costretto, dopo la morte del padre, a partire per Alessandria d'Egitto alla ricerca della madre greca. Nel sobborgo di Cleopatra, dove si stabilisce insieme alla sua scimmia Beatrice, convive con gli altri abitanti di un piccolo cortile, una comunità variegata per condizione sociale, lingua e religione. Di Marco si innamorano la povera Kiki (figlia di un caffettiere italiano e di una donna araba), la bella Dinah e la matura Eva, rispettivamente figlia e moglie di Abramino, ricco pellicciaio ebreo. Inizialmente fidanzato con Dinah, Marco viene costretto dalla famiglia della ragazza a lavorare come aiuto pittore per Francesco, artigiano italo-maltese, poi a impiegarsi nella bottega di Abramino. Incostante nel suo affetto per Dinah, completamente disinteressato alle prospettive di un avvenire economicamente sicuro, insofferente ad ogni obbligo e legame, il ragazzo seduce Eva. Mentre la donna sceglie il suicidio pur di non convivere con il rimorso e la vergogna, Marco fugge dal cortile verso l'ignoto entroterra africano.

L'intero romanzo funziona su una sola idea, un solo meccanismo narrativo che deriva direttamente dalla rielaborazione degli schemi espositivi del romanzo di formazione: la storia inizia quando un ragazzo (abbandonato da tutti e senza un posto nel mondo) attraversa lo spazio di una comunità organizzata; finisce quando l'estraneo si allontana, per non fare più ritorno. Durante il suo passaggio i membri del gruppo cercheranno di trattenerlo, di cambiarlo, mettendo a rischio e forzando tutte le norme della loro piccola società.

L'esibizione del modello di riferimento coincide con la sua dissacrante decostruzione e con la trasgressione del suo sistema ideologico. In primo luogo, risulta invertito il baricentro simbolico del testo, per cui il percorso di Marco è orientato non verso la crescita adulta (trovare una moglie) ma verso la regressione infantile (trovare una madre). A questa premessa destabilizzante segue una conclusione che non ammette alcun rientro nella normalità adulta, intesa come maturità psicologica e sociale: la fuga finale di Marco non prevede conciliazione né integrazione rispetto ad una formazione e uno stile di vita da cui si sottrae definitivamente, preferendo piuttosto l'esclusione dalla vita associata.

La soluzione scelta da Cialente dimostra la familiarità con le più recenti interpretazioni novecentesche del romanzo di formazione, familiarità che le permette di elaborare il suo personaggio sul modello dei grandi scrittori europei (tra gli altri London, Conrad, Alain-Fournier, letti e amati dall'autrice) che nei decenni precedenti avevano rovesciato le premesse positive del genere in racconti dagli esiti eversivi e rovinosi.

Determinante per la costruzione del testo, il rapporto con il genere non risolve tutte le specificità dell'opera. In *Cortile a Cleopatra* la scelta di dialogare con una precisa e riconoscibile tradizione si combina con la personale ricerca di una definizione stilistica nuova e di una forma romanzo estremamente complessa (tanto più matura rispetto alla vicina esperienza di *Natalia*), in cui convivono suggestioni autobiografiche, modelli culturali alternativi e differenti strategie discorsive.

Da un punto di vista strutturale il racconto gravita intorno all'assunzione del microcosmo spazio-temporale del cortile, dimensione su cui si articola il ritratto dell'Egitto levantino all'indomani della Prima guerra mondiale. Il romanzo combina una serie di elementi di stabilità e unità (la scansione lineare e coerente del tempo, la combinazione di un numero estremamente ridotto di funzioni narrative, la presenza di un narratore esterno) con una propensione alla polifonia e alla molteplicità della scrittura.

Dominante sul doppio binario della discontinuità e dell'ordine è l'intelligenza visiva dell'autrice, un'istanza enunciativa che impone l'esercizio dello sguardo come circostanza determinante di una narrazione che vuole mostrare ciò che è, costruire non

un discorso ma una *rappresentazione*. Nella prosa di Cialente questa attenzione alla realtà figurativa del mondo convive con una profonda sensibilità per il simbolo, per il potere di significazione più nascosto e implicito del reale.

Rispetto al piano tematico del racconto, la vicenda è dominata dalla figura totalizzante di Marco, protagonista che determina tutte le linee dell'intreccio e le tensioni fra i personaggi. Al carattere di immaturità, che è prescritto dalle norme del romanzo di formazione, Cialente associa altri elementi di estraneità (etnica, culturale, linguistica, religiosa) che riflettono le condizioni del contesto storico rappresentato. In questo modo la semplice alterità anagrafica (essere giovane in un mondo di adulti) si complica in una radicale diversità che, una volta entrata in collisione con la pretesa normalità del gruppo, mette in discussione i principi di convivenza di tutta la comunità.

È il grande tema del diverso, già annunciato nel destino deviato di Natalia, qui esteso e articolato in una pluralità di codici culturali che coinvolge ogni aspetto della società e dell'individuo. Marco, personaggio di ricerca e di abbandono, solare e tragico, rappresenta una diversità assoluta e incolmabile, una lacerante condizione di esilio che si sostituisce alla costruzione-accettazione di ogni possibile identità.

Attraverso l'incursione di Marco, l'universo multi-etnico del levante viene interrogato a partire dalle radici dei suoi codici culturali, da quella contaminazione di costumi e linguaggi che investono l'esperienza della scrittrice. Dopo dieci anni di vita in Egitto, Cialente restituisce il clima e gli ambienti di un mondo determinato dalla sua incontenibile molteplicità e da un sistema di convivenza apparentemente inclusivo, che sembra non escludere ma accogliere l'alterità. Davanti all'accumulo di stimoli del mondo levantino, l'autrice ricerca le formule del racconto mitico, condotto secondo la parabola universale della colpa, della maledizione e dell'espiazione. Il romanzo appare così puntellato di immagini evocative e simboliche, espressioni profetiche che utilizzano i diversi linguaggi culturali del cortile e annunciano l'esito finale della vicenda.

Il mancato percorso di formazione di Marco risulta quindi intrecciato con un doppio immaginario e una duplice strategia narrativa: da un lato la documentazione realistica, storicamente e geograficamente connotata, di una particolare classe sociale nel contesto dell'Egitto colonizzato; dall'altra l'esibizione del contrasto fra identità religiose e

culturali diverse, esposte nella formula ancestrale di una storia senza tempo, che riflette sulle radici più lontane del racconto e della rappresentazione.

I.2.1 Struttura

I.2.1.1 Ordine del racconto, ordine dello spazio

Alla maniera dei grandi romanzi europei del secolo precedente, *Cortile a Cleopatra* organizza la sua materia in diverse parti (quattro), identificate da un titolo e dotate di una solida autonomia narrativa. Rispetto ad un intreccio che si risolve nel corso di un anno solare (da maggio ad aprile), i quattro movimenti di consistenza variabile (rispettivamente 91, 64, 55 e 78 pagine) riflettono l'alternarsi delle stagioni e funzionano come coordinate temporali di riferimento. Nel quadro di questo ordinamento generale, l'osservazione dei dati estrinseci del testo rivela una decisa libertà nella disposizione del dettato narrativo. All'interno delle scansioni principali sono infatti distribuite 55 unità di scrittura (13 nella parte I, 17 nella II, 10 nella III, 15 nella IV) non numerate e separate tipograficamente da spazi bianchi. La rinuncia al controllo intermedio dei capitoli mette immediatamente in relazione la macrostruttura delle quattro parti con l'articolazione minima delle unità di scrittura, marcatori stilistici irregolari per durata (da due righe a trenta pagine), funzione diegetica e rapporto con le unità vicine: possono coincidere con le sequenze narrative, interromperle o contenerne più di una, determinando vari effetti di ritmo (sospensione, accelerazione, ellissi), montaggio (scarti temporali, spaziali e prospettici) e tono (enfasi drammatica o ironica).

Sul piano dei contenuti, lo schema compositivo del romanzo può essere riassunto nella combinazione di cinque funzioni fondamentali relative alle azioni subite o compiute dal protagonista rispetto ai personaggi del cortile e alle figure "alleate" di Kiki e Francesco, debole surrogato della figura paterna:

1 - mancanza iniziale

2 - persecuzione

3 - inerzia (distrazione) → 4 - condivisione

5 - reazione (violazione, tradimento, abbandono)

La perdita del padre e la ricerca del materno costituiscono la condizione di mancanza iniziale di Marco (funz. 1), una patologia permanente dell'animo che lo definisce in tutti i suoi comportamenti e lo condanna all'esclusione dal nucleo sociale del cortile. Rispetto all'alienazione passiva del protagonista, gli altri personaggi intervengono con un atteggiamento persecutorio (funz. 2) allo scopo di costringere il ragazzo dentro codici di comportamento normalizzati che orientino la sua affermazione professionale (il tirocinio presso il pittore Francesco), familiare (l'ufficializzazione della relazione con Dinah) e sociale (l'ingresso nella bottega del futuro suocero quale erede riconosciuto di una dinastia di mariti-padri-imprenditori):

La riprovazione di tutti, l'esempio del savio cugino Clément, le parole giudiziose di sua madre e di Abramino, gli avevano fatto mettere radici nel maledetto cortile a Cleopatra. Aveva finito [...] per fare proprio quello che non avrebbe mai voluto fare, cioè si era trovato un «maestro»⁸⁹.

Il guaio più grosso era ancora che, adesso, la gente del cortile lo tormentava perché guadagnava troppo poco e gli consigliava di cercarsi, dopo il tirocinio da Francesco, un lavoro più importante, più duro naturalmente, ma dal quale avrebbe ricavato guadagni lautissimi. Invece Marco sentiva di aver fatto lo sforzo massimo e si adagiava nella nuova inerzia, inquieto all'idea che la gente scoprisse quanto poco faceva per giustificare la misera paga⁹⁰.

I ripetuti esercizi persuasivi nei confronti di Marco si risolvono in un'apparente remissività: il ragazzo accetta la «mite schiavitù» dell'apprendistato da pittore, del fidanzamento, del commercio di pellicce, risolvendo la propria insofferenza in uno stato di sempre «nuova inerzia» (funz. 3): «si sentiva incapace di fare altrimenti: egli aveva Dinah, la benevolenza dei pellicciai, e da dormire e da mangiare»⁹¹. Immerso nella sua mite inquietudine, Marco risulta incapace di contrapporre alle pressioni subite un comportamento coerentemente eversivo: è nella sua natura cedere alle condizioni di necessità, abbandonarsi agli esiti combinati del caso e delle decisioni altrui. Il carattere del protagonista determina continui effetti di distrazione rispetto al corso dell'intreccio, una perpetua sospensione della storia che sembra, a più riprese, destinata a non raggiungere mai una conclusione. Se le sorti della vicenda dipendessero esclusivamente

⁸⁹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 105

⁹⁰ Ivi, p. 108

⁹¹ Ivi, p. 208

dalla volontà dell'eroe, gli incontri segreti con Dinah e le giornate di ozio nella bottega di Francesco potrebbero continuare per un tempo indefinito (Parte II), così come potrebbe trascinarsi la routine delle pellicce e dei *sabbat* in famiglia (Parte III e IV). Da un punto di vista narrativo, la distrazione si manifesta nel rallentamento della trama principale (la storia d'amore fra Marco e Dinah) e nella disponibilità all'ingresso di nuove figure, spazi, itinerari. In queste deviazioni della storia si inseriscono le figure di Kiki e Francesco, gli unici capaci di condividere (funz. 4) l'alienazione spirituale di Marco agendo in funzione di guida-confidente (il pittore) e di complice (la ragazza).

La soluzione alla condizione di stasi interviene dall'esterno nella forma delle pretese sentimentali e patrimoniali di Clément, che compromettono i due innamorati clandestini, e della morte di Spiro, che addensa intorno a Marco tutte le forze ostili del cortile annullando anche l'ultima possibilità di convivenza:

Fu Clément a precipitare gli eventi che l'umidità e la spossatezza cristallizzavano dentro un giro chiuso di giorno eguali⁹².

Egli non s'era accorto che aveva cominciato a desiderare qualche cosa di nuovo, fuori dal cerchio delle sue fiacche preoccupazioni, qualche cosa a cui egli potesse assistere come ad uno spettacolo: quando verso la fine di gennaio si preparò e si svolse un avvenimento⁹³.

[...] Il cortile navigava sopra un fianco ed era quello della casa di Abramino: la morte di Spiro aveva dato lo squilibrio⁹⁴.

Così la sequenza persecuzione-inerzia/condivisione impone al romanzo uno sviluppo ciclico, scandito in tre blocchi narrativi e caratterizzato dalla coincidenza fra le azioni di persecuzione (che innescano nuovi sviluppi della storia) e le partizioni principali del testo. A margine si articolano i motivi della mancanza e della violazione, elementi speculari di una cornice che restituisce le premesse (Parte I) e l'esito (fine Parte IV) del meccanismo narrativo centrale:

⁹² Ivi, p. 137

⁹³ Ivi, p. 209

⁹⁴ Ivi, p. 222

	manca nza iniziale	
1	persecuzione (inviti a trovare un lavoro)	inizio Parte II
	inerzia (la bottega di Francesco e gli incontri con Dinah)	
2	persecuzione (proposta di Clément)	metà del romanzo
	inerzia (fidanzamento)	
	condivisione (l'avvertimento di Francesco) inerzia (bottega del pellicciaio)	
3	persecuzione (conseguenze della morte di Spiro)	fine Parte III
	inerzia (fidanzamento – bottega del pellicciaio)	
	condivisione (fughe del sabato con Kiki)	
	reazione-violazione (incesto) abbandono-tradimento (di Francesco e Kiki)	fine del romanzo

Costruita in funzione di lungo prologo, la prima parte del romanzo presenta una serie di specificità formali legate al trattamento della materia e del tempo narrativo. Marco è sorpreso addormentato in un pomeriggio di maggio⁹⁵ e l'azione si conclude la notte del giorno successivo, secondo un'insistita concentrazione temporale e spaziale che si realizza in 8 diverse sequenze narrative:

1 (pp. 9-29) Nelle prime ore del pomeriggio l'arrotino passa ad affilare i coltelli nelle case del cortile, dove Marco dorme e sogna all'ombra del fico. Lo svegliano le voci di Polissena, Dinah e Haiganùsh. Scoppia un breve litigio che disturba il sonno del vicino di casa Spiro. Dinah offre a Marco il pranzo nella sua cucina. **2** (pp. 29-55) Uscito dalla casa di Dinah, Marco raggiunge la spiaggia e si siede a guardare il mare. Ritorna agli episodi della sua infanzia in Italia negli anni della grande guerra: il lavoro e la vita con il padre pittore, la partenza per l'Egitto alla ricerca della madre Crissanti, l'arrivo ad Alessandria. **3** (pp. 55-63) Il pomeriggio avanza. Marco passeggia lungo la spiaggia di Ibrahimieh. Sa di non poter rientrare perché sua madre è in chiesa e ha certamente chiuso tutte le porte. Il pensiero di Crissanti introduce una catena di immagini e riflessioni: si alternano per libere associazioni personaggi, situazioni e gesti quotidiani del cortile. **4** (pp. 63-69) Il sole è tramontato, Marco torna verso casa. Il tragitto da percorrere gli ricorda la sera del suo arrivo nel cortile e l'incontro con sua madre e i suoi vicini. **5** (pp. 69-76) Marco trova il cortile deserto e buio, nessuno è rientrato dalle passeggiate o dalle preghiere serali. Cammina verso il villaggio di Sidi Gaber, fino alla baracca del caffettiere Armando. Qui viene avvicinato da venditori ambulanti e discorre con l'amica Kiki, figlia del proprietario. Infine gioca a dama con un cliente, vince una discreta somma e ritorna verso il cortile. **6** (pp. 76-86). All'alba dal terrazzo di Abramino cola il sangue del montone ucciso dallo sciohet. Crissanti, cristiana ortodossa, teme che il sangue vicino alla porta di casa sia portatore di sventura: nel cortile scoppia l'ennesima lite. Marco va a raccogliere della sabbia per asciugare il sangue, poi rientra nella sua stanza. **7** (86-94) La sera dello stesso giorno. Marco siede vicino alla finestra della sua camera e rievoca la giornata appena trascorsa passeggiando fra i banchi della festa araba nel villaggio di Sidi Gaber e poi, nel pomeriggio, lungo il lago di Handra e i canali navigabili che portano al Nilo. La sera, tornando verso il cortile, pensa alle due ragazze che abitano le sue giornate: la ricca e capricciosa Dinah, figlia di Abramino, e Kiki, povera, silenziosa e diffidente. **8** (94-100) Marco è ancora nella sua stanza (la situazione di p. 86) a tarda sera. Abramino visita la casa di Crissanti e le offre, come

⁹⁵ Manca un riferimento preciso all'anno, plausibilmente compreso fra il 1920 e il 1922 se si considera l'età del protagonista (ventenne) e i suoi ricordi della Grande guerra. L'ambientazione dovrebbe quindi coincidere esattamente con il primo sbarco di Cialente ad Alessandria d'Egitto, nel 1921.

segno di conciliazione, una coscia del montone che era stato oggetto della lite. Marco si addormenta ascoltando i rumori della spiaggia⁹⁶.

Il sonno di Marco introduce e conclude la porzione più ampia del testo (che ripete il titolo del volume «Cortile a Cleopatra»), tanto densa dal punto di vista tematico quanto esile rispetto alla logica funzionale della storia. Ad eccezione dell'arrotino e del sangue di montone, uniche situazioni determinanti per lo sviluppo successivo della vicenda, il resto delle novanta pagine iniziali è dedicato alla sapiente alternanza di catalisi riflessive e memoriali, determinate dall'assoluta egemonia del personaggio principale. Buona parte delle azioni di Marco (le passeggiate, il ritorno verso casa, l'attesa del sonno nella sua stanza) sono accompagnate dal ricordo dell'infanzia e del viaggio in Egitto, dalle riflessioni sul cortile e i suoi abitanti: unità di ampio respiro che, nonostante la loro estraneità al modo e al contenuto principale del racconto, non introducono variazioni sostanziali rispetto alla temporalità della storia. Nella prima parte del romanzo il presente delle azioni scorre regolare, immune da accelerazioni ed ellissi (ad esclusione delle poche ore che dividono la partita a dama dalla scoperta del sangue), articolato in una serie di scene montate senza l'intermezzo di sommari, con un solo caso di variazione nella successione cronologica del racconto: la sequenza nella stanza di Marco (segmento narrativo 7) anticipa il flashback della giornata di festa appena conclusa. Tutti gli altri casi di apparente alterazione nell'ordine e nella frequenza delle azioni sono neutralizzati dalla focalizzazione sull'atto rammentativo del personaggio. Evidentemente la regressione agli anni del pittore Alessandro (segmento narrativo 2) introduce un tempo precedente all'avvio della storia, così come la dimensione iterativa della vita quotidiana nel cortile (segmento narrativo 3) esprime un presente sospeso e privo di profondità⁹⁷, ma si tratta di movimenti narrativi integrati nel discorso diegetico, prodotti dall'attività del personaggio e non dalla manipolazione del narratore. L'esercizio della memoria (riservato quasi esclusivamente alla figura paterna) e del giudizio (sulle relazioni nel cortile, sui diversi comportamenti di Kiki e Dinah) è una delle azioni principali di Marco, dotata come ogni altro gesto di un inizio, una durata e una fine,

⁹⁶ I numeri di pagina sono riferiti, come il resto delle citazioni del capitolo, all'edizione Corticelli (1936).

⁹⁷ Evidenziata dal ricorso a notazioni temporali quali: «ogni mattina; a quell'ora; al tramonto; adesso; quello è il momento in cui; se non è il giorno del bucato [...] ma è un giorno qualunque; passata l'ora dei venditori».

radicata del tempo della storia: mentre il ragazzo è immerso nei suoi pensieri si consumano le ore, si attraversano distanze, il sole tramonta, la città si allontana, la storia va avanti. La successione degli eventi non si interrompe per recuperare altre temporalità, il narratore registra in diretta i processi associativi della coscienza evitando effettivi scarti nella cronologia delle sequenze. Il tempo dell'infanzia in Italia, delle venditrici di uova nel cortile, delle sere al cinema con Dinah restano fuori dalla scansione cronologica del racconto, mentre la sola dimensione esplorata è il tempo che impiega Marco a ricordare episodi, comparare figure, ricostruire immagini. Dietro l'effetto di una temporalità frastagliata e prospettica, si cela la coerenza di un avanzamento singolativo e progressivo che, proprio mentre è rigorosamente ancorato allo scorrere delle ore, sfrutta l'immaginario del personaggio per restituire, nel divenire dell'atto memoriale, altri luoghi e altri tempi. Il risultato è una conduzione fluida e insieme rigorosa del tempo, capace di armonizzare la pluralità delle percezioni e delle realtà coinvolte in un solo ininterrotto enunciato.

La continuità del narrato, caratteristica della prima parte del romanzo, è affidata alla ricchezza e versatilità dello stile che fa un uso estremamente libero, fra le altre, delle soluzioni verbali. Ai tempi narrativi si oppone un insistito ricorso al presente, scelta formale che evidenzia, nella molteplicità delle ragioni e degli esiti, l'autonomia con cui la scrittrice modula le formule del racconto. Dominante nei passaggi riflessivi e descrittivi, il presente indicativo determina l'atemporalità delle situazioni ripetute, scandisce il ritmo dei gesti quotidiani sorpresi in una successione di istantanee (cfr. sequenza narrativa 3). In molti dialoghi e discorsi riportati interviene invece a segnalare gli a parte dei personaggi:

[Haiganùsh] Si scrollava, come una pantera, e diceva – Lui! – come fosse un insulto. Desolata, la figlia del pellicciaio sapeva che non avrebbe potuto salvare niente e nessuno. (Quel torrente, lo conosce. Eccola che comincia, c'è da augurarsi che Marco stia zitto e sordo, così finirà prima)⁹⁸.

Nella pagine dedicate all'infanzia di Marco le diverse soluzioni verbali distinguono i ricordi più lontani e più cari:

Questi erano ricordi non tanto lontani [...]. Ma poi c'erano quegli altri ricordi,

⁹⁸ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 16

lontanissimi, a cui egli s'attaccava angosciosamente, ora come nei giorni della morte di suo padre, quando aveva sentito che il vivo dolore li respingeva e li sbandava [...]. Durante le notti di febbre così lunghe e faticose il bambino si svegliava d'improvviso tutto in sudore [...] : il suo petto era oppresso, la bocca pastosa e non si accorgeva di gemere, forse di piangere; ma ecco che il gigante si alza, i suoi gesti incontrano un'aria densa, su la parte la sua ombra diventa enorme e si mette a girare la pappa di lino nella casseruola, illuminato a barbagli da una luce misteriosa che non si sa di dove venga. Il sonno gli fa curvare le larghe spalle; s'avvicina al letto, le sue grandi mani fumano. Ha tanta pazienza quando il bambino strilla e gli asciuga i mocchi. Giorni di sole in campagna sotto i platani in riva a uno stagno, oche smorfiose vengono a prendere nel becco la mollica di pane, una stagione al mare in casa di pescatori: lui a cavalcioni su la spalla del gigante e per farsi ombra sugli occhi e guardare e barche all'orizzonte, abbandona il ciuffo di capelli di quella grossa testa, ruzzola in terra e si apre la fronte battendola sopra una pietra aguzza. Pallido, suo padre, quel giorno. Gli anni passano e per le lunghe camminate il bambino scende pian piano il fianco del buon gigante: da la spalla sulla schiena, poi a terra, ma per mano. Anche la notte, per mano. Un dottore crollando la testa davanti al letto dice: «Non è igiene, questa». Ma quando se ne va, suo padre scoppia d'indignazione. [...] Le collere di suo padre, oh, lo facevano ridere. Sull'insegna della bottega adesso scriveva: «Alessandro, pittore» e a lui che gli aveva sorretto le mani quando faceva le aste ora gli correggeva l'ortografia e faceva le divisioni con i decimali. Perché era cresciuto, Marco e il gigante rimpiccoliva⁹⁹.

Annulati i criteri di ordine e ripetizione degli eventi, il tempo presente intercetta un accumulo disordinato di immagini rielaborate secondo la percezione unidimensionale della memoria infantile, assumendo insieme un valore narrativo-denotativo («ruzzola in terra e si apre la fronte») e un valore durativo («gli anni passano»). Altrove, in coincidenza con la scansione delle unità di scrittura, la fenomenologia del verbo rafforza lo scarto temporale dell'ellissi:

Nel cortile le donne continuavano a gridare benché la sabbia avesse asciugato il sangue del montone alla radici della zucca. Haiganùs aveva lavato i suoi coltelli affilati di fresco, li aveva messi ad asciugare sul gradino della porta dove sembravano dire splendenti al sole collera, invidia e arroganza.

Ora il calzolaio non è più seduto in riva all'acqua e dalla finestra ancora aperta sul mare entra l'oscurità, entrano le zanzare, i moscerini, le piccole farfalle notturne e grigie che frullano nell'aria in silenzio. Stanco Marco siede al buio vicino alla finestra¹⁰⁰.

Qualità e distanza delle azioni, posizione e funzione degli episodi, punti di vista e focalizzazione: il comportamento del tempo verbale non sembra vincolato a nessun parametro narrativo, dimostrando una continua disponibilità alle più diverse esigenze espressive. In questo modo all'insistita unità dell'azione, risolta in poco più di 24 ore ma

⁹⁹ Ivi, pp. 35-37

¹⁰⁰ Ivi, p. 86

complicata, sul piano tematico-funzionale, dall'incursione della memoria e dell'immaginario, corrisponde un trattamento stilisticamente significativo della morfologia verbale, indice di una costruzione formale tanto ricca da non conoscere uguali nel resto del romanzo.

Il presente indicativo introduce anche la Parte Seconda, transizione connotata dalla continuità dell'elemento spaziale del mare:

egli dorme beato, tuffato nel fresco come dentro il mare, disceso a picco con il suo letto, le onde che gli passano dolcemente sul corpo gli fanno fare una verde altalena insieme ai delfini e ai pesci volanti e si rompono sulla sua faccia riempiendogli la testa di bianche spume¹⁰¹.

PARTE SECONDA

Il vento di mare che si alza in primavera dopo il *hamsin* diventa fisso verso la metà di giugno, umido e fresco dura tutta l'estate. In settembre porta giù le prime burrasche europee, le mareggiate sono furiose, il cielo si copre di grandi nuvole compatte e grigie come se dovesse piovere. Invece non pioverà fin verso la seconda metà di novembre e la calma d'ottobre viene dopo la rinfrescata. Mare liscio, vapori nell'aria, cielo turchino. All'alba la terra è scura, l'asfalto suda l'umidità della notte, gli alberi grondano: ma il caldo durante il giorno è opprimente.

Agosto e settembre sono i mesi dei saporiti manghi, ottobre quello delle *escte*, grazioso frutto che somiglia a una tenera pigna verde ed è pieno di una crema bianca, dolcissima e profumata. [...]

Marco, infelice, aveva veduto passare le stagioni. Luglio si faceva riconoscere dai gelsomini selvatici che profumavano i crocicchi solitari nei vecchi quartieri europei di Bulkeleu e di Bacos¹⁰².

L'unità (simbolica e topica) dello spazio incontra la pluralità del tempo, che interrompe la densità delle ore per sostituirla con il passaggio sfumato dei mesi. Il corpo centrale del testo registra una decisa dilatazione della cronologia: la «Parte II» (non titolata) corrisponde al periodo estivo, la terza («La bottega del pellicciaio») impegna l'intervallo fra settembre e gennaio: «Beatrice s'ammalò verso la metà di settembre [...] Marco riconosceva anche quella stagione e stava per dimenticare l'autunno europeo»¹⁰³. Il marcatore temporale dominante è il paesaggio egiziano, il suo clima, i suoi colori: l'interpretazione dei fenomeni atmosferici e le manifestazioni della natura funzionano come indicatori stagionali e rispondono ad un atteggiamento contemplativo-deduttivo

¹⁰¹ Ivi, p. 100

¹⁰² Ivi, pp. 101-103

¹⁰³ Ivi, pp. 167-168

che tende a coincidere con il punto di vista del personaggio:

Passarono molti giorni lunghi e caldi [da metà luglio], il vento era fiacco e moveva appena la testa dei dattolieri. Nei giardini fiorivano le corolle fiammeggianti dei giaggioli rossi e nelle ceste dei fruttivendoli comparivano i fichi verdi di Sidi Gaber, spaccati, l'uva gonfia e trasparente che sembra di cera¹⁰⁴.

Dopo Natale l'ibicus aveva perduto quasi tutte le foglie verdi ma teneva ancora in cima ai rami esili e lunghi, spampanati, i larghi fiori di petali scarlatti che resistevano nei giardini battuti dal vento d'inverno. Anche il pepe fioriva, di belle pallottoline rosse e olezzanti, l'arancio selvatico aveva lasciato cadere i suoi frutti e le donne del cortile, ciascuna dentro la sua casa e sprezzando la vicina, avevano fatto bollire le marmellate, avvoltole le mandorle fresche dentro le scorze candite e negli armadi i vasetti d'arancio ora stavano vicino a quelli dei datteri in conserva. Marco era leggermente nauseato di vederne tanti¹⁰⁵.

Il progresso cronologico del testo, che deve ben poco alle convenzioni di un tempo astratto e omogeneo, assume come primo referente l'esperienza particolare del paesaggio nordafricano, trasferendo sulle coordinate temporali del racconto un senso di spaesamento e di scoperta. La condizione di Marco, costretto a rinunciare ai suoi riferimenti abituali per decifrare, riconoscere e associare le trasformazioni di una realtà del tutto estranea, riflette l'investitura autobiografica del personaggio e il richiamo a strategie di adattamento verificate in prima persona dall'autrice.

Rispetto alla fissità dell'incipit, nella parti II e III il romanzo si attesta sulla tradizionale alternanza di scene e sommari (cui corrisponde la consueta scelta di passato remoto e imperfetto, con rare incursioni del presente) che modulano la velocità del racconto con ampio ricorso ad ellissi e accelerazioni stilisticamente emergenti.

L'andamento della storia cambia ancora con l'inizio claustrofobico e straniante della «Parte IV» («Finale»), serrata in un interno domestico che ribalta il protagonismo del paesaggio alessandrino:

Haiganùsh stava in piedi, le forbici aperte infilate nelle dita, e Dinah guardava, pensierosa, spingendo il ditale contro la guancia, la pellicciaia che teneva gli spilli in bocca stringendo le labbra per non farli cadere, ogni tanto ne prendeva uno e lo appuntava in una stoffa rosa piegata in doppio sulla tavola: sembrava che volesse tracciare un disegno¹⁰⁶.

La scena del cucito, culminante nella prima visione della donna-scimmia, introduce

¹⁰⁴ Ivi, p. 113

¹⁰⁵ Ivi, p. 203

¹⁰⁶ Ivi, p. 223

l'epilogo del romanzo ed impone una diversa scansione, insieme onirica e mondana, del tempo narrativo. Il racconto procede per tre settimane interessando quasi esclusivamente i giorni di festa (venerdì-domenica) in cui Marco organizza segretamente le gite con Kiki (pp 227-243 al Mariùt; pp. 253-259 nel deserto di Siùf; pp.259-273 lungo la strada di Rosetta), e il lunedì in bottega, giorno di rimpianto per la perdita libertà. Il personaggio misura in settimane la sua angoscia («le settimane finiscono sempre in una domenica. La domenica bisogna sedere sul canapè, con la fidanzata vicina»¹⁰⁷) determinata dal ripetersi opprimente di appuntamenti familiari, pratiche religiose, impegni lavorativi, in un percezione oppressiva del tempo che trova sfogo solo nel desiderio di rinnovare i gesti di evasione-distrazione («egli desiderava subito, la sera stessa, un'altra passeggiata»¹⁰⁸). Culmine di questa immobilità viziosa è un ulteriore rallentamento del racconto: nelle ultime quaranta pagine le vicende si concentrano in poco più di tre giorni (dal sabato di quaresima alla notte fra lunedì e martedì), quasi a ricercare, in una struttura che si svela compiutamente circolare, un ritmo che ricorda quello della parte iniziale.

La tendenza alla dilatazione del tempo, enfatizzata nelle porzioni liminari del testo, rappresenta una costante stilistica del romanzo. A dispetto di una variabile (e, in alcuni passaggi, decisamente accelerata) velocità del racconto, la conduzione della storia sembra sempre tentata da effetti di appiattimento temporale, dalla scelta di cogliere circostanze e gesti nel segno della ripetizione e della simultaneità, in una continua amplificazione della componente digressiva e descrittiva della narrazione:

Dopo le prime settimane egli [Marco] aveva imparato a tacere, ostile: ed ora alla chiusura della bottega salutava i pellicciai nel vicolo mostrando loro un viso che eludeva qualsiasi proposta di «fare la strada insieme».

Nella città indigena, verso i quartieri della marina e della dogana, là dove egli s'era perduto una volta, ritrovava sempre quello che s'era accorto di cercare nell'aria di tutti i giorni, cioè aria di giorno di festa. Laggiù i negozi sono illuminati con le grandi lampade a petrolio che fischiano come serpenti nell'aria densa di saporite frittiture e i carretti dei venditori portano in giro, arruffate dal vento, le torce fumose e lingueggianti. Conosceva adesso tutte le strade, quella dell'orafo che tiene in mezzo alla soglia come un piccolo feretro, la bacheca delle filigrane d'oro e d'argento, quella dei venditori di perle, la strada dei friggitori, quella dei legnaiuoli, quella delle erbe e quella del ferovechio; le case diroccate e nerastre, con le musciarrabieh rosicchiate dai topi e gli sporti dei magazzini dipinti a colori vivi. La folla, contenta,

¹⁰⁷ Ivi, p. 269

¹⁰⁸ Ivi, p. 258

rumoreggia, gira in tondo, si disperde nei vicoli tenebrosi, ritorna all'assalto, le donne arabe agitano i veli, e i bambini slittano nel fango, si picchiano, s'insultano, rubano, scompaiono. La bottega dove sono accatastate le marmitte, le caldaie, le padelle di rame, con quei bagliori rossastri di bel rame nuovo sembra che abbia preso fuoco: poi ci sono le carrette ferme lungo i marciapiedi o sugli angoli, del figurinaio che vende le figurine di zucchero, ballerine rosa e santoni verdi, cani color chiaro di luna e cammelli morderati, dentro un'apoteosi di di ventaglietti di carta velina aperti e rotondi che palpitano come farfalle agonizzanti alle correnti d'aria dei vicoli¹⁰⁹.

Il progresso diegetico della storia è ritardato da lunghe parentesi mimetiche, il dire generalmente è subordinato al mostrare, molte delle azioni risultano trattate come spettacoli e non come processi. Il racconto del narratore esterno appare contagiato dal temperamento del suo protagonista, figura passiva che osserva e attende, restia a qualsiasi cambiamento di stato. Allo stesso modo, il romanzo raggiunge i suoi momenti migliori nella tendenza a spettacolarizzare le situazioni e gli eventi, riducendo al minimo la profondità delle azioni. Se la scansione cronologica della storia, fin qui illustrata, resiste e si sviluppa nella sua coerenza, per tutto il testo si registra un generale senso di straniamento, una ricorrente dilatazione temporale indotta dalla vocazione massimamente descrittiva dell'autrice. Le vicende dei personaggi, che pure collaborano all'avanzamento dell'intreccio, fungono spesso da pretesto per orientare la scrittura verso nuovi scenari cronologicamente indefiniti, nuove combinazioni di luoghi e figure.

A dispetto di una scansione cronologica apparentemente rigorosa (suggerita anche dall'articolazione in parti), il racconto è tenuto insieme non tanto dalla successione nel tempo, ma dall'unità nello spazio. Alla ricorrenza di sequenze acroniche corrisponde una forte determinazione dei luoghi, la costruzione di un continuum spaziale significativa che organizza anche gli altri livelli del testo. A suggerire la centralità dell'elemento spaziale interviene, del resto, lo stesso titolo: il cortile si impone come luogo altamente semantizzato che instaura rapporti complessi, di mediazione e di trasfigurazione, con vari referenti della realtà rappresentata¹¹⁰. Spazio che coincide con la durata della storia (dall'arrivo di Marco a Cleopatra al giorno della sua partenza), il cortile rappresenta la struttura fondamentale del romanzo, dimensione metaletteraria che, ponendosi come

¹⁰⁹ Ivi, pp. 200-201.

¹¹⁰ Fanno riferimento ai luoghi principali della narrazione anche i titoli della Parte I (ancora *Cortile a Cleopatra*) e della parte III (*La bottega del pellicciaio*).

condizione stessa per l'esercizio narrativo, esaurisce al suo interno le vicende tutti i personaggi. L'inizio in medias res e l'assenza di profili biografici suggerisce che prima del cortile non c'è alcun passato da ricordare, nessuna vicenda personale da recuperare: i suoi abitanti si lasciano sorprendere nel tempo iterativo del quotidiano, la loro storia è tenuta fuori dai margini di un racconto che inizia e termina con una scimmia e un ragazzo. Dopo il cortile non c'è alcun futuro da indovinare: venuto meno lo spazio che le faceva risuonare, tutte le voci restano inascoltate:

Quegli urli disperati non li sentiva più mentre seguiva la scimmia che camminava sempre, laggiù, e ogni tanto si fermava, sedeva sulla spiaggia e annusava il mare¹¹¹.

Un solo personaggio contraddice, infrangendola, questa strategia narrativa. Marco, che metterà in crisi l'equilibrio del cortile rifiutandone i vincoli e i doveri, affermando la propria sorda incapacità di amare ed essere amato, è l'unica figura capace di evadere dalla categoria spazio-temporale dominante. La sua esperienza non si limita al presente di Cleopatra, ma lo attraversa imponendo un prima e un dopo che trovano nel cortile il loro centro, non la loro soluzione. La sua condizione di nomade libero e insofferente si realizza nello spazio come nel tempo: Marco rinnega la geografia identitaria del cortile e, insieme, l'illusione di un presente di benessere e sicurezza che è continuamente assediato dal confronto con la propria memoria e i propri desideri (quindi il proprio futuro). L'occasione del racconto e tutto il suo meccanismo narrativo corrispondono all'impatto fra la mobilità (fisica e morale) del protagonista e la fenomenologia statica, rigorosamente cronotopica del cortile, spazio della scrittura e della rappresentazione. La concentrazione dei personaggi dentro le mura del cortile corrisponde all'impostazione esplicitamente teatrale del romanzo, «scandito in tre parti e un finale, che alludono alla scansione in veri e propri atti»¹¹² a loro volta articolati in scene (le unità di scrittura isolate da spazi bianchi). La vocazione drammatica, per nulla risolta nella struttura esterna del testo, riflette la condizione principale dell'enunciato: «teatrale è innanzitutto l'idea dello spazio chiuso del cortile, dove, come su un palcoscenico, [...]

¹¹¹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 301.

¹¹² Paola Azzolini, *Cortile a Cleopatra di Fausta Cialente*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, XV, *L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Roma, Einaudi – Gruppo Editoriale l'Espresso, 2007, p. 523.

entrano ed escono i personaggi [...]»¹¹³. Con il suo cancello malmesso (sottile, precario proscenio, aperto verso una sorta di *quarta parete*), e le basse case disposte frontalmente (ordini simmetrici di quinte da cui si muovono attori e comparse) il cortile è un palcoscenico. Teatrale è il modo in cui i personaggi lo occupano, lo attraversano, si autorappresentano e riconoscono nel suo perimetro. Teatrali sono le relazioni, i movimenti e le posizioni reciproche, l'uso del corpo e della voce. Nel cortile ogni gesto risponde allo spartito delle convenzioni sceniche, degli spazi e dei gesti carichi di valori comuni, tacitamente riconosciuti. Ogni atto che si consuma all'ombra del fico è la rappresentazione sempre diversa di un abusato canovaccio. I personaggi sono per lo più ridotti a maschere, risolti nella ripetizione del loro carattere determinante e impegnati in brevi variazioni sul tema etico, sociale, religioso, economico che gli è stato assegnato: Abramino marito geloso, padre compiacente, commerciante cauto e superstizioso; Crissanti madre incapace di tenerezza, rinchiusa in una religiosità morbosa e avvilita; Spiro timido corteggiatore di una morte capricciosa, che non si concede solo per dare senso alla fatica di Catina, moglie-infermiera devota; Haiganush giovane donna collerica e invidiosa, impacciata da un desiderio erotico inappagato. Questo gioco di monologhi, pantomime, brevi collisioni verbali, si alimenta della doppia funzione di ogni interprete, insieme attore e spettatore.

Nella prima sequenza del romanzo Marco viene sorpreso in scena, addormentato. Tre figure femminili, dalle quinte di lato, guadagno il palcoscenico:

Voci di fanciulle nell'aria, d'improvviso, vennero a placare tanto disordine: erano voci fresche che andavano e venivano da un muro all'altro del cortile quadrato e come fili tessavano per il suo sonno un cielo di pace [...]. Le fanciulle si parlavano da un balcone all'altro e quell'accento est-mediterraneo non gli dispiaceva, nell'ora della siesta. Soltanto egli credeva di sognare e gli passò molto tempo prima di poter capire che Dinah, la figlia del pellicciaio ebreo, dal balconcino parlava alla serva che stendeva il bucato sul terrazzo della casa [...].

Un'altra finestra, di faccia, s'aperse sbatacchiando le scolorite persiane contro il muro. (Ogni volta pezzi d'intonaco si staccavano e cadevano.) Compariva Haiganush, la figlia del calzolaio armeno, che si lisciava con le palme i lucidi capelli neri divisi in mezzo da una riga bianca¹¹⁴.

Similmente all'elenco dei personaggi che introduce un testo teatrale, Dinah e Haiganush

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., pp. 11-12.

sono sinteticamente introdotte secondo una formula comune a tante figure della letteratura occidentale, da «Dorippa, moglie di Lisimaco» (Tito Maccio Plauto, *Mercator*) a «Rosaura vedova di Stefanello de' Bisognosi e figlia del Dottore Lombardi» (Carlo Goldoni, *La vedova scaltra*), fino a «Beatrice Florica, moglie del Cavaliere» (Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*): il loro nome è immediatamente seguito dal legame di parentela che ne garantisce (o dovrebbe garantirne) l'identità e il riconoscimento sociale. All'autrice, però, indicare che Dinah è la figlia del pellicciaio non basta: aggiunge che quest'ultimo è ebreo e non armeno come il calzolaio, o greco come il suo inquilino. Società patriarcale e piccolo borghese, quella del cortile, ma anche (e soprattutto) multietnica.

Insieme alla formula del nome, il rapporto con lo spazio scenico appena conquistato segnala la diversa appartenenza sociale dei personaggi. Marco (vagabondo, disoccupato, orfano) siede al centro del cortile, nello spazio che appartiene a tutti e, quindi, a nessuno, segno di una mancata corrispondenza con il sistema dei personaggi. Polissena, giovane serva del pellicciaio, è l'unico personaggio mobile della scena: «era stanca, lei – lei, serva – di scendere e salire. Tante volte le aveva fatte quelle scale che se menavano in paradiso ci doveva essere arrivata da molto tempo. L'inferno, invece. Ma rideva»¹¹⁵. Questa «specie di Colombina trasferita in levante»¹¹⁶, rumorosa, esuberante e perennemente indaffarata, è l'erede dell'eterna maschera drammatica del servo: non è un caso se il suo nome compare solo al termine della scena iniziale e per tutta la sequenza di apertura viene indicata semplicemente come «la serva» o «la servetta». Le due ragazze, figlie di agiati borghesi, sono invece immobili e perfettamente inquadrare nella cornice della rispettiva finestra, schermo che corrisponde alla loro condizione, al loro aspetto e temperamento:

Il vecchio muro su cui si apriva la finestra di Haiganùsh era pitturato in rosso guerriero e sulla parete chiara in fondo alla camera, Dinah, spaventata, vedeva il drago nero di legno verniciato che teneva rabbiosamente fra le zampe e la coda lo specchio di Haiganùsh, terribile specchio dentro cui, lei, Dinah, non avrebbe osato guardarsi. In piedi sul balconcino cadente, bianca e scalza contro il muro d'un verde azzurro e tenero come quello di un affresco, le ginocchia nude e le mani abbandonate, Dinah piegava la testa sulla spalla e contemplava il malumore di

¹¹⁵ Ivi, p. 12.

¹¹⁶ Paola Azzolini, *Cortile a Cleopatra di Fausta Cialente*, cit., p. 524.

Haiganùsh¹¹⁷.

Un uso simbolico e connotativo del colore definisce immediatamente, attraverso la descrizione dello spazio che le identifica, le due figure: calda, solare, bestiale Haiganùsh; fredda, lunare, virginea Dinah. Così dipinte, le due quinte (opposte per posizione e tonalità) bastano da sole a significare i personaggi¹¹⁸.

Preso posto in scena, i quattro interpreti intonano la prima «baruffa» del romanzo: mentre l'accesso duetto di Marco e Haiganùsh si consuma fra il balcone rosso e il fico, in una felicità di ritmo e colori che la critica ha avvicinato alle zuffe da campiello di Goldoni o agli strepiti dei vicoli napoletani di Eduardo¹¹⁹, altri due personaggi abbandonano la loro valenza drammatica per diventare spettatori della scena: «La serva era venuta ad affacciarsi sul terrazzo e si beava, incantata nella baruffa, Dinah nascosta dietro la persiana mise fuori la testa un momento»¹²⁰.

Al termine della schermaglia si apre la lunga giornata solitaria di Marco, interrotta solo a notte fonda dopo la visita nella bottega di Armando. Quando il cortile si risveglia, all'alba, i personaggi sono chiamati in scena dal pianto di Beatrice. Quasi si trattasse di una sceneggiatura teatrale, il narratore segnala chiaramente l'ingresso in scena dei singoli personaggi, ognuno con la sua quinta di riferimento, il suo *attacco*: compaiono la serva («Polissena fu la prima a spalancare una finestra»¹²¹), poi la vedova greca («Crissanti rispose dalla soglia»¹²²) e suo figlio («Marco venne sulla porta in quel momento, assonnato e semivestito»¹²³); si apre la finestra del calzolaio («Haiganùsh si affacciò da mezza persiana accomodandosi le ciocche spettinate dietro le orecchie»¹²⁴) e

¹¹⁷ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., pp.13-14.

¹¹⁸ La corrispondenza fra finestra-balcone e figura femminile è disattesa solo dal personaggio di Eva: «Abramino è pazzo a tenersi per moglie quella figura dipinta e lussuosa e voler che rimanga inquadrata nelle persiane sgangherate e storte di una povera finestra aperta in un muro scalcinato...Ci vuol altro, ci vuol altro», p. 61. Il mancato *inquadramento* di Eva, l'impossibilità di riconoscersi nella cornice che dovrebbe rappresentarla, segnala immediatamente il diverso destino del personaggio, goffamente e tragicamente inadeguato e, per questo, condannato all'errore e al sacrificio.

¹¹⁹ Cfr. Elena Clementelli, *Fausta Cialente*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei* (1974), IV, Milano, Marzorati, 1989, pp. 353-363; Paola Azzolini, *Cortile a Cleopatra di Fausta Cialente*, cit., p. 523; Renata Asquer, *Fausta Cialente: la triplice anima*, cit., p.58.

¹²⁰ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 17.

¹²¹ Ivi, p. 77.

¹²² Ivi, p. 78.

¹²³ Ivi, p. 81.

¹²⁴ *Ibid.*

quella della sarta («S'aperse la finestra della sarta e nel quadro apparve la faccia rotonda e severa di Catina [...]. Spiro venne a tossire, avvolto in una sciarpa»¹²⁵); infine Aram «uscì dalla porticina [...] ascoltò un momento e poi se ne andò crollando la testa»¹²⁶. La presenza sul palco dell'intera compagnia, per la prima volta al completo, segnala l'importanza dell'evento (il ritrovamento del sangue che ha tanto spaventato Beatrice) a cui tutti devono partecipare nella doppia veste di attori e spettatori. La precisione dei gesti e dei tempi dipende dalla determinazione dei punti di accesso che permettono ai personaggi di entrare e uscire di scena: il processo creativo e descrittivo dell'autrice parte proprio da qui, dalla visione e rappresentazione grafica dei movimenti nello spazio:

Se devo far entrare o uscire dei personaggi da una stanza, devo pur sapere dove sono le porte e le finestre. Non posso farlo a caso, perciò faccio dei disegni molto precisi, qualche volta perfino li coloro: disegno gli interni che ho inventato e anche le piante. Invece non disegno il paesaggio, perché so com'è e quindi non ho che da seguirlo. Il *Cortile a Cleopatra* l'ho disegnato tutto: tutte le casette che stanno là intorno, quella di Marco e della madre, quella del pellicciaio ebreo, della sarta greca, della ragazza armena, tutte disegnate, e anche la forma del cortile col fico in mezzo e la scimmia, o poi ogni casa con porte e finestre. È come un balletto: la gente del cortile va e viene e io devo sapere da dove entra e da dove esce¹²⁷.

Mentre si susseguono i diversi quadri del «balletto», tutto ciò che si mostra dentro le mura del cortile è immediatamente spettacolo, bene comune che il pubblico può legittimare o condannare, mentre ciò che si nasconde fuori scena (cioè dentro le case), diventa oggetto di fantasiosi sospetti e insostenibili attese:

Nessuno venne dalla casa dei pellicciai, nemmeno Polissena [...]. Quando Eva non permetteva alla serva i uscire – perché non si vuole che ciarli, disse Haiganùsh – era segno che c'erano novità, ma di quelle che si vogliono nascondere. Nessun rumore dietro le persiane illuminate che tutti guardavano, affascinati. Marco passeggiava intorno con Beatrice su la spalla e incontrava ogni tanto il sorriso maligno di Haiganùsh. Ad un tratto sentirono forti singhiozzi, lunghi singhiozzi lamentosi venire dalla casa del pellicciaio, la gente si mise in ascolto sussurrando e Marco si fermò davanti alle persiane rischiarate. Aveva riconosciuto il pianto della figlia di Abramino... o della moglie¹²⁸?

La scena del fidanzamento (sequenza 17) è costruita sull'alternanza dentro/fuori, che

¹²⁵ Ivi, p. 82.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Fausta Cialente, *Ogni pagina una scenografia. Fausta Cialente intervistata da Carla Vasio*, «Produzione & cultura», 30 dicembre 1978, p. 10.

¹²⁸ Ead., pp. 138-139.

corrisponde al passaggio dietro/davanti le quinte e, quindi, all'opposizione ignoto/noto. Mentre la famiglia del pellicciaio si rifugia nella dimensione privata, non-spettacolare dell'ambiente domestico, fuori, sotto l'albero, il pubblico prende posto mormorando, certo che presto un attore uscirà a colmare l'ellissi fastidiosamente imposta dalle «persiane illuminate»:

S'aperse la porta, Abramino comparve in pigiama, come se volesse fuggire il caldo e i pianti di casa sua, venne a sedere in mezzo agli altri senza salutare, asciugandosi la fronte. I singhiozzi si affievolirono, si udì la voce molle di Eva che cercava di persuadere qualcuno. Polissena venne alla finestra. [...] Abramino raccontò, appallottolando il fazzoletto con le mani, alzando le spalle come se non fossero impicci suoi, che un parente era venuto, la mattina, a “domandargli” la figlia per Clément: era pronto a sposarla subito, il giovine, entro un mese o due¹²⁹.

Passano le ore, gli spettatori del cortile spiano i movimenti di Marco e Crissanti che, turbati, entrano nella casa del pellicciaio. Dovranno aspettare un altro tramonto, quando Polissena avrà fissato la lanterna ai rami del fico e tutti saranno in scena per l'ultimo numero del giorno:

– Marco – chiamò Abramino mostrando a una finestra della sua casa la faccia gonfia e pallida. Haiganùsh vide Marco attraversare il cortile senza nemmeno voltarsi a salutarla, entrare nella casa di Abramino. Accostò le persiane e si mise a spiare là dietro, ma nessuno venne per molto tempo, i venditori gridarono inutilmente al cancello per chiamare Polissena.

[...] Neppure una fumata, né dalle finestre né sul terrazzo, per annunciare gli avvenimenti in casa di Abramino: verso il tocco Eva passò, vestita di raso nero, e andò a bussare alla porta di Crissanti, le parlò sottovoce quando venne ad aprire, poi attraversarono insieme il cortile ed entrarono nella casa del pellicciaio. Haiganùsh intanto abbrustoliva sulla griglia i peperoni freschi [...]. E così fu – perché non aveva costanza neppure nella curiosità – che fu l'ultima a sapere, Haiganùsh, perché fu l'ultima a entrare nel cortile, la sera.

[...] Erano tutti là e pareva che la lanterna facesse una luce più viva e le farfalle volteggianti: Spiro e Catina ancora vestiti di passeggio [...]. Poi, in gruppo, Eva, Crissanti [...], Abramino: sotto il fico, tenendosi per mano, Dinah e Marco, fidanzati¹³⁰.

È forse la sequenza più teatrale del romanzo, costruita interamente secondo lo schema strutturale della *Commedia Nuova menandrea*: come nelle rappresentazioni attiche, l'unità di tempo e di luogo risolve l'azione nell'arco di una giornata, davanti alle

¹²⁹ Ivi, pp. 139-140.

¹³⁰ Ivi, pp. 145-147.

abitazioni di due agiate famiglie; la diegesi è affidata ai dialoghi che hanno luogo all'esterno e ai resoconti-commenti di un personaggio polifunzionale (narratore interno, figura complice del pubblico) che permette di recuperare gli antefatti della storia e le azioni svoltesi all'interno delle due case. Ruolo comunemente affidato alla figura ipertrofica del servo, nel cortile è temporaneamente delegata ad Abramino, padre della fanciulla protagonista il cui progetto di matrimonio costituisce il pretesto della messa in scena. Come le sue antenate menandree, Dinah è destinata a realizzare il sogno d'amore inizialmente ostacolato dall'avversa volontà dei genitori. La commedia si scioglie in una grande scena corale dove, ristabilita la pace dentro e fra i due nuclei familiari, si celebra il fidanzamento dei giovani:

E stavano vicini, ancora, le spalle che si toccavano, leggermente rivolti l'uno verso l'altra, le teste piegate e le mani in grembo, sorridendo con gli occhi anche quando parevano seri, un sorriso infantile ma fisso e rigido come le loro braccia e i loro ginocchi, tanto che sembravano due marionette messe lì a sedere contro il fico, a cui si fossero indurite le giunture di legno gonfiate dall'umidità: un sorriso doloroso come un torcicollo, confuso dal tremolio delle farfallette e dei moscerini. L'albero – il fico – li proteggeva da ogni foglia; ma ogni foglia sembrava finta, come i fidanzati, come l'albero¹³¹.

Qui come altrove, il teatro non è semplice espediente narrativo ma condizione interna ai personaggi, stato di ordinaria finzione abitualmente e reciprocamente imposta. La messa in scena, articolata secondo un preciso linguaggio spaziale, mentre sancisce il patto sociale rende visibile lo scarto fra l'intima condizione del soggetto e le «giunture indurite» del suo nuovo ruolo. Così la tecnica narrativa (il ricorso al rallentamento e all'ellissi, il gioco dei punti di vista, l'uso del dialogo, l'investitura semantica dello spazio) riflette l'immaginario del testo e la proiezione psicologica dei personaggi. Il filtro che permette di contaminare i piani della forma e del discorso resta ancora il cortile, capace di condensare e mettere a sistema le diverse soluzioni di struttura e contenuto.

A livello tematico, carattere essenziale e determinante del cortile è la sua molteplicità. «Luogo in cui tutte le differenze convivono»¹³², conteso fra la città e la spiaggia, è introdotto come realtà domestica che non interrompe ma filtra il paesaggio naturale,

¹³¹ Ivi, p. 152.

¹³² Monica Cristina Storini, *Oltre il realismo magico*, in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, p. 113.

dimensione ambigua e indefinita a partire dalla sua stessa posizione nell'ambiente che la circonda:

Le piccole case intorno, basse e a un sol piano, decrepite e miserabili, avevano tutte le loro storte persiane chiuse. I piselli in fiore si arrampicavano sul muro rognoso, il vento ogni tanto gli portava quel profumo sul viso e faceva stormire il fico¹³³.

Il terreno era tutto sparso di rifiuti e immondizie, vetri di bottiglie, scarpe rotte, grandi latte di petrolio sfondate, reticolati divelti da pali e contorti, resti degli accampamenti di guerra. Sovente egli incontrava nei buchi qualche miserabile carogna di gatto randagio o di topo di fogna. Una triste vegetazione spinosa e grigia infoltiva a cespugli e ogni tanto un gruppo di canne di granturco piegate dal vento lo salutava con un dolce fruscio. Si fece ombra con le mani sugli occhi e guardò a est verso Mustàfa le gialle caserme inglesi, il minareto della moschea di Sidi Gaber e poi verso terra la stazione di Cleopatra. Le case intorno al cortile erano le ultime su la spiaggia, alte su la scarpata e sole in mezzo a l'ondulazione dei terrapieni deserti; piccole e basse, pitturate all'esterno di un rosa stinto e scalcinato, animate da lo svolazzare dei bucati tesi a festoni sulle terrazze scoperte. La casa di Abramino, pellicciaio e proprietario, era la meno rovinata, in quella di faccia abitavano i due inquilini, la sarta e il calzolaio. In fondo, sul mare, la piccola casa di sua madre. Verso terra, sul viottolo, c'era lo steccato con il cancello che non si poteva chiudere e nessuno pensava a ribattere i cardini. I fiori crescevano un po' dappertutto, lungo i muri, lungo i pali, intorno alle porte e alle finestre. Guardando di fuori si vedeva sorgere dal mezzo la testa verde del fico¹³⁴.

Ai lati le caserme inglesi, la stazione, la moschea piccola e sfocata. Alle spalle, dove finisce la città, il misero sobborgo di Cleopatra, e più indietro ancora Alessandria, i grandi giardini delle ville europee, le notti illuminate a festa. Davanti solo le chiome rosse dei dattolieri, il mare. In questa scacchiera disordinata, la condizione del cortile resta imprecisa, il suo rapporto con l'esterno non è mai univoco, esatto:

Anche dopo aver saputo che Cleopatra è un sobborgo di Alessandria d'Egitto, il titolo si sottrae ad un'esatta figurazione spaziale. Questo soprattutto a causa dell'uso della preposizione *a* che, significando contemporaneamente *in* e *ad* latino, accosta due spazi senza predicarne apertamente la relazione: lo spazio contenuto del cortile e (vicino, opposto, contiguo) un sobborgo, Cleopatra, anticamera alla città e alla campagna¹³⁵.

Dimensione interna rispetto alla spiaggia e al quartiere, luogo esterno di esibizione e incontro per i suoi inquilini, il cortile è uno spazio aperto e chiuso, collettivo e privato. Un diaframma sottile che si contrae e continuamente si dilata ridefinendo la sua funzione, i suoi limiti, il suo contenuto, in un'osmosi lenta e ininterrotta di tutto ciò che

¹³³ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 10.

¹³⁴ Ivi, pp. 29-30.

¹³⁵ Giuliana Minchelli, *L'Africa in cortile: la colonia nelle storie levantine di Fausta Cialente*, in «Quaderni d'italianistica», XV (1994), 1-2, p. 227.

lo circonda con tutto ciò che lo riempie. Persino rispetto al sobborgo ibrido e dimesso, che non appartiene più alla città, non ancora alla campagna, il cortile è spazio senza orientamento che restituisce, esasperandolo, il carattere ibrido della terra levantina:

Vivere fra l'Africa e l'Europa significa abitare un terreno in un costante stato di dissoluzione, sparso di cocci e vetri di bottiglie, una terra di nessuno che raccoglie i frammenti di diverse civiltà. I levantini, forse perché consci di questo pericolo, scelgono di vivere ingabbiati in case che offrono un effimero senso di identità e appartenenza, si illudono di occupare un punto privilegiato di conoscenza e osservazione sul mondo indigeno, arrancano nell'inseguimento di prestigio sociale e fortuna¹³⁶.

Il cortile è un mosaico irrisolto di lingue e religioni, intersezione fra realtà culturali che, abitando lo stesso luogo, complicano ogni tentativo di definire in maniera rigida e rigorosa la rappresentazione spaziale delle identità. La costruzione spaziale del testo rifiuta ogni soluzione binaria, rende impossibile individuare una dimensione interna-ordinata che si opponga ad una esterna-caotica, declinata come spazio dello straniero, del diverso¹³⁷. La dicotomia integrazione-esclusione è annullata in una gradazione indefinita di posizionamenti, una continuità in cui i personaggi sono inclusi e marginalizzati allo stesso tempo: tutti sono estranei (rispetto all'Egitto, all'Europa, alla madrepatria), ma tutti riescono a riconoscersi nel cortile, luogo che trasfigura e comprende ogni alterità, dove i diversi si appartengono. Se da un lato l'arabo, l'armeno, il greco, l'ebreo esercitano uno sguardo che viene *da fuori*, appartengono ad una sfera alternativa e straniata rispetto alla presunta centralità dello spazio condiviso, dall'altro restano stretti nel vincolo inclusivo del cortile: un effetto narrativo che rispecchia la condizione storica dell'Egitto levantino, realtà in cui tutte le pratiche sociali sono falsate dagli squilibri introdotti dal potere coloniale. La comunità multietnica di Cleopatra vive in un contesto politico-culturale fortemente eurocentrico, dove il culto del benessere borghese e la separazione rispetto alla popolazione indigena costituiscono le due condizioni essenziali dell'integrazione. Diversi per razza, lingua, religione, gli occupanti del cortile si riconoscono in quanto non-africani, subiscono gli effetti del rapporto fra colonizzatori e colonizzati, ne assorbono l'immaginario (l'uso socialmente distintivo del

¹³⁶ Ivi, p. 229.

¹³⁷ Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Jurij Michajlovič Lotman, Boris Andreevič Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1975), Milano, Bompiani, 1995³, pp. 145-181.

francese, il culto del consumo di prodotti europei¹³⁸, l'orrore per la promiscuità razziale¹³⁹) e ne abitano le zone d'ombra. L'imperialismo, lontano dal creare due compagini sociali distinte e contrapposte, genera una varietà di disuguaglianze, conflitti, alleanze e condivisioni più o meno imposte, concentrate nel testo dentro il perimetro di un luogo multiforme e privo di orientamento. Attraverso l'invenzione narrativa e metaforica del cortile, Cialente declina in chiave levantina il tema del soggetto nomade condannato all'isolamento e all'estraneità. Lo spaesamento dell'uomo contemporaneo, matrice tematica nel romanzo di Primo Novecento, è al suo significato originario, al grado zero della sua rappresentazione simbolica. Si gioca nel rapporto primario con lo spazio, nell'impossibilità di trovare il proprio posto nel mondo.

1.2.1.2 Esercizi di polifonia: lo sguardo del narratore

Cortile a Cleopatra fonda la sua struttura sulla presenza di un narratore onnisciente e oggettivo, entità che esercita le sue competenze in maniera tendenzialmente coerente, dotando il testo di una complessiva organicità. Un narratore che, alle prese con un intreccio tutt'altro che articolato, fa un uso estremamente discreto del suo potere enunciativo: rarissimi sono gli scarti spazio-temporali e le soluzioni descrittive di natura extradiegetica, esclusa ogni occasione di intervento diretto nel discorso, sapientemente nascoste (nel tessuto tematico e simbolico del testo) le proprietà prolettiche.

La sistematicità del racconto non focalizzato concede un discreto margine all'esercizio di scarti stilistici e di temporanee deviazioni del punto di vista, complicando la dominante oggettiva della narrazione con una sintassi articolata e molteplice. L'esposizione del narratore comprende il ricorso al discorso indiretto libero e al discorso riportato, si presta al contagio mimetico con la voce dei personaggi e alla pluralità delle soluzioni linguistiche e retoriche che ne derivano:

Haiganùsh con la sua voce bassa ma stridente, masticando i pistacchi raccontava come un mistero che aveva comperato dal mercante siriano cinque metri di seta di Mehalla, rosa, a sette piastre. Dinah si lamentò, come per un sventura: quel mercante veniva sempre quando lei non c'era, non aveva fortuna, ecco. Haiganùsh aveva chiamato e chiamato sotto le finestre chiuse, ma poi il mercante era andato via. Cinque metri, che si lava e si stira come un fazzoletto. Dinah sospirò zitta e

¹³⁸ Cristallizzato nell'ossessione di Dinah per le Gallerie Lafayette.

¹³⁹ Determinante l'episodio del bacio fra Haiganush e un ragazzo siriano (pp. 263-265).

rassegnata. L'altra diceva, per consolarla, che il mercante aveva promesso di tornare, e poi non aveva comperato, lei, dieci metri di quella mussola che Haiganùsh non sapeva come fare a trovarne l'eguale, sottile e forte, per quelle camicie?
– Se vuoi, io te le posso fare, le camicie. – Grave e generosa diceva proprio così, nel quadro della finestra. Una santa, a vederla¹⁴⁰.

La disponibilità all'accoglienza di differenti angoli visuali si realizza prevalentemente nelle sequenze dialogiche, dove i segnali stilistici propri del discorso orale (ripetizioni, interrogazioni, esclamazioni) si intrecciano con il ricorso al plurilinguismo (con incursioni di termini arabi¹⁴¹ e interi periodi riportati in francese) e con l'assunzione delle parzialità conoscitive e dei giudizi dei personaggi. La trasposizione dell'andamento dialogico avviene sempre dentro un flusso espositivo estremamente controllato, capace di utilizzare una focalizzazione e una ricerca mimetica variabile anche all'interno dello stesso passaggio:

Seguì una discussione vivace dalla quale Marco, sorpreso, venne a sapere che Dinah tormentava il padre perché affittasse un appartamento in città, il gaz e la luce elettrica. Abramino rispondeva lagnandosi che non voleva mettersi altre spese sul collo, che in quella casa aveva fatto «moneta» e gli doleva il cuore di lasciarla; era roba sua e doveva metterci dentro degli estranei? I quali forse non avrebbero pagato la pigione mentre lui avrebbe dovuto pagare l'appartamento in città. Meglio aspettare, prudentemente, qualche anno ancora; e poi costruire lì, a Cleopatra una casa nuova con il gaz e la luce.

– Sì, la conosco questa storia della casa nuova! – rispose Dinah, sprezzante.

– Una casa, più grande, più bella, a due piani.

– Una baracca, e sempre la spiaggia davanti, dove l'inverno non passa anima viva e l'estate, perché si fanno i bagni di mare sotto le finestre, non si esce mai. E intanto mammà s'è presa i reumatismi perché abita troppo vicino all'acqua e lei, Dinah, ci soffre di nervi a sentire sempre il terremoto delle onde.

(– Oh questa?!) Pensò Marco che entrava da uno stupore nell'altro.

– In città, almeno, si può stare alla finestra e si vede passare la gente.

– I morti! – si mise a gridare Abramino agitando le mani in aria, spaventato come se li vedesse – I morti che vanno al cimitero!

Morti sarebbero tutti, a Cleopatra, coperti di sale e di muffa, se ci restavano.

(– Non avrei mai creduto che potesse dire tante cose in una volta... e su quel tono. –) pensò Marco guardando la fidanzata, incuriosito.

E in quanto a lei, Dinah, ne aveva abbastanza; ora che si sposava voleva ricevere le sue amiche in una casa, non in una bicocca, e uscire col marito, dopo cena. A Cleopatra sul mare, in mezzo ai terreni deserti, è come vivere in convento. Se piove neanche al cinematografo il sabato sera¹⁴².

Da un lato, il ricorso a parentesi e trattini definisce i confini del discorso diretto e delle inserzioni riflessive (il commento di Marco), espressione di un criterio organizzativo

¹⁴⁰ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 15.

¹⁴¹ In apertura del romanzo l'autrice prevede un piccolo *Vocabolario* con il significato in italiano di tutti i termini arabi presenti nel testo.

¹⁴² Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., pp. 244-245.

volto a vigilare il carattere pluridiscorsivo del racconto. Dall'altro, proprio all'interno dei segnali grafici che dovrebbero isolare le forme dell'enunciato, si realizzano osmosi fra i diversi tipi espressivi: il discorso diretto («E intanto mamma s'è presa i reumatismi») diventa indiretto libero («e lei, Dinah, ci soffre di nervi a sentire sempre il terremoto delle onde») nell'ambito di un solo periodo, mentre l'inciso («(- Oh questa?!) Pensò Marco che entrava da uno stupore nell'altro») supera l'intervallo della parentesi, determinando un flusso modulato ma ininterrotto.

Le incursioni dell'oralità movimentano con sfumature discorsive e colloquiali una lingua altrimenti esteticamente ricercata, vicina alla prosa poetica, estranea all'uso analitico o argomentativo della parola: da questo punto di vista e in questo stadio della sua produzione Cialente è narratrice *pura*, completamente dedicata alle funzioni della rappresentazione, della messa in scena di luoghi, figure, atmosfere, artefice di un discorso che sembra immediatamente ed esclusivamente denotativo e descrittivo. Conseguenza della vocazione teatrale della scrittura è la stretta dipendenza dell'enunciato dall'esercizio della vista, sia questa del narratore o (più spesso) dei personaggi. Buona parte delle descrizioni sono, almeno nel momento del loro innesto nel tessuto dell'intreccio, determinate dallo sguardo di una figura che osserva l'esterno e stabilisce, attraverso la sua azione diegeticamente coerente, lo sviluppo del racconto. Ne risulta un trattamento dei personaggi tutto orientato sul linguaggio del corpo, sull'evidenza della loro presenza scenica (movimenti, abito, aspetto, espressioni verbali), per cui l'analisi introspettiva si realizza nella connotazione psicologica dei tratti fisici:

Dalla finestra aperta **si vede** Crissanti vicino all'acquario, la testa legata nel fazzoletto di seta nera, magra e diritta come una santa bizantina. Si aprono le finestre di faccia e intorno le porte, **escono** quelli che vanno al lavoro, Aram e Abramino per tempo, più tardi Catina, ultima Eva che è un po' grassa e pigra, ma bella. (Il marito la fa andare in bottega più per gelosia che per il lavoro, Marco ha indovinato anche questo. La sera gli domanda: – **Hai visto uscire** mia moglie? A che ora, press'a poco? – così, oziosamente, e quando Marco gli ha risposto, anch'egli con esatta svogliatezza, ma esatto al minuto, **gli vede** negli occhi – gli occhi, sempre! – il calcolo sospettoso di quanto tempo sua moglie ha messo per arrivare fino in bottega e se non c'è stato uno scarto lungo la via. E poi le regala troppi monili, troppi vestiti di raso nero e scarpini di vernice e aumenta così la propria vecchiezza di fronte a lei appena matura. Ella **esce** per andare a lavoro vestita come per andare a nozze, braccialetti ai polsi e pendenti agli orecchi. Marco la **vede allontanarsi** lungo il viottolo polveroso fra i terreni deserti, imponente come un'elefantessa, storcendo ogni tanto la grassa caviglia sopra i tacchi sottili).

Catina la sarta, poveretta a quell'ora è già **passata** a traverso il cortile, grassa e svelta, con le spalle curve che arrotondano la schiena della giacchetta blu, il piccolo cappello rotondo e nero come una pignatta e il rolo dei giornali sotto il braccio. Le sue labbra sottili e bianche dicono appena buongiorno e dietro gli occhiali posati su la punta lucida del naso **guizza**, ecco, il disprezzo di Marco: anni che lavora così per quel compagno che marcisce tante ore al sole contro il muro del cortile: sempre quella giacchetta e sempre quel cappello con il nastro da parte che diventa grigio di polvere l'estate e ciondola bagnato di pioggia le sere d'inverno. Quel fiocco di nastro sembra un uccello morto dentro la pignatta nera ma forse è lui che insegna a Catina i misteri segreti della rassegnazione e della fedeltà¹⁴³.

Matrice della narrazione è l'azione (ripetuta quotidianamente, così come infinitamente iterati sono tutti gesti, i movimenti, le espressioni osservate) del personaggio che guarda e considera, determinando un'istanza descrittiva inizialmente orientata sul punto di vista e sul giudizio di Marco. La scoperta delle diverse figure che attraversano il cortile è sempre sdoppiata, interna ed esterna, mentre i caratteri della fisicità e dell'abbigliamento rendono visibile il profilo psicologico e i rapporti reciproci fra i personaggi. La dicotomia iniziale si complica quando, nel regime del visibile, si introduce un ulteriore livello: «il disprezzo di Marco» interviene in forma materica, appare fra i tratti dell'oggetto osservato contraddicendo la focalizzazione parziale sul personaggio e svelando la presenza di un ulteriore filtro. La facoltà superiore del narratore è smascherata, ricorda la sua presenza affianco (se non sopra) al protagonista.

La tensione visiva che regola il corso della narrazione cresce intorno alle due polarità essenziali del narratore esterno e di Marco, figura che resta ferma nel suo osservatorio (sotto il fico, al centro del cortile) a cogliere i movimenti degli altri personaggi, che attraversa da spettatore passivo spazi e contesti con cui non stabilisce alcun rapporto di appartenenza o di interesse, praticando un potere di conoscenza che è, ancora una volta, ridotto all'esplorazione visiva del mondo. La pressione esercitata dall'identificazione ideologico-affettiva con il protagonista condiziona l'ottica dominante, determina una definizione dei personaggi (positivi/negativi), dei luoghi (accoglienti/ostili), dei comportamenti (persecutori/benefici), dei valori morali (condivisi/rifiutati) che tende a coincidere, a livello tematico, con il giudizio e l'esperienza di Marco. Più complesso è il piano della forma, dove la distanza fra narratore e personaggio (e quindi fra autrice e personaggio) è sempre variabile e sfumata, volutamente ambigua e trasformativa.

¹⁴³ Ivi, pp. 57-58. Miei i grassetto.

L'ingombro di un protagonista assoluto che esaurisce, nelle sue azioni e relazioni, tutto il corso della storia, non basta ad annullare la voce narrante: nella costruzione discorsiva del racconto l'istanza di emittenza non scompare mai a favore del personaggio. Anche quando l'esperienza sensoriale e memoriale di Marco si impone come pretesto dell'intreccio o della digressione descrittiva, l'esposizione si sviluppa in epifanie che svelano la presenza di un io lirico superiore al personaggio. Il narratore racconta, è vero, l'itinerario e lo sguardo del ragazzo, ma quando la descrizione finisce la visione è tanto più estesa nell'immagine e nel senso. Marco è rimasto indietro:

Ombra, dov'è l'ombra. Dove sono le strade che invitano e attirano, complici le ombre e i profumi? Invano egli ha camminato durante il mattino e le prime ore del meriggio ed ha passato la diga sul lago di Handra per ritrovare i grandi giardini sul canale. Nei giardini civilizzati raschiati pettinati, offesi dal caldo gli alberi piegano i rami verso terra. I pellicani dormono su la sponda dello stagno, il becco adagiato sul ventre. Fuori, le strade vanno verso una campagna sconosciuta, piatta, dove gli occhi non incontrano, lontano, se non il grigio profilo dei dattolieri, e, vicino, tra le rive del canale, un'acqua densa, lenta e lurida. Su l'altra riva piccole case di fango a cupola, donne arabe che scendono ad attinger l'acqua con anfore di rame su la testa, l'orlo della veste inzuppato e incollato sulle gambe. Gobbe nerastre di bufale immonde che escono pesantemente dalla melma soffiando l'acqua dalle frogie, anitrocchi spauriti che galleggiano fra le canne. I tuguri non fumano, non ci sono né fuochi né canti. La strada sventrata si allontana nella luce faticosa con sul ciglio dei fossi qualche fico impolverato, i campi hanno dei colori smorzati e sinistri, biblici.

Al tramonto vele immense e altissime avanzano lentamente dal gomito del canale, sono le grandi barche in partenza per l'alto Egitto, cariche tanto che navigano con gli orli a fior d'acqua. I fanali s'accendono sui ponti insieme ai rauchi litigi dei battellieri. Vento non c'è, ad una ad una le grandi vele falcate si piegano, si chiudono, scendono, e non rimane sul cielo annebbiato che la curva degli alberi nudi e snelli. Sulla ripa fangosa il primo canto si leva, è il lamento degli uomini che dalla terra tirano le barche in fila sull'acqua, tesa sul petto una dura corda¹⁴⁴.

L'intenzione (ripararsi dal sole e passeggiare in luoghi più freschi) e il movimento di Marco («ha camminato; ha passato») sono progressivamente ridotti al solo sguardo («gli occhi non incontrano») per poi sparire completamente lasciando la scrittura libera di aderire al paesaggio. Il distacco dal personaggio (che pure, in un regime di descrizione diegetica, sta continuando a guardare ciò che il narratore descrive) è sollecitato dalla personificazione diretta degli elementi evocati e dall'emersione di un linguaggio puramente letterario, ricercato («colori smorzati e sinistri, biblici») e specifico («frogie») nelle sue variazioni lessicali. La doppia entità di osservazione (personaggio-narratore) procede per accumulo di percezioni che si organizzano in un preciso ordine di

¹⁴⁴ Ivi, pp. 90-91.

successione. Un montaggio rapido di fotogrammi messi singolarmente a fuoco e distinti gli uni dagli altri alimentano una sintassi lirica ma votata alla precisione: il periodo si sviluppa per innesti di sintagmi appositivi e attributivi, di unità frastiche brevi e scandite per asindeto e polisindeto. Fuori dalla dinamica plurilinguistica e multifocale del cortile, dove la narrazione è continuamente contesa dai diversi personaggi, la polifonia della scrittura emerge anche in assenza di una focalizzazione alternativa: il racconto appartiene ad un'intelligenza narrante che è, per sua natura, attenta alla molteplicità del reale, disponibile alla pluralità degli stimoli, all'accumulo (non sintetico-analitico ma visivo e immaginifico) degli elementi dell'esperienza che acquistano ognuno, brevemente, una voce e una tonalità distintiva.

In molti luoghi del romanzo l'accostamento paratattico determina la struttura del periodo e arriva a codificare un andamento della frase scandito dalla ricorrenza del doppio:

La bottega di Abramino stava in un passaggio fra case vecchie e sordide che due portoni chiudevano la notte e s'aprivano il giorno da una parte e dall'altra su due strade rumorose e calde di sole. Il fracasso dei tram e degli autocarri giungeva come il fremito affievolito di un lontano terremoto e i campanelli vi risuonavano dolcemente. Guardando in alto si vedeva un piccolo cielo lungo e celeste, con uno spicchio di nuvola o un colombo, poi gli occhi scendevano lungo i muri macchiati e rognosi, lungo i tubi che colavano un'acqua verde di muffa e rossa di ruggine. Vecchie e folte ragnatele drappeggiavano gli angoli e aspettavano la pioggia che le avrebbe disciolte. In terra fra i ciottoli stagnava l'acqua che rigurgitavano le antiche fogne e passeggiavano gatti famelici che la notte erano messi in fuga da pattuglie di grossi topi¹⁴⁵.

Al suo primo giorno di lavoro Marco raggiunge la bottega del pellicciaio, luogo fosco («la bottega era oscura e la luce vi rimaneva accesa tutto il giorno») e mortifero («vicino s'apriva, nel vicolo, il negozio di un fioraio [...] ma non esponeva, di giorno, che le corone mortuarie di fiori finti»), definito da una serie di coppie di aggettivi («vecchie e sordide; lungo e celeste; rumorose e calde; macchiati e rognosi; verde di muffa e rossa di pioggia»), di riferimenti spaziali («due portoni; due strade; da una parte e dall'altra») e simbolici («notte-giorno, gatti-topi»). Il doppio andamento della descrizione è subito orientato in un movimento che dall'alto prosegue verso il basso («guardando in alto; poi gli occhi scendevano; in terra»), definendo immediatamente la condizione di pericolo e di soffocamento del personaggio. Dall'alto incombono le pelli degli animali («guardava

¹⁴⁵ Ivi, p. 182.

la scaletta nella penombra come se altre bestie dovessero strisciare dall'alto ondulando i fianchi, svelte e mute»¹⁴⁶) e in un confuso riflesso di alto e basso (materno e mortale) si consuma l'amplesso con Eva, evento finale che tutte le sequenze nella bottega sembrano prefigurare e preparare:

Ella alzò gli occhi sorpresa. Il soffitto non c'era più là sopra la sua testa, la casa lentamente girava e si capovolgeva. Sopra la sua testa adesso c'era Marco, il viso di Marco annebbiato, confuso, scendeva dall'alto, ingrandiva e le entrava negli occhi accecandola¹⁴⁷.

Altrove, il sistema di accumulo e di costruzione binaria del significato si risolve in un'unica isotopia dominante, un solo registro simbolico che determina intere sequenze creando una forte continuità di immagini. Così la storia d'amore di Marco e Dinah è articolata, prima di essere costretta nelle consuetudini del fidanzamento ufficiale, intorno all'elemento marino, scenario che ne rappresenta l'iniziale carattere di libertà, spontaneità, scoperta. Da componente fondamentale ed esclusiva, il mare viene via via sottratto in un processo di allontanamento e chiusura che passa, prima di arrivare alle mura del cortile, per lo spazio intermedio di una cabina:

Una sera Marco venne tutto agitato a raccontare che un amico gli prestava la chiave di una cabina dove avrebbero potuto incontrarsi. [...] Ma quando una sera si trovarono soli dietro la stuoia che il sole calando nel **mare** feriva di lunghi raggi sottili, [...] soli per la prima volta, i piedi nudi nella **sabbia** fredda e pungente, macchie di luce negli occhi confusi della penombra, le orecchie ronzanti come due **conchiglie**, Dinah non osò guardare Marco in faccia, egli non osò alzare le mani e toccarla. [...] C'era odor di **frutti di mare**, di **pesce** secco, di paglia. [...] Abituati a baciarsi fuori, nel **mare**, l'idea di baciarsi nascosti là dietro, d'essere venuti solamente per fare questo, niente altro, niente di più, li aveva irrigiditi [...]. Ma poi un fremito, un respiro più lungo, qualche cosa che si mise a pulsare nelle dita immobili o forse un brivido alla nuca o alla radice dei capelli li avvertì che l'**onda** era entrata in loro dall'esterno: si voltarono a guardarsi, forse non si riconobbero dagli occhi lucidi e palpitanti che **navigavano** come due **meduse** sui visi cancellati dall'ombra, ma si baciaron lo stesso. Grande conforto di ritrovare quel sapore, meno **salato**, più dolce¹⁴⁸.

La sessualità giocosa e solare si tramuta in oppressione e indecenza, la scoperta di sé diventa confusione dei sensi, immobilità, mentre il paesaggio immenso e avvolgente del mare è ridotto a isolati dettagli, resti di una totalità perduta. La polifonia del discontinuo

¹⁴⁶ Ivi, p. 193.

¹⁴⁷ Ivi, p. 273.

¹⁴⁸ Ivi, p. 135. Mio il corsivo.

lascia spazio ad uno schema compositivo nuovo, modulato sulla ripetizione monodica piuttosto che sull'accumulo del diverso: strategie che si alternano e si combinano restituendo, nella varietà del racconto, il controllo di un'autorità narrativa coerente e univoca.

I.2.2 Il personaggio. Marco, un protagonista in sospenso

Marco, quale personaggio indipendente, mi si presentò un giorno d'inverno sulla spiaggia deserta, tra Sporting e Cleopatra; scendeva giù dalla scarpata correndo, in maglia e calzoncini, con l'asciugamano buttato sulla spalla, avvicinava una ragazza che sembrava aspettarlo sulla riva dell'acqua e insieme si dirigevano verso oriente; camminando egli le prendeva con una mano il braccio. Era una delle passeggiate che dovevano fare poi Dinah e Marco; ma io non sapevo ancora niente, se non che quel ragazzo fiacco e pigro era animato da un impetuoso amore di libertà e fatalmente un giorno sarebbe partito verso quella direzione, l'oriente, solo, tutto abbandonando dietro di sé¹⁴⁹.

L'8 febbraio 1938 Fausta Cialente racconta «come nasce un personaggio» ai lettori del «Giornale d'Oriente», quotidiano per la comunità italiana di Alessandria d'Egitto. Nella sua ricostruzione, l'incontro con Marco coincide con la definizione del carattere essenziale del futuro protagonista, quel bisogno di libertà che sarà Kiki a enunciare nelle ultime pagine del romanzo: «Nessuno, nessuno poteva tenerlo quel ragazzo irrequieto e leggero come gli aquiloni di carta che i bambini mandano su ai primi venti d'aprile»¹⁵⁰. Questa figura inafferrabile e mobile viene inserita nella cornice codificata di un racconto di formazione, costruito sui modelli e le sequenze della fiaba a partire dall'antefatto del romano. Il presunto abbandono dell'infanzia coincide, per Marco, con l'inizio di un viaggio: alla morte del padre pittore «s'era fatto un piccolo bagaglio con dentro i migliori pennelli, i suoi libri d'avventure e le indicazioni per raggiungere la madre sconosciuta in terra straniera»¹⁵¹. Il giovane attraversa una serie di peripezie: trascorre la

¹⁴⁹ Fausta Cialente, *Personaggi*, «Il Giornale d'Oriente», 8 febbraio 1938. Ritaglio allegato a Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Alessandria d'Egitto, 16 febbraio 1938, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 688, lett. 38.

¹⁵⁰ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 298.

¹⁵¹ Ivi, p. 40.

notte nella casa di un'orchessa (l'affittacamere nei pressi del porto¹⁵²); si imbarca su una nave insieme a un «fuochista, nero come il diavolo e con gli occhi rossi»¹⁵³; nel mezzo del Mediterraneo salva la vita ad un animale (magico?) che diventerà il suo compagno di avventure:

C'era una scimmia a bordo e le davan la caccia. Allora egli tendeva le mani: – E' mia – diceva. [...] E lo frustavano. Accecato dal sole egli si rotolava sul punto a dorso nudo, schiumando e gridando. [...] E Marco gemeva, languente come un eroe ferito, ai piedi del cassero. Il suo petto era liscio e magro. Quando aveva levato lo sguardo aveva visto qualche cosa di bruno che si muoveva là in alto. Il cuore gli aveva versato dentro le membra peste un mare di tenerezza.

– Si chiama Beatrice – singhiozzava vomitando largamente sul ponte e poi sveniva. [...] Sì, erano state quelle le sue avventure. [...] Non si meravigliava se non temeva più nulla: fermo a prua a spiare la terra fantasticava su le ragioni che fanno il prestigio di un uomo e possono anche nascere da un fatto misterioso come quello di una scimmia trovata a bordo; e i marinai avevano cominciato a guardarlo con grande curiosità¹⁵⁴.

Superate le prove del viaggio, una notte Marco arriva di fronte al cancello del cortile. L'ingresso del personaggio estraneo nello spazio della comunità organizzata è riconosciuto esplicitamente come esecuzione di un repertorio fiabesco:

C'era della gente che parlava e rideva seduta intorno a un albero in mezzo al cortile e una lanterna dondolava fumando appena a una ramo basso. Avevano, quelli, aspetto di gente sazia e tranquilla e lui che mangiava appena, da due giorni, s'era sentito tremare le viscere di fame e di rancore. Attorcigliati a le alte canne flessibili i piselli fiorivano là sul cancello, il vento di mare, salmastro, trascinava nel cielo nuvole e stelle. Un gatto gli veniva incontro miagolando.

– Dov'è mia madre? – aveva pensato.

[...] Come nelle storie: – Che volete? Chi cercate?

Diceva: – Sono il figlio di Crissanti.

Sì, aveva detto proprio così, come nelle storie, come se dicesse: – Sono il figlio del re – e s'aspettava forse che tutti gli facessero una gran festa, stava per sorridere¹⁵⁵.

La parabola dell'eroe arrivato in un regno lontano continua con l'ambizione di conquistare la mano della principessa, traguardo che dipende dal consenso del re e dalla prova di valore del giovane corteggiatore:

– Ne ama un altro. [...] Ma non avrà Dinah, nemmeno lui. Ci vuol altro.

– Vi siete già guardata nello specchio del drago, Haiganùsh? Chi vi dice che l'altro non diventerà ricco, più di Clément, se vorrà?

– Non basta volere.

– C'è una storia, di uno che voleva sul serio, e venne fuori da un vitello d'argento per

¹⁵² Ivi, p. 43: «Marco s'era detto spaventato: Ecco, adesso mi mangia. Ah, perché mi hanno lasciato credere che le orchesse ci sono solamente nelle favole».

¹⁵³ Ivi, p. 45.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 51-52.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 64-66.

dire al re: Basta volere. Solamente per questo sposò la principessa, Haiganùsh. Un vitello d'argento, niente di più¹⁵⁶.

La prima parte del romanzo sembra così scandita da una serie spie metatestuali che svelano l'impalcatura fiabesca della storia. A metà del testo il destino di Marco è inquadrato in un percorso di formazione che coincide con l'assunzione di un ruolo matrimoniale e professionale, nonché con la conclusione del viaggio e la costruzione di un proprio ambiente domestico. L'accesso alla vita adulta sarebbe quindi determinato dalla normalizzazione del giovane errante in individuo stabile e radicato, i cui desideri coincidono perfettamente con le aspettative previste e condivise dalla comunità. La trasformazione del personaggio da mobile a immobile, che dovrebbe esaurire l'intreccio e consolidare l'ordine prestabilito, resta invece sospesa e si configura come radicalmente estranea all'indole e ai desideri di Marco. Mosso da una ricerca del materno che è in se stessa deviata e irrealizzabile (perché radicata nella mancanza incurabile del padre), il ragazzo rifiuta l'ordine patriarcale del mondo, le sue logiche economiche fondate sul culto del benessere e l'accumulo del capitale. L'imposizione di un modello di comportamento normato genera la trasfigurazione orrorifica del proprio futuro, autoannunciato nelle visioni del personaggio:

Le settimane finiscono sempre in una domenica. La domenica bisogna sedere sul canapè, con la fidanzata vicino. La fidanzata che vuole abitare a Mazarita in un appartamento con il gaz e la luce e le finestre sul cimitero. Nella camera che ha la finestra sul cimitero c'è un letto col baldacchino dorato e le gale di merletto; vicino al letto una culla e un bambino dentro. Anzi, due bambini, piccoli rosei, molli come le ostriche senza guscio. Un altro bambino, grande, nodoso, che ha la fronte caparbia e assomiglia al pellicciaio, si arrampica sulla finestra. Una donna grassa e spettinata, avvolta in una vestaglia sudicia è seduta in un angolo e dice: – Lafayette, Lafayette. – (Guarda come si può diventare) Eppure ha begli occhi, una pelle bianca e dolce. È immensa, florida, apre la vestaglia, tira fuori due seni gonfi e ci attacca i bambini, uno a destra e uno a sinistra. E quelli succhiano, succhiano. Ecco quello che ha fatto, lui. Tutta roba che costa cara, bisogna sfiancarsi e tener duro perché i bambini non strillino e il baldacchino dorato non gli crolli sulla testa. Intanto l'altro bambino che si arrampica su la finestra sta per cadere...cadrà¹⁵⁷.

Al centro dell'incubo si impone lo spazio domestico, perimetro che dovrebbe definire e rendere riconoscibile l'affermazione dell'individuo adulto, l'assunzione di un ruolo familiare e professionale di responsabilità, sacrificio, dedizione. La «difficoltà

¹⁵⁶ Ivi, p. 145.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 269-270.

all'adattamento»¹⁵⁸ di Marco è prima di tutto un'incapacità di accettare la geografia sociale e normata degli spazi, conseguenza della sua innata disposizione ad essere sempre (nel posto) sbagliato. Sintomo più evidente di questa estraneità è l'impossibilità di gestire *correttamente* il passaggio dall'interno all'esterno dell'abitazione materna, di quella casa che, condividendo i caratteri di chiusura e rifiuto di Crissanti, si trasforma in «una gabbia», luogo dal quale non si può entrare o uscire liberamente:

Se voglio entrare in casa e vestirmi, adesso, devo scavalcare la finestra dalla parte del mare perché l'uscio, dentro, è chiuso a chiave. Una gabbia¹⁵⁹.

Aveva dimenticato chiusa dall'interno la finestra della sua camera e fuori doveva restare, fino al ritorno di sua madre¹⁶⁰.

Il rifiuto della porta suggerisce la centralità di un altro elemento spaziale (la finestra) e di un altro gesto (scavalcare-saltare) che consente di risolvere con furiosa leggerezza il confine fra interno ed esterno:

Poi invece di uscire dalla porta scavalcò la finestra e scese sul terrapieno a destra della casa¹⁶¹.

– Senti, Polissena. Entra in casa... che mia madre non ti veda; e apri la mia finestra. Non voglio passare dal cortile, io¹⁶².

Marco abbandona le rive tranquille del canale e a traverso i campi e le spiagge deserte ritrova la casa, la finestra, la sua camera¹⁶³.

In costume da bagno saltò dalla finestra, scese correndo la scarpata¹⁶⁴.

L'indomani Marco uscì per tempo saltando dalla finestra. Non voleva vedere nessuno¹⁶⁵.

Giunto in camera sua accese la lampada e vide la finestra da cui era entrato, vuota e nera, spalancata sopra il mare invisibile di cui gli arrivava fin sul cuscino umido, da tanto tempo, la voce monotona.

– Ah –, pensò, – non lo sentirò più. – E andò a chiudere le persiane¹⁶⁶.

Aspettò molto tempo (il suo cuore batteva, batteva) e alla fine aperse la finestra,

¹⁵⁸ Monica Cristina Storini, *Oltre il realismo magico*, cit., p. 113

¹⁵⁹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 26

¹⁶⁰ Ivi, p. 55.

¹⁶¹ Ivi, p. 29.

¹⁶² Ivi, p. 84.

¹⁶³ Ivi, p. 91.

¹⁶⁴ Ivi, p. 111.

¹⁶⁵ Ivi, p. 160.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 283-284.

guardò fuori la spiaggia e la scarpata: luminose, deserte. Non volle accendere la lampada, finì di vestirsi alla meglio, andò a cercare il fagotto in un angolo [...], poi si mise a cavalcioni sul davanzale e saltò giù. Prima di scendere riaccostò le persiane¹⁶⁷.

Ripetuto come alternativa al normale uso della porta, il passaggio attraverso la finestra diventa quasi il *senhal* del personaggio, della sua deformata visione e fruizione dello spazio sociale, inteso come spazio razionalmente condiviso ed organizzato secondo le opposizioni dentro-fuori, privato-pubblico, chiuso-aperto. Se per gli abitanti del cortile rappresenta il mezzo privilegiato dell'interazione collettiva, per Marco «la finestra [...] diviene il segno di un rapporto domestico e sociale avvertito [...] con insofferenza»¹⁶⁸ l'espedito che gli permette di evitare il confronto con gli altri. Persino Francesco, nel dire addio al giovane apprendista, gli ricorda la necessità di un passaggio alternativo («Non devi farti vedere da nessuno. [...] Meglio che tu entri dalla finestra, sai»¹⁶⁹), mentre è proprio la finestra chiusa della sua stanza a determina l'ultimo allontanamento dal cortile («si mise a cavalcioni sul davanzale e saltò giù. Prima di scendere riaccostò le persiane») e sancisce per Kiki la perdita definitiva del suo amico («non poteva nemmeno voltarsi a guardare le case del cortile dove c'era la finestra di Marco...chiusa o aperta? Finite, le amorose speranze»¹⁷⁰).

All'interno della finestra si nasconde una camera spoglia e senza «via d'uscita», ancora una gabbia estranea che vorrebbe imporre al ragazzo un legame determinato ed esclusivo, esponendolo alle cerimonie sociali del cortile:

Impossibile fuggire la camera, la notte, l'afa, la noia. [...] L'indecisione e la noia si mutano lentamente in un'angoscia mortale, tutta chiusa come una rotonda parete senza via d'uscita. L'aria è irrespirabile, ha la bocca pastosa e calda, gli fanno male le ossa. I muri sono tiepidi, le zanzare fischiano alle sue orecchie. [...] Quel vasto mare fuori dalla piccola finestra, perché tace al buio, come una gran bestia accovacciata sulla spiaggia? Ne ha quasi paura, lui. E la gente nel cortile che parla e cammina, perché non siede e tace? Se il mare si alzasse col vento non sentirebbe più le loro voci, né quelle odiose risate¹⁷¹.

Un sistema di opposizioni racconta la veglia «impossibile» di Marco, contrappone l'angoscia mortale dello spazio chiuso all'infinito benefico della natura: la «piccola

¹⁶⁷ Ivi, p. 287.

¹⁶⁸ Maria Pagliara, *Segni e repressioni in un cortile. Il piccolo mondo di cortile a Cleopatra*, in Ead., *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di Maria Pagliara, Bari, Progedit, 2007, p. 278

¹⁶⁹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., p. 281.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 297-298.

¹⁷¹ Ivi, pp. 95-96.

finestra» e il «vasto mare», «l'aria irrespirabile» e il vento che si alza sulla spiaggia, la baruffa chiassosa del cortile e il silenzio raccolto del mare. Prigioniero dentro le pareti della stanza, Marco invoca il mare come un potere meraviglioso e tremendo («ne ha quasi paura, lui»), sembra ripetere con infantile smarrimento una formula magica, una preghiera che lo liberi dal timore, che gli conceda il sonno. Così facendo, opera una forte inversione nei riferimenti abituali dell'immaginario comune. Lo spazio noto e protetto della casa, la comunità organizzata del cortile, la famiglia, rappresentano qui l'insidia, la minaccia («mortale») che sembra tanto più grande e più vicina quando il bambino è solo al buio. Al contrario, la «gran bestia» in agguato nel silenzio viene investita di un valore salvifico, diventa una forza benevola (sebbene temuta), magica risorsa contro il turbamento della notte. Per chi non può adattarsi allo spazio di una comunità piccolo-borghese, l'unica corrispondenza possibile è con la dimensione aperta della natura, corrente vitale che si oppone alla rigida fissità delle barriere (sociali, architettoniche, culturali) imposte dagli abitanti del cortile:

Gli rombava il mare dentro la testa e gli sembrava che anche la spiaggia tremasse leggermente. Bu-um sc-lac, facevano le onde e poi frusciano all'indietro. I movimenti della natura, l'acqua, il vento, il fuoco, la sua scimmia quando si dondola sul fico, ah queste sono le vere consolazioni. Bu-um, sc-lac¹⁷².

Nell'acqua, nel vento, nel fuoco, negli animali, Marco riconosce la sua stessa essenziale mobilità, la sua estrema, spontanea vocazione all'esercizio irrequieto dello spazio: muoversi e mutare per rimanere, come l'onda e la fiamma, sempre se stesso. La ricerca di paesaggi incontaminati e solitari (il mare, i deserti, le foreste di dattolieri) diventa quindi un'abitudine distintiva di Marco e dei suoi *aiutanti* Francesco e Kiki, un desiderio tanto più urgente quanto più si stringono le maglie dei suoi doveri familiari (Parte III e IV). Lontano dal costituire solo una fonte di facile sollievo, la natura obbliga il ragazzo ad un'autoriflessione inedita per il suo carattere, avvia il flusso della memoria e della coscienza, sollecita un bisogno di espressione:

Arrivò lontano, alle foreste di quei dattolieri che inseguiva da mezzogiorno, giusto all'ora del tramonto. Il sole calando aveva acceso i grappoli di datteri rossi che splendevano come lampadari in cima al fusto colorato e diritto, sotto i pennacchi grigi, confusi nel cielo e già lontani, al di sopra del sole. Egli era venuto per questo. Seduto sul ciglio di un fosso, davanti alla foresta che s'incendiava in basso, guardò piovere la sera dal basso masticando lentamente i resti del suo pane: sui grappoli

¹⁷² Ivi, p. 31.

spenti restava un rosso cupo, violento, di sangue coagulato. [...] Le vele sul canale, spinte dal vento si erano gonfiate, piene di sole e tutte rosa.

Marco cercò di scrivere col lapis qualche parola su la carta unta e spiegazzata del pane: voleva esprimere di quei datteri, di quel cielo, di tutto quel mistero, ma non gli riuscì. Per i datteri non trovò altro aggettivo che «rossi», e per le vele soltanto «belle». Poi aggiunse: grandi. La sera calava tanto rapidamente che non poté più distinguere le parole dalle macchie d'unto; rattristato si levò, lasciò la carta appallottolata dentro il fosso e ricominciò il cammino a testa bassa [...] ¹⁷³.

La contemplazione del tramonto diventa sforzo comunicativo, tentativo di fissare le emozioni, raro gesto di consapevolezza che non può essere condiviso o compreso. Ugualmente solitaria ed eversiva è la passione per la lettura, esercitata come via di fuga dal lavoro e dal peso della vita quotidiana, diventando la prima causa della stravaganza di Marco:

– Dove le impari le parole che non mi dirai, malnato, nei tuoi libri forse, che ne hai una cassa piena e anche quella te la mandano i tuoi servi dall'Italia, o dimmelo ¹⁷⁴?

Se almeno potesse leggere ma ha finito ieri l'ultimo libro e, comperarne degli altri, nemmeno pensarci. [...] Bisognerà rileggere qualcuno dei vecchi, quelli che sono in fondo alla cassa ed ha letto anche a suo padre; Martin Eden, per esempio, che l'aveva tanto commosso, pover'uomo, oppure Il libro della jungla o La Folie Almayer ¹⁷⁵. Gli piacciono i libri fantastici o i libri di avventure.

[...] – Troppa carta – gli dice Aram quando lo vede con i suoi giornali e i suoi libri – non potrai diventare un buon operaio.

Invece: crepar di fame, bisogna, ma leggere. Allora non pensa più a tutte le cose tristi e misere della sua grama esistenza. Che gente. Suo padre, quando lo vedeva leggere era contento, quasi superbo ¹⁷⁶.

Forse avevano ragione quelli che dicevano che egli leggeva troppi libri, si guastava e si esaltava ¹⁷⁷.

«La colpa è tutta di certi libri che non dovevo leggere, pare, e se le carte del mio gioco non combinano più è che ho perso tutti i numeri e mi restano solo i fanti, le regine e i re» ¹⁷⁸.

Marco lascia l'Italia con i suoi libri fantastici e d'avventura che, come la natura, lo consolano e lo esaltano, offrono modelli eversivi di formazione: non a caso i testi citati raccontano tre giovani destini deviati e straordinari, alternativi alle consuete appartenenze di classe (London), di razza (Conrad), addirittura di specie (Kipling). Dai

¹⁷³ Ivi, pp. 180-181.

¹⁷⁴ Ivi, p. 19.

¹⁷⁵ Cialente conosce questo e altri testi di Conrad, scoperto nella biblioteca alessandrina del marito, solo nella traduzione francese.

¹⁷⁶ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., pp. 94-95

¹⁷⁷ Ivi, p. 158.

¹⁷⁸ Ivi, p. 173.

suoi eroi Marco apprende l'amore per l'esplorazione e la scoperta, per il viaggio verso l'ignoto:

Tutto quello che gli piaceva restava alle sue spalle: i grandi giardini, più lontano le campagne, le dune di Siuf, più lontano ancora il Nilo, a Rosetta che, a navigarlo risalendo verso il sud sarebbe entrato nel cuore sconosciuto e misterioso di una terra che cominciava ad attirarlo sordamente¹⁷⁹.

Nel tragitto fra l'Italia e il «cuore» del continente africano, il cortile costituisce solo un temporaneo arresto, un inciampo, una deviazione. L'orientamento simbolico del personaggio non prevede, dopo le imprese del viaggio, l'approdo ad una condizione stabile e duratura: non la crescita verso l'età adulta ma un ulteriore abbandono all'ignoto, l'avventura, la solitudine, «tutto quello che gli piaceva». Marco incarna una giovinezza senza termini temporali, regressiva e narcisistica, per definizione sradicata e irrequieta. Il viaggio e la lettura restano gli unici vincoli identitari nel momento in cui «la coscienza della crisi di valori consolidati [...] si riflette [...] come positività vitale, occasione di esperienze e di conoscenza»¹⁸⁰. Dopo aver tradito tutte le donne che, ognuna a suo modo, lo volevano adulto, per Marco la continuità dell'avventura si conferma come ricerca di un materno «più caldo», ormai declinato in una percezione ancestrale e selvaggia, che sappia finalmente assorbirlo e nascondere:

Grande conforto quello di starsene seduti e veder passare la strada sotto i piedi che ciondolano, stanchi e fermi. [...] Pensa che ora va lontano, nell'intero, a vivere piuttosto con gli indigeni che con i levantini [...]. – Presto vedrò gl'ibbis e i nibbi. Forse vedrò Cairo e il Nilo grande. Forse l'Alto Egitto. [...] Gli sembrò che il petto gli si gonfiasse di gioia. Possibile?

– Ah, come ho potuto aspettare tutto questo tempo!?! [...] – No, No! – aveva voglia di gridare, i pugni stretti dentro le cosce serrate: – Non tornerò mai più, mai più, siate contenti pure voi –. E un gran riso gli tremava dentro, lo scuoteva tutto, la luce divorava il cielo, lo attirava verso un orizzonte più caldo, misterioso, che poi laggiù l'avrebbe assorbito e nascosto.

S'appoggiò al sacco e chiuse gli occhi con un sospiro di sollievo. Avrebbe letto, laggiù; una quantità di libri; e dei più belli¹⁸¹.

¹⁷⁹ Ivi, p. 105. Sebbene il «cuore sconosciuto e misterioso [...] che cominciava ad attirarlo sordamente» e la nota passione di Cialente per Conrad sembrano rimandare a *Heart of darkness*, l'autrice non aveva ancora letto il romanzo: «Ho letto pure Couer de tenebres di Conrad, che non conoscevo», scrive ad Aleramo il 17 luglio 1934 (*Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Alessandria d'Egitto, 13 luglio 1934*, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1930-1939, UA 640, lett. 202)

¹⁸⁰ Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, cit., p. 115

¹⁸¹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, cit., pp. 289-292.

Desiderio di lettura, di viaggio, di abbraccio materno (lo stesso che, invano, aveva cercato sul grembo di Eva¹⁸²), ma anche e sempre desiderio di abbandono. L'euforia della fuga, la «fredda e splendida felicità»¹⁸³ di Marco non è impeto violento dell'azione, improvvisa risoluzione all'iniziativa, ma il «grande conforto [...] di starsene seduti e veder passare la strada sotto i piedi che ciondolano, a riposo». L'immagine con cui il personaggio si congeda ricorda il sonno pomeridiano sotto il fico, «sdraiato all'ombra festosa e ondeggiante delle foglie», nell'incipit del romanzo: così il nomadismo del personaggio non si realizza nel cambiamento, ma nella risoluzione a rimanere sempre uguale a se stesso, una vocazione alla libertà che diventa desiderio di perdersi in una corrente («come gli aquiloni [...] ai primi venti d'aprile») che lo trascina via da ogni legame, da ogni imposizione, lo culla e lo protegge nella rinnovata promessa di una felicità possibile.

I.2.3 Tematiche e contenuti. La magia nel realismo

Seduta sul ramo basso del fico la scimmia sorvegliava Marco che dormiva lì sotto sdraiato all'ombra festosa e ondeggiante delle foglie; dormiva con la bocca aperta e aveva sul petto la camicia sbottonata e occhi di sole. La scimmia lo guardava, seduta come una donna [...].

Egli s'addormentò e sognò di sangue: sangue di polli sgozzati, di conigli sventrati, di montoni squartati. Il mare ingrossato dal vento si mise a battere contro il muro a nord. Aveva inghiottito tutta la spiaggia, gli parve, voleva entrare adesso, rombando, schiumando, e portarsi via le tracce di quel sangue innocente. E lui, Marco, niente poteva fare se non che arrampicarsi sulla cima del fico, là dove l'aspettava la scimmia sconsolata¹⁸⁴.

Il cortile è svelato a partire dal suo punto focale, elemento fisso intorno a cui si ordinano gli spazi del narrato. Lungo la verticale del fico scende lo sguardo della scimmia che abita, insieme, lo spazio immobile della veglia e quello agitato del sogno. Disposta al

¹⁸² «Trovò le sue scarpe lucide, le sue grosse caviglie. Chiuse gli occhi, abbracciò strettamente quelle ginocchia e affondò la testa nel vestito. – Eva! – singhiozzò – aiutatemi voi! Non ne posso più, non ne posso più – Vere lacrime calde e abbondanti gli bagnarono il viso. [...] aveva trovato dove mettere la sua povera testa che gli faceva male da tanto tempo, e quella cosa dura compatta che si scioglieva dentro la sua gola e il suo petto e poi gli scorreva nelle vene come un tiepido latte zuccherato, era di nuovo la felicità: o quasi», Ivi, pp. 270-271

¹⁸³ Ivi, p. 293

¹⁸⁴ Ivi, p. 9

marginale del racconto, la visione di Marco costituisce la sinossi simbolica del romanzo, una breve sequenza di immagini (il sangue del sacrificio, le acque del mare, le mura del cortile) che rispondono a categorie semantiche profonde, introducono un piano di senso omogeneo e coerente che include, stigmatizzandoli, i principali elementi dell'intreccio. Cortile a Cleopatra è la storia di una maledizione che si avvera. La vita di una comunità è sconvolta dalla presenza di un soggetto estraneo alle leggi condivise, che infrange un tabù (l'incesto) e mette a rischio l'assetto (quindi la sopravvivenza) della società. Per espiare l'avvenuta profanazione un membro del gruppo deve essere tolto dal suo stato mondano e restituito, tramite sacrificio, alla dimensione del divino, mentre l'autore del delitto si allontana in un esilio senza fine e senza riscatto. Nella sua costruzione tematica il romanzo funziona come un racconto delle origini articolato intorno ad archetipi profondi e paradigmatici, espressi da reti di corrispondenze simboliche. Nella sua struttura profonda si articola come una tragedia, rito condiviso ed esposto che oppone la legge della civiltà a quella ancestrale e misterica del sangue, che alterna la superbia monodica dell'individuo alla voce del coro, espressione di una coscienza collettiva lacerata.

Secondo uno schema comune al mito e alla tragedia, il compiersi della maledizione è determinato da due momenti distinti: quello della profezia (codice di corrispondenze simboliche che la comunità, incapace di riconoscere il male e salvarsi, non sa interpretare) e quello della catarsi finale, con l'evidenza dell'empietà commessa. Questo dualismo essenziale si declina intorno alla ripetizione di una serie di episodi disposti in coppie attraverso il testo, in cui le prime occorrenze (nelle parti I e II del romanzo) annunciano l'esito tragico della vicenda (Parte IV). La visita dell'arrotino, il passaggio dei carri indigeni, la macchia di sangue nel cortile esistono due volte, prima come profezia del destino che lentamente si prepara, poi come manifestazione del crimine e dell'avvenuto sacrificio.

L'arrotino, che apre il romanzo per poi ricomparire immediatamente dopo la sequenza dell'incesto, funziona come marcatore temporale, fissa un appuntamento: il suo secondo passaggio coincide con l'*ultimo* tramonto sul cortile, col *ripiegarsi* definitivo della scena e di un'azione durata lo stesso tempo che impiega un coltello affilato a consumarsi di

nuovo. Particolarmente allusivo, anche sul piano metaletterario, è il dettaglio della ruota che gira e cigola, ingranaggio della rappresentazione che si mette in moto, segnale di un andamento ciclico del racconto:

Sentì strisciare i piedi nudi dell'arrotino che se ne andava con la **ruota** su la spalla. Quanto tempo quella ruota aveva **girato cigolando** mossa dal piede nudo dell'uomo, per arrotare tutti i coltelli di casa e quelli dei vicini: pensò alla baruffa che poteva scoppiare tra sua madre e le altre donne del cortile adesso che i coltelli avevano tutti il filo diritto fresco e lucido [...] ¹⁸⁵.

C'è l'arrotino nell'angolo del cortile dentro l'**ultimo** raggio di sole che batte sul muro: la **ruota gira e cigola**. Ha arrotato l'**ultimo** coltello, ora ne picchia il manico sulla pietra, lo liscia sulla palma e lo fa scintillare. [...] Quando l'arrotino se ne va **anche il sole abbandona** il muro, il fico **ripiega** le foglie, i piselli si stringono alle canne e l'aria diventa grigia ¹⁸⁶.

La sequenza del sacrificio è ripetuta simmetricamente non solo nei suoi riferimenti tematici (l'alba, il sangue, la sabbia) ma nella strategia formale dell'episodio che si sviluppa in perfetta analogia con gli stessi personaggi, la stessa sequenza di azioni (con la scoperta della macchia, l'allarme della scimmia, la protesta di Crissanti, l'intervento di Polissena), perfino gli stessi gesti:

All'alba la scimmia guardava inquieta una chiazza densa e scura che s'allargava nell'angolo del cortile [...]. Lo strano liquido **colava giù dal tubo guasto** che lungo il muro saliva al terrazzo, [...] un rivolo cominciava a **scendere nella polvere** e andava a formare un'altra **pozza** sotto la finestra della cucina di Crissanti. [...] – Ah! – gridò [Crissanti] **alzandosi le mani su le guance**, spaventata. [...] – Ah, sfortuna, miseria, malattie! Sangue sulla porta di casa! [...] – Non è niente Kyria... Il padrone ha fatto ammazzare la **bestia** questa notte, sul terrazzo. [...] Polissena andava su e giù a raccogliere pugni di **sabbia** in un angolo del cortile, li gettava nella pozza di sangue ¹⁸⁷.

All'alba Polissena si alzò, veramente affamata, lei, e languida [...]. [Crissanti] le mostrò il sangue che si coagulava tra le zolle aperte: **colava giù dal tubo guasto**, a gocce, aveva fatto una **pozza** di un rosso quasi nero e un rivolo cominciava a **scendere serpeggiando nella polvere**. Polissena **si prese le guance tra le mani**. – Ma non c'è bestia sul terrazzo, Kyria. Il padrone non ha portato **bestia** in casa, questa settimana. – Mmm – faceva la scimmia in piedi lassù [sul terrazzo] e spalancava le braccia, disperate.

¹⁸⁵ Ivi, p. 10

¹⁸⁶ Ivi, pp. 273-274

¹⁸⁷ Ivi, pp. 76-81

– Vedi come cammina – sussurrò Crissanti che invece guardava in terra, offesa, testarda – vuol venire a bagnare la zucca. Portami **sabbia**, devi, come l'altra volta»¹⁸⁸.

L'analogia delle situazioni nasconde la progressione drammatica del finale, con la scoperta della terribile sostituzione del capro espiatorio: il sangue di Eva versato per espiare la colpa del corpo profanato («Eva ha abbandonato i larghi fianchi che non le saranno più di faticoso peso»), per cancellarne il racconto («– Tacerò, adesso, oh sì»¹⁸⁹) e, quindi, l'effetto nefasto per la comunità.

Procede per ripresa sintetica l'incontro con il carro dei contadini arabi che entra in città la sera del fidanzamento di Marco (al margine del rito che segna l'ingresso nella struttura patriarcale del clan) e si allontana verso l'entroterra nella notte del suo esilio:

Vide passare il caro indigeno e si fermò a guardare. **Viene dalla campagna**, lungo e stretto geme su le ruote e cigola, tirato lentamente da un **asino** sfiancato. Il lampioncino **fumoso** oscilla appeso a una stanga [...]. In mezzo ai panieri e ai **sacchi di fave siedono** le **donne** arabe che si tengono con le mani le gambe incrociate; ampie, materne e misteriose dentro il manto nero che le avvolge e le arrotonda scendendo dalla testa fino alle ginocchia: larghe sono e **rotonde** alla base, come le uova, ma sono grandi e nere, **velate** a lutto fino agli occhi dipinti. Sembrano addormentate così sedute e immobili, hanno la fronte e le mani scure, il palmo roseo, si tengono il **bambino** su le ginocchia e piegano dolcemente la testa su la spalla. Qualche volta le più **giovani** si riconoscono da quel **seno** turgido e scuro che le dita fanno sbocciare dal manto e spingono nella bocca del bambino: una **perla azzurra** pende dal seno legata ad una cordicella¹⁹⁰.

Quando senti cigolare il primo carro che **veniva dalla città** si fermò sul ciglio della strada e aspettò; tirato da un **mulo** portava i **sacchi** di farina e di **fave** e le **donne velate, rotonde, sedute** sopra il fascio di trifoglio. C'erano i **bambini** addormentati con le gambe che pendevano giù, c'era la donna **giovane** col fantolino attaccato al **seno** e la **perla celeste**; c'era il moccio **fumoso** dentro un vetro sporco e l'arabo che conduceva cantava sommessamente ad occhi chiusi¹⁹¹.

Nel secondo passaggio la lunga descrizione è ridotta a singoli aggettivi (la sequenza *velate-rotonde-sedute* che sostituisce due interi periodi) o a brevissime sequenze riproposte come catalogo riassuntivo di quanto precedentemente esposto. Il rinvio è evidenziato dalla connotazione deittica dell'enunciato, che sostituisce l'indeterminazione del tempo, dell'articolo e del numero con soluzioni singolative e denotative (una perla

¹⁸⁸ Ivi, pp. 294-295

¹⁸⁹ Ivi, p. 296

¹⁹⁰ Ivi, pp. 159-160

¹⁹¹ Ivi, p. 289

→ la perla; qualche volta le più giovani si riconoscono → c'era la donna giovane).

Tempo della storia, sacrificio, esilio. Le tre indicazioni determinano la linea guida dentro cui si riflettono le diverse proiezioni del sogno di Marco, in uno sciame di immagini ricorrenti e derivate: i coltelli esposti al sole da Haiganùsh (p.86), i colpi di lama del delitto alla Ghenena (p. 132), il colore del sangue al tramonto sopra le foreste di dattolieri (p. 181) e il sangue che cola dal corpo del pellicano abbattuto (p. 261), il macello dei montoni esposti nelle baracche del quartiere indigeno (p. 201) e il muggito del bue che investe le grida dentro il cortile (si unì un'altra voce, più bassa, lacerante come il muggito di un bue al macello). La presenza del regno animale, inizialmente limitata alla sola Beatrice (la compagna gelosa, che ha avuto una sì gran parte nel malefizio), nella seconda metà del testo è ricondotta ad allucinazioni tenebrose e mortifere:

Marco non poteva guardare le vetrine, la notte, senza sentirsi agitato o sorpreso: volpi e linci lo spiavano con gli occhi scintillanti arrotolate come serpi, [...] toccavano il vetro con la punta del naso, e facevano, mostrando i denti fra le gengive rosse, un astuto sorriso. Le altre pelli, decapitate, tendevano le zampe rigide, le unghie curve e minacciose: pigiavano tutte il pelo contro il vetro, dall'interno, come se volessero forzare i battenti e rovesciarsi sul pavimento, tenebrosa e soffice valanga, per poi assediare, rampare su di lui, avvolgerlo. Non le sentiva proprio nemiche quelle bestie, ma pericolose. Guardava la scaletta nella penombra come se altre bestie dovessero strisciare dall'alto ondulando i fianchi, svelte e mute; riprendevano vita uscendo dai sacchi e non erano né talpe né conigli, come dicevano i timbri azzurri a rovescio, ma lontre misteriose, feroci leopardi, castori intelligenti¹⁹².

Le pellicce in agguato nel negozio di Abramino sembrano sul punto di liberare una forza voluttuosa e mortale, determinano il contesto simbolico (l'immanenza della morte, l'irresistibile languore delle superfici, la claustrofobia dello spazio) e anticipano l'azione (il precipitare dei corpi dall'alto al basso) per l'abbraccio fra Marco e Eva. Proprietà delle figure animali è quella di esercitare sul protagonista insidiose suggestioni, esponendolo alla minaccia-seduazione di un femminile bestiale e allucinato (durante un attimo in mezzo a tutte quelle donne che si agitavano Marco vide una grande scimmia in piedi, di schiena, fare i gesti di tutte quelle donne).

L'intero impianto della narrazione è alimentato da una misteriosa ragione che guida gli eventi al loro esito (senza via d'uscita) e costringe il ragazzo a prolungare, contro la sua

¹⁹² Ivi, pp. 192-193

stessa volontà, la sosta nel cortile:

Ogni volta che egli si dice «meglio andarsene», è proprio quando sente che non può, c'è qualche cosa nell'aria che lo tiene, bisogna restare, ascoltare, vedere, senza una ragione che egli possa capire, ma dev'essere una misteriosa ragione che esce dalla testa di quella gente come un fumo malefico e lo costringe là. L'indecisione e la noia si mutano lentamente in un'angoscia mortale, tutta chiusa come una rotonda parete senza via d'uscita¹⁹³.

Se c'è un tratto eroico nella figura distratta e inerte di Marco è proprio per la misura fatale e inconsapevole delle sue azioni, determinate da un disegno imperscrutabile che lavora («una macchina sorda lavora giù nelle fondamenta»¹⁹⁴) alla costruzione del racconto: «sentiva la presenza di certi mostri che nuotavano là sotto, senza agitare un'onda, né fare una bolla d'aria»¹⁹⁵. Il sortilegio è esteso a tutto il cortile, continuamente minacciato dalla prossimità oscura dell'acqua, altra protagonista del sogno di Marco. La pioggia e il mare penetrano «sotto la casa», avanzano «lungo il muro e nel soffitto» in macchie di umidità che, significativamente, hanno lo stesso andamento e lo stesso effetto del sangue:

[Il sangue] aveva fatto una **pozza** di un rosso quasi nero e un **rivolo** cominciava a **scendere serpeggiando** nella **polvere**¹⁹⁶.

Un **rigagnolo** partendo dalla finestra arrivò torcendosi a **serpente** fino in mezzo alla camera e vi allargò una **pozza** d'acqua polverosa¹⁹⁷.

L'interazione metaforica fra le case raccolte intorno al fico e il mare termina alla fine della III parte nell'immagine del cortile come «una barca che navigava su un fianco ed era quello della casa di Abramino»¹⁹⁸, dove si addensano i segni del male pronto a consumarsi. Alla descrizione realistica dello spazio si sostituisce il suo referente simbolico (l'imbarcazione che procede verso l'approdo del racconto) e poi, nel momento dell'esilio di Marco, l'immagine catartica della sua trasformazione:

Scese di corsa sulla spiaggia e quando fu in basso guardò su, «per l'ultima volta», si disse; ma fu abbagliato.

¹⁹³ Ivi, p. 96

¹⁹⁴ Ivi, p. 68.

¹⁹⁵ Ivi, p. 253.

¹⁹⁶ Ivi, p. 294

¹⁹⁷ Ivi, p. 190

¹⁹⁸ Ivi, p. 222

Una luna pomposa e fresca pendeva giusto sopra il cortile, a picco; la palizzata splendeva come d'argento, la testa del fico luminosa scintillava da ogni foglia, e egli se avesse potuto guardare là dentro avrebbe visto – ne era certo – luccicare le corolle dei fiori di pisello come se ognuna avesse un diamante e la sabbia del cortile, accesa, bruciare come una polvere di fuoco. La luce non scendeva dalla luna ma balzava su dal cortile in un gran fascio tremolante, lanciata verso il cielo, e su, su, s'allargava, si divideva in altri raggi palpitanti, di un rosa magico, liquido, di meraviglioso splendore, che poi ricadevano scivolando a ondate lungo la curva del cielo e gocciolavano bassi nel mare¹⁹⁹.

L'angoscia mortale tutta chiusa senza via d'uscita si spezza non appena l'abietto abbandona il cortile: una palingenesi luminosa celebra l'allontanamento della presenza maligna («io sono un maledetto»)²⁰⁰, aveva ammesso Marco), l'ascesa di raggi palpitanti inverte l'orientamento dall'alto al basso che incombe per tutta la rappresentazione attraverso la verticale discendente del fico, lo sguardo della scimmia (che osserva la scena dal ramo o dal terrazzo), la caduta mortale di bestie, corpi, acqua e sangue. La profezia è avverata e la magia irradia dal cortile, purificato.

La coerenza strutturale del testo sembra garantita dalla tenuta di un sistema di simboli dall'elevata dialogicità interna, che impongono un altro linguaggio per l'enunciazione della storia: quello della profezia che anticipa gli eventi e della Sfinge che ne svela l'enigma. Questa rete di archetipi fondativi riesce ad agire dentro l'impianto realistico della narrazione attraverso un costante processo di traduzione, un passaggio di codici che lega il trascendente al quotidiano e che si esplica nell'esercizio di riti, comportamenti e gesti determinati dalle diverse professioni religiose dei personaggi. Gli abitanti del cortile digiunano e pregano, interrogano la semola sul fondo di una ciotola e organizzano banchetti per gli angeli, praticano l'uccisione rituale del montone e soffrono come una sventura la vicinanza del sangue. La connotazione incantata della vicenda non è distinguibile da quella rituale, magico e sacro sono legati dall'immanenza delle loro manifestazioni, dall'esercizio misterioso dei loro stregoni-sacerdoti (per lo più declinati al femminile) capaci di spiegare e determinare i destino degli altri personaggi:

Egli si sentiva preso dentro a un malefizio (che altro poteva essere quel gelo al cuore?) e se avesse avuto il coraggio di parlarne, l'avrebbe detto a sua madre e a Polissena perché rompessero l'incanto con i loro incensi e le scaramanzie là in mezzo al cortile; forse avrebbero chiamato la fattucchiera beduina, quella che leggeva nella semola e tracciava in terra segni cabalistici, oppure una di quelle

¹⁹⁹ Ivi, pp. 287-288

²⁰⁰ Ivi, p. 174

misteriose donne greche che venivano a visitare Crissanti, con le mani nascoste dentro lo scialle. Anche Haiganùsh aveva le sue preziose visitatrici ammantate di nero, che quando apparivano improvvisamente sul cancello egli era colpito dai loro occhi tenebrosi e pensava nel vedere quelle fronti scure, quei fieri nasi aquilini dalle grandi narici: – Che malefizio non scongiurerebbero questi visi²⁰¹?

Declinazione levantina del mito e dell'azione tragica, la storia di Marco e dei suoi amori non può rispondere al terribile potere di un'entità olimpica, dialoga invece con un pantheon disordinato in cui si incontrano, contaminandosi, tutte le religioni mediterranee. Cristiani, ortodossi, ebrei, musulmani, perseguitati dal malocchio, ossessionati dalla colpa o dalla certezza della propria virtù, all'occorrenza fanatici integralisti o disponibili alla tolleranza: con la sola eccezione del protagonista, tutti i personaggi rispondono ad una specifica categoria di fedele, portano il segno del loro particolare battesimo che ne determina abitudini, alimentazione, sistema di valori, misura del tempo. Escluso dal culto solitario ed ossessivo della madre, incapace di sedersi al generoso banchetto di Abramino, Marco misura la propria alterità nel radicale rifiuto di ogni identità religiosa («religione non hai, in nessuna chiesa puoi entrare»²⁰²). Del tutto estraneo alle liturgie condivise dalla comunità, non può che assistere alle diverse messe in scena ignorando tanto i riferimenti culturali quanto le convenienze sociali che le determinano, rielaborandone i contenuti in una chiave ironica e infantile:

La vecchia parente moveva piano la grossa testa da marionetta dignitosa e raccontava con una voce lenta che le veniva dallo stomaco ben pieno quel che succedeva in casa sua, la notte di kippur. [...] preparava sulla tavola della sala da pranzo una bella tovaglia di bucato, il pane kascer, il grano, il sale, il vino, l'acqua: bella tovaglia, tutta ricamata, belle caraffe di cristallo. E poi una catinella, un asciugamano, i libri di preghiere [...] e i lumini a olio, per i morti di famiglia. [...]
– La luce rimane accesa tutta la notte e nessuno entra nella stanza. La casa è purificata e gli angeli possono visitarla. [...]
– Ma perché il pane, il sale, il vino?
– Gli angeli devono mangiare.
– E perché la catinella e l'asciugamano?
– Gli angeli si lavano le mani, e siedono, e leggono le preghiere.
[...] Ci ripensò la notte nel suo letto, svegliandosi improvvisamente. [...] la luce che si vedeva a pena attraverso le persiane non poteva essere che il tramonto della luna. Invece erano gli angeli. [...] Erano tutti là, cinque o sei, teneri e fosforescenti come le meduse, sorridenti, e avevano su la schiena, chiuse, le grandi ali gobbe che sembravano quelle d'immensi avvoltoi. Camminano strisciando a terra l'orlo leggero del vestito e aprono le porte toccandole appena con le lunghe dita di certe mani lilla. Sono angeli bruni, che hanno lunghi riccioli, lunghi sguardi violetti. [...] La parente

²⁰¹ Ivi, p. 259

²⁰² Ivi, p. 18

che ha messo il sale sulla tavola, per distrazione ha lasciato anche il pepe, uno degli angeli l'addita agli altri, nasconde la bocca e ride...²⁰³

L'ingenuità fantastica di Marco esaspera il piano dell'esibizione formale riducendo la pratica religiosa ad un gioco di vuote apparenze che sembrerebbe celare, dietro la libera associazione del personaggio, l'implicito distacco critico del narratore.

Ad invertire nuovamente contenuti e referenti interviene l'ennesima ripresa testuale: il sonno di Marco interrotto dal disperato appello di Eva, la notte dell'incesto. Al di là della persiana chiusa, la donna assume la posizione e i gesti degli angeli:

Si **svegliò subito** – o gli parve, ma era passata giusto un'ora – sentendo battere leggermente sulle persiane. [...] Un'altra notte l'avevano svegliato così, la notte di kippur, gli angeli che andavano a visitare la casa del pellicciaio.
– Ma questa volta non è un sogno – pensò toccandosi gli occhi, le guance. – Sono proprio sveglio, chi mi chiama? – e scese dal letto, scalzo, s'avvicinò alla finestra tenendo il respiro. Qualcuno moveva i sassi, fuori, e i suoi occhi, snebbiati, cominciavano a vedere la finestra che filtrava il **chiaro di luna**²⁰⁴.

La deformazione del rito in scherzo della fantasia svela la sua appartenenza al repertorio simbolico del testo. Con una doppia agnizione, nel momento in cui Marco avverte la presenza di Eva riconosce il potere evocativo della sua visione: il dialogo con gli angeli non è solo la proiezione dissacrante delle risibili pratiche ebraiche, ma un altro enunciato della profezia. La parodia delle abitudini familiari, con il bozzetto della vecchia parente colma di cibo e di superbia, e la parabola dell'incesto, già compiuto e inutilmente denunciato dal pianto di Eva, si scoprono sovrapposti, tematicamente coincidenti e distribuiti, ancora una volta, fra l'enigma del vaticinio (la notte di kippur) e la sua inevitabile realizzazione («questa volta non è un sogno»).

Prima che tragedia del sangue e dell'incesto, *Cortile a Cleopatra* è la tragedia dell'ambiguità del segno, dell'intraducibilità del simbolo. I codici coinvolti appartengono a precise tradizioni storico-culturali, restituite dal narratore con la precisione (laica ma appassionata) dell'etnografo ed esercitate attraverso una serie di codici linguistici, di gesti, di oggetti solo apparentemente quotidiani (le tovaglie, il sale, le brocche d'argento). Di fronte alla pluralità dei sistemi coinvolti, l'incompatibilità linguistica non è esperienza del solo Marco: ogni personaggio è chiuso nella sua stretta

²⁰³ Ivi, pp. 175-178

²⁰⁴ Ivi, pp. 284-285

rete di riferimenti, incapace di farsi comprendere e, di fatto, del tutto disinteressato a comprendere l'altro.

All'alba, il sangue benigno del montone è portatore di sventura per Crissanti. Sorda all'allarme di Beatrice (piccola Sfinge che inutilmente sembra indicare l'evidenza del maleficio), la donna greca non vede che un pretesto per rivendicare la sua insofferenza verso le ripugnanti abitudini dei vicini ebrei («gli occhi neri di fosco rancore fulminavano la casa di Abramino [...] era stanca [...] di vivere in mezzo a gente senza fede e senza rispetto»²⁰⁵). Del tutto ignari del disegno che si nasconde nelle macchie di sangue, cristiani ed israeliti si riconciliano la sera stessa di fronte all'abbondanza della carne di montone, espressione questa volta di una comunità che sa bene come intrecciare (e come dosare) le ragioni della fede con quelle del benessere:

Abramino [...] offre a Crissanti un grande piatto su cui è adagiata una bella coscia di montone. [...] Dopo la calma, la coscia di montone significa alleanza e domani, dopo laboriosa digestione, idillio. [...] Crissanti lo guarda incantata e pensierosa, anche le madonne guardano là in fondo e strizzano le bianche pupille: lentamente lo segna con la croce. [...] Non ha più niente di angelico. L'avidità e la soddisfazione le stanno sulla faccia²⁰⁶.

La maniera ironica del racconto coinvolge le madonne adorate negli altari domestici di Crissanti, ma non basta a liberare l'episodio del suo valore simbolico e trascendente: il palinsesto mitico del romanzo mantiene la sua coerenza strutturale e, anzi, è articolato proprio sui sistemi stilistici del realismo. La vicenda ancestrale dell'incesto e del tributo di sangue scorre fra le icone e i riti mondani delle diverse credenze levantine, usa tutti i linguaggi disponibili per essere ignorato e incompreso, fino alla fine, da tutti. Il potere malefico che cresce e si consuma dentro le mura del cortile riempie lo svuotamento dei simboli sociali, misura l'incongruenza fra le rappresentazioni della tradizione religiosa e la loro primitiva, in buona parte dimenticata o trascurata, valenza sacrale.

In *Cortile a Cleopatra* la magia, così determinante per le ragioni del testo, si presenta come componente complessa e articolata, profondamente originale rispetto ai modelli letterari di riferimento. Immune alle derive dell'indagine introspettiva, il malefizio del cortile non si risolve nel rapporto fra un singolo personaggio (il Valdermaro di *Natalia*)

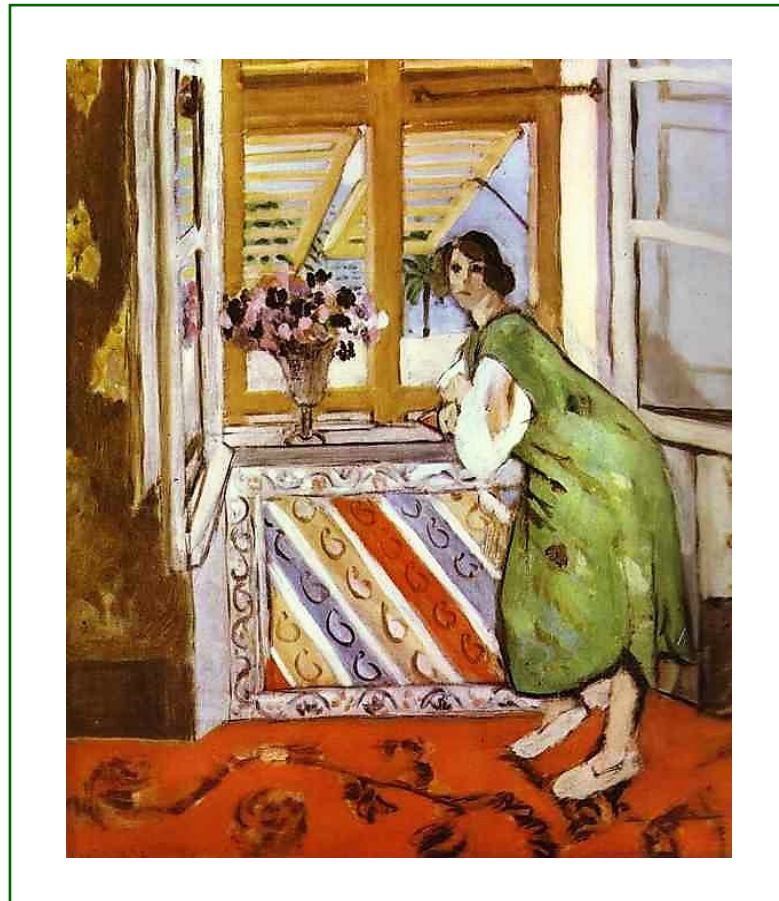
²⁰⁵ Ivi, p. 80

²⁰⁶ Ivi, p. 97-98

e la realtà, non introduce nell'impianto realistico del racconto elementi stupefacenti o esplicitamente estranei al piano della verosimile: non realismo magico, piuttosto una magia tanto reale da confondersi dietro le maschere diurne e abituali della convivenza borghese. Una magia che, agendo da filtro fra la dimensione del sogno e quella della realtà, determina la struttura profonda della narrazione e le sue forme. Infine, una magia collettiva, che si manifesta solo nello scambio quotidiano di informazioni e beni, solo nella condivisione di spazi e memorie. Costretto nelle maglie di un presente storicamente e geograficamente connotato, il modello ancestrale del mito interroga l'identità dei personaggi e la loro capacità di comunicare contenuti culturali alternativi. Di fronte ad un mondo di diversità radicali che si contagiano e si rifiutano, l'affabulazione simbolica del sortilegio mette alla prova i codici dell'unità sociale, reintroduce nella discontinuità dell'esperienza un potere di significato universale.

CAPITOLO II

Il romanzo storico



II.1 *Ballata levantina*. Il romanzo storico fra memoria e cronaca

Il coinvolgimento attivo nelle vicende della Seconda guerra mondiale rappresenta un momento decisivo nella vita di Cialente, determinante per le scelte e le iniziative che seguiranno nei decenni successivi. Gli anni del conflitto e del successivo rientro in Italia (1947) rappresentano una lunga pausa dall'attività creativa, che si interrompe solo nel 1961 con la pubblicazione di *Ballata levantina*. Il peso dell'esperienza antifascista in Egitto, la lunga pratica del giornalismo militante in Italia, la partecipazione alle iniziative culturali dell'Unione donne italiane, definiscono il profilo di un coinvolgimento politico che non può non influenzare profondamente anche l'esercizio narrativo. Arrivata alla piena maturità (nel 1961 ha 63 anni) ma appena al suo terzo romanzo, l'autrice ridefinisce gli equilibri compositivi della propria scrittura per costruire una forma testuale nuova, che lasci spazio al racconto della Storia.

Natalia e Cortile a Cleopatra sono due testi articolati intorno allo studio di un particolare tipo di personaggio, un unico e totalizzante protagonista connotato da caratteri di alterità e rifiuto rispetto ai parametri riconosciuti dal mondo circostante. La necessità di verificare nell'esercizio creativo il nuovo orizzonte ideologico maturato nella militanza politica e il confronto con le proprie scritture di guerra, allontanano Cialente da questa soluzione, aprono il romanzo a un dovere di testimonianza che riflette le crescenti difficoltà etiche ed epistemologiche del momento. Il personaggio esule dall'identità definita solo in negativo (per ciò che non può e non vuole essere) diventa un interprete del presente, prodotto coerente del suo tempo, rappresentato in rapporto con una collettività dalla quale ha smesso di sottrarsi. Natalia e Marco diventano Daniela: il romanzo di formazione diventa romanzo storico.

Ballata levantina ripercorre oltre sessanta anni di storia egiziana dalla fine dell'Ottocento al termine della Seconda guerra mondiale, assumendo come oggetto privilegiato la vita dell'alta borghesia europea e levantina da lungo tempo stabilita ad Alessandria. Qui, nel più ricco quartiere della città, cresce l'orfana Daniela, affidata alle cure di una nonna italiana, ex ballerina e mantenuta di un ricco ebreo, vissuta nel fasto e

nell'ipocrita ostilità delle grandi famiglie levantine. Diventata adulta, la ragazza affronta i molteplici stimoli e le improvvise trasformazioni dell'Egitto coloniale, anomalia storica e sociale che sta per essere assorbita dalla grande tragedia internazionale della guerra. Proiettata in una labirintica rete di relazioni, Daniela è divisa fra due mondi: da una parte l'attrazione per l'universo patinato e classista delle ricche comunità europee e la volontà di riscattare il sogno d'amore e le ambizioni mondane della nonna; dall'altra l'affetto per i suoi tutori, Matteo e Livia, una coppia di antifascisti italiani che la iniziano alla disobbedienza politica, alla moderna cultura progressista e democratica, al superamento dei modelli femminili della sua infanzia. Alla comunità degli europei apolidi e degli avventurieri, dei finti nobili e dei grandi affaristi appartiene il suo primo amore, Gilbert. Al circolo degli studenti, degli intellettuali, degli esuli politici e dei militanti antifascisti il secondo, Enzo. Lungi dall'essere un'emarginata, Daniela è la sintesi di una vasta fenomenologia umana precisamente connotata da un punto di vista storico e geografico, è il risultato finale di una società senza futuro che partorisce, prima di scomparire, la sua ultima ed emblematica creatura.

Le vicende della protagonista sono il pretesto per realizzare un ritratto dell'Egitto fra le due guerre e raccontare una realtà storica altrimenti dimenticata o trasfigurata in chiave romantica, rinunciando all'egemonia del protagonista assoluto e complicando l'istanza enunciativa del narratore. Rispetto alla determinazione strutturale dell'opera, alla continuità di dispositivi tematici e discorsivi che garantiscono la tenuta del testo, corrisponde una sperimentazione sul trattamento della focalizzazione narrativa: dopo una prima parte dominata dal punto di vista di un personaggio principale e apparentemente ispirata al modello del racconto di formazione, nella seconda metà dell'opera subentra un narratore esterno e si impone la centralità del dato storico. In questo senso, *Ballata levantina* costituisce la cesura fra due grandi momenti del romanzo cialentiano: il tempo del personaggio e il tempo della Storia.

Sul piano dei contenuti risulta infatti preminente la resa del contesto levantino, la tematizzazione del conflitto, l'emersione di figure, usi, costumi, eventi tesi a restituire una precisa verità storica. All'origine di una simile ricostruzione sono riconoscibili importanti istanze autobiografiche, testimonianze raccolte durante il periodo della

permanenza in Egitto, considerazioni politiche che riflettono la posizione dell'autrice e le sue battaglie politiche. Il risultato è un testo di grande respiro che articola insieme la cronaca degli eventi e l'elaborazione di una memoria privata ed emblematica, la coralità di una grande saga storica e l'invenzione di un personaggio capace di filtrare e tradurre ogni tensione nel suo destino individuale.

L'impatto con la Storia internazionale altera i contenuti e il valore di una scrittura che ha iniziato a porre, e a porsi, domande nuove, definisce una forma romanzo ancora animata dalla particolare sensibilità lirica dell'autrice, ma decisamente tesa all'argomentazione etico-politica e ideologica.

II.1.1 Struttura

La discontinuità con i due romanzi degli anni Trenta è rintracciabile a partire da un'inedita scansione della materia narrativa che in *Ballata levantina* prevede, oltre alla divisione in 5 grandi segmenti provvisti di titolo, l'ulteriore articolazione in capitoli numerati. Ogni parte è identificata con il nome di un personaggio della vicenda (*La nonna, Matteo, Angèle, Daniela, Livia*) che funziona come principale fattore di focalizzazione su tre livelli: in quanto identità diegeticamente dominanti; in quanto rappresentati di una particolare fase nella biografia della protagonista; in quanto capaci di incarnare una precisa classe della società levantina.

La nonna apre il romanzo con una sequenza di grande suggestione stilistica, imponendosi come figura egemone sulle prime 94 pagine del volume. Attraverso 13 capitoli viene descritta la vita di Daniela bambina e adolescente, sorpresa nel giardino della grande villa di famiglia negli anni compresi fra il 1926 e il 1933. Il tempo predominante del racconto è però quello che vede protagonista una nonna Francesca giovanissima, ballerina milanese appena sbarcata ad Alessandria d'Egitto: gli anni della Belle Époque levantina inaugurata con l'apertura del Canale di Suez, in cui l'Egitto passa da stato tributario dell'impero ottomano (Khedivato) a protettorato inglese, sempre più compromesso e indebitato con le potenze europee.

Conta 89 pagine e 10 capitoli la parte seconda, *Matteo*, che racchiude gli eventi compresi fra il febbraio e l'ottobre del 1934, il periodo in cui, dopo la morte della nonna, Daniela si trasferisce con il suo tutore e la moglie Livia. Appassionato di poesia e di politica, convinto antifascista, Matteo si incarica della formazione intellettuale della ragazza. Figlio illegittimo di un'altra celebre mantenuta italiana (compagna di scena della nonna) e di un ricco esponente della comunità greca, ha sviluppato un'avversione radicale per il degrado morale dell'Egitto contemporaneo, le sue caste e le sue trappole sociali. Si esprime in favore degli indigeni, contro lo sfruttamento europeo e il razzismo interessato dei levantini.

Nonostante gli insegnamenti di Matteo e il precipitare della situazione politica in Europa, Daniela è sedotta dal superficiale Gilbert, giovane uomo d'affari che deve il suo successo alla relazione con una donna potente e molto più grande di lui: *Angèle* (a cui si deve il titolo della terza sezione). Dopo l'allenamento politico e intellettuale inizia l'educazione sentimentale di Daniela che, nello spazio di 89 pagine e 10 capitoli, fra il 1935 e il 1939 si fa strada nell'ambiente mondano della rivale. Animata dai salotti, i campi sportivi e le crociere dell'alta borghesia levantina, la porzione centrale del romanzo si conclude significativamente con lo scoppio della Seconda guerra mondiale e la fine della storia d'amore.

Molto più breve è la parte quarta (54 pagine, 8 capitoli), in cui le vicende avanzano fino alla primavera del 1941. Il titolo *Daniela* evidenzia l'emancipazione della protagonista dagli adulti che, in funzione positiva o negativa, hanno segnato il suo percorso di crescita. Trasferitasi al Cairo, la ragazza inizia a lavorare per gli uffici della propaganda inglese e, attraverso il suo nuovo fidanzato, il partigiano Enzo, entra in rapporto con la rete dell'antifascismo clandestino. Improvvisamente l'Egitto dove si muove la protagonista, ormai donna, è divenuto il teatro della resistenza europea.

La sezione finale del testo, *Livia*, occupa le ultime 44 pagine ed è scandita da 5 capitoli. L'azione riprende nel 1944 nella casa di Siuf dove Matteo e Livia si sono trasferiti da alcuni anni. La donna, quasi unica superstite della grande tragedia, ricorda gli eventi che hanno portato alla scomparsa di Daniela e interroga, in un ultimo immaginario dialogo con la ragazza, il segreto del suo destino.

Nell'ambito di una costruzione narrativa corale, ognuna delle cinque parti corrisponde non solo e non tanto alla temporanea centralità di un personaggio, ma alla messa a fuoco di un ambiente, un gruppo sociale, un movimento della storia che quel personaggio meglio interpreta. Le singole figure sono costruite come vertici di tensioni, problematiche, relazioni che gli conferiscono una carica di significazione superiore alla loro personale identità.

Estremamente rigoroso e univoco è invece il passaggio dei luoghi. Il cambiamento dell'ambientazione segna l'inizio delle cinque parti, costruite di fatto come altrettante scene in cui alla pluralità delle voci si oppone la continuità delle coordinate spaziali: la villa della nonna domina incontrastata nella prima parte; le Stamberghe (l'umile sistemazione di Matteo e Livia vicino alla spiaggia di Bacos) aprono e chiudono la seconda; in *Angèle* l'appartamento di Daniela nel quartiere alessandrino di Mazarita diventa il centro dell'intreccio; con la quarta sezione i personaggi principali si spostano al Cairo, dove si giocano le sorti della resistenza all'avanzata nazista; infine, le ultime 40 pagine del romanzo hanno come sfondi i canali del Nilo presso Siuf.

Mentre la scansione in cinque parti è assicurata alla solidità delle descrizioni spaziali, un altro elemento interviene a complicare l'impostazione dell'opera. Cialente valorizza la struttura di *Ballata levantina*, già articolata per la ricchezza dei personaggi, degli sviluppi narrativi e dei temi coinvolti, con la scelta di variare in medias res la conduzione del racconto: le prime due parti (*La nonna, Matteo*) costituiscono il monologo in prima persona di Daniela che ricorda, da una distanza non esplicitata, gli anni della sua infanzia e adolescenza. A partire da pagina 199, con l'inizio della terza frazione, l'esposizione della storia è affidata ad un narratore extradiegetico in terza persona. Il cambiamento non è giustificato da nessun espediente metatestuale, le pagine affidate direttamente alla memoria della protagonista non godono di uno statuto diverso (nessun "manoscritto ritrovato") e non c'è alcun artificio retorico o narrativo per colmare la frattura fra le due metà del romanzo. Questa soluzione provoca una serie di ribaltamenti nella prospettiva autobiografica della vicenda: Daniela ha la possibilità di esporre in prima persona gli anni in cui le sue azioni sono limitate all'ascolto e all'osservazione degli adulti, ma quando arriva il tempo delle sue scelte, delle sue

avventure sentimentali e politiche, la voce le viene tolta e il suo punto di vista diventa solo uno dei tanti, confuso nella pluralità delle figure che la circondano; allo stesso modo Cialente sceglie l'opzione del narratore esterno nel momento in cui gli eventi narrati si avvicinano di più alla sua personale biografia, e in cui più facile sarebbe stata l'identificazione con la prima persona singolare del personaggio femminile. Lo scarto fra le due strategie discorsive risponde ad una serie di finalità, dalla resa dell'epilogo (il mistero che avvolge il destino della protagonista è possibile solo in totale assenza del suo punto di vista) alla dichiarazione metaletteraria di uno sguardo superiore che non fa nulla per nascondere la sua presenza: lo sguardo della scrittrice che rende esplicito il cambio di lente dal particolare all'universale, dal singolo alla massa, dal personaggio alla storia. L'effetto per il lettore è quanto mai straniante e inatteso, il passaggio fra la seconda e la terza parte rappresenta una stonatura e obbliga il racconto a rinunciare, giunto al cuore del suo sviluppo, al baricentro originario della vicenda. La divisione estrinseca in cinque parti (cui corrispondono altrettanti luoghi o scene) si intreccia quindi con un'ulteriore cesura fra due grandi disposizioni del racconto, doppia articolazione di una struttura che Cialente ha voluto quanto mai complessa e significativa.

Dentro i margini del testo, a questa serie di fratture si contrappongono catene formali e tematiche ripetute per tutta la durata del racconto, segnali di continuità interna dentro la discontinuità del perimetro. Così, l'irregolarità dell'emittente narrativo e la molteplicità dei luoghi non impedisce all'autrice di mantenere inalterato il valore e il trattamento del tempo. Il romanzo è costruito, simbolicamente e tecnicamente, sul recupero del passato: la tendenza generale dell'intreccio è quella di progredire tornando indietro, crescere recuperando temporalità passate che, nel momento in cui sono chiamate in causa dal narratore di turno, appartengono già alla memoria di uno o più personaggi. Il racconto, sia in prima che in terza persona, guarda continuamente indietro seguendo il meccanismo evocativo del ricordo, si addensa intorno ad eventi eccezionali o iterativi che aiutano ad ordinare l'esperienza vissuta. Gli episodi dell'intreccio raramente si sviluppano diacronicamente secondo l'ordine originario ma sono celati al lettore e recuperati a posteriori attraverso la ricombinazione di voci differenti. L'impressione è

che l'entità narrante sia sempre un passo più avanti rispetto alle azioni dei personaggi, che il racconto avvenga quando il fatto è già concluso e deve essere ricostruito attraverso parziali epifanie della memoria. In questo modo, al di là delle specificità e delle ragioni delle singole parti, quella di *Ballata levantina* è caratterizzata da una scrittura che tende a proteggere il suo intreccio, a crescergli intorno ritardandone le svolte.

Una simile andatura, che va avanti guardando continuamente indietro, si alimenta della riemersione di motivi che, con le loro occorrenze, misurano l'avanzare del racconto. Esplicita è la presenza di due coppie di personaggi che costituiscono l'uno il contrario dell'altro: opposte sono le figure materne (la nonna e Livia) e del tutto antitetici gli amanti (Gilbert e Enzo) che segnano la vita di Daniela, costringendola a irrisolti compromessi fra le diverse componenti del suo desiderio. Il “meccanismo del ritorno” è però esteso ad una rete molto più ampia di situazioni e passaggi narrativi, un insieme di immagini che determinano l'andatura complessiva del testo e contribuiscono a conferirgli, dentro e a dispetto della molteplicità strutturale, una rigorosa unità tematico-simbolica. Lo sviluppo della trama si dispone attraverso dei moduli iterativi che compaiono regolarmente in tutte le sezioni del romanzo: caratteristico di Daniela (e, nel finale, di Livia) è indugiare sospesa fra il sonno e la veglia, momento in cui più facilmente si attivano i processi proustiani della memoria e della rievocazione; con uguale incidenza è possibile rintracciare le immagini del defunto fanciullo Gilbert, primo amore della protagonista adolescente, annegato nell'incipit della storia e destinato a tornare (oltre che nel nome del giovane snob di cui si innamora Daniela in *Angèle*) sotto forma di sogno o di proiezione fantastica in tutti i momenti decisivi della storia; alla morte del Gilbert-fanciullo si associa la scomparsa di altri personaggi emblematici della vicenda, mentre le due iniziazioni erotiche di Daniela sono specularmente disposte in uno scenario aperto e a contatto con la natura (nel deserto del Mariùt con Gilbert, nei campi vicino ai canali del Nilo con Enzo). Completa il catalogo di corrispondenze la coppia speculare degli schiaffi, ricevuti e restituiti da Daniela in due momenti decisivi: Angèle la colpisce quando (ancora bambina) reagisce violentemente contro le compagne di scuola, colpevoli di aver offeso la nonna ballerina; la notte del 1 settembre 1939 è

invece la protagonista, esasperata dal triangolo d'amore con l'irrisolto Gilbert e pubblicamente provocata, a schiaffeggiare la più anziana.

<i>La nonna</i>	stato di dormiveglia	p. 20
	<u>Angèle</u> schiaffeggia Daniela	p. 44
	morte di <u>Gilbert</u>	p. 93
<i>Matteo</i>	stato di dormiveglia	p. 107
	morte della nonna	p. 108
	apparizione di <u>Gilbert</u>	p. 144
	apparizione di <u>Gilbert</u>	p. 194
<i>Angèle</i>	morte di Madame <u>Léontine</u>	p. 199
	stato di dormiveglia	p. 204
	notte di amore nella natura	p. 227
	apparizione di <u>Gilbert</u>	p. 228
	morte di Bernardo	p. 279
	Daniela schiaffeggia <u>Angèle</u>	p. 288
<i>Daniela</i>	stato di dormiveglia	p. 312
	notte d'amore nella natura	p. 313
<i>Livia</i>	apparizione di <u>Gilbert</u>	p. 379
	stato di dormiveglia	p. 393

Struttura in blocchi, continuo ritorno alle enunciazioni precedenti, replica di moduli sempre uguali: l'insieme delle strategie narrative elaborate dall'autrice rimanda perfettamente al titolo dell'opera che è, non a caso, anche il nome di un genere letterario e musicale. Il terzo romanzo di Cialente è una ballata, una composizione fondata sulla compresenza di variazione e iterazione e sulla successione di stanze che si alternano alla ripresa di un ritornello. Secondo una contaminazione fra i codici della parola e della musica destinata a dimostrarsi centrale nella formazione della scrittrice, i blocchi narrativi dell'opera si costruiscono come strofe strettamente interrelate che rispettano la stessa andatura e ripetono, al loro interno, identiche frasi musicali. Infine, la pluralità dei personaggi e delle voci coinvolte completano la suggestione, proponendo come

immagine più rappresentativa dell'opera quella di un ballo circolare in cui uomini e donne si muovono secondo le stesse figure e sulle medesime soluzioni ritmiche. Il passato e il presente si inseguono, i vivi tengono per mano i morti: è la danza macabra di un mondo levantino che lentamente si spegne.

Questo grande impegno compositivo con cui Cialente mette a punto il sistema unitario della *Ballata*, non esclude che le due metà di cui si compone l'opera presentino specificità determinanti. L'assunzione del passaggio dalla prima alla seconda persona come margine interno principale consente infatti di verificare una serie di fenomeni e di costanti distintive. La stessa Cialente si dimostra sensibile alla cesura di pagina 199 (l'inizio della parte terza, *Angèle*), un passaggio che, stando alla corrispondenza con gli interlocutori di Feltrinelli, avrebbe deciso di evidenziale attraverso l'uso di un differente sottotitolo:

Cara e gentile amica,
le ho spedito a parte la Ballata riveduta e vedrà che si tratta di ben poco: molti "ella" trasformati in "lei" e altre poche cose. Spero che ciò non rechi disturbo alla ristampa prevista. [...] Quello che mi starebbe a cuore invece è rimettere i sottotitoli alle varie parti, che Bassani mi obbligò ad eliminare, dopo molte feroci discussioni; mi è sempre dispiaciuto avergli dato ascolto. Le due prime parti dovrebbero avere sia sul frontespizio interno che nell'indice il sottotitolo "Memorie", giacché la protagonista parla in prima persona; le tre seguenti, che sono invece soltanto racconto, dovrebbero avere come sottotitolo o indicazione: Cronache. Ho segnato solo col lapis anche queste modifiche e aspetto che Lei mi dica se tutto ciò è possibile, dispostissima a capire (io) le eventuali difficoltà e ad accettare disciplinatamente un rifiuto²⁰⁷.

La modifica viene accettata nell'edizione del 1968 (Collana gli Astri) e testimonia, nonostante le «feroci» obiezioni, la convinzione dell'autrice rispetto all'opportunità di segnalare la doppia natura nel testo. Il sottotitolo, aggiunto fra parentesi nell'indice e all'inizio di ogni parte²⁰⁸, invita il lettore a interpretare la cesura nel mezzo del romanzo, che si presenta asimmetrica rispetto alle 5 sezioni ma perfettamente centrale secondo il numero delle pagine. Fermo restando le costanti tematiche e il modello musicale che conferiscono all'opera la sua coerenza complessiva, la formula 2+3 suggerisce un'ulteriore chiave per l'interrogazione del testo: ricercare le diverse declinazioni della

²⁰⁷ Lettera di Fausta Cialente a Alba Morino (Ufficio Stampa, Giangiacomo Feltrinelli Editore), Trevisago, 19 gennaio 1967, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Corrispondenza con gli autori-Fausta Cialente

²⁰⁸ *La nonna (Memorie); Matteo (Memorie); Angèle (Cronache); Daniela (Cronache); Livia (Cronache)*. I sottotitoli saranno nuovamente e definitivamente eliminati nell'edizione Mondadori del 1974 (Editori italiani e stranieri).

voce e del ritmo secondo i modi alternativi delle *Memorie* e delle *Cronache*.

II.1.1.1 Memorie

Le prime 200 pagine contengono tutte le premesse di un romanzo di formazione focalizzato sulla condizione instabile e in divenire del personaggio principale. Il racconto segue la vita di Daniela dai 10 ai 18 anni attraverso una lunga memoria autobiografica elaborata da una protagonista adulta. Lo scarto fra il tempo in cui si verificano gli eventi e il tempo della narrazione non è mai esplicitato: la protagonista esibisce una imprecisata condizione di superiorità conoscitiva e di capacità prolettica rispetto alle esperienze della bambina, strategia già sperimentata nei narratori maturi (ma autorappresentati come fanciulli) del racconto *Marianna*²⁰⁹.

Coerentemente alle pagine iniziali di *Natalia*, la natura dell'infanzia è connotata attraverso la corrispondenza con lo spazio domestico, che diventa lo strumento per la conoscenza del proprio corpo e, quindi, per l'affermazione della propria persona:

Se rimanevo sveglia ad ascoltare i sordi e misteriosi battiti della villa che entrava nelle sue ore notturne, uno di miei giochi preferiti era quello di fingere di essere io la casa: mi toccavo il petto sotto le coltri, dicendomi ch'era la facciata esposta a mezzogiorno; premevo la schiena contro il materasso, ed era invece il lato nord, con la gradinata e le verande in legno; mi toccavo un fianco – il lato ovest, con la serra e le vasche per innaffiare, - poi l'altro fianco, il lato est, che aveva nel muro di cinta un portoncino, di dove quasi ogni giorno scappavo per correre da Matteo. Mi sentivo crescere, immensa, dura, con spigoli, finestre e cornicioni al sole, e dentro uno sbatter cupo di porte, e scale vertiginose che mi serravano lo stomaco»²¹⁰.

In opposizione all'ostilità sviluppata dagli oggetti interni alla villa («i mobili e gli oggetti non mi ricevevano amichevolmente come gli alberi e le acque del giardino»²¹¹), il giardino, spazio naturale e artificiale insieme, agisce da diaframma fra l'intimità del

²⁰⁹ Fausta Cialente, *Marianna*, «L'Italia Letteraria», ottobre 1933; poi in Fausta Cialente, *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 3-36.

²¹⁰ Ead., *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 20. L'importanza dello spazio del giardino è ribadito da Cialente in un'intervista del 1978 in cui discute l'abitudine di disegnare dettagliatamente gli spazi principali dei suoi romanzi: «per *Ballata levantina* ho disegnato tutto: la grande villa con il pianterreno e il primo piano, il parco-giardino, la strada che la protagonista percorre quando scappa per andare alla spiaggia, anche la terra di nessuno a sinistra dove stanno le casupole degli arabi. [...] Faccio delle vere piante, con tutti i particolari. Nei disegni per *Ballata levantina* è segnato li grande albero, la vasca, l'uscita del giardino dove era l'antico garage, perfino le capanne degli arabi con la fila dei dattolieri in fondo», in Fausta Cialente, *Ogni pagina una scenografia. Fausta Cialente intervistata da Carla Vasio*, «Produzione & cultura», 30 dicembre 1978, p. 12.

²¹¹ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 25

corpo-casa e il mondo esterno, garantisce la continuità di un pensiero di sé che resiste al tempo. Questo dualismo anticipa un tratto fondamentale della personalità di Daniela, immediatamente in bilico fra la volontà di possedere il proprio destino e la consapevolezza della propria fragilità:

La casa non esiste più, gli oggetti sono andati dispersi. E mentre il giardino e il paesaggio esterno rimangono tutti interi nel mio ricordo, fedeli a come li ricostruivo per i miei immaginari visitatori, l'interno galleggia soltanto a frammenti nella mia memoria. Non vedo le camere nella loro integrità, con gli oggetti al loro posto, come per anni li ho veduti. Tutto è infranto, ogni pezzo si muove e naviga sull'onda del mio sangue, dentro le mie vene²¹².

La prima definizione della bambina orfana si completa attraverso il confronto con i due modelli antitetici di femminile che tentano di offrirle, ognuna a suo modo, amore e assistenza in sostituzione della madre perduta:

I giorni del bucato Livia appariva nel quadro della porticina avvolta in spirali di vapore, simile a una fattucchiera nel suo antro. [...] Faceva tutto in casa, Livia: con le stuoie che comperava ai mercati arabi, con le tele di sacco che tingeva di rosso e d'azzurro. Armata di zappa, rivoltava anche la terra. Il grande fungo di paglia calzato in testa, la veste frustata dal vento di mare, le forti spalle curve, la vedevo attraversare il terreno portando sempre qualche cosa: la sega, il martello, la zappa, la caldaia. [...] I suoi muscoli erano eternamente gonfi, le sue palme callose; i suoi piedi larghi e robusti sembravano reggere una statua. Mia nonna invece, aveva i piedi piccoli e leggeri come le zampe dei gatti. Impugnando con le due mani l'ampia gonna di seta scendeva dall'alto delle scale della villa come se venisse giù dal paradiso. Guardando le piante grigie e fangose di Livia, io pensavo per contrasto ai fragili tacchi, alle forme appuntite delle celebri scarpette della nonna, e il cuore mi si stringeva²¹³.

Il ritratto delle due donne viene restituito secondo un linguaggio faibesco («una fattucchiera nel suo antro») che coincide con la percezione infantile del mondo e conferma Daniela quale entità giudicante ed enunciativa assoluta. Tuttavia, quella della bambina si realizza come una narrazione di secondo grado che si alimenta della memoria adulta: i racconti della nonna (parte I) e di Mattero (parte II) sono gli orizzonti privilegiati entro cui si risolve la formazione di Daniela e tendono ad esaurire la sua pratica del mondo e la sua funzione diegetica. Rinchiusa nell'ambiente solitario della villa e delle Stamberghe, la protagonista non è tanto un'attrice quanto una spettatrice degli eventi: intenta alla ricostruzione delle biografie altrui, subisce il risultato delle delusioni e delle pulsioni delle sue figure tutelari ed è costretta a dividerne le

²¹² Ivi, p. 26.

²¹³ Ivi, pp. 12-13.

opinioni, le abitudini, le frequentazioni. In particolare, il riflesso della favolosa giovinezza della nonna, amplificato dalle rievocazioni delle sue serve e confidenti, si impone sull'immaginario di Daniela deviandolo e complicandolo, induce la fanciulla a stabilire un rapporto indiretto con la realtà. Al fine di decodificare il significato di ciò che la circonda, la bambina tende ad indagare nella vita dei suoi interlocutori più che a costruire delle esperienze personali dirette, col rischio di rimanere impigliata nei fantasmi delle generazioni precedenti. Impreparata ad affrontare il presente si occupa solo del passato, e gli tende i suoi agguati: «la insidiavo con le mie domande, cautamente stringendola, e, come da un limone spremuto, goccia a goccia raccoglievo il passato»²¹⁴.

Predominante nella caratterizzazione del personaggio, la dimensione dell'ascolto determina la continuità del tempo, annulla e attraversa lo scorrere degli anni orientando le coordinate spaziali e cronologiche:

Cominciò a parlare proprio quel giorno, ch'era una domenica d'ottobre ed eravamo sole in casa. Non disse tutto in una volta, molte cose me le raccontò più tardi, davanti al caminetto fiammeggiante, sotto gli alberi del giardino dove gli uccelli, prima di dormire, continuavano a bisbigliare a lungo, e intanto io vengo su, cresco lentamente. Alla fine non ho più il nastro nei capelli, ho le unghie dipinte, sono mutati, nel racconto, i termini e le allusioni; e anche lei muta, perché gli anni passano. Ma il racconto si è ordinato nella mia memoria come se la nonna l'avesse cominciato e finito nel pomeriggio di quella domenica. E forse perché, quella volta, guardavo fuori dalla finestra ai grappoli di datteri cupamente rossi appesi ai pallidi ciuffi grigioverdi dei dattolieri, e alle croste azzurre e rosa del villaggio al di là dei terrapieni, lo accompagna sempre il dolce sibilo delle zummare, l'ansimante, amorosa percussione delle *tarabucche*²¹⁵.

Mutavano le stagioni fuori della finestra, una dopo l'altra; sfiorivano le viole mammole, i gelsomini, le zinnie, rinverdivano le foglie e poi cadevano, moriva di parto la giovane moglie di Ibrahim, e qualche tempo dopo egli ne comperava un'altra, che di nuovo gli moriva col fantolino in petto; udivo ancora gli scricchiolii notturni delle porte che si aprivano e chiudevano, e alle feste del quartiere indigeno, al di là dei terrapieni, ormai andavo sola e non più per mano a Soàd. La nonna parlava sempre²¹⁶.

Tornavano e tornavano le domeniche d'ottobre, e su un cielo di stagno lucido si accendevano in bei grappoli i datteri rossi, sulle terrazze del villaggio sventolavano i magri bucati. Io la ascoltavo, a volte i miei occhi s'inumidivano, mentre al limitare di quel regno confuso e minaccioso mi raggiungevano i suoi singulti e la monotona percussione del tamburello che pazientemente annunciava una sera di *bairam*²¹⁷.

²¹⁴ Ivi, p. 35.

²¹⁵ Ivi, p. 68

²¹⁶ Ivi, p. 99

²¹⁷ Ivi, p. 117

Il racconto della nonna si impone come condizione essenziale per la misurazione del tempo e viene ripetutamente associato all'incedere circolare delle stagioni e alla progressiva trasformazione del corpo femminile. La vita di Daniela resta sullo sfondo, è subordinata alla lenta scoperta di un passato fantastico che si accompagna alla fascinazione del paesaggio egiziano. L'infanzia della protagonista si consuma di fronte alla contemplazione di una performance totalizzante, combinazione di musica, parole, immagini, colori: una prima piccola ballata in cui tutto torna e si ripete (le domeniche, i fiori, le mogli, i rumori, le percussioni). La pluralità degli episodi in cui si realizza il racconto si contrappone alla continuità del contenuto narrato, sdoppiando la percezione del tempo e inaugurando la modalità di progressione a ritroso che caratterizza tutto il romanzo.

Sebbene il ricordo di Daniela (anche questo un ricordo di secondo grado, cioè ricordo di una memoria appartenuta ad altri) ordini il resoconto «come se la nonna l'avesse cominciato e finito» in una sola occasione, il paesaggio «confuso e minaccioso» in cui si ricompongono i trascorsi degli adulti è connotato da una crescente incoerenza. Con lo scorrere delle stagioni e il maturare dell'ascoltatrice il contenuto e il linguaggio cambiano, le diverse ricostruzioni del *tempo perduto* si stratificano senza alcuna stabilità:

Io dovevo accordare tutto ciò che avevo udito per anni e quel che lei andava dicendo adesso con una sconvolgente varietà di timbri e di espressioni: il suo passato, in ciò che aveva di trionfante e di deteriore, gli eccessi funesti, il singhiozzo amoroso che ancora la scuoteva ricordando gli uomini crudeli del suo destino, le fotografie bucherellate e lo sconosciuto che Soàd tirava per il braccio. Io ero cresciuta ormai, potevo guardare lontano anche dentro di me, e scoprivo che anche in me c'era qualcosa da accordare: i miei precoci turbamenti, il mio rimpianto, le mie pene, la mia ansia di vivere [...]. Poteva nascere, da questo accordo, la verità? Se una verità stava sorgendo, la vedevo sfocata, oscillante, sullo schermo come proiezione incerta o sbagliata. L'avrei scoperta, un giorno?²¹⁸

L'impegno di «accordare» (altro verbo mutuato dalla musica) è il gesto che definisce Daniela: per tutta la prima metà del romanzo il suo percorso di formazione è segnato dai tentativi di armonizzare le verità provvisorie degli adulti, che ipocritamente celano alla bambina quello che poi sono costretti ad ammettere alla ragazza. Non solo ogni singolo

²¹⁸ Ivi, p. 102.

oratore calibra e modifica il proprio racconto con il passare degli anni, ma ad ogni figura corrisponde una versione completamente diversa della storia individuale e collettiva.

Rispetto al piano della realizzazione personale, alla bambina sono offerti modelli apparente inconciliabili di affermazione femminile. «L'uomo è la cosa più importante della nostra vita. [...] Una donna senza un uomo è un campo secco» dichiara la nonna Francesca, eroina di un mondo fondato sul brutale negozio del corpo femminile e del patrimonio maschile, in cui la donna subisce egoismo, infedeltà e nevrosi degli uomini in cambio della sicurezza economica e dell'agognata legittimità sociale:

La sua brutalità mi sconvolgeva, e sentivo crescere la mia ripugnanza per quella soggezione morale che mi faceva vedere una lunga teoria di donne prostrate: donne sconosciute, o conosciute solamene per nome, e qualcuna di esse già morta da tanti anni. Ricche o povere, bello o brutte, istruite o ignoranti, tutte avevano mendicato qualcosa, le ricchezze, il matrimonio, il riconoscimento di una creatura, la fedeltà. Picchiate sullo scendiletto, mendicavano il perdono, poi, come gatte furiose, tornavano ad arrampicarsi sui letti; e l'assurda, tenace competizione si presentava talvolta ai miei occhi come una scena di caccia. L'esistenza era dunque la folta boscaglia dove femmine agghindate stavano pronte a disporre tagliole e trabocchetti per afferrare gli uomini nella loro capricciosa galoppata – e finivo per ridere di scherno tanto mi sembrava grottesca quella smania di accalappiarne uno, e falso il disprezzo da ostentare per una così ambita cacciagione. Mi vedevo lanciata anch'io attraverso il bosco dovei avrei dovuto giocare d'astuzia per riuscir vincitrice²¹⁹.

In assoluta polemica con il modello della “donna prosternata” è l'incontenibile Livia, figura di attivismo e determinazione, poderosa di fisico e spirito, impegnata nei più diversi traffici e affari pur di mantenere un marito inconcludente:

“Anche tu imparerai a non dipendere dagli uomini, ragazza mia. [...] Cerca di non aver mai troppo a che fare con i quattrini di un uomo. Impara a sbrigarti da sola. [...] Le donne [gli uomini] li sfruttano senza pudore. Le gatte, fanno, le scimmie, o, se permetti, le troie, ma entrano sempre in qualche bestiaccia pur di cavar soldi agli uomini. Naturalmente, la colpa è loro, che per toglierle di mezzo le hanno destinate al letto e ai tegami, da secoli, come se non fossero buone ad altro. Con questo bel risultato, che la maggioranza è ancora fatta di serve, di concubine e d'imbroglione”. S'interrompeva ridendo, poi aggiungeva: “Non te le diceva, queste cose, tua nonna, eh?”, ed io tacevo, turbata. Non erano le stesse cose difatti, benché sentissi aleggiare anche sulle parole di Livia quella nota cupa, ostinata, per cui mi sembrava che, in un modo o nell'altro, la vita doveva essere un continuo affanno²²⁰.

Fra le due proiezioni del suo futuro Daniela non sa trovare una sintesi o un orientamento, ma ricava il senso di una profonda desolazione esistenziale da cui non è possibile salvarsi: «dovevo assuefarmi alla vita, mi dicevo, non lasciarmi stringere dai

²¹⁹ Ivi, pp. 100-101

²²⁰ Ivi, pp. 116-117

lacci di tutte quelle repulsioni»²²¹.

La mancanza di punti di riferimento attendibili e la pluralità delle sollecitazioni si estende oltre la dimensione della soggettività, dal momento che ogni personaggio insiste, oltre che su un diverso sistema di valori, su una versione alternativa della storia locale: sepolta nel «fasto dei tempi di Ismail il Magnifico o del Kedive Tofik»²²² la nonna discorre di scandali, matrimoni d'interesse, debutti in società, feste, ville, balli, diplomatici e generali stranieri; alla ruffiana Clio (assidua frequentatrice della villa) «interessava un altro genere di cose: i denari, la interessavano, i grossi affari dell'epoca, le dighe di Assuan, la Daira, la Banca Nazionale, chi era salito a favolose ricchezze, chi era precipitato nella miseria»²²³; Matteo si riconosce nelle origini democratiche della colonia italiana e i suoi racconti sono popolati di giacobini e repubblicani in esilio, «i leggendari fuggiaschi dell'Ottocento»²²⁴. Per l'ascoltatrice Daniela l'«affanno» di «accordare» una verità interiore si accompagna fin da subito con la difficoltà di individuare una verità nelle vicende collettive dell'Egitto moderno: il romanzo di formazione si sovrappone a quello storico, diventa la biografia di una classe sociale «sfocata» e «oscillante». In questo modo l'ingresso nel mondo degli adulti coincide con la presa di coscienza della consistenza labirintica del mondo e dell'assoluta inaffidabilità delle figure genitoriali. Gli anziani non solo si contraddicono (da soli e l'uno con l'altro) ma sono destinati a tradire la fiducia di Daniela svelandosi nelle forme grottesche e umilianti delle loro debolezze:

imparavo così che l'egoismo, la libidine, il ridicolo, la sozzura, stanno quasi sempre nascosti nel carattere o nella sorte della gente: sempre l'egoismo e la libidine, il sudiciume spesso, ancor più spesso il ridicolo. Mi sentivo amaramente delusa. Temevo d'aver troppo presto imparato a odiare la vita, o, peggio, a esserne schifata²²⁵.

La «sozzura» non risparmia nessuna delle figure tutelari: la nonna si scopre plagiata da un giovane amante e completamente compromessa dai debiti; dietro il suo illuminismo e le sue ambizioni artistiche Matteo nasconde una vecchia inclinazione per le avventure extraconiugali; la forza di Livia non le impedisce di convivere con i noti tradimenti del

²²¹ Ivi, p. 189.

²²² Ivi, p. 27.

²²³ Ivi, p. 38.

²²⁴ Ivi, p. 126.

²²⁵ Ivi, p. 114.

marito e la sua indipendenza si svilisce in una forma di rabbiosa rivincita sulle offese subite. Per un continuo rinvio fra particolare e generale, fra interno ed esterno del personaggio, la stessa delusione provata per gli uomini e le donne della sua infanzia si riflette nel confronto con il proprio paese, con quella patria che dovrebbe garantire sicurezza ed appartenenza. Inviata in vacanza in Italia nell'estate del 1934 (parte II), la diciottenne Daniela scopre come «la vanità, la perfidia, la libidine, l'eterna incongruenza e comicità degli uomini» possano risultare ulteriormente amplificate «sullo sfondo minaccioso di un paese umiliato»²²⁶. Ad aumentare le sue paure, nasce il sospetto che «l'esser cresciuta e vissuta “lontana dalla patria”, aveva forse inciso sui miei sentimenti, [...] non li sentivo pieni e compatti come avrebbero dovuto essere»²²⁷. Si realizza così uno schema già verificato dai precedenti giovani protagonisti di Cialente: le premesse di una storia di formazione sono disattese dall'approdo ad uno stato psicologico distorto e insofferente, radicalmente opposto al progresso di autodeterminazione dell'individuo adulto che si vorrebbe «pieno» e «compatto». Per Daniela il superamento della condizione infantile significa impossibilità di contrastare «l'incoerenza» che domina i comportamenti umani, perdita delle certezze e scoperta delle «crudeli ingiustizie» della vita:

Non avrei potuto definire a parole la fondamentale insicurezza della vita, che mi tormentava e si faceva più acuta man mano che scoprivo l'incoerenza di questo vivere e le sue crudeli ingiustizie. L'irresponsabilità della nonna, e la mia crescente sfiducia in lei, mi sembravano tanto più amare in quanto non avevo ancora dimenticato il delizioso abbandono della mia infanzia nelle sue braccia, e lei regina d'una casa e d'un giardino dove tutto mi era sembrato tenerezza e felicità²²⁸.

Tuttavia, rispetto a Natalia e Marco colpisce la subalternità diegetica della protagonista, per cui la conquista della prima persona singolare (scelta inedita nel romanzo di Cialente) si ribalta nella condanna a riflettere le storie degli altri personaggi e a usare la propria voce solo per dare suono alla loro penosa eredità. Se nei testi precedenti la presenza della/del protagonista garantiva la coerenza della forma narrativa e si incaricava di generare tutti gli sviluppi tematici della storia, *Ballata levantina* si affida per metà ad una protagonista-ascoltatrice-spettatrice, uno «specchio» per quella realtà

²²⁶ Ivi, p. 189.

²²⁷ Ivi, p. 179.

²²⁸ Ivi, p. 94.

fluida e sfuggente che è il vero oggetto del romanzo:

“Tu sei come uno specchio,” disse Matteo, affettuosamente “per adesso rifletti le cose, soltanto. Le cose e le persone... Nei tuoi occhi non ci vediamo sempre belli, però.” Si mise a ridere, il bicchiere alzato. “Ma verrà il giorno in cui uscirai da quella cornice e scenderai in mezzo a noi, anche tu”.

Il mio cuore fondeva di tenerezza, quand'egli mi parlava a quel modo, dipingendomi un avvenire in cui avrei dovuto inserirmi, una volta o l'altra. Sotto il suo sguardo benevolo mi sentivo come un oggetto smontato, un orologio da cui avesse cavato fuori tutte le molle e le rotelline, per spiegarne il funzionamento²²⁹.

Esaurita la sua funzione come dispositivo meccanico per la ricezione e trasmissione del passato la protagonista smette di dire “io”: lascia la cornice, entra nell'intreccio.

II.1.1.2 Cronache

Fin dalla prima metà del romanzo Daniela è associata all'elemento dell'acqua, immagine caricata di una valenza negativa e profetica, che tematizza la perdita delle sicurezze infantili e annuncia la tragedia finale:

Fino a quando il mio vivere non ebbe altro contorno che le figure della nonna, dei servi, dei vecchi amici astuti e deferenti, fu un vivere lieto e carezzevole, simile a una lunga passeggiata su un'acqua primaverile. E tuttavia già allora, nel profondo, avvertivo le correnti contrarie, la minaccia della tempesta che sotto, come un immenso bozzolo, veniva avvolgendo il suo filo²³⁰.

Mi abbandonava per sempre la sensazione di un vivere quieto e carezzevole, lo vedevo naufragare in un'acqua densa e lurida dove navigavano sotto sotto le mostruose civetterie umane²³¹.

Lo stesso potere di significazione era associato all'acqua anche in *Cortile a Cleopatra*, dove va in scena per la prima volta la rappresentazione del male in una dimensione bassa («sotto»), liquida e mostruosa:

Il silenzio di tutti, come un'acqua, dilagando ricoperse ogni traccia di malumore e colmò i vuoti: poi stagnò, immobile. Ma lui sentiva la presenza di certi mostri che nuotavano là sotto, senza agitare un'onda, né fare una bolla d'aria²³².

La percezione delle «correnti contrarie» che crescono sotto la patina del vivere quotidiano distingue la sensibilità di Marco e Daniela, entrambi osservatori di una realtà

²²⁹ Ivi, p. 121.

²³⁰ Ivi, p. 27.

²³¹ Ivi, p. 46.

²³² Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, Milano, Corticelli, 1936, p. 253.

umana che avvertono lacerata e perduta. Nel romanzo del 1961 questa disponibilità alla codificazione simbolica dell'acqua è ulteriormente accentuata e, sul piano dell'intreccio, motivata dal trauma iniziale della protagonista: la morte nel fiume dell'adolescente Gilbert (parte I) condanna la ragazza ad una serie di appuntamenti con «la visione del cavallo sorgere dall'acqua, con quel fanciullo in groppa»²³³, vera e propria ossessione allucinatoria che segna tutti i passaggi decisivi della sua storia.

Esposta alla descrizione del narratore esterno, a cominciare dalla terza parte del romanzo (*Angèle*) l'adulta Daniela è un personaggio lunare e inafferrabile, impegnata nell'antica ricerca di una verità che investa non solo il significato del mondo, ma il senso della propria presenza. Dopo la lunga frequentazione con i ricordi degli altri personaggi, l'episodio del primo amore adolescenziale perduto nel Nilo diventa il punto di accesso per l'esplorazione di una memoria finalmente matura e consapevole:

L'odore di laguna era odore d'acqua... E se l'acqua lumeggiava e sussurrava nella sua memoria, era facile che nel dormiveglia la riconducesse al fresco gorgoglio della *sakkia*, dove era cominciato quello che oramai poteva chiamare il suo "secondo tempo"²³⁴.

Per sua stessa ammissione, la breve vita di Daniela si divide in due tempi, corrispondenti alle parti III e IV del romanzo e gravitanti intorno alle due figure di amanti (in sostituzione delle due madri delle sezioni iniziali): Gilbert e Enzo. La ragazza è sospesa fra due orizzonti contraddittori: quello degli intellettuali e antifascisti che si riconoscono per le loro idee; quello dell'alta borghesia levantina classista e spregiudicata, dove l'identità è vincolata alla propria nascita («succedeva spesso che alle Stamberghe, ora, della gente si sapessero le idee e se ne ignorassero le origine, le famiglie: "la nascita", come si diceva nel mondo di Gilbert»²³⁵). Nell'ostinata volontà di affermare se stessa, Daniela conosce entrambi i volti dell'Egitto contemporaneo smascherandone tutti i limiti e le ipocrisie, restando costantemente insoddisfatta, incompleta e insicura. A queste contraddizioni risponde un inesauribile vitalismo, l'impossibilità di trattenersi a lungo in un luogo, una relazione o un ruolo, sintomi di «un'incessante mobilità, non solo fisica, rispecchiante quasi simbolicamente la profonda

²³³ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 379.

²³⁴ Ivi, p. 313.

²³⁵ Ivi, p. 234.

e motivata mobilità interiore»²³⁶.

Come è esplicitamente dichiarato nel testo, la duplicità della sua natura sociale-comportamentale è iscritta in una tara ereditaria di stampo naturalista, che Cialente esibisce come schema ideologico funzionale al racconto dell'Egitto fra le due guerre e come tecnica di rappresentazione ancora produttiva nel suo romanzo. A nulla valgono le iniziative di ribellione della ragazza, a nulla la sua lucida e distaccata consapevolezza: una sorta di lento sonnambulismo la conduce verso una fine annunciata senza essere mai riuscita ad emanciparsi dal peso di una genealogia di donne sconfitte e infelici. «Non devi avere l'aria di volerti ripagare, o vendicare, del destino di tua nonna o di tua madre. Tu sei una donna moderna, cerca di vivere come tale»²³⁷, raccomanda Matteo in un inutile tentativo di sottrarre la ragazza al suo naturale epilogo: l'itinerario della protagonista appartiene ad una stirpe femminile in continuo scambio con il passato, cristallizzata nel doppio colloquio (ad aprire e chiudere il romanzo) delle due figure materne con i propri fantasmi:

La nonna sedeva immobile, le braccia sorrette dalla poltrona, lasciava pendere inerti le mani scintillanti di anelli, e le mussole palpitavano alla brezza. [...] Cautamente sedevo alle sue spalle, le mani sporche sulle ginocchia nude, e guardavo dove guardava lei, intimorita, come se anche per me dovessero sorgere i fantasmi che lei aspettava. [...] Non riuscivo a veder nulla, ma i fantasmi c'erano, lo sapevo, venivano a invitare la nonna, a farle cenno. Sorgevano per opera delle fattuchiere che prima di andarsene avevano gettato sull'erba i loro sortilegi? Oppure era lei che segretamente li chiamava a colloquio²³⁸?

Uno dopo l'altro i fantasmi venivano a farle cenno [a Livia], i vivi e i morti. Implacabili, ansiosi, sembrava che da lei tutti volessero qualche cosa, quella notte, e l'aver acceso il lume non era servito a niente. Era come frugare in uno scatolone dove avesse risposto le marionette di un teatrino che non si sarebbe mai più fatto, che era andato distrutto, e i pupazzi, invece, erano tutti lì, e malignamente ammiccavano. Toccava a lei riadagiarli, uno vicino all'altro, senza scuoterli troppo, per non muovere la vecchia polvere...²³⁹

La disillusione e l'intelligenza di un personaggio in cui tutti si riflettono «come in uno specchio» si accompagna così al tema dolente della predestinazione all'annullamento, intonato dalle occorrenze dell'acqua e dal segreto scambio con le ombre.

Nell'irrequietezza di Daniela e nell'egoistica frenesia con cui elude tutte le sue occasioni

²³⁶ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto: tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Manduria, Lacaíta, 1984, p. 78.

²³⁷ Ivi, p. 210.

²³⁸ Ivi, p. 18.

²³⁹ Ivi, p. 392.

di felicità (in particolare quelle sentimentali) c'è la stessa energica irriducibilità di Marco, altra figura votata alla fuga e alla solitudine. Se per il ragazzo la pulsione verso il cuore del continente africano era un atto di amore per la libertà e di fedeltà a se stesso, per la protagonista di *Ballata levantina* la tentazione di abbandonare ogni cosa non è invece che una ricerca di oblio. Marco fugge verso l'ignoto e immenso futuro, Daniela si restituisce alle acque dense e silenziose del passato. Nata nell'intervallo fra due epoche, non incarna il nuovo mondo che si annuncia, ma lo schianto del vecchio che precipita.

Che si tratti di un incidente o di un suicidio, la scomparsa di Daniela nelle pagine finali è il gesto con cui il personaggio si arrende alla forza fatale che lo incalza («la tempesta che sotto, come un immenso bozzolo, veniva avvolgendo il suo filo»), e si consegna alla solennità di una storia tanto più grande e antica:

La stessa voce che quel mattino aveva riudito chiederle: “Ti dispiace se raccolgo un po' di questa gaggia?” adesso mormorava con affettuosa gentilezza: “Dopotutto, Livia, credi che avrei chiesto un figlio, se avessi voluto veramente morire?”.

Ah, consolazione, consolazione! Era come aver lanciato una pietruzza in quel mare misteriosamente arrivato fin sotto le sue finestre. Ma era proprio il mare? Vedeva le increspature dell'acqua allargarsi, allargarsi all'infinito, in un'oscurità sfavillante, e nondimeno sentiva e riconosceva il canto dei battellieri che, laggiù, al gomito del canale, partivano con le vele spiegate, nel primo biancore dell'alba. No, non era più il mare, quel fruscio così vicino, che accompagnava il suo lento affondare nel sonno: era l'eterna voce e l'eterna ondata di un antico, solenne fiume²⁴⁰.

La devozione per Conrad, rivendicata dall'autrice per tutta la sua vita, è celebrata nella pagina finale del romanzo, nuovo viaggio verso il cuore di tenebra di un paese e di una civiltà miticamente identificati con il loro «antico, solenne fiume». Nonostante l'assenza di testimonianze specifiche²⁴¹, è facile pensare che nella *Ballata* ritornino anche *Le onde* (1931) di Virginia Woolf, opera che, oltre ad offrire suggestioni simbolico-tematiche, potrebbe aver agito sulla notazione musicale e ritmica dell'impianto testuale e sulla scelta di proiettare il racconto nello sguardo di più personaggi.

Prima che «l'eterna voce» del fiume cali il sipario sull'Egitto levantino, il narratore concede un ultimo dialogo alle due donne (Livia e Daniela) che, da una distanza incolmabile, tendono il filo di una rinnovata speranza contro «l'incoerenza di questo

²⁴⁰ Ivi, p. 393.

²⁴¹ Cialente non manca di citare Woolf fra gli autori scoperti nei primi anni Venti ad Alessandria (Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 208-209), tuttavia nelle fonti non sono rintracciabili riferimenti specifici a *Le onde*.

vivere». Il confronto fra identità femminili separate dal tempo che si riconoscono nella continuità intermittente delle onde (simbolo del passaggio fra piani della memoria e dell'esperienza) è una conclusione coerente rispetto a tutta la materia della *Ballata*, ma è anche un'immagine destinata a restare aperta per nuove significazioni: con quindici anni di anticipo, funziona quasi come preludio all'estremo congedo di Cialente, nella pagina finale de *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976).

Tra la donna matura (che sopravvive) e la giovane (che scompare) si agita una moltitudine di personaggi diversi, tutti ugualmente compromessi con il contesto storico descritto e destinati a seguirne le sorti: «marionette di un teatrino che non si sarebbe mai più fatto». Con l'avvento del narratore extradiegetico in terza persona (in corrispondenza delle parti *Angèle, Daniela, Livia*) la focalizzazione del racconto si complica e dal primo piano di Daniela allarga fino a cogliere una schiera di figure tutte ugualmente importanti e costantemente coinvolte nello sviluppo della vicenda. Nel momento in cui l'intreccio si avvicina allo scoppio della Seconda guerra mondiale e assume come suo unico oggetto la rappresentazione del presente (non più della memoria tardo-ottocentesca) la protagonista si confonde pagina dopo pagina nella moltiplicazione dei punti di vista e nella sovrapposizione delle voci.

L'entità narrante si dimostra superiore al piano dei personaggi e al loro orizzonte conoscitivo, ricorre regolarmente alla prolessi e alla contaminazione delle prospettive individuali. Pur coinvolgendo un numero piuttosto alto di figure, legate in un intreccio decisamente complesso rispetto ai canoni cialentiani, l'articolazione del racconto non si allontana mai dall'esperienza diretta dei personaggi: all'origine di ogni passaggio testuale c'è sempre la messa a fuoco di un'azione (interiore o effettiva), mai la verbalizzazione autonoma della voce extradiegetica. L'iniziativa del narratore si limita ad aderire ora all'una ora all'altra delle identità che si muovono, pensano, giudicano, dialogano, in un gioco di specchi che, dagli occhi di Daniela, contagia il resto dei referenti. Tutti sono spettatori e tutti sono osservati, tutti sono in possesso di una cognizione limitata e spesso fallace dei fatti e dei comportamenti altrui. Gli sviluppi dell'intreccio sono illuminati gradualmente e in maniera sempre provvisoria, costituiscono la somma di tanti sguardi, di tante parzialità raccolte dal narratore. Spesso

il punto di vista privilegiato è quello laterale e indiretto di un personaggio non direttamente coinvolto nell'episodio, ma che lo ricostruisce e lo giudica dall'esterno. Così, la cronaca del viaggio di Daniela a Parigi (parte III) è affidato alla prospettiva incompleta e male informata di Gilbert, amante angosciato e abbandonato in Egitto:

Ma chi non si vedeva più [...] era proprio Gilbert, che perdeva intanto la sua felice abbronzatura e invano bussava a una soglia di nuovo proibita. Stavros e Caroline sembravano colpiti da un subitaneo mutismo, quando lui andava a trovarli, finché, verso la fine di giugno, venne a sapere da un giornale della partenza di Daniela. [...] Per Gilbert, quella fu un'estate molto triste. Le settimane passavano ed egli non aveva notizie di Daniela.

[...] Ma per quante cose Gilbert potesse supporre intorno al viaggio di Daniela, non sarebbe stato certo capace di figurarsi Daniela a passeggio lungo la Senna, accompagnata da Sascia [...]. Parigi puzzava di marcio, andava in cancrena... Con irruenza giovanile, con giudaica presunzione, quei ragazzi ne parlavano storcendo la bocca. [...] Ma eran cose, queste critiche, questi interrogativi, che, se Gilbert avesse potuto immaginarseli, l'avrebbero colpito e preoccupato relativamente; o, forse, niente affatto. Egli si figurava, piuttosto, Daniela presa dal lavoro [...].

Molto più tardi, dopo due o tre anni (anni destinati a diventar tragici), egli avrebbe potuto seguire, un filo dopo l'altro, la trama di quel viaggio in Europa, che tanto l'aveva amareggiato; avrebbe saputo come Daniela, attraverso Sascia, avesse invece conosciuto intimamente una ragazza, Isabella [...]. Era stata proprio quella ragazzina [...] a portare Daniela ha un altro fuoriuscito italiano [...]. Le aveva chiesto, costui, se, andando a Roma come aveva detto di voler fare, lei non fosse per caso disposta a prendersi l'incarico di portare laggiù una lettera. "Mantenere un contatto", veniva chiamata questa operazione nel loro gergo; gergo di gente misteriosa, piena di beghe e di complessi, probabilmente, la quale, a giudicare dal poco che lui, Gilbert, era riuscito a far dire a Daniela, viveva in modo non soltanto difficile e provvisorio, ma scomodo, povero e spesso pericoloso. No, egli non aveva potuto capirlo, né allora né poi. Ma la cosa più grave, nella piccola avventura in cui Daniela s'era gettata senza riflettere, era stato che la lettera, a Parigi, gliel'aveva consegnata un tale che si chiamava Enzo, italiano anche lui, un italiano di Alessandria d'Egitto, guarda un po'!, che lei aveva già conosciuto a quella maledette Stamberghe, o Dio sa dove; e lui, Gilbert, non ne aveva saputo niente. [...] Egli andava qualche volta a visitare Livia. Ma Livia, lei, non gli diceva un bel nulla. [...] Non aveva saputo niente, allora, ecco tutto: si figurava Daniela a Parigi, insediata dai frequentatori dei *défilés* (tutti mezzi pederasti! si diceva, esasperato), mentre poi risultò che veramente era andata in Italia, Daniela, con quella lettera, e a Roma aveva incontrato un altro studente, uno che si chiamava Duccio. Questi nomi – Enzo, Duccio – Gilbert li aveva sentiti pronunciare qualche volta, dopo, ma non vi aveva fatto caso [...].

La continuazione di quella che Gilbert, se avesse potuto seguirne gli sviluppi, avrebbe giudicato un'assurda e inutile commedia, s'era svolta in breve anche a Roma [...]. Dopo la sosta a Roma, la nebulosa dentro cui s'era celato, per Gilbert, il viaggio di Daniela, s'era dissipata, e certe cose si erano sapute per filo e per segno, senza che egli avesse bisogno d'interrogare Livia: perché tutti avevano parlato e tutti avevano avuto paura, la guerra essendo stata sul punto di scoppiare²⁴².

Scelto un personaggio come temporanea bussola, il narratore combina le poche notizie

²⁴² Fausta Cialente, *Ballata levantina*, cit., pp. 259-265.

che Gilbert effettivamente possiede con le sue preoccupazioni, le sue aspettative e i particolari che ha appreso da altri. A questo aggiunge la sua ulteriore capacità di enunciazione: mentre si adegua al giudizio del personaggio («un italiano di Alessandria, d'Egitto, guarda un po'!»); «quelle maledette Stamberghe»), non si fa scrupolo di completare il testo con informazioni ignote a Gilbert e di complicare il discorso con continue osservazioni prolettiche e ritorni al passato. Il meccanismo si amplifica quando sono due o più i personaggi coinvolti e il narratore esibisce il mancato accordo fra le diverse porzioni di verità possedute dalle diverse figure in diversi momenti: 0

Egli non gliel'aveva confessato, al momento (lo seppe dopo, da Stavros) che era andato fino a Marzarita, ed era rimasto sconvolto a vedersi aprire la porta da un ufficiale di marina. [...] Non le disse di aver mandato a Daniela i fiori della sua festa, a metà settembre, senza averne un cenno di risposta. Si accontentò di lagnarsi della sua *malchance*; ma Livia non sapeva, e forse nemmeno lui se ne ricordava, di quando aveva detto: “*Quelle chance!*” incontrando Daniela sul piroscavo, tanti anni prima²⁴³.

Questa disposizione degli enunciati restituisce il senso di una società fondata sul pettegolezzo, sulla critica alimentata dal pregiudizio sociale e razziale, un universo dove non contano tanto i fatti ma la loro esposizione e ricezione collettiva: non *cosa* è accaduto, ma *chi* ne è a conoscenza. Da qui l'effetto di amplificazione dei punti di vista dei personaggi e la cura esercitata dal narratore per esporli in una dimensione polifonica.

L'intermittenza delle esperienze prese in carico dal romanzo prevede che alcuni avvenimenti siano esposti più di una volta dal punto di vista di due o più personaggi. Lo sdoppiamento delle azioni narrate rappresenta la definitiva rinuncia ad un racconto lineare che riconosce il primato non tanto degli eventi quanto delle loro conseguenze nell'immaginario degli uomini e delle donne che ne sono protagonisti o spettatori. Per questo le svolte dell'intreccio tendono ad emergere come risultato di uno sforzo di memoria o di coscienza, o attraverso un procedimento di associazione spontanea di pensieri. Un esempio è il duplice trattamento del primo amplesso fra Daniela e Enzo, intercettato dal narratore in due diverse occasioni riflessive riconducibili a Livia, la prima, e a Daniela, la seconda:

²⁴³ Ivi, p. 304.

Le cadevano gli occhi sulle colombaie, sui fichi e i sicomori, sulla sakkia; e spesso, quasi sempre, al ricordo che sorgeva mentre guardava la *sakkia*, le veniva da sorridere. Era accaduto una notte di settembre, poche sere dopo la dichiarazione di guerra e quegli schiaffi in pubblico. La luna era bassa, il buio quasi totale. La stridula voce della *sakkia* aveva impedito che i due, gettati nell'erba là vicino, si accorgessero che lei avanzava e li vedeva. I gesti che aveva sorpreso nell'oscurità, per quanto confusi, non le avevano lasciato alcun dubbio sull'intensità di quelle espansioni. Cautamente era tornata indietro, non senza pensare: "Oddio, meglio così. Un chiodo schiaccia l'altro. Se doveva accadere, meglio che accada subito"²⁴⁴.

L'odore di laguna era odore d'acqua... E se l'acqua lumeggiava e sussurrava nella sua memoria, era facile che nel dormiveglia la riconducesse al fresco gorgoglio della *sakkia*, dove era cominciato quello che oramai poteva chiamare il suo "secondo tempo". Era cominciato assai presto, a voler essere sincera. Solo più tardi aveva saputo che anche Livia aveva detto, riconoscendo Enzo e lei, presso alla *sakkia*: meglio così e meglio subito²⁴⁵.

Lo sdoppiamento dell'episodio è veicolato dall'elemento insistito della *sakkia*, la ruota verticale in cui sono installati i vasi per l'utilizzo dei pozzi. Correlata al sistema simbolico centrale dell'acqua, l'immagine di un meccanismo che girando su se stesso si riempie per poi svuotarsi (andando avanti ma tornando sempre indietro) è una spia metaletteraria tanto forte da sembrare quasi un'indicazione di lettura concessa dall'autrice, che consegna attraverso un dettaglio la chiave della sua struttura narrativa. La circolarità delle prospettive e il continuo avanzare e arretrare del tempo costituisce infatti la caratteristica distintiva del romanzo, dove alla pluralità degli sguardi si intreccia un insistito ricorso all'anacronia e alla sovrapposizione dei piani cronologici.

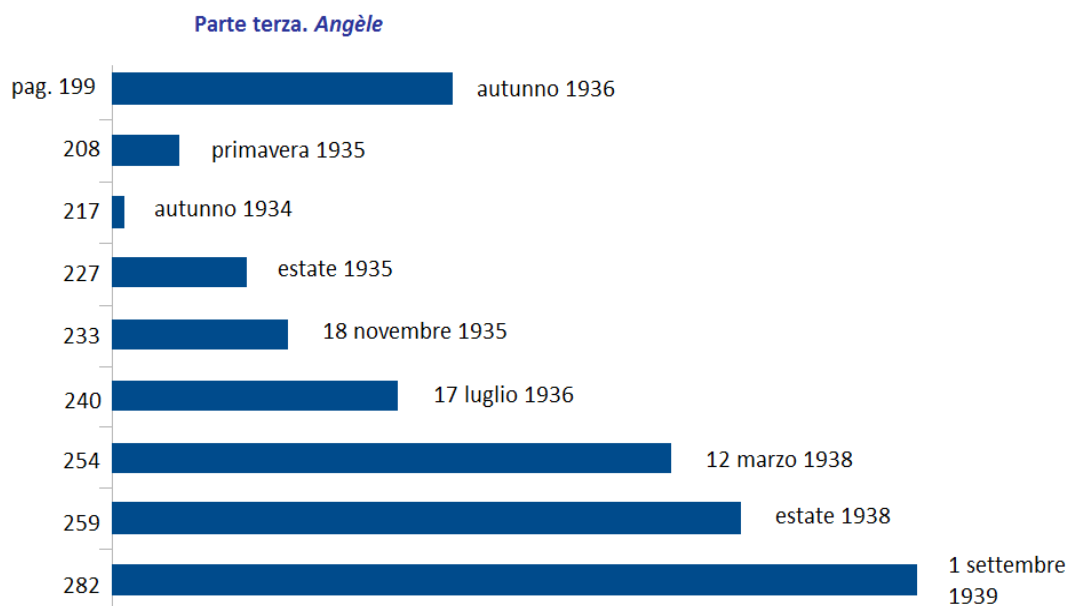
Nelle *Memorie* il tempo della storia scorre lineare dal 1926 al 1933, rispetta un'unica direzione dal momento che le ingombranti inserzioni dialogiche e memoriali, pur entrando in contatto con il passato, sono inserite nel progresso diegetico della storia e costituiscono risultati di azioni dei personaggi (ascolto, racconto, commento, giudizio) nel presente. Completamente diversa la strategia utilizzata nelle *Cronache* dove, in assenza di una focalizzazione interiore, le alterazioni temporali sono affidate alla regia del narratore.

Ognuna delle tre parti finali si apre con un'ellissi, una frattura nella cronologia della storia che nelle pagine successive viene gradualmente sanata attraverso le testimonianze

²⁴⁴ Ivi, pp. 296-297

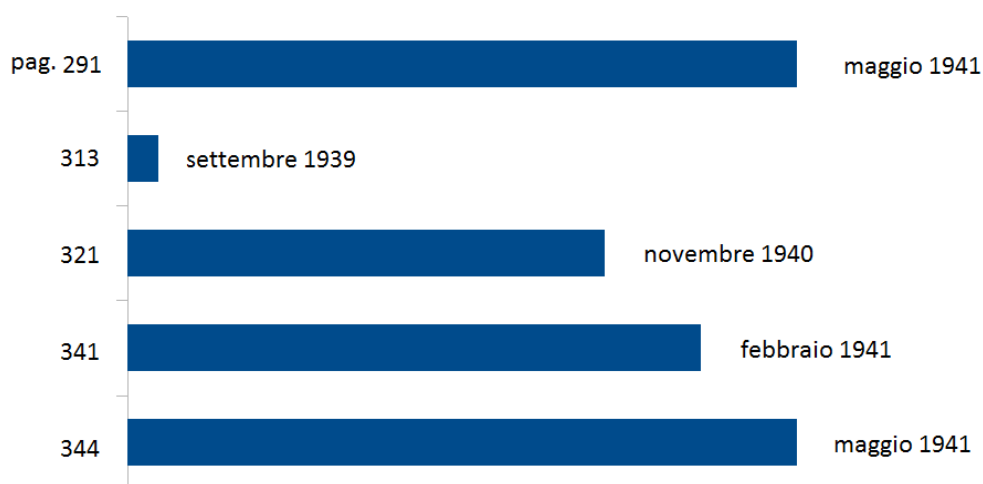
²⁴⁵ Ivi, p. 313

dei diversi personaggi. L'andamento della vicenda prevede quindi continui salti in avanti e, a seguire, lenti recuperi orientati verso le stagioni e gli anni passati, fino a colmare tutte le omissioni. Alla fine del romanzo è quindi percepibile un unico atteggiamento rispetto al tempo della storia: il testo procede tornando continuamente indietro nelle *Memorie*, perché la prima persona singolare del narratore diegetico non fa che collezionare frammenti di passato; procede tornando continuamente indietro nelle *Cronache*, perché il narratore extradiegetico costruisce un'alternanza di ellissi ed analessi che impongono ai diversi personaggi di entrare in contatto con le loro precedenti esperienze. Il procedimento è particolarmente evidente nella parte III, dove i piani temporali evocati si succedono con estrema rapidità muovendosi dal 1936 indietro fino al 1934 e poi, nelle pagine che chiudono la sezione, superando il punto di innesto e portando la storia avanti fino al 1939:



Più regolare l'impostazione delle due brevi parti finali che presentano entrambe una struttura circolare. In *Daniela* l'azione principale si svolge in una giornata del maggio 1941 e i diversi flashback, dopo aver raggiunto il settembre 1939 (lì dove la parte III si era interrotta), proseguono fino a ritrovare la sera del medesimo giorno:

Parte quarta. Daniela



Analogamente nella parte conclusiva (*Livia*) il racconto è limitato dalla cornice di una giornata e una notte dell'ottobre 1944, dentro cui si ordinano i ricordi del giugno 1941 relativi alle ore della scomparsa di Daniela.

Nelle pagine che interessano la presunta morte della protagonista il narratore sceglie significativamente di lasciare fuori il punto di vista della ragazza, l'unica a conoscere la verità sulla sua ultima notte. Tutte le altre figure, chiamate a raccolta in una sorta di parata finale, svolgono indagini, confrontano le versioni disponibili, interrogano i testimoni, verificano ipotesi: il romanzo di formazione, diventato romanzo storico, per circa venti pagine si trasforma in un vero giallo destinato a rimanere senza soluzione. Nel mistero finale si esasperano le tendenze lungamente sviluppate nel testo: la messa in evidenza della parzialità conoscitiva dei personaggi; l'inaffidabilità delle prospettive temporali, dal momento che a una minore distanza non corrisponde una maggiore consapevolezza o un effettivo ordine degli eventi; l'immutabilità dei destini, che impedisce alle singole individualità di sviluppare percorsi di affermazione autonomi rispetto all'esito iscritto nella propria storia; la progressiva perdita di attendibilità della protagonista, che da emittente unica del discorso diventa una figura muta, perduta nell'ignoto e privata della sua battuta finale.

La rinuncia alla protagonista è il risultato di una serie di scelte formali che determinano

la fisionomia formale del testo e il rapporto con diversi generi letterari. Tuttavia, la morte di Daniela risponde principalmente a motivi ideologici che interrogano le ragioni più profonde della scrittura, raccontano il nuovo rapporto del romanzo con la storia e l'autobiografia.

II.1.2 Tematiche e contenuti. «Non potendo sbrogliare quella matassa arruffata»: referente storico e patto narrativo

I due grandi movimenti in cui si divide *Ballata levantina (Memorie, Cronache)* si distinguono, al di là dello scarto nella conduzione del racconto, per la crescente centralità del dato storico, culminante nelle vicende politiche e militari del Secondo conflitto mondiale. L'ingresso della guerra nella vita dei personaggi avviene in maniera graduale e sempre più ingerente, spostando l'azione principale da Alessandria al Cairo e finendo per sconvolgere radicalmente l'esito dell'intreccio. Lo scontro fra alleati e nazifascisti viene rappresentato con rigoroso rispetto delle coordinate storico-geografiche fondanti, senza mai infrangere i confini dell'Egitto militarizzato dalla Gran Bretagna e minacciato dall'avanzata della Germania. L'ambientazione e la struttura del testo permettono quindi di cogliere gli effetti della storia mondiale in un contesto sociale e culturale ben definito, distinto nel suo carattere di paese coloniale dove si intrecciano gli interessi di diverse nazioni occidentali.

Protagonista del romanzo è la ricca borghesia levantina, da generazioni irrigidita nei suoi privilegi, adagiata nei vantaggi di un colonialismo ibrido e mediato, che le risparmia le responsabilità del dominio diretto. La scelta di questa prospettiva permette di ristabilire una continuità fra il quadro contemporaneo e le origini storiche della classe sociale, ritratta nella sua discesa dall'apice del successo economico e mondano (ultimi decenni dell'Ottocento) al crollo definitivo dei presupposti che ne avevano prolungato oltremodo l'esistenza. Su questo affresco storico agisce l'immaginario della scrittrice:

Bassani ha detto, lui, una cosa molto giusta a proposito di questo romanzo: che si tratta di una coincidenza piuttosto straordinaria. La coincidenza sta, evidentemente,

nell'incontro fra la persona che io sono, con le mie idee e il mio punto di vista, e quel mondo così particolare. Direi anzi che si tratta di un nodo di coincidenze²⁴⁶.

Il carattere distintivo di questo «mondo» è interrogato dall'autrice attingendo a una varietà di fonti e di procedimenti strettamente dipendenti dalla sua biografia. In *Ballata levantina* si combinano i racconti ascoltati dalla giovane Cialente dalla sua famiglia di adozione ad Alessandria, le indagini condotte in oltre venti anni di permanenza in Egitto, la rielaborazione delle sue scritture private e documentarie, la resa creativa dell'esperienza individuale. Così articolato, il rapporto del romanzo con la storia pone due interrogativi principali e in reciproca dipendenza: quali sono i referenti storici che definiscono il romanzo e come sono trattati dall'autrice nel discorso narrativo; quali relazioni si stabiliscono fra testimonianza personale, ricerca storica e invenzione e quali scritture conservano il ricordo di queste contaminazioni.

II.1.2.1 La saga dell'Egitto levantino

Romanzo orientato a valorizzare la storia come sfondo e contenuto della narrazione, *Ballata levantina* risponde alla tradizione del genere esibendo quella scrittura del “verosimile” che distingue e definisce il modo storico. In questo contesto, il patto letterario presuppone un vincolo di fiducia fra lettore e autore, tenuto a limitare la sua autonomia creativa nel rispetto dell'autenticità dei dati ambientali, geografici e storici trasmessi.

In *Cortile a Cleopatra* Cialente ha già esibito una vocazione fortemente descrittiva, volta a cogliere i costumi, le abitudini, gli abiti, il linguaggio, le ritualità e il ritmo della vita egiziana in un orizzonte socialmente e storicamente connotato. Si tratta però di una cronaca del quotidiano, registrazione più vicina alla ricerca dell'etnologo, combinata ad una condotta formale che attinge alla dimensione del sogno, del mito e del magico. In *Ballata levantina* il peso assunto dalla componente storica non solo aumenta il suo rilievo nell'equilibrio del testo, ma si carica di elementi inediti: la scelta di un modulo narrativo decisamente impostato sul piano del realismo; la diretta citazione di date ed eventi della storia contemporanea che, ben lontani dal costituire uno sfondo o un

²⁴⁶ Fausta Cialente, *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961

pretesto per il racconto, determinano le sorti dei personaggi e gli esiti finali della vicenda.

Nell'ambito di questa nuova prova, Cialente sceglie di non appoggiare la credibilità della voce narrante (o meglio, delle voci narranti) su indicazioni paratestuali, evita una scrittura di tipo testimoniale o didascalica e rifiuta un'impostazione didattico-esplicativa dell'intreccio. Il patto narrativo del romanzo storico viene onorato attraverso dispositivi alternativi che dipendono principalmente dalla contaminazione con il racconto introspettivo e che contribuiscono ad esprimere una precisa idea del rapporto fra storia e individuo.

Nelle prime due parti del testo il trattamento del passato è prerogativa di un numero ristretto di personaggi che condividono la stessa destinataria, Daniela. Per mezzo del filtro giudicante della protagonista, Cialente mette subito in evidenza l'instabilità delle fonti storiche utilizzate, costituite dalla memoria parziale, ideologicamente ed emotivamente orientata, dei diversi personaggi:

Quando rievocava il fasto dei tempi di Ismail il Magnifico o del Kedive Tofik, la nonna adoperava un linguaggio variopinto, fiabesco, che mi avrebbe non poco esaltata se non avessi dovuto quasi sempre legare gli splendori che descriveva ai cosiddetti *massacri dell'ottantadue*. Tra gli ori e i pennacchi dei lussi kediviali immancabilmente vedevo coagularsi una gran macchia di sangue. Ella vi alludeva abbassando la voce, e se nominava Orabi pascià sembrava ancora agitata dallo sdegno e dalla paura. Quarant'anni dopo, nelle famiglie levantine, molte donne della sua età, per il ricordo di quei massacri, continuavano a non voler rimanere sole in casa con i domestici indigeni²⁴⁷.

Nel ricordo della nonna, il resoconto della rivolta anti-turca e anti-europea del 1882 (che vede gli egiziani attentare alla vita e alle proprietà dei ricchi levantini) è deformato dai valori e dagli interessi della classe sociale di appartenenza. Costretta a fuggire per scampare le aggressioni e salvare il suo patrimonio, la ricca milanese trapiantata ad Alessandria non risparmia il suo orrore per gli autori dell'attacco, la sua nostalgia per la dominazione turca («Erano meglio i turchi, caro te. Erano belli, i turchi, erano bianchi, erano civili. Piantavano alberi dappertutto, intanto.»²⁴⁸) e i suoi sentimenti filobritannici, razzisti e reazionari («Chissà che cosa sarebbe questo paese, chissà dove saremmo tutti,

²⁴⁷ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 27.

²⁴⁸ Ivi, p. 29.

se non ci fossero gl'inglesi!»²⁴⁹).

Alla ricostruzione partecipa la schiava nubiana Soàd che «aveva uno strano modo di riferirsi al passato»:

Non sapendo leggere né scrivere, ignorava anche il calendario, e il tempo, per lei, era segnato dagli avvenimenti: l'anno in cui sbarcarono gl'inglesi, quello in cui il *bey* comperò la villa, l'anno della mia nascita e quello della morte dei miei genitori. [...] Una volta la sentii dire: “L'anno in cui la schiava venne qui a nascondersi”²⁵⁰.

Armata di peculiari strategie per l'organizzazione della memoria, Soàd integra a suo modo i ricordi della nonna:

Soàd interveniva, nei suoi racconti, in un modo che le era particolare. Non si trattava mai di una visione d'insieme, affascinante o terribile, ma di una circostanza, di un particolare imprevisto. Diceva, per esempio, guardandomi con severità: “Quando venne giù dal piroscafo, tua madre ebbe la diarrea verde” (in quel giugno dell'82, infatti, anche la nonna si era recata a bordo di una nave inglese, ancorata sul porto di Alessandria, con la bambina lattante, mia madre, in braccio a Soàd)²⁵¹.

Un ulteriore punto di vista sulle vicende del 1882 è espresso da Matteo, intellettuale antifascista e anti-colonialista, paladino del diritto all'autodeterminazione del popolo egiziano:

A parte gli eccessi dei “moti”, ella amava dipingere l'Egitto dei Kedivi con le tinte ingenuie e vivaci delle immagini di Épinal. Sarei rimasta per molto tempo di grado, ulteriormente elaborato dall'immaginario di Daniela:

Per molti dei suoi aspetti quell'epoca, così descritta, mi pareva più lontana di quanto mostrassero le date che la nonna via via sgranava; ma se cercavo diemppo a quelle visioni se Matteo, quand'era presente, non ne avesse alterato i lieti colori con tocchi meno abbaglianti.

“Tu non vuoi ammettere,” le diceva, “la parte di buono ch'ebbero i moti dell'82. Non vuoi ammettere che l'occupazione straniera è sempre una sciagura” (E non solo non voleva ascoltarlo, la nonna, ma lo contraddiceva.) “Non vuoi mutare opinioni per pigrizia. Trovi che sia scomodo metterti a pensare in un altro modo, soltanto perché da quarant'anni o più pensi diversamente. O meglio, non pensi affatto. Sei annidata dentro i tuoi pregiudizi, dentro il tuo razzismo”²⁵².

Ognuno dei tre personaggi esprime la propria versione dello stesso episodio attingendo al personale inventario di esperienze, opinioni, capacità e giudizi. L'insieme di queste relazioni contrastanti appare come un racconto di secondo grado, ulteriormente elaborato dall'immaginario di Daniela: diemppo a quelle visioni se Matteo, quand'era presente, non ne avesse alterato i lieti colori con tocchi meno abbaglianti.

²⁴⁹ Ivi, p. 28.

²⁵⁰ Ivi, p. 62.

²⁵¹ Ivi, p. 27.

²⁵² Ivi, p. 28.

rappresentarmela, era proprio quel leggero trotterellare degli asinelli notturni che me la facevano sentire perduta nell'onda lentissima d'un tempo dove tutto era sembrato favoloso e immutabile; e pertanto, ecco, ogni cosa era invece mutata²⁵³.

Infine, a quello dei personaggi-testimoni e della voce narrante si aggiunge un terzo livello, che coinvolge direttamente l'autrice: unico caso nel romanzo, per l'episodio di Orabi pascià Cialente avverte la necessità di chiarire i dati della vicenda storica e inserisce a margine del volume, all'interno del Glossario dedicato alla traduzione dei termini arabi, anche una breve biografia dell'ufficiale:

Orabi pascià: Ahmed Orabi el Hussein, ufficiale egiziano nato a Herya-Rozna nel 1839. Cacciato dall'esercito, si era consacrato per qualche tempo agli studi religiosi nella celebre università El-Azhar. Reintegrato nell'esercito all'avvento del Kedive Ismail, fu uno degli organizzatori del partito nazionale e dopo una fortunata campagna d'Abissinia venne nominato pascià. Nonostante il bel motto nazionalista "l'Egitto agli egiziani", e il proposito di temperare i grossi privilegi concessi ai funzionari stranieri che per volere del Kedive Tofik, succeduto a Ismail, occupavano i posti più importanti dell'amministrazione e dell'esercito, Orabi pascià, per gli errori commessi, non mutò nulla alla larvata dominazione turca, e offerse invece agli inglesi l'occasione di prender solidamente piedi in Egitto nel famoso anno dei massacri, 1882. Difatti l'Inghilterra gli mostrò la sua riconoscenza salvandolo dalla collera della Sublime Porta e permettendogli di vivere tranquillamente fino alla fine dei suoi giorni, lautamente pensionato, per colmo dell'ironia, proprio dal governo del Kedive²⁵⁴.

La scelta di inserire questo unico profilo storico evidenzia la preoccupazione dell'autrice rispetto ad un evento probabilmente sconosciuto ai lettori italiani, capaci invece di orientarsi in tutti gli altri contesti successivamente evocati. Tuttavia, nella nota su Orabi Cialente non si limita a fornire un apparato esplicativo per la comprensione del romanzo, ma produce un altro posizionamento ideologico: il breve testo anticipa quasi sarcasticamente il fallimento degli obiettivi iniziali («nonostante il bel motto») e denuncia come «colmo dell'ironia» l'esito imperialista della rivolta. Escludendo la possibilità di una dichiarazione neutra e oggettiva, ogni forma di approccio alla storia si mostra così nella sua qualità interpretativa e soggettiva. Non esiste una sola «rivolta dell'82» ma ne esistono tante quante sono le voci chiamate a renderne conto, e ognuna di queste versioni rappresenta una verità storica poiché rappresenta il posizionamento di una classe sociale, di una tipologia di personaggio, dell'autrice del romanzo. L'opinione della nonna sulla rivolta di Orabi pascià (così come quella di Matteo) costituisce, nella

²⁵³ Ivi, p. 78.

²⁵⁴ Ivi, p. 395

sua finzionalità, la ricostruzione storica dei sentimenti di una particolare categoria di cittadini europei abitanti in Egitto fra il XIX e il XX secolo.

Questa continua parcellizzazione e discordanza fra il giudizio dei personaggi, e fra i personaggi e il narratore, viene profondamente sofferta da Daniela, disorientata dalla «sconcertante differenza» fra le posizioni delle sue figure di riferimento, costretta a scegliere fra visioni opposte della storia:

M'era sempre dispiaciuta, la sconcertante differenza che aveva separato da Matteo, da Livia, da quasi tutti i loro amici, la gente che frequentava il salotto della nonna; benché, molti di quegli spettatori, nell'uno e nell'altro campo, non fossero nemmeno italiani. [...] M'ero quindi abituata a sentir esaltare in casa della nonna certe prodezze e miracoli del "regime", ch'erano ben diversamente commentati in casa di Matteo; dove l'uomo veniva chiamato da Livia, con brutalità, "quel voltagabbane, quel rinnegato, quel venduto"; e da Matteo "il pazzo urlante"²⁵⁵.

L'insicurezza della ragazza nasce dalla percezione di abitare una realtà inconoscibile e incontrollabile, dove il passato viene ricostruito per contraddizioni, sfasature, progressive correzioni e autocorrezioni, contrasti ideologici: non un progresso storico che segue il suo corso oggettivo e documentabile, ma un continuo scontro con le ambizioni, i pregiudizi, le paure delle figure coinvolte. Una simile insicurezza genera scetticismo nella ragazza, che perde progressivamente fiducia in ognuna delle sue guide tutelari ed impara a diffidare delle convinzioni di una parte e dell'altra. Neanche l'operazione di controinformazione degli antifascisti, reazione alla retorica ufficiale fascista, viene risparmiata al suo sguardo critico:

A sentire i *loro* bollettini, i repubblicani di Spagna avevano riportato altre vittorie, dopo Guadalajara, e se la Società delle Nazioni avesse arrestato l'invasione nazista e fascista, avrebbero potuto far "piazza pulita" dei "ribelli". Invece, Almeria e Guernica erano state rase al suolo²⁵⁶!

Al termine di simile un processo narrativo, che mette in discussione tutte le certezze epistemologiche e l'unità dell'orientamento conoscitivo, il romanzo riesce in ogni caso a restituire un senso di verosimiglianza e un ritratto storico tanto più completo nelle sue contraddizioni.

Il contenuto storico principale è costituito dal ritratto della borghesia levantina, descritta in maniera diretta attraverso le scelte e i comportamenti di molte figure secondarie. A

²⁵⁵ Ivi, p. 122.

²⁵⁶ Ivi, p. 247.

questa rappresentazione si uniscono i monologhi di Matteo, deciso a smascherare agli occhi di Daniela le lusinghe di una società classista fondata sull'ipocrisia, il razzismo e la subordinazione del popolo egiziano:

“Si dicono greci, svizzeri, francesi, armeni... In realtà, quando parlano dell'Egitto e degli egiziani, non rappresentano più una nazione, ma una classe... Una classe che, nel suo cuore, è sempre per l'occupante inglese, mai per l'indipendenza degli egiziani, per un loro vero progresso! [...] Da più di cent'anni tu senti ripetere che il cosmopolitismo è stata fortuna e la ricchezza dell'Egitto. Credi a me, è vero piuttosto il contrario. Gli stranieri hanno fatto qui un mucchio di quattrini, è vero soprattutto questo. E poi! A chi è servito il loro famoso progresso, tanto strombazzato? Ai loro interessi, agli interessi dei pascià... dei 'responsabili'! Non certo al *fellah*²⁵⁷.

Tratto distintivo per il riconoscimento del levantino è la sua esasperata condizione di apolide cui è negata qualsiasi forma di reale appartenenza ad una collettività riconosciuta. Prive di un effettivo legame biologico con la patria e disinteressate alle sorti della nazione che le ospita, le ultime generazioni di questi facoltosi sradicati costruiscono identità posticce, eleggono a loro terra di origine paesi di cui non possiedono alcuna esperienza, e di cui desiderano solo esibire e sfruttare il prestigio:

Molti anni prima certi ricchi levantini, ebrei in special modo, erano riusciti ad affibbiarsi le più disparate nazionalità, quasi sempre per merito di un buon servizio reso ad una potenza straniera (i buoni servizi erano quasi sempre grosse donazioni); e in compenso avevano ricevuto la nazionalità vagheggiata, a volte perfino un titolo nobiliare. Così, molti erano diventati austriaci, portoghesi, olandesi, qualcuno conte o barone; strani sudditi, che spesso non avevano mai conosciuto la lingua del loro passaporto (allora, del resto, si viaggiava senza documenti) e non erano mai andati in quella che era diventata la loro patria, né i vecchi né i loro figli. Altri avevano conservato la nazionalità egiziana [...] ma anche in questi casi avevano continuato a parlare in francese o in inglese, dell'Egitto avevano conosciuto soltanto a lingua volgare, che è quella del popolo, non avevano mai studiato il *nàhawi*, che è la lingua dei giornali e dei tribunali, non s'erano mai interessati alla storia né alla politica del paese, quando non s'erano mostrati addirittura razzisti nei confronti degli egiziani²⁵⁸.

Con i loro titoli ottenuti su commissione, i borghesi levantini sono arroccati dietro una sovrapposizione di barriere sociali, in cui l'esposizione mondana della propria condizione si articola attraverso la combinazione di censo e colonia di appartenenza:

“In una società cosmopolita, vedi, lo snobismo è una questione più complessa. [...] le caste, se non lo sai, non hanno valore uguale, nelle colonie e comunità. Esistono colonie e comunità che hanno in partenza un valore assoluto, costituzionale, la cui cima i componenti di altre colonie e comunità non raggiungeranno mai! [...] Angèle

²⁵⁷ Ivi, p. 142.

²⁵⁸ Ivi, p. 143.

si trova all'apice della comunità alla quale appartiene, e può assumere con la giovane signora Tale che ne fa parte, ma negli strati inferiori, le arie di una buona regina che sta per concedere udienza... Nei confronti di altre colonie e comunità, però, è lei che si trova in basso, e malgrado tutti i suoi sforzi, su quelle cime fastose non arriverà mai”²⁵⁹.

Il presupposto storico fondante che mantiene in piedi questa piramide di disuguaglianze è il secolare sfruttamento del popolo egiziano, il *fellah* lasciato ai margini della vita del suo stesso paese, teoricamente difeso dagli attivisti di sinistra in nome delle loro ideologie anti-colonialiste, ma di fatto escluso anche da quell'ennesimo microcosmo di privilegi:

Guardavo i poveri che rimanevano fuori dalle squisite letture di Matteo, lontani dagli odorosi tegami di Livia. Se non c'era rimedio, mi dicevo con amara pigrizia, forse era inutile parlarne, avevano ragione quelli [tra gli amici di Matteo] che protestavano perché non volevano guastarsi l'appetito²⁶⁰.

Il confronto con le figure degli arabi e, genericamente, dei non europei, è offerto nel romanzo non tanto dagli intellettuali progressisti che frequentano il salotto di Matteo, quanto dal peculiare microcosmo che si raccoglie nella villa della nonna (parte I). Qui la bambina Daniela vive a contatto con i servi indigeni, con gli abitanti degli antichi harem che confinano con il muro del giardino, con il piccolo esercito di cortigiane che circondando la ricca ex-mantenuta. Nella ricostruzione di questo universo multietnico (ordinato dalla scenografica dittatura dell'anziana Francesca), le gerarchie di razza e di censo sono molto più labili, sottoposte al capriccio della nonna e alle relazioni con i singoli membri del suo seguito. Nel gruppo di infermiere, sarte, usuraie, pettinatrici, indovine che ogni giorno la circondano, si intrecciano diversi e inaspettati fattori di subordinazione che combinano il genere, la religione, le origini familiari, il grado di confidenza con la padrona di casa. A dispetto delle barriere di classe e di etnica, la schiava liberata Soàd possiede il più forte ascendente sulla nonna, un'inaccessibile posizione di potere che la pone al di sopra delle donne europee (anche delle italiane) e le permette di esibire un rapporto esclusivo con la sua signora:

Terribile intimità, quella della nonna e Soàd: e le vecchie avevano un bel farsi la guerra, il potere dell'ex schiava nubiana era assoluto. Ella sapeva di poterlo esercitare anche pubblicamente. Metteva una certa compiacenza nello sfilare le scarpette alla nonna per tastarle i piedi e dirle, dandole del tu: “Li hai caldi” o: “Li

²⁵⁹ Ivi, pp. 185-186.

²⁶⁰ Ivi, p. 143.

hai freddi” [...]. Le diceva anche: “Devi fare questo o quello, habibti” e, come per non farsi sentire da lei, sussurrava alle cortigiane: “Adesso ve ne potete andare, voialtre”²⁶¹.

A dispetto di altre vistose distinzioni, la condizione di ogni figura è dettata dalla misura di influenza che esercita sull'ex mantenuta, cui tutte cercano quotidianamente di sottrarre denaro e favori, in completa sospensione delle leggi del mondo circostante. Mondo a cui, in un modo o nell'altro, appartiene anche Daniela, che invece avverte come radicali le differenze religiose e osserva con timore e curiosità il mondo islamico degli harem, delle concubine, degli eunuchi, orizzonte in lenta via di estinzione sotto la pressione dei modelli occidentali:

Non potendo sbrogliare quella matassa arruffata io tornavo ai racconti già uditi nella mia prima infanzia da Soàd. Mi affrettavo a ripopolare la mia immaginazione di fasti orientali con schiave ed eunuchi e, dall'alto del ficus, spiavo continuamente la villa mussulmana nascosta dietro il grande giardino²⁶².

Nei ricordi della sua infanzia sono fedeli e pieni di attenzione alcuni servitori arabi, altri la terrorizzano con le loro schiere di mogli-bambine e la brutalità dei modi. Allo stesso modo, nelle donne arabe Daniela impara a riconoscere, ora con repulsione, ora con appassionata curiosità, i caratteri di esotismo, gli odori e i colori della pelle, i tatuaggi, i gesti, la musicalità del linguaggio. La percezione della diversità si complica proprio nell'ambito della sfera femminile, dove si intersecano differenti condizioni di marginalizzazione e la questione di genere risulta trasversale alle differenze di censo, razza e cultura. Mentre la dorata segregazione delle signore mussulmane è distinta dal lusso sfacciato delle ricche europee, sopra il destino di ogni donna, araba o cristiana, vecchia o giovane, pesa la stessa radicale subordinazione alla figura maschile, diversamente esercitata attraverso le legittimazioni religiose e sociali del caso, ma sempre legata al controllo del corpo femminile. Corpo che appare invece materialmente deformato e offeso nella rappresentazione della miseria delle donne egiziane:

Anche i poveri venivano, si affacciavano allo steccato e tendevano la mano scura mendicando il tozzo di pane, il *bakscisc*. Le donne avevano il ventre gonfio, erano sempre gravide, spesso idropiche²⁶³.

²⁶¹ Ivi, p. 17.

²⁶² Ivi, p. 64.

²⁶³ Ivi, p. 140.

Nelle capanne c'era quasi sempre una donna che sembrava molto vecchia, così smunta e stentata (forse non aveva trent'anni), a dirci sorridendo il numero dei suoi bambini vivi e quello dei suoi bambini morti, che era quasi sempre maggiore, mentre, rannicchiata, macinava fra due pietre un pugno d'orzo o di fave secche²⁶⁴.

Questo universo fatto di continue dissonanze e profonde contraddizioni è destinato a implodere improvvisamente quando viene coinvolto nelle vicende della storia mondiale: «un gran vento soffiava giù dall'Europa, un vento che travolgeva tutto»²⁶⁵. L'atteggiamento della borghesia levantina è un mediocre disinteresse, la tronfia certezza di essere esclusi da qualsiasi sconvolgimento e, semmai, esposti a potenziali guadagni:

“Gli avvenimenti, in Europa, vanno di male in peggio, che seccatura! Ci mancava, adesso, la questione dei Sudeti! Si rompano le corna fra loro, Santo Cielo, a noi che ce ne importa? Purché si continui a poter partire, e in caso di guerra l'Egitto ne resti fuori, come l'altra volta. Che bellezza, se ci toccasse di rivendere il cotone a duecento talleri!”²⁶⁶.

L'aspirazione all'immobilismo e al mantenimento della proprio condizione si confronta con la realtà del conflitto e diventa tanto più stridente quando la guerra raggiunge il Nord Africa:

Sulla metà di maggio, nei giorni in cui il Belgio andava sfaldandosi, ricchi ed eleganti nobili italiani, direttori di banca o grandi amministratori, medici e avvocati, riuniti quasi pubblicamente, pubblicamente avevano fatto, si disse, i conti di quanti giorni mancavano alla fine della guerra-lampo. “Fra due settimane, tre al massimo, Balbo e le sue squadriglie arriveranno qui dalla Libia e tutto sarà terminato” [...]. I tedeschi attaccarono Dunkerque. Ciononostante, ai primi di giugno, partirono per le colonie estive in Italia i bambini italiani di Porto Said, del Cairo e di Alessandria. I Consolati garantivano alle famiglie tranquille vacanze per i loro figli: la guerra non doveva esserci, macché. (Molti di quei ragazzi e bambine tornarono adulti, cinque o sei anni dopo)²⁶⁷.

Nell'indifferenza generale, il gruppo di antifascisti legati a Matteo si mobilita per raccogliere e diffondere notizie, commenta ogni giorno le svolte della politica internazionale e delle operazioni militari. La stessa Daniela viene coinvolta personalmente nella rete clandestina e, in seguito, nella propaganda britannica al Cairo. Anche l'Egitto, in cui «tutto era sembrato favoloso e immutabile», entra nel teatro degli scontri e ciò che era stato ostinatamente negato diventa una realtà quotidiana:

²⁶⁴ Ivi, p. 141.

²⁶⁵ Ivi, p. 282.

²⁶⁶ Ivi, p. 258.

²⁶⁷ Ivi, pp. 292-293.

l'oscuramento, il coprifuoco, l'arresto e l'internamento della colonia italiana, il continuo passaggio di truppe alleate, la paura dell'avanzata tedesca. La precisione con cui viene restituita la realtà del conflitto, dalle piccole difficoltà di ogni giorno alle date e le circostanze dei grandi eventi internazionali, non costituisce una forzatura nell'impianto del romanzo, diventa invece la forza traente dell'intreccio e il risultato dell'impianto tematico costruito nelle prime due parti.

E' la guerra a decidere il destino di tutti i personaggi, ad alterarne il carattere, i desideri, le aspettative. La guerra in Etiopia, la rivolta franchista in Spagna, l'annessione dell'Austria sono gli eventi che richiamano Daniela alla responsabilità morale, rendono sempre più insopportabili gli atteggiamenti mondani di Gilbert e determinano un riavvicinamento al gruppo delle Stamberghe. Nel corso del 1940 è la timida adesione alla Resistenza che la porta a conoscere il suo secondo amore, il partigiano Enzo, costretto a partire per una missione del comando inglese la notte in cui la ragazza scompare nel fiume.

Rispetto all'insieme dei tanti personaggi coinvolti agisce come reagente la natura nazionalistica del conflitto, in cui lo scontro fra eserciti riflette l'antagonismo fra paesi e fra opposte visioni del mondo: la guerra esaspera la condizione essenziale del levantino, rende tanto più evidente la mancanza di identità culturale e di consapevolezza storica, l'assenza di un'idea di patria in cui riconoscersi e rifugiarsi. I giovani levantini, divenuti adulti senza alcuna coscienza delle loro responsabilità sociali e civili, sono del tutto disabituati a schierarsi, a compiere una scelta che non sia dettata dall'immediata convenienza economica o sociale. Nel momento in cui il mondo è diviso da ideologie che lottano per annientarsi a vicenda, chi non prende posizione è cancellato dalla storia, diventa un fantasma:

Un sospetto gli era rimasto in fondo al cuore, e lei, Livia, poteva forse aiutarlo a distinguere il falso dal vero. Ecco: quel famoso fidanzamento [...] lo aveva avuto sul serio, Daniela?

[...] "Senta!" gli disse, a sua volta fissandolo negli occhi. Si abbassò un poco, già che lei era in piedi e lui seduto. "Lo sa, lei, che siamo in guerra?"

Gilbert sembrò non capire. Alzò le spalle. "Perché?" chiese con disprezzo. "Che c'entra?"

"Centra!" rispose Livia scuotendolo leggermente dalla spalla. "Eccome, se c'entra!

Le pare a lei che si possa perder tempo a esaminare se... Mi faccia il piacere!"

Ora egli le stava davanti, in piedi anche lui, più stupito che offeso.

“Non è che io ami le divise. Pensi un po'! Non sono militarista, io. Ma in ballo siamo... E mi fa un certo senso, vederla vestita così.” Gli sfiorò con un dito il bavero della giacca, gli diete un buffetto sulla cravatta. “Non ha patria lei, non è vero?, non si sa nemmeno perché parla il francese o l'inglese. E viene qui a cianciare di fidanzamento! Che vuole che ce ne importi, dica? Che cosa crede che siamo? Burattini come lei? Gli ospedali sono già pieni di feriti...Ma se ne vada!” [...].

Gilbert sparì, in un attimo, col viso di chi a un tratto vede impazzire qualcuno, abbandonando la vetrata aperta sulla terrazza buia. Quando fu sparito, ebbe la sensazione che non avesse lasciato un vuoto, perché già prima, mentre era lì e le parlava, non le era sembrato un uomo in carne ed ossa, bensì un fantasma, uno sciocco, piagnucoloso fantasma. [...] Si ritrasse, chiuse le persiane e i vetri, e le sembrò d'aver chiuso non soltanto la notte, ma un vaneggiare senza significato, che lì fuori si era per sempre dissolto nell'aria²⁶⁸.

L'intreccio fra i diversi piani del discorso narrativo continua a orientarsi sul sistema dei personaggi e fa coincidere i momenti eclatanti della guerra con le svolte decisive dell'intreccio. Gli episodi più importanti della Seconda guerra mondiale funzionano come punto di arrivo di un climax narrativo, segnano un prima e un dopo nell'esperienza dei protagonisti e sono stilisticamente annunciati da un aumento del ritmo narrativo. L'esempio più eclatante è la sequenza degli schiaffi ad Angèle nella sera del 1 settembre 1939, quando le sirene che annunciano la dichiarazione di guerra sembrano commentare il piccolo scandalo delle due rivali in amore:

Daniela fu vista per un attimo guardarsi stupita la mano aperta. La folla non arrivò a circondarla, Stavros con due o tre gomitate violente le era balzato vicino, con uno strattone l'aveva tirata via e spinta fuori, mentre un rumore intenso, quasi spaventoso, si levava intorno, e sembrava l'indignazione del pubblico per la sfacciataggine, la soperchia della fanciulla biancovestita. Ora spingendola, ora tirandola dal braccio, Stavros tagliava impetuosamente la ressa che sembrava minacciosa, e solo quando furono usciti si accorsero che non era sorto lì dentro, il terribile fragore, non era per la signora schiaffeggiata e svenuta, ma era scoppiato fuori, era un orrendo fragore esterno. Rimasero immobili ad ascoltare, poi dovettero levare gli occhi, come andava facendo chi già si trovava all'aperto, e guardarono in alto.

Fischiarono cupamente nel cielo le sirene che annunciavano la dichiarazione di guerra, furibonde lo attraversavano come se volessero squarciarli da un capo all'altro dell'orizzonte. Alla folla danzante del Kursaal, a questi altri, fuori, intimoriti e sgomenti, a quei due che andavano tenendosi per mano lungo il mare vuoto e buio, lei singhiozzando, lui sconvolto, lei sirene lanciavano un terribile avvertimento. Nessuno poteva ancora intenderlo. Un tempo era finito, bene o male era finito. Un altro stava per cominciare: e tempo di mostri, sarebbe stato²⁶⁹.

A chiudersi è il tempo del «felice e smemorato Egitto»²⁷⁰ e, insieme, la terza parte del

²⁶⁸ Ivi, pp. 305-306.

²⁶⁹ Ivi, p. 288.

²⁷⁰ Ivi, p. 357.

romanzo (*Angèle*), secondo un modello compositivo che prevede lo sviluppo coerente della struttura e dell'impianto tematico. L'opera così articolata rende significativo ogni aspetto formale e funzionale del testo, radicalizza il contenuto memoriale e politico della guerra trasformandolo in una variante della scrittura. Una scrittura che registra lo scarto di civiltà imposto dalla guerra, traduce nelle forme del romanzo l'improvvisa sfiducia nelle possibilità di conoscere e agire sulla realtà: con l'avvicinarsi del conflitto il racconto in prima persona (con la sua focalizzazione unica e riconoscibile) lascia spazio ad una narrazione frammentaria dove si alternano esperienze discordanti; l'interesse per l'evoluzione di un singolo destino (romanzo di formazione) si indebolisce mentre avanza la tragedia di due generazioni (romanzo storico), e la vicenda di Daniela si perde nel silenzio senza neanche dichiarare il suo finale. Infine, nella coerenza dell'impianto romanzesco trova voce l'esperienza dell'autrice, che non si esaurisce con il debito di verità verso un paese tanto amato e odiato, dove ha trascorso le stagioni più difficili e più esaltanti. Alessandria d'Egitto e il Cairo funzionano come luoghi dell'immaginario in cui trovano forma le convinzioni di una vita. Le origini dell'Egitto levantino risiedono nella connivenza della borghesia con la violenza e la disegualianza (sociale, di genere, razziale), nell'omertà e nell'egoismo dei privilegiati, nell'ignoranza delle masse e nell'assenza di spirito comunitario: sono i mali dell'Italia fascista che Cialente ha ritrovato nella colonia e ha combattuto durante la Resistenza; gli stessi mali dell'Italia repubblicana che nei primi anni Cinquanta ha denunciato nei reportage giornalistici. Il discorso ideologico del romanzo supera le contingenze storico-geografiche egiziane e diventa manifesto lirico di un impegno e di un programma civile, la sintesi di venti anni di lotte, di riflessioni e di scritture.

II.1.2.2 Il cantiere autobiografico

[Il Cairo] 3 luglio [1943] mattina

Ieri sera conversazione con Laura nel balcone, mentre guardavo scorrere il Nilo e le luci del tramonto: Laura mi annunciava quanto sarà bello il mio libro, dove racconterò tutto questo, avvenimenti, persone, paesaggio. Sarà bello? O piuttosto: verrà mai scritto, il mio libro²⁷¹?

²⁷¹ Fausta Cialente, [Il Cairo] 3 luglio [1943] mattina, in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 5°, c. 13r (FFC).

Con queste parole Cialente chiude la nota del 3 luglio 1943 nel quinto dei 9 quaderni che compongono il suo Diario di guerra. Negli anni del secondo conflitto mondiale il lavoro svolto presso la propaganda radiofonica antifascista, l'attività di assistenza ai prigionieri internati nei campi egiziani e la creazione di un organo culturale e politico per la colonia italiana (il periodico «Fronte Unito») costituiscono i diversi risultati di una scelta radicale nella vita dell'autrice, quella di dedicarsi completamente all'attività politica e all'elaborazione di prodotti testuali dal contenuto politico, didattico e informativo. Nel quadro di questa inedita espressione della sua figura intellettuale, la scrittura dei quaderni di diario²⁷² conserva, fra la ricchissima mole di cronache e documenti che registrano le attività resistenziali, anche le prime tracce di un progetto di romanzo dedicato alla storia dell'Egitto fra le due guerre e alle vicende autobiografiche della scrittrice. A dispetto della distanza cronologica, *Ballata levantina* è la prima e la più diretta espressione di questa esigenza creativa maturata nella stagione della militanza politica e animata dalla volontà di testimoniare una vicenda insieme personale e collettiva, in cui la letteratura sia esplicitamente investita di contenuti etici e politici. A questo nucleo ideativo così saldamente legato alle iniziative antifasciste, si intreccia un'altra dimensione di esperienza, ancora più lontana nel tempo, che sposterebbe di altri venti anni l'origine dell'elaborazione romanzesca:

La maggior parte del materiale su cui ho lavorato era raccolto da molto tempo. L'avevo accumulato man mano che portavo avanti la lenta e continua indagine che svolgevo in Egitto. Posso dire, anzi, d'aver cominciato a raccogliere codesto materiale fin da quando arrivai la prima volta laggiù, moltissimi anni fa. [...] A ripensarci ora, mi sembra di non aver mai cessato d'interrogare i «vecchi» sull'epoca dorata del levantinismo fine secolo, una *belle époque* anche quella. Io stessa ne ho veduto gli ultimissimi bagliori, tra il '20 e il '30. Un mondo definitivamente e per sempre scomparso, calato a picco, che non risorgerà mai più²⁷³.

L'intervista del 1961 colloca all'inizio degli anni Venti l'avvio di un processo di scoperta dell'Egitto levantino attraverso l'osservazione personale, la convivenza quotidiana con gli abitanti del paese, l'ascolto dei testimoni dell'immediato passato. Sebbene non sia possibile ricostruire in quali forme e in quali misure questo materiale fosse effettivamente raccolto dall'autrice, se avesse già prodotto delle scritture provvisorie o

²⁷² Cfr. Parte I.

²⁷³ Ead., *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961.

fosse idealmente legato ad una futura sistemazione narrativa, l'impianto narrativo di *Ballata levantina* corrisponde pienamente al tipo di «indagine» suggerito da Cialente. L'ascolto di un passato fantastico si iscrive come elemento chiave del contenuto e della struttura del romanzo, in un gioco di rispecchiamenti in cui confluiscono diverse voci e diverse esperienze della stessa autrice.

È possibile pensare che le due anime della *Ballata* siano nate e vissute separatamente per poi incontrarsi in quello spazio non documentato, privo di fonti rintracciabili, che separa la fine della permanente egiziana (1947) dalla pubblicazione del volume (1961). Sulla rielaborazione delle cronache levantine apprese dai «vecchi», si sarebbe innestato lo slancio creativo maturato nei diari di guerra, fino alla costruzione di una struttura complessa che, nella sua unità formale e tematica, mantiene lo stridore di due tempi e due realtà in aperto conflitto: l'Egitto prima e dopo lo scoppio della guerra. L'esame delle fonti disponibili sembra quindi suggerire che all'origine di questo complesso processo di sistematizzazione del vissuto e della memoria ci siano tre diverse matrici potenzialmente attive nella costruzione del romanzo: il bagaglio (probabilmente soltanto orale) di ricordi, aneddoti, episodi vissuti e appresi che l'autrice rileva nei primi venti anni della sua permanenza egiziana; i Diari di guerra scritti fra il 1941 e il 1947 in cui Cialente registra gli avvenimenti quotidiani della lotta antifascista, le attività del suo gruppo di lavoro, le svolte della politica locale e delle operazioni militari; le otto pagine di un romanzo in prima persona rimasto incompiuto, *Middle East*²⁷⁴, destinato a ripercorrere le vicende personali e collettive del gruppo antifascista italiano al Cairo.

La presenza di questi differenti oggetti testuali (scritti e non scritti) è rintracciabile lungo tutto il corso dell'opera a partire dalle vicende dei personaggi e dai dettagli che contribuiscono alla verosimiglianza e all'accuratezza storica del romanzo. In alcuni casi si tratta di elementi vistosi e immediatamente rintracciabili: il dialogo fra due generazioni che permette il recupero della *belle époque* in versione levantina, rievocato nell'intervista del 1961, domina tutta la prima parte della *Ballata*; il trasferimento da Alessandria al Cairo interessa, prima che i personaggi di finzione, la biografia dell'autrice; il reclutamento di Matteo negli uffici della propaganda inglese coincide

²⁷⁴ Cfr., Parte I.

perfino nelle date (1940-1942) alla collaborazione di Cialente con la Foreign Transmissions Division, esperienza cui rimanda anche l'impiego di Daniela come ascoltatrice e stenografa di programmi radiofonici stranieri. Altri frammenti autobiografici affiorano in piccoli dettagli, come il nome del Generale Wavel, citato nel romanzo ma anche importante interlocutore della scrittrice durante gli anni di Radio Cairo, o la Topolino, l'automobile di Gilbert che compare in diversi luoghi del diario: alla guida c'è il Capitano Nacamuli (nei quaderni *Nac.*), ufficiale britannico legato a Cialente da un lungo rapporto sentimentale e professionale. Anche il destino di Enzo, prima partigiano inviato in misteriose missioni oltre le linee naziste, poi rimpatriato dagli alleati nell'Italia liberata²⁷⁵, richiama la storia di molti antifascisti italiani che la scrittrice vede partire all'indomani dell'armistizio per partecipare, come raccontano i diari, ai primi congressi del CLN²⁷⁶. Più ancora dei singoli elementi, l'intera atmosfera del racconto rievoca la vita quotidiana dell'autrice così come è stata fissata nei nove quaderni di diario. Daniela vive in una città d'acqua, dominata dal suo fiume e dai suoi ponti (primo fra tutti quello di Kasr al Nil, che Cialente attraversa ogni giorno per tornare a casa), una città che diventa quartier generale della resistenza alleata in Egitto, e tuttavia non è mai toccata direttamente dall'orrore della guerra, mantenendo il suo aspetto di ordinato salotto inglese ai margini del deserto. Come Cialente, Daniela trascorre le serate in casa di agenti inglesi, francesi, greci, partecipa alle feste organizzate dalla «tipica gente di guerra – di quella guerra – che veniva quasi tutta dagli uffici britannici, e forse era arrivata la mattina stessa da Londra, da Teheran, da Singapore; o, due ore prima, dal deserto».²⁷⁷ La vita al Cairo fra il 1940 e il 1943 è tangibile nelle pagine del romanzo grazie alla fedeltà ad un vissuto personale che garantisce un senso di autenticità al clima del racconto e inserisce i suoi personaggi in

²⁷⁵ «Appena liberata l'Italia meridionale, era stato anche uno dei primi a rientrarvi, si capisce: l'aveva certamente meritato, dagli inglesi o dagli americani. Giacché, in Italia, per adesso si rientrava soltanto così», Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 388.

²⁷⁶ «Renato [Mieli] è già in Italia, per il Congresso! Martedì sera eravamo tutti tanto emozionati, leggendo questo, che non ne abbiamo quasi dormito [...]. Che il migliore, fra noi tutti, sia già in Italia, e per il primo!! Una fortuna insperata, meritatissima, e che ci consola delle trascorse amarezze e difficoltà. Spero che entrerà in contatto con tutti – ne siamo certi, anzi, e attendiamo ansiosamente notizie. Forse ci farà chiamare subito, ad ogni modo è un passo enorme per il F[ronte] U[nito]», Ead., [Cairo] mattina 31 dicembre [1943], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 6°, c. 17r (FFC).

²⁷⁷ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 312.

un sistema di significazione fortemente evocativo.

Nella scrittura privata, l'impegno quotidiano della Resistenza è restituito dall'autrice tanto nelle grandi prove ideologiche e intellettuali quanto nei piccoli episodi quotidiani che, nella memoria, aiutano a ordinare l'esperienza. Così le corrispondenze fra i diari e il romanzo variano dalle analisi politiche sugli atteggiamenti delle autorità alleate (contenute oltre che nelle annotazioni giornaliere anche nei rapporti che Cialente prepara per documentare il suo lavoro) al ricordo di una serata al cinema, in un dialogo aperto fra scrittura privata e scrittura narrativa:

Diari di guerra

Ieri sera [...] mi a invitata a vedere Via col vento con Vivien Leigh che è una Scarlett O'Hara deliziosa; il film ha messo in rilievo tutto ciò che vi è di poco buono nel libro e la banalità psicologica, e tutto quello che c'è di buono nel romanzo ci guadagna poco o niente. Però alcune scene sono stupende: la veduta dei feriti alla stazione è impressionante. E nel vedere tanto disastro, e miseria, e dolore, e spavento, ci si chiede: quando il nostro turno²⁷⁸?!

Non è neppur giusto lasciar in disparte elementi ottimi per motivo di sospetti ingiustificati. [...]
L'accusa di comunismo ha messo fuori combattimenti su per giù tutti coloro che sono stati accusati e sugli altri pesa il sospetto. Non è possibile lavorare in queste condizioni. Consideriamo questi procedimenti da autentica V colonna e il sistema è quanto mai pericoloso²⁸¹.

Ballata levantina

Doveva alzarsi, fare la doccia, vestirsi, cenare e uscire. Voleva andare al cinema a vedere *Via col vento*²⁷⁹.

“Sono libera, stasera.” Era proprio la Contessa. Vengo anch'io a vedere *Via col vento*, se non vi dispiace. Quel minestrone dove si può pescare un po' di tutto, dicono...”²⁸⁰.

Gl'inglesi che intendevano la propaganda in un modo assai balordo, quando si trattava di quella straniera, e balordo non era sempre, qualche volta era anche perfido [...]. Si doveva, soprattutto, badar a camuffare i comunisti, perché quando si trattava di denunciarne uno agl'inglesi o agli egiziani, tutti si mettevano subito d'accordo²⁸².

²⁷⁸ Ead., [Il Cairo] 16 maggio [1941], in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, quaderno 1°, cc. 62v-63r (FFC).

²⁷⁹ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 315.

²⁸⁰ Ivi, p. 345.

²⁸¹ Ead., 20 agosto 1941. Memorandum, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 1° (allegato 8.2), in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, (FFC)

²⁸² Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 335

La conclusione è che se gli antifascisti d'Egitto fossero stati tutti di buona qualità, cioè spogli di ambizioni personali, di opportunismo e di arrivismo, la propaganda ne avrebbe approfittato e la rieducazione della colonia, degli internati e dei prigionieri di guerra avrebbe dato frutti migliori²⁸³.

Matteo [...] s'era messo a a brontolare, un po' amareggiato, un po' sarcastico, [...] per le difficoltà in cui si scontravano gl'italiani che non erano internati e volevano seriamente la “rieducazione democratica della colonia” (era la frase di prammatica)²⁸⁴.

Il legame intertestuale diventa più stretto quando l'antecedente del romanzo può essere individuato nelle pagine dattiloscritte di *Middle East*. Si tratta, in questo caso, non di una scrittura strumentale o documentaria ma di una prima rielaborazione narrativa degli eventi, il progetto di un'autobiografia resistenziale che ripercorra la storia dell'antifascismo italiano in Egitto. Sebbene il progetto sia appena delineato e abbandonato dopo il primo capitolo, il testo presenta già una struttura cronologicamente orientata, un'ambientazione precisa (un ufficio del Quartier Generale britannico al Cairo) e una serie di personaggi. Fra questi si distingue il giovane ufficiale Peter, destinato a ritornare in *Ballata levantina* come sfortunato corteggiatore di Daniela:

Middle East

No, veramente non posso dir nulla di più di quanto sobriamente ho detto e un nodo di pianto mi stringe la gola. Il colonnello ha suonato e sulla soglia dell'uscio è apparso un giovane ufficiale alto e impettito, che si pone sull'attenti e mi lancia uno sguardo inquisitore. Ma quando risponde al colonnello subito m'accorgo ch'è balbuziente, lo vedo gonfiare tutte e due le guance e soffiare varie volte prima che riesca a metter fuori un'effe. Sto per ridere, meno male. Chissà se saprà mai, mi dico, che mi ha salvata dal piangere. Anch'egli sarà, Peter, ben presto un caro e leale amico... e mi racconterà, poco tempo dopo, che vedendomi lì seduta quella sera, si era chiesto chi mai poteva essere e che cosa fosse venuta a fare nel segreto ufficio di via Nabat numero 6 una donna dall'aspetto così triste, col viso rigato di lagrime che non si vedevano, che non c'erano – e in verità non c'erano – ma delle quali egli aveva avuto la sconcertante visione²⁸⁵.

Ballata levantina

Quel Peter [...] le aveva fatto pena: uno come tanti, che nella facile ebbrezza cercava di dimenticare la noia, forse l'orrore. Appena gli si era seduta accanto aveva balbettato che il giorno seguente sarebbe ripartito per il deserto. [...] Per salutarla

²⁸³ Ead., Cairo 20 gennaio 1944. L'antifascismo italiano in Egitto, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 6° (allegato 12.5), in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, (FFC)

²⁸⁴ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 335

²⁸⁵ Ead., *Prologo* (febbraio 1947), in Ead., *Middle East*, contenuto in *Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947*, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 1°, cc. 2-3, (FFC). Ora in Francesca Rubini, *Middle East di Fausta Cialente*, «Bollettino di italianistica», 1, 2014, pp. 139-152.

l'aveva baciata su una guancia, mentre con parole stentate e confuse (era un po' balbuziente, come spesso sono gli inglesi) le diceva che avrebbe voluto esser certo di rivederla alla sua prossima licenza²⁸⁶.

Se Peter è un personaggio minore facilmente trasferibile da un testo all'altro, più complessa si rivela la costruzione di uno dei protagonisti della vicenda, Matteo.

In un'intervista del 1976 l'autrice rispondeva alla domanda: «Dov'è possibile rintracciare la parte più autenticamente biografica di Fausta Cialente?»: «quasi sempre nei personaggi maschili. C'è molto di me, per esempio, in Marco di Cortile a Cleopatra, ma anche in Matteo di *Ballata levantina*»²⁸⁷. La figura più autenticamente autobiografica dell'opera è senza dubbio il maturo antifascista levantino, coscienza storica del romanzo a cui la scrittrice delega la difesa dei suoi ideali e il racconto della sua esperienza politica. La ripresa letterale è, per la prima volta, riconoscibile nei due testi e permette di ipotizzare un ritorno materiale, e non solo memoriale, alle carte composte nel 1947:

Middle East

Dopo la prima resa dei conti del 1939 - “la drôle de guerre” - l'impero britannico aveva dovuto accettare anche la guerra col fascismo italiano, grazioso **serpentello che** durante quasi vent'anni **s'era scaldato in seno** nella speranza – e non era il solo ad averla – di mantenere l'Europa dei privilegiati lontana dallo spettro del comunismo; del bolscevismo, anzi.

Noi entravamo in lizza senza illusione alcuna: sapevano fin dall'inizio che la nostra era una coincidenza dell'ora e seppure eravamo costretti a **salire sul medesimo treno** – noi e gli inglesi – la nostra compagnia sarebbe stata ben poco gradita, a mala pena tollerata [...]. Ch'essi, i suoi vecchi, fedeli e spesso nobili rappresentanti dovessero fare la guerra all'avventuroso imperialismo mussoliniano, poteva anche andar bene, giacché inevitabile era. Ma noi italiani, che ragioni avevamo per dichiararci scontenti di Mussolini o dei Savoia? Disgregatori eravamo, una mala razza di disgregatori ch'essi dovevano utilizzare – punto e basta²⁸⁸.

Ballata levantina

“La verità è che non potevamo far altro, e **su questo treno dovevamo salire**, il treno della guerra, sapendo che forse lungo il viaggio saremo costretti a scendere e a troncane la collaborazione con gl'inglesi...[...]. Non credere, però, che io mi faccia illusioni! Gl'inglesi, quasi tutti, non capiscono come, essendo italiani, si possa essere contro Mussolini che “ha fatto tanto bene all'Italia”. Hanno sempre l'aria d'insinuare: 'Noi, si sa, per forza! Ci ha morsicati il **serpente che ci siamo coltivati in seno**, ma voi altri? Che ragioni avreste?' Arricciano il naso quando parlano di noi,

²⁸⁶ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 328

²⁸⁷ Ead., *E' una Camilla diversa da quella che ho immaginato*, intervista di Giuseppe Bocconetti, Radiocorriere Tv», 9-15 maggio 1976, p. 23

²⁸⁸ Ead., *Millenovecentoquaranta* (luglio 1947), in Ead., *Middle East*, contenuto in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, dattiloscritto con correzioni d'autore allegato al quaderno 1°, c. 8, (FFC).

cara mia, ne sono certo come se li vedessi! Sentono sempre qualche puzza: o è follia o è tradimento”²⁸⁹.

Nonostante i lunghi anni di silenzio e la mancanza di fonti che possano accertarne le fasi, è quindi possibile riconoscere un processo di ricerca formale che dall'immaginario dell'Egitto di inizio secolo passa per i diari di guerra e il breve esperimento di *Middle East*, trovando un esito compiuto solo in *Ballata levantina* quindici anni dopo il rientro in Italia. Il rapporto fra i ricordi (presumibilmente) orali ereditati dagli anziani della colonia, la scrittura privata, il romanzo incompiuto e quello edito si gioca intorno alla definizione del genere letterario e della focalizzazione principale. Al memoir familiare e al racconto in forma di diario Cialente preferisce la composizione di un testo narrativo esteso che, tuttavia, eccede in ogni aspetto il nucleo creativo del 1947. Non più un romanzo resistenziale, ma un grande affresco che interroga le prospettive di tre generazioni e colloca gli eventi della Seconda guerra mondiale come epilogo di un lungo processo storico. Non più un testo rigidamente autobiografico che traduca in versione narrativa i documenti di lavoro e le ragioni ideologiche di chi scrive, ma una storia d'invenzione con un complesso apparato lirico-simbolico che coinvolga i modi del romanzo di formazione, del romanzo d'amore e del racconto giallo. Lo scarto fondamentale, rispetto al cantiere di scritture che precedono il romanzo, è quello della totale rinuncia all'io autobiografico dell'autrice²⁹⁰, che investe i suoi diversi personaggi del compito di riportare, nelle maglie del racconto finzionale, i nodi della sua esperienza personale. Il passaggio dalla focalizzazione univoca nelle due parti iniziali (affidate a Daniela) al narratore esterno rilancia questa ricerca del punto di vista, la proietta all'interno del testo esibendola sotto gli occhi del lettore come stonatura, necessità di un andamento polifonico che si adatti alla molteplicità dei piani del racconto. In questa prospettiva, *Ballata levantina* è il punto di arrivo di una riflessione inedita per Cialente, rappresenta un ritorno al romanzo dopo un quarto di secolo di scritture alternative (racconti, reportage, trasmissioni radiofoniche, materiali per la propaganda, giornalismo culturale e giornalismo d'inchiesta), un riavvicinamento al suo primo mestiere dopo

²⁸⁹ Ead., *Ballata levantina*, cit., pp. 335-336.

²⁹⁰ Una simile ricerca formale ritorna nell'esperienza della scrittrice Alba De Céspedes, che arriva a pubblicare il suo romanzo resistenziale solo dopo un lungo progetto narrativo che nasce dalla rielaborazione delle pagine dei diari. Cfr. Laura Di Nicola, *Raccontare la Resistenza. Alba De Céspedes*, in Ead., *Intellettuali italiane del Novecento*, Pisa, Pacini, 2012.

l'urto del silenzio narrativo, dell'investitura politica, della separazione forzata dal proprio paese. La forma del romanzo non può non risentire di questo rinnovato immaginario creativo, etico e speculativo: il sistema narrativo si complica e cresce per rispondere a esigenze diverse, per rimodulare il rapporto fra storia, esperienza individuale e ricerca poetica.

L'indagine a ritroso verso le pagine che hanno preceduto la stesura dell'opera non esaurisce il suo rapporto con la figura e la biografia di Cialente. Alla scrittura “prima della *Ballata*” si aggiungono le scritture “dopo la *Ballata*”, piccolo insieme di testi di diversa natura, composti per precise occasioni nella seconda metà degli anni Settanta.

Nel trentesimo anniversario della Liberazione, Cialente partecipa a Cagliari al *Seminario internazionale Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea*. Il suo intervento espone i principali fenomeni de «L'azione degli antifascisti italiani in Egitto», con particolare rilievo al suo impegno personale presso Radio Cairo, alla fondazione di «Fronte Unito» e alla «rieducazione democratica della colonia», «frase di prammatica» già registrata nel diario e nel romanzo:

Lo scopo era sempre lo stesso: informare i prigionieri di guerra di quanto accadeva realmente nel mondo e denunciare le origini della criminale follia fascista che li aveva gettati allo sbaraglio; opera di rieducazione democratica, insomma, che consideravamo molto importante, soprattutto per i giovani²⁹¹.

Il racconto recupera alcuni episodi significativi nella vita di Cialente in Egitto e permette di riconoscere il valore strettamente autobiografico di alcuni passaggi di *Ballata levantina*. In particolare, l'attività antifascista condotta presso le Stamberghe negli anni che precedono la guerra richiama la pratica di informazione svolta, con le stesse modalità, dalla scrittrice e il marito nella loro casa di Alessandria. Ancora più specifica è la rappresentazione dell'incontro con Pablo Casals, dove Daniela veste direttamente i panni di Cialente ed è accompagnata dalla stessa amica di origine russa (nel romanzo Hanna, la manicure ebrea fuggita da Odessa con la famiglia):

²⁹¹ Fausta Cialente, *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, in *Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea: atti del seminario internazionale per il 30. anniversario della liberazione, Cagliari, 3-5 dicembre 1975*, a cura di Manlio Brigaglia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1981, p. 87.

Ballata levantina

All'inizio di quell'estate [1936] venne affisso alle stamberghe, quasi ogni giorno, un bollettino che riassumeva e commentava le notizie di primo piano, del mondo intero. Era un foglio scritto a macchina – una cosa da niente, se si fosse trattato di fatti nudi e crudi. Stavros [...] fu il primo a vederlo. Lesse: “Carlo e Nello Rosselli trucidati Bagnoles dai sicari di Mussolini.”

La novità fu risaputa. Dunque era vero, alle Stamberghe si ricevevano e si commentavano notizie clandestine, quelle che la stampa non dava, o dava senza alcun rilievo, o fors'anche deformava²⁹².

Nei primi mesi del 1938 Daniela, un bel giorno, si era messa in giro a raccogliere denaro per il soccorso ai bambini spagnuoli colpiti dalla guerra. Era vero che ciò accadeva mentre Pablo Casals dava i suoi concerti davanti a folle entusiaste che gremivano le sale, e quasi sembrò che il pubblico versasse quel denaro in omaggio all'artista. Ma a rendere la cosa un po' sospetta fu Hanna, la piccola, intrigante manicure, che tutti videro correre su e giù, recando la borsa dei suoi strumenti in ore e luoghi che nulla avevano a che fare col suo mestiere²⁹⁴.

²⁹² Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 247.

²⁹³ Ead., *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, cit., p. 85.

²⁹⁴ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 248.

Seminario 1975

Per noi stranieri il privilegio della libertà era effettivo; e più si faceva grave l'oppressione in Italia, di cui eravamo sempre informatissimi, e aggressiva la propaganda fascista in colonia, più eravamo spinti a un'azione politica che sentivamo il dovere di condurre. La nostra casa, mia e di mio marito, era diventata quindi ciò che i fascisti in colonia indicavano sprezzantemente come un «covo» di antifascismo. La nostra azione, in quel periodo, consisteva anzitutto nel divulgare, per quanto possibile, l'informazione, dirigendola particolarmente ai giovani: informali cioè dell'abiezione del regime, di tutti i delitti che si commettevano e di come già militassero all'interno gli antifascisti che per questo rischiavano la galera e la vita. L'assassinio di Matteotti, la morte di Gramsci, la guerra d'Etiopia con la ridicola proclamazione dell'impero, la guerra in Spagna furono, con molti altri fatti e argomenti, il materiale scottante intorno al quale, anno dopo anno, lavorammo perché non solo le collettività italiane del Cairo, di Porto Said e di Alessandria, ma gli stranieri e gli egiziani stessi fossero informati di quello ch'era in realtà l'Italia fascista²⁹³.

Durante i tristi anni della guerra di Spagna devo situare, per esempio, un episodio che riguarda Pablo Casals, il celebre violoncellista da poco scomparso. Egli si trovò in Egitto per una *tournee* di concerti proprio durante il conflitto. [...] Passò con noi un intero pomeriggio a raccontarci gli orrori dei bombardamenti su Barcellona, e come egli si costringesse ad andare ogni mattina alla *morgue* a vedere esposti i cadaveri delle vittime, dei bambini soprattutto. Fu per questo racconto che io e Anna Tuby, un'amica di origine russa, ci mettemmo in giro a raccogliere denaro per la salvezza dei bambini spagnuoli, e il denaro, che quasi nessuno osò rifiutare, lo consegnammo poi al grande artista²⁹⁵.

La capillarità degli episodi autobiografici distribuiti in *Ballata levantina* è tale che non sorprende la coincidenza anche con alcune pagine de *Le quattro ragazze Wieselberger*, romanzo in forma di memoir che Cialente pubblica nel 1976. Si tratta, questa volta, di un'opera dichiaratamente dedicata alla storia della propria famiglia e in cui l'esattezza autoreferenziale del contenuto è alla base del patto narrativo:

Ballata levantina

La stessa pioggia a Milano, in piazza del Duomo, mentre partiva la marcia su Roma. Era un mese d'ottobre e noi eravamo sulla via del ritorno. Io avevo sei anni, allora, ma più tardi, alle serate della nonna, ascoltando cianciare ai tavolini da gioco i funzionari di banca e i maestri di scuola, sapevo di dover collegare la partenza di quello **sparuto** gruppo di **marmaglia in camicia nera**, pugnale al fianco e **nappe ballonzolanti**, ai fasti di cui sentivo dire ora e per cui avrei dovuto essere “mandata in Italia”²⁹⁶.

Strana accozzaglia, la gente del *monitoring*. C'era un po' di tutto: dai francesi “liberi” ai liberi” polacchi; e i cechi, gli austriaci, i bulgari, i romeni. [...] **I francesi che si riempivano la bocca nominando De Gaulle**, non sempre le andavano a genio, per esempio. Il giorno in cui uno d'essi le aveva detto, quasi su un tono di commiserazione: “Ecco, quel che manca al vostro antifascismo italiano, un bel nome da ribalta. Anche voi dovrete avere un generale De Gaulle!” era stata sul punto di rispondere: “**Nous nous en passons, merci, ne facciamo a meno, grazie.**”

“Ne abbiamo avuta fin troppa, noi, di gente alla ribalta!” si era accontentata di rispondere.

I polacchi le piacevano anche meno,

Le quattro ragazze Wieselberger

Il caso volle che al mio primo viaggio di ritorno dall'Egitto, mio marito ed io assistessimo a Milano alla partenza della “Marcia su Roma”. Una **sparuta** e scarsa **marmaglia in camicia nera e nappe ballonzolanti** era radunata in piazza del Duomo, nel semibuio di una sera d'ottobre²⁹⁷.

C'erano **i francesi della France Libre, che si riempivano la bocca del nome di De Gaulle** e ci auguravano un po' dall'alto, ma cordialmente, di trovarcene uno simile anche noi, e noi rispondevamo: **nous nous en passons, merci, ne facciamo a meno, grazie**, perché ne avevamo avuto abbastanza d'un inviato dal destino! C'erano **i polacchi, ma erano quelli del generale Anders, noti per il loro antisemitismo** e in verità ci **piacevano** assai poco; e poi i cechi, gli austriaci, i bulgari, i romeni. Non sempre si poteva capire che cosa realmente facessero né da che parte realmente tenessero, quindi fraternizzare era difficile. **A noi piacevano sopra tutto i greci**, e non erano greci levantini ma rifugiati da Atene, da Salonicco, da Creta; ci

²⁹⁵ Ead., *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, cit., p. 86.

²⁹⁶ Ead., *Ballata levantina*, cit., p. 56.

²⁹⁷ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, p. 207.

erano quelli del generale Anders, noti per il loro antisemitismo. [...] Fin allora le erano **piaciuti sopra tutto i greci**, la loro **durezza**, il loro **impeto**. Erano numerosi a darsi il cambio, ordinati e **disciplinati**²⁹⁸.

sembravano i più organizzati e i più **disciplinati**, pieni d'**impeto**, di **durezza** e di serietà²⁹⁹.

Si scopre, così, che il ricordo della Marcia su Roma è stato suggerito a Daniela dalla biografia dell'autrice, mentre la protagonista (ascoltatrice e dattilografa) manifesta le per i colleghi del monitoring le stesse simpatie e diffidenze di Cialente (autrice e speaker negli stessi uffici di Radio Cairo). Il ritorno a distanza di tanti anni di precise scelte lessicali ed espositive lascia ipotizzare il ricorso al romanzo del 1961 come fonte per la nuova trattazione della stessa memoria: una volta affidati i propri ricordi al personaggio di finzione, è a lui che la scrittrice si rivolge per recuperare la formalizzazione di quei contenuti. A confermare la continuità del discorso autobiografico, nelle *Quattro ragazze Wieselberg* Cialente cita nuovamente, e senza significative varianti, l'incontro con Pablo Calsals, episodio particolarmente caro all'autrice tanto da ripetersi in serie dalla vicenda di Daniela al Seminario di Cagliari e poi al romanzo vincitore del Premio Strega:

Ricordo gli anni della guerra di Spagna come un periodo di fuoco; e la lunga visita che Pablo Calsals, venuto in Egitto per una *tournée* di concerti, ci fece un pomeriggio durante il quale parlò affatto di musica ma soltanto degli orrori a cui aveva già assistito a Barcellona [...]. E fu in quell'occasione che io e le ragazze del gruppo ci mettemmo in giro a raccogliere “fondi per i bambini spagnuoli”, così nessuno poté rifiutarceli; ma i soldi andarono certamente ai repubblicani³⁰⁰.

Nello stesso 1976 si colloca l'ultima e, forse, la più interessante delle scritture che costituiscono la scia di *Ballata levantina*. In occasione dell'edizione in raccolta dei suoi racconti brevi (*Interno con figure*, Editori Riuniti, 1976), Cialente prepara per i lettori un'introduzione che «faccia un poco la storia di queste novelle, ora raccolte tutte insieme per la prima volta»³⁰¹. Si tratta di testi composti in buona parte ad Alessandria d'Egitto negli anni Trenta, ragione per cui la vicenda dei singoli titoli si alterna a brevi passaggi biografici relativi al contesto storico e ideologico in cui le scritture hanno avuto origine:

²⁹⁸ Ead., *Ballata levantina*, cit., pp. 308-310.

²⁹⁹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 225.

³⁰⁰ Ivi, p. 213.

³⁰¹ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. X.

Nell'Egitto dov'ero arrivata qualche anno dopo la fine della prima guerra mondiale la «belle époque» (la apertura del canale di Suez, la strada delle Piramidi costruita in pochissimo tempo perché l'imperatrice Eugenia potesse arrivarci in carrozza, il trionfo dell'*Aida* rappresentata per la prima volta all'Opera del Cairo, ecc) era definitivamente tramontata e potei coglierne soltanto gli ultimi bagliori, soprattutto nei racconti di mia suocera ch'era stata una delle «grandi signore» sul finire del secolo; e anche dai ricordi di mio marito che, giovinetto, aveva potuto assistere ai balli offerti dal Kedivi nel palazzo di Ras el Tin³⁰².

Il racconto è inserito in un contesto non narrativo e rigidamente controllato dall'autrice, qui impegnata in uno dei suoi rari autoritratti per il pubblico, ed è il primo contesto in cui viene esplicitamente suggerita la prossimità fra il personaggio della nonna e la madre di Enrico Terni, influente signora della comunità ebraica. Ad un personaggio di pura finzione, Cialente avrebbe associato i ricordi della suocera e del marito, di molti anni più anziano, radunando nella figura della vecchia mantenuta un insieme di memorie, stereotipi, immaginari legati al tempo delle «gran signore del Canale si Suez»³⁰³.

A seguire, l'autrice si preoccupa di determinare la propria posizione rispetto alla grande questione del colonialismo europeo in Egitto, un tema che risulta completamente assente dal contenuto dei racconti pubblicati (quasi tutti di ambientazione italiana). La digressione storica e la confessione politica risultano, cioè, per nulla funzionali alla comprensione dei testi proposti nel volume, ma testimoniano l'urgenza di puntualizzare, nel momento in cui viene citato quel determinato contesto storico, il proprio passato passato di impegno e di critica civile. Emerge la volontà non solo di dissociarsi da una classe sociale a cui, di fatto, Cialente ha aderito attraverso il matrimonio, ma di dichiarare per l'ennesima volta la personale ostilità a quel sistema di valori e il proprio diretto contributo alla sconfitta storica dell'imperialismo. Dunque una dichiarazione delicata ed essenziale, tanto più significativa se a pubblicare il volume sono i politicamente schierati Editori Riuniti, che inevitabilmente fa riferimento al clima e alle tematiche affrontate in *Ballata levantina*. Ma è in questa occasione che l'autrice supera i già verificati processi di citazione e di rimando, e sceglie di passare direttamente la parola al suo personaggio:

³⁰² Ivi, p. XII.

³⁰³ Fausta Cialente, *Ballata levantina*, cit., p. 96.

Ero fra i pochi, pochissimi, anzi, che considerava il levantinismo come un vecchio fibroma incrostato su tutto il Medio Oriente e destinato a scomparire [...]; un fenomeno che, contrariamente a quanto si sosteneva, non aveva portato niente di buono al paese e ai suoi abitanti [...]. Io vedevo invece quanto atroce era la miseria d'un popolo così mite e pacifico, infame la mano del larvato colonialismo che ancora premeva su di esso e vergognosa la complicità o l'acquiescenza della ricchissima classe dirigente. In *Ballata levantina* lo faccio dire al personaggio Matteo: «Ma l'Egitto, Daniela, è del *fellah*! È lui, col suo somarello e il suo fascio di trifoglio, lo stesso di duemila anni fa. Per lui nessuno ha fatto niente, da duemila anni. Si direbbe, anzi, che siano state inventate soltanto per lui, le epidemie e le carestie! E quando s'incontrano per strada, l'automobile del pascià e il *fellah* sul somarello, non si vedono... Due mondi che si sfiorano e non si scontrano mani»³⁰⁴.

La presenza del breve brano di *Ballata levantina* è la prova di una corrispondenza assoluta fra Cialente e il personaggio Matteo, riconosciuto ufficialmente come spirito critico e politico del romanzo, qui chiamato ad esprimere direttamente l'opinione dell'autrice all'interno di un testo autobiografico. L'operazione accerta, inoltre, l'utilizzo del romanzo come fonte storica, il riconoscimento del suo valore di documento, quindi di oggetto funzionale alla comprensione di una realtà extratestuale. *Ballata levantina* è offerto ai lettori di *Interno con figure* come scrittura di verità, opera consultabile non solo per scopi letterari ma per finalità conoscitive, testimonianza di una storia personale (la vita di una donna) e collettiva (le condizioni dell'Egitto contemporaneo).

Sebbene forniscano solo notizie indirette sulla genesi e la stesura del romanzo, le pagine di Cialente che, nel corso degli anni '70, a diverso titolo ritornano sulla *Ballata* aiutano chiarire la natura del testo e il suo rapporto con l'autrice. Il confronto con le occasioni esplicitamente autobiografiche rivela come la commistione fra invenzione e memoria personale sia radicata in ogni livello del testo, dalla definizione dell'ambiente e dei luoghi al sistema dei personaggi (specie di quelli secondari come Peter o Hanna), dagli episodi che caratterizzano l'intreccio al fondamentale impianto ideologico e interpretativo. Quest'ultimo viene ribadito e difeso costantemente, come se in ogni circostanza ufficiale, chiamata a rendere conto del proprio impegno, Cialente abbia voluto ripetere quanto già espresso artisticamente nel romanzo. Ad emergere è quindi il senso di un dialogo aperto fra la scrittrice e l'opera, considerata molto più di un prodotto letterario, mantenuta attiva nelle sue significazioni come luogo in cui è conservato il

³⁰⁴ Ead., *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. XII-XIII. La citazione di *Ballata levantina* è tratta dalle pagine 142-143 della prima edizione Feltrinelli.

proprio passato, e in cui è sempre possibile riconoscere la propria voce.

«Mi sembra di non avere altro da aggiungere», aveva dichiarato nel 1961: «tutto quello che desideravo e potevo dire l'ho messo nel romanzo»³⁰⁵.

³⁰⁵ Ead., *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961.

II.2 *Un inverno freddissimo*. Oltre il neorealismo: ritratti antieroiici del dopoguerra

Con *Un inverno freddissimo* Cialente torna al romanzo di ambientazione italiana trentasei anni dopo la pubblicazione di *Natalia* e in seguito alla lunga permanenza, personale e letteraria, nel contesto egiziano. Insieme a *Ballata levantina* (1961) si tratta della seconda opera dedicata alla rielaborazione del grande tema del conflitto mondiale, questa volta declinato secondo una tipologia testuale che si concentra sui luoghi del privato. Dopo il grande affresco del Levante fra XIX e XX secolo, l'autrice sceglie una narrazione serrata sul destino di una singola famiglia nell'inverno 1946-47, costruendo un racconto fondato sull'unità luogo e di tempo e sulla presenza di una forte protagonista femminile. L'intreccio dipende direttamente dall'iniziativa di Camilla, una donna milanese che con le sue sole forze mantiene figli e nipoti in una soffitta abusiva, piccolo avamposto contro le minacce del freddo e le ferite (moralì, sociali, economiche) del conflitto. Nel microcosmo familiare si riflettono la storia di due generazioni, le tensioni di un intero paese colto nel passaggio fra lo scontro militare e il ritorno della pace, fra la tensione civile della Resistenza e la nuova corsa al benessere e alla sicurezza individuale.

Tanto la struttura che i contenuti del testo sono caratterizzati da una riconoscibile unità stilistica e tematica, mentre su tutto il romanzo domina un costante orientamento verso il passato, inteso secondo diverse prospettive come passato dell'autobiografia autoriale, della Storia collettiva, della scrittura. Nella soffitta di *Un inverno freddissimo* si incontrano i fantasmi della vita privata, della lotta politica, della creazione letteraria, convocati per chiudere i conti con una lunga stagione di impegno intellettuale.

Un congedo, dunque, ma anche la proposta di un nuovo modo di raccontare, una ricerca stilistica in cui, rispetto alle prove precedenti, il discorso storico-sociale si fa preminente e mancano del tutto, o sono decisamente marginalizzati, quei codici di riferimento alternativi (mitico, archetipico, fantastico) che avevano caratterizzato il romanzo cialentiano. La propensione visiva e lirico-descrittiva dell'autrice lascia spazio

ad un racconto propriamente realistico e psicologico, dove la denuncia morale e politica si fa lentamente in primo piano per interrogare il quadro storico del neorealismo e la tradizione letteraria della Resistenza. Alla lunga gestazione di *Ballata levantina*, costruita sulla stratificazione di fonti e stimoli differenti e cronologicamente distanti, risponde un romanzo che sembra scritto in una sola notte, meno vibrante e più misurato, stilisticamente trattenuto in una rigorosa coerenza espositiva. La messa a fuoco esclusiva di un piccolo contesto privato e la scelta di un tono intimo e dimesso partecipano alla costruzione di un testo che è insieme un'accusa, un atto di resa e una dichiarazione di forza, l'affermazione della propria coerenza etica e intellettuale che prende forma, alla fine del testo, nella calma vittoria della protagonista. Fra le pagine di *Un inverno freddissimo* si riconosce così uno sforzo di chiarezza e ordine, necessario per mettere al netto la grande esperienza della guerra come evento epocale e personale, consegnarne finalmente il bilancio.

II.2.1 Struttura

«Fra qualche mese tutto sarà più facile. Finirà, questo maledetto inverno»³⁰⁶: affidata alla protagonista nelle prime pagine, è questa la frase emblematica del romanzo che ne anticipa il contenuto, la connotazione temporale e l'esito.

Esposte in terza persona da un narratore extradiegetico, le vicende di *Un inverno freddissimo* si svolgono fra il novembre del 1946 e il febbraio del 1947, distribuendosi in tre parti non titolate e ulteriormente suddivise in capitoli. La Parte I (86 pagine, 4 capitoli) presenta una famiglia milanese che, di ritorno dallo sfollamento in campagna, ha occupato una soffitta in città. Responsabile del mantenimento della casa è Camilla, una donna abbandonata dal marito prima della guerra con i suoi tre figli: la diciottenne e inquieta Alba, l'aspirante scrittrice Lalla e Guido, appassionato di teatro. Camilla si prende cura da tempo anche dei due figli di una sorella scomparsa: il musicista Arrigo, da poco sposato con Milena, vive insieme alla zia e ai cugini nella soffitta; il più giovane Nicola è morto durante la Resistenza, affidando a Camilla la sua fidanzata incinta, Regina. All'inizio del romanzo, la ragazza ha già partorito una bambina,

³⁰⁶ Ead. *Un inverno freddissimo*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 26

Nicoletta, e, rinnegata dai genitori, si è stabilita insieme alla famiglia del partigiano. Infine, al gruppo si è unito da subito il vicino di casa Enzo, giovane italiano nato in Egitto e da sempre lontano dalla patria, rientrato negli ultimi mesi di guerra grazie alla sua collaborazione con le forze alleate. La convivenza di tante persone dentro la soffitta è complicata dalla promiscuità del luogo (un unico ambiente diviso da tramezzi di fortuna), dalle difficoltà economiche e dal clima sempre più rigido.

Nella Parte II (122 pagine, 8 capitoli) gli eventi occupano il mese di Dicembre 1946 e le prime settimane del 1947. Camilla lascia a più riprese Milano per raggiungere la madre in campagna: la prima volta per chiederle denaro, la seconda, subito dopo Natale, per correre al suo capezzale. Mentre Camilla è assente Alba fugge di casa e, istigata da una ex collega di ufficio, decide di intraprendere la carriera della prostituta pur di ottenere un immediato benessere economico. Intanto l'intimità indotta della soffitta favorisce l'inizio di una relazione fra Enzo e Regina, che decidono di sposarsi. Lalla propone in lettura un suo racconto ad un celebre scrittore, salvo scoprire che si tratta di un individuo volgare e deciso ad approfittare di lei. La sera del suo primo appuntamento Alba incontra un giovane borghese, Sandro, che si innamora di lei, la conduce fuori città per sottrarla alle sue equivoche conoscenze e la convince a rientrare in famiglia.

La terza e ultima parte (68 pagine, 5 capitoli) prevede la soluzione di tutte le linee di intreccio e si svolge fra l'inizio e la fine del mese di febbraio. La sera del loro ritorno a Milano, Alba e Sandro muoiono in un incidente d'auto. Camilla si ritira in campagna dove viene raggiunta dal marito Dario, informato della tragedia. Dopo un'assenza di quasi dieci anni, l'uomo vive con la figlia avuta da un'altra donna ma è disponibile a ricongiungersi con la moglie e mantenere economicamente i ragazzi. Nel finale Camilla rifiuta il marito e decide di stabilirsi definitivamente fuori città nella casa che era stata della madre; Lalla sceglie di vivere a Milano con il padre e la sorellastra; Guido è pronto a partire per studiare teatro; le due coppie, Regina e Enzo, Arrigo e Milena, si preparano a lasciare la soffitta per cominciare una nuova vita.

L'organizzazione della materia narrativa prevede una netta scansione dell'intreccio in tre momenti funzionalmente distinti: la prima parte assolve alla presentazione delle figure e dell'ambientazione, determinando le coordinate diegetiche del racconto; nella seconda e

più ampia sezione si concentrano tutti gli eventi decisivi della storia, che di fatto inizia solo con il passaggio da una condizione di staticità (forza centripeta della soffitta che trattiene i personaggi) alla messa in moto dei diversi itinerari individuali (forza centrifuga che allontana i personaggi dalla soffitta); la parte conclusiva del romanzo, nettamente più esile, espone il risultato di una lacerazione irreversibile, dispone lo scioglimento dei personaggi e, quindi, dell'intreccio. La sequenza di un prelude, uno svolgimento ed un epilogo prevede il progressivo allentamento delle relazioni interpersonali e un crescente isolamento dei destini. Alla staticità iniziale e unitaria segue una progressiva dispersione e mobilità dei personaggi, alcuni impegnati materialmente in viaggi e itinerari di formazione esterni (Camilla, Alba, Lalla), gli altri sottoposti a processi di maturazione e trasformazione interiore. Conclusi i principali momenti d'intreccio, il finale prevede un nuovo posizionamento degli attanti, con la differenza che al nucleo relazionale di partenza si sono sostituite numerose unità familiari (Arrigo e Milena; Enzo, Regina e Nicoletta; Lalla, il padre e la sorellastra) e individuali (Camilla in campagna, Guido ai suoi studi). Il cedimento dei vincoli interpersonali e la progressiva separazione dei personaggi dipende direttamente dal referente storico: la guerra, lo sfollamento, la mancanza di alloggi e di mezzi costringe l'eterogeneo gruppo a sospendere i propri itinerari per aderire alla vita in comune; quando diminuisce la pressione degli eventi storici l'egoismo, il desiderio e l'autodeterminazione di ogni figura emerge e finisce per imporsi (con diversi esiti) sulla comunità. In questo senso, nel volgere di quattro mesi il romanzo registra e condensa processi sociali di grande durata, trasferendo nella parentesi di un inverno il senso di una difficile e lunga stagione politica. Per ottenere questo effetto, le due parti liminari del testo sono esplicitamente proiettate oltre i suoi margini diegetici: la prima parte è destinata a recuperare eventi passati, a spiegare le ragioni e le condizioni di questa inconsueta convivenza; la terza parte pone le condizioni per le future esperienze dei personaggi (Camilla si prepara alla gestione della proprietà in campagna, Guido alla sua carriera di attore, tutti gli altri ad una nuova famiglia), affida al lettore gli incipit di ulteriori possibili romanzi ambientati in un tempo e un paese nuovo:

«Di qua tutti vogliono andarsene, oramai... Milena e Arrigo stanno cercando casa, Enzo e Regina si sposano... e poi sono accadute tante cose! Io l'ho sempre detto che questa soffitta mi piaceva... e so che ne avrò nostalgia. Mi sembra che fino ad un certo momento eravamo tutti quasi felici, qui dentro... tutti meno Alba. Ma nessuno di noi l'aveva capito»³⁰⁷.

La struttura narrativa in tre blocchi si fonda, da un punto di vista tematico, sul correlativo simbolico dell'inverno, elemento che racchiude il senso storico e morale del romanzo e ne sostiene l'impianto figurativo. Secondo un processo di sintesi già verificato nella rappresentazione dei fenomeni economici e sociali, l'autrice concentra nel tempo della storia i caratteri di tre differenti stagioni: la parte prima (novembre) corrisponde all'autunno, momento di preparazione e impostazione dell'intreccio; la sezione centrale (fine novembre – gennaio), in cui si susseguono i principali episodi della storia, è dominata dal freddissimo inverno del titolo; la terza sequenza (febbraio), pur svolgendosi in un mese pienamente invernale, contiene già tutte le promesse e le condizioni (non solo climatiche) della primavera. La progressione e il valore simbolico delle tre stagioni completa l'analisi del contenuto narrativo, confermando come la scansione estrinseca del testo venga rispettata e ribadita ad ogni livello del romanzo. Fino a questo momento incline alla contaminazione di modelli e strategie espositive diverse³⁰⁸, Cialente sceglie per la prima volta una soluzione compositiva strettamente coerente, rigorosa nella struttura e tematicamente sviluppata intorno ad un unico e forte motivo simbolico: il freddo invernale del 1946-47 per rappresentare la crisi sociale e morale dell'Italia repubblicana:

	PARTE I	PARTE II	PARTE III
Unità narrative	Situazione iniziale	Svolgimento	Finale
Proiezione storica	Passato (guerra)	Presente	Futuro (dopoguerra)
Personaggi e intreccio	Staticità = Unità	Dinamismo = Rottura dell'unità	Staticità = Divisione
Referente simbolico	Autunno	Inverno	Primavera

³⁰⁷ Ivi, pp. 269-270

³⁰⁸ Cfr. in particolare *Cortile a Cleopatra e Ballata levantina*, dove l'impianto diegetico tende in ugual modo alla molteplicità e all'unità delle forme. Nel romanzo di esordio, *Natalia*, il superamento dei modelli del realismo avviene attraverso lo sdoppiamento del discorso narrativo e delle sue manifestazioni, dunque attraverso la rinuncia ad un enunciato coerente e unitario.

La tenuta lineare del racconto si rispecchia in una perfetta unità di tempo e di luogo dal carattere quasi teatrale. La fissità delle coordinate cronologiche e topologiche rilancia il valore complessivo del romanzo, insistendo sulla concentrazione degli eventi in un breve intervallo di settimane che fanno riferimento, sul piano simbolico, al passaggio dall'Italia della Resistenza all'avvio del dopoguerra e della ripresa economica. Le vicende del romanzo si identificano come parentesi fra due tempi, fra l'emergenza e la lacerazione della guerra e l'inizio di una nuova epoca dominata da un diverso ordine sociale e politico. In questo senso, il tempo della storia, identificato con il tempo della soffitta, è riconosciuto prima di tutto come provvisorio, destinato a non durare: «Aveva la struggente sensazione che tutto ciò sarebbe presto finito e ciascuno se ne sarebbe andato per conto proprio, com'era normale che fosse, del resto, ed era perfino da augurarsi»³⁰⁹. La precarietà di questa dimensione temporale è affrontata come un prova da superare, un ostacolo oltre il quale sarà possibile ristabilire equilibrio e normalità. Nel limbo della soffitta i personaggi non soffrono più la guerra ma non partecipano ancora al nuovo ordine dell'Italia postbellica, attendono in una sorta di sospensione del calendario collettivo e individuale, impegnati solo a resistere al freddo. E come «l'inverno ha suoni diversi, misteriosi, più interni che esterni»³¹⁰, così lo sviluppo del romanzo segue una temporalità tutta interna, che esclude i grandi eventi storici e i fenomeni di massa per concentrarsi sulla dimensione quotidiana e interiore di un ménage familiare. I riferimenti alla Seconda guerra mondiale e alla Resistenza sono pochi e sempre generici, legati al ricordo dei disagi materiali e all'esperienza dei singoli personaggi. Manca ogni richiamo a date o a contesti politici riconoscibili, perfino i giorni della Liberazione o la proclamazione della Repubblica (compresi nello spettro temporale del romanzo) non lasciano alcuna traccia. Gli abitanti della soffitta vivono una serie indistinta di giorni («Anche quel giorno era finito e non c'era più niente da dire, se non ripetere monotonamente le stesse cose, compiendo gli stessi gesti»³¹¹) scanditi dalla ripetizione di gesti e ritualità collettive coordinate dalla supervisione di Camilla:

³⁰⁹ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 56.

³¹⁰ Ivi p. 231

³¹¹ Ivi, p. 62

Camilla aveva addirittura disposto un paravento a fianco della stufa, per nascondere un angolino, e là dietro ammicchiava su una seggiola i pigiami, le camicie da notte, le vestaglie (chi le aveva!); uno alla volta, i ragazzi prima degli altri perché andavano a scuola, quasi tutti si spogliavano seminascosti, poi, con gl'indumenti sul braccio e le scarpe in mano raggiungevano i rispettivi letti; e Camilla aveva preso ad amare il bizzarro cerimoniale che precedeva il loro coricarsi. Per cominciare, stavano tutti seduti sul vecchio canapè e le vecchie poltrone consunte ma ancora soffici, sulle seggiole che dalla tavola del tinello trascinavano in mezzo cercando di non far chiasso per via della bambina che già dormiva nel suo vano [...]. Chi intanto aveva preso a spogliarsi si attardava a discorrere con gli altri di dietro il paravento che non era troppo alto, quindi con la testa, poco o molto, lo superava; e un giuoco che spesso i ragazzi facevano era quello d'indovinare dai gesti invisibili quale indumento colui s'era tolto o stava indossando. [...] C'era chi passava alla doccia prima di coricarsi e ne tornava asciugandosi i capelli intorno agli orecchi, chi esclamava: «no, no, mi laverò domani, adesso ho troppo sonno!» e Camilla dirigeva i turni, come sempre, ostentando severità e stanchezza quando invece quello era per lei il miglior momento della giornata³¹².

L'orientamento temporale è affidato all'elemento climatico: lo scorrere del tempo è percepito in relazione al progressivo aumentare del freddo e al manifestarsi degli agenti atmosferici (la neve, il gelo, la nebbia), alla lotta quotidiana contro la stagione che, nel corso di 4 mesi, raggiunge il suo culmine e si esaurisce. Una simile coerenza tematica e cronologica dell'intreccio conosce un solo termine di confronto nella dimensione del recente passato. Il rapporto con la memoria individuale è dominato dal tema della guerra, determinante sul piano del contenuto e della costruzione temporale del romanzo. In mancanza di riferimenti espliciti a episodi militari o politici, la Seconda Guerra mondiale si riflette come insieme di vissuti personali, universo di ricordi che si addensano intorno al motivo della paura, della privazione, dell'incertezza, della vita interrotta e per sempre ferita. L'esistenza delle diverse figure è orientata in un percorso di volontario allontanamento dalla guerra, che corrisponde ad un passato da superare (o negare) e costituisce il termine negativo di una concezione del tempo binaria: la coscienza di tutti i personaggi distingue fra un prima e un dopo il conflitto mondiale, grande cesura nell'immaginario che permette di organizzare e orientare la propria memoria e la comprensione del presente. In questo modo, in un romanzo in cui non compare neanche una data, l'evento bellico diventa, insieme alla percezione del freddo invernale, l'indicatore temporale essenziale per gestire le prospettive cronologiche della

³¹² Ivi, pp. 55-56

storia. In questo quadro si spiega l'insistita presenza della guerra all'interno di locuzioni temporali:

Locuzioni temporali	Pagine
dopo la fine della guerra	11
del tempo di guerra	14
gli anni di guerra	15
prima che la guerra fosse finita	19; 21
fino alla guerra	21 (x2)
allo scoppio della guerra	21
a guerra finita	29; 54; 275
ma poi, scoppiata la guerra	46
durante l'ultimo inverno di guerra	51
durante la guerra	84; 98; 117; 269; 281
c'era ancora la guerra	91
in tempo di guerra	137; 255
dopo la guerra	155
prima che la guerra scoppiasse	161
durante le notti di guerra	182
durante tutta la guerra	204; 254
era scoppiata la guerra intanto	212
nei duri anni che avevano preceduto la guerra	244
negli anni antecedenti alla guerra	246

Come l'unità temporale dell'inverno è contrapposta alla rievocazione del conflitto mondiale, così la costruzione topologica del testo è orientata su due polarità: il romanzo si divide fra la le mura della soffitta cittadina e la casa di campagna dove vive la madre di Camilla, e dove si stabilirà la protagonista al termine della storia. Si tratta in entrambi i casi di ambienti privati, gli unici presi in considerazione dal romanzo che esclude qualsiasi contatto con i luoghi della vita associata, con contesti pubblici o socialmente condivisi³¹³.

La soffitta rappresenta la materializzazione discorsiva della condizione precaria in cui si trovano i personaggi e si configura come diretta emanazione della volontà di Camilla,

³¹³ Fanno eccezione la sequenza in trattoria e quella nel ristorante che interessano il solo personaggio di Alba.

che ha pianificato e concretamente realizzato le forme di questo spazio:

Bravura sua, insomma, unicamente sua l'aver trovato tutta quella roba in momenti simili, quando ciascuno si rifiutava non solo di servire o di lavorare, ma perfino di ascoltare! [...] Una volta ottenuti i locali lei aveva rispedito via figli e nipoti, anche Nicola, aveva organizzato i lavori, pulito ogni cosa, poi era andata a riprendersi i vecchi mobili ed aveva fatto venire il resto della roba dalla campagna³¹⁴.

Per supplire alla perdita di orientamento e di sicurezza degli anni di guerra, Camilla ricostruisce un luogo di convivenza familiare, crea i presupposti spaziali per un futuro di rinnovata solidarietà e rispetto per il prossimo. L'allestimento della soffitta risponde, rispetto al piano simbolico del romanzo, all'entusiasmo della protagonista rispetto alle promesse dei giorni della Liberazione, l'euforia della fine della guerra e la fiducia in un futuro di tolleranza e di comprensione. Nonostante i suoi sforzi, saranno proprio le difficoltà quotidiane sofferte dentro la soffitta a infrangere ogni aspettativa e ad allontanare per sempre la figlia Alba. Gli snodi dell'intreccio sono quindi legati direttamente alla fisionomia di questo spazio e alla sua influenza nella vita dei personaggi, motivo per cui il narratore ne fornisce una descrizione precisa fino al dettaglio:

I tramezzi li avevano tirati su per conto loro, e avevano diviso lo stanzone in due parti circa eguali: quella in cui si entrava dalla porticina sul ballatoio – ch'era proprio la porticina d'una soffitta – dove avevano disposto la tavola, le seggiole, il buffet un po' sgangherato, e più all'interno, nella luce della portafinestra, il vecchio canapè, le due poltrone, il tavolinetto... [...] I tramezzi si congiungevano alle travi inclinate in modo che la chiusura era quasi completa e isolava quei simulacri di camere, ma non era stato facile sistemarli, praticarvi le porticine, installare la stufa contro l'unica parte divisoria in muratura che laggiù, vicino all'ingresso, rinchiudeva il cucinino; perché il tubo potesse passarvi attraverso e scaldare un poco l'ambiente, se no ci sarebbe stato di che crepare dal freddo, in cucina. Tanto più che nell'angolo c'erano la doccia e il lavabo chiusi in uno stambugio fatto di poche tavole mal connesse, e lei le aveva tappezzate all'esterno con una grossa carta a fiori perché non si potesse guardare dentro attraverso le fessure³¹⁵.

Le immagini della soffitta restituiscono la sua natura instabile e contraddittoria: in bilico fra accampamento di fortuna e appartamento borghese, fra maceria della guerra e ambiente in cui ripristinare la perduta normalità; fra spazio unitario e promiscuo, che costringe i suoi abitanti a condividere ogni aspetto della quotidianità, e luogo

³¹⁴ Ivi, p. 17.

³¹⁵ Ivi, pp. 16-17.

internamente diviso in cui ogni individuo (o coppia di individui) cerca di conquistare il suo angolo di intimità. La condizione di spazio aperto e chiuso, condiviso e privato, richiama la costruzione spaziale del *Cortile a Cleopatra*, riproposto ora in una chiave tanto più claustrofobica e realistica. L'esposizione collettiva e teatrale dei personaggi è qui limitata ai membri di un'unica famiglia che agiscono narrativamente come componenti di un gruppo, parti di un insieme che è costretto, proprio dalla costrizione e sovrapposizione dello spazio, a misurare i propri bisogni con le esigenze degli altri. Il tentativo di Camilla di costruire dei limiti interni («quei simulacri di camere») riflette la volontà di trattare i singoli come entità distinte dotate di una precisa personalità: per tutta la prima parte del romanzo la protagonista non fa che assegnare ad ogni figura la sua particella di spazio, determinando così gerarchie, conflitti, complicità:

Nondimeno avevano brontolato anch'essi, la sera prima: Guido perché gli toccava di dormire, come Alba, in un bugigattolo di legno e stuoia tirato su in fondo a una specie di vestibolo che lo separava dalla camera da letto degli «sposi»; i quali, poi, avrebbero dovuto lagnarsi meno degli altri giacché disponevano, nonostante tramezzi e porticine, della stanza attigua, assai grande, con due finestre sulla terrazza (una di queste, per fortuna, dava aria e luce al bugigattolo di Guido) e quella specie di vestibolo aveva perfino l'entrata indipendente sul ballatoio. Non avevano proprio di che lagnarsi, no. E la povera Lalla che doveva dormire insieme a lei nel vecchio, grande letto matrimoniale, con Regina e la bimba nella stessa camera, per così dire, in un angolo, dietro un paravento? Ma non del dormire insieme si lagnava Lalla, quanto del non avere un luogo entro cui rinchiuersi sola e tranquilla per poter studiare un po' meglio. Evidentemente ciò non era possibile in quello stanzone suddiviso da tende e tramezzi, che sembrava «l'albergo dei poveri» quando si stendevano intorno alla stufa i panni della bambina perché asciugassero, se fuori pioveva³¹⁶.

Nella disposizione imposta da Camilla (figura dal potere vagamente metanarrativo, un po' personaggio, un po' creatore della storia) l'interno della soffitta è una trincea contro il freddo del mondo in lenta ricomposizione, la garanzia di mutua assistenza e di reciproca protezione fra i componenti della famiglia, il primo nucleo di una società nuova che nella guerra ha molto sofferto e molto imparato. La connotazione positiva del luogo sembrerebbe confermata dalla sorte di Alba, condannata a perdersi nel momento in cui abbandona l'ambiente protetto e controllato dalla madre, secondo un'apparente dicotomia interno=vita/esterno=morte. Tuttavia, la scomparsa della ragazza non è che l'inizio di un lenta «agonia» che determina la fine della soffitta, il termine di questo

³¹⁶ Ivi, p. 15.

esperimento sociale di convivenza e di sacrificio che è destinato a perdere poco alla volta il suo senso e i suoi partecipanti. Destinato ad essere abbandonato in quanto spazio temporaneo, pausa fra due diverse stagioni della vita e della storia, lo «stanzone» diventa per i suoi ospiti il segno di un'occasione mancata, di una possibilità che nessuno ha saputo cogliere o concedere agli altri fino in fondo:

La soffitta cominciò allora la sua agonia e nessuno sembrò accorgersene, dapprima. Se Lalla fosse rimasta, lei forse avrebbe percepito nel quieto sospiro delle stuoie, nel rauco soffio del camino, nei miti scricchiolii e gemiti del vecchio legno, delle antiche grondaie, i primi sintomi di quel lento morire. Ma non c'era, Lalla, e quando veniva a far visita ogni qualche giorno era così felice di ritrovarsi lì, di rivedere tutti i suoi, che sbatteva le porte, faceva chiasso, parlava ad alta voce, e i benigni folletti che in altri tempi era stata proprio lei a suscitare con la sua fantasia, a invitare insistentemente alla convivenza, forse erano già andati via in punta di piedi, offesi o spauriti. Tornavano, poi, si annidavano nei cantucci, dondolavano appesi ai fili delle lampade o al moto della culla, e certamente si vendicavano punzecchiando gl'inquilini superstiti – giacché tutti si sentivano in qualche modo punti da un rimorso, da un disagio, da un rimpianto³¹⁷.

Non isola felice e virtuosa nel mezzo di una città distrutta, ma frammento di un grande crollo storico e morale che riflette, nelle sue dinamiche private e familiari, il rimpianto di un paese e di una classe sociale: così la soffitta creata da Cialente nella metà degli anni Sessanta interroga l'ideologia Resistenziale e realizza lungo un asse narrativo e spaziale l'autoritratto malinconico di una generazione che ha mancato la sua occasione di riscatto

Direttamente legata alla conduzione diegetica di Camilla è la dimensione della campagna, seconda disposizione spaziale prevista dal romanzo. La casa fuori Milano immersa nel paesaggio montano mostra tutte le proprietà opposte alla soffitta: si tratta di un luogo che rappresenta la continuità del tempo e la conservazione di valori ed equilibri immutabili, dove è possibile entrare in contatto con il proprio passato e la propria identità:

Sua madre si divertiva, pur cercando di nascondere nella sua persistente austerità, quando lei e i bambini gridavano dalla sorpresa: la neve, la neve sui fiori! Tutto era sorpresa, allora – e tutto era immutato, adesso: come sempre, i nuovi germogli erano d'un verde splendente, d'un verde pallido, d'un rosso bruno, erano delicati e teneri, erano ruvidi e aguzzi, alla brezza mattutina dondolavano i fragili rami spioventi come ghirlande giù dagli alberi o dai sostegni e altre foglie sorgevano dalla terra diritte come spade³¹⁸.

³¹⁷ Ivi, p. 272.

³¹⁸ Ivi, p. 281.

Se la soffitta è uno spiraglio precario e sospeso fra passato e futuro, luogo idealmente inclusivo ma che non appartiene davvero a nessuno dei suoi abitanti, la campagna è un grande affresco immutabile dove uomini e natura vivono secondo un ritmo sempre uguale e, rispetto alla precarietà del contesto urbano contemporaneo, immediatamente rassicurante:

Anche sulla campagna pesava il temibile inverno. Tutto era sepolto nella neve gelata, i monti se ne stavano avvolti in cupe nebbie e intorno agli alberi stecchiti volavano funerei i corvi, i merli, che ogni tanto si posavano sul bianco sudicio della terra. Non sembravano nemmeno bestie finché stavano fermi e si confondevano con i tetri viluppi delle radici affioranti dalla neve, i neri sassi fangosi, i mucchi di foglie putride. I contadini, i pastori andavano in giro col sacco sulla testa a guisa di cappuccio, che gli calava a proteggere le spalle, i gambali alti fino al ginocchio; ma dopo aver sparso il letame sui campi e sui prati non avevano più niente da fare e se ne stavano in casa ad accudire ai lavori invernali. La sera sedevano intorno ai fuochi accesi e per passare il tempo adoperavano il coltello a serramanico per incidere sul legno strane figure e segni propiziatori. Solo i boscaioli lavoravano in montagna e nel silenzio si udivano gli scrosci del torrente e i colpi delle accette sui tronchi. Camilla avrebbe voluto rimanere tanto le piacevano gli odori e gli strepiti della campagna invernale³¹⁹.

Il bilancio positivo nella descrizione della campagna è confermato dal differente valore della stagione invernale, coniugata in una clima di «serenità» e di «allegria» che ribalta il tormento e la minaccia del freddo cittadino:

Così l'assalivano di nuovo i ricordi della campagna dove l'inverno le faceva meno paura ed era assai meno triste che in città, secondo lei. I solchi di fango indurito dal gelo erano dorati e imbelliti dai raggi del sole (obliqui, va bene, ma pur sempre raggi di sole) e quando dolcemente fondevano con un lieve crepitio dentro vi si rotolavano i maialetti neri e rosa con quel codino arricciolato che le faceva tenerezza. L'odore dell'inverno in campagna è un odore che mette allegria anche se c'è la guerra, odore di fumo selvatico e di bosco bagnato, di foglie macere che sembra abbiano ancora vita; e dentro casa il profumo del vin caldo e delle castagne arrostite. Lei si era sempre meravigliata che la gente potesse odiarsi in mezzo alla serenità della natura, ma si odiavano lo stesso, perché erano fascisti o perché non lo erano, perché erano o non erano partigiani, perché quello là aveva preso qualcosa a quell'altro – dieci anni prima, magari³²⁰.

La casa di campagna stabilisce un rapporto esclusivo con il personaggio di Camilla, che qui cerca rifugio nel momento del suo più grande dolore (la morte di Alba) e da qui sceglie di dare inizio alla sua nuova vita. Alla collettività della soffitta si alterna quindi

³¹⁹ Ivi, p. 115.

³²⁰ Ivi, p. 99.

la campagna come luogo di solitudine e di riflessione, dove rintracciare le condizioni e i bisogni più autentici della propria persona.

Al di là dell'immediato referente della soffitta, lo spazio della campagna è in diretta opposizione con l'altro paesaggio che fa da sfondo alla vicenda: Milano, la «città silenziosa così gravemente sfregiata dalla sventura, che sembrava ancora stordita e inerte dall'aver sepolto tanta vita»³²¹. Se nel mondo contadino niente sembra mutare e alterarsi, la città registra nelle sue forme gli esiti della storia, restituendo gli effetti del recente passato:

Adesso Milano era una grande città ferita, gli diceva, che non puzzava più di bruciato ma recava i tristi colori degli incendi spenti; poteva vederli, del resto. Si fermavano ai piedi delle case bombardate di cui erano rimasti i muri esterni e dentro non c'era più nulla: se alzavano lo sguardo vedevano il cielo brumoso attraverso le occhiaie vuote delle finestre – finestre che aprivano sul nulla. Qualche pianerottolo era sospeso nel vuoto con le ringhiere divelte e penzolanti e nei nobili interni dei nobili palazzi, dove avevano abitato quei ricchi responsabili con le loro metodiche abitudini e il loro dialetto snob, invece di mobili e suppellettili si vedevano strani abissi dentro cui lentamente oscillavano lembi di tappezzerie scolorite e, sopra, un cielo estivo quieto e piovoso, oppure asciutto e come impolverato³²².

Nel momento in cui la guerra ha annullato l'inviolabilità degli spazi privati, risulta tanto fragile il tentativo di ricreare, nel perimetro della soffitta, la perduta corrispondenza fra individui e luoghi. Allo stesso modo, la ricostruzione dei rapporti sociali e dei valori della comunità si riflette direttamente nel ripristino urbano e nell'espansione edilizia di Milano:

Quel che si vedeva dalla finestra della camera non era davvero bello: un grande casamento di periferia, sfuggito alle bombe nonostante la sua mole, un'ampia strada piuttosto fangosa (la campagna non doveva essere molto lontana) e di qua, di là, torreggianti disordinatamente, altre case altissime, costruite con estrema economia, quindi brutte e squallide. Si vedevano anche le demolizioni in corso di vecchie casacce semicampagnole che dovevano far posto ad altre nuove costruzioni, perché in avvenire la grande città doveva accogliere nuova gente, oltre che sanare le sue ferite di guerra; quindi si sarebbe moltiplicato all'infinito il numero di quelle finestre che ora, sulla fine del pomeriggio, si accendevano una dopo l'altra e illuminavano interni esigui e malinconici. Sui terrazzini di cemento e fuori dai davanzali pendevano i bucati tesi ad asciugare, che la notte avrebbe gelato, l'aria sporca ricoperto di fuliggine³²³.

Affidata alla descrizione di un angolo di periferia, l'immagine della nuova città che si

³²¹ Ivi, p. 9.

³²² Ivi, p. 20.

³²³ Ivi, p. 165.

apre alla ricostruzione del dopoguerra è quanto più opprimente e negativa, espressione di un romanzo che, ambientato nel 1947 ma composto quasi venti anni dopo, mette in discussione il valore palinogenetico della stagione post-resistenziale.

Ad una fondamentale coerenza strutturale, poetica, spaziale e temporale, corrisponde una conduzione del romanzo coerente e priva di intenzioni sperimentali. Tutto il racconto è affidato all'esercizio di un narratore esterno in terza persona, presenza estremamente discreta e priva delle funzioni liriche o prolettiche normalmente deputate dall'autrice alla voce narrante. Il carattere neutro dell'emittente partecipa al clima di forte e ricercato realismo, concentrato nella messa in scena di un quadro familiare e quotidiano dove sono i dettagli materiali e le più banali contingenze a decidere la sorte dei personaggi.

Nel quadro di questa conduzione extradiegetica del racconto, le diverse figure costrette a vivere «insieme in modo così [...] insolito»³²⁴ sono tutte coinvolte, a diversi livelli e con diversa incidenza, nel racconto della vicenda. Il narratore si preoccupa di ascoltare a turno il mondo interiore dei diversi personaggi, lasciando spazio a pagine che somigliano più a monologhi interiori che ad un'esposizione in terza persona. Il passaggio da un punto di vista all'altro tende a corrispondere alla misura di un capitolo o di una sequenza narrativa (segnalata da uno spazio bianco fra due unità del testo), ed è genericamente giustificato da uno scarto nell'ambientazione spaziale o temporale del racconto. Il processo è particolarmente evidente nella prima parte del testo dove, dopo tre capitoli dedicati alle riflessioni di Camilla e di Lalla nelle prime ore del mattino, il narratore inizia a passare in rassegna tutti i personaggi principali, presentandoli al lettore in sei unità di scrittura distinte (Parte I, capitolo 4). In questo come in molti altri casi, la costruzione discorsiva dipende direttamente dalla disposizione dei personaggi nello spazio: il capitolo 4 si apre con una scena corale che coinvolge il gruppo della soffitta al completo, riunito dopo il pasto serale; a partire da pagina 62 l'ambientazione diventa notturna, i ragazzi sono tutti nel proprio letto e la loro dispersione fisica giustifica un montaggio narrativo che passa in rassegna, tramezzo dopo tramezzo, unità di scrittura dopo unità di scrittura, ogni giaciglio e ogni personaggio:

³²⁴ Ivi, p. 36.

Parte I											
	I	II	III	IV							
pp.	9-27	28-36	37-54	55-62	62-74	74-80	81-85	85-88	88-93	93-94	Tot. pp.
Camilla											37
Lalla											9
Esterna											7
Alba											12
Enzo											6
Arrigo											5
Regina											3
Guido											5
Nicoletta											1

Posti sotto la lente del narratore, i “figli” di Camilla concedono i loro ricordi, le loro riflessioni e considerazioni, in un continuo ribaltamento di prospettive che permette di conoscere gli stessi eventi da diversi punti di vista.

Nella seconda parte del romanzo la successione delle voci coinvolte permette di individuare due momenti narrativi principali: nella prima sezione (capitoli I-V) si ripetono ad intervalli regolari scene ambientate nella soffitta, affidate al narratore senza ulteriori focalizzazioni sui personaggi, e sequenze dedicate ai viaggi in campagna di Camilla, segnalando così l'isolamento del personaggio e l'introduzione di un nuovo spazio; nella seconda metà (capitoli VI-VIII) si svolgono le vicende di Lalla (incontro con lo scrittore) e di Alba (incontro con Sandro) disposte all'interno di due coppie di unità di scrittura in reciproca inversione e separate da un intermezzo dedicato a Camilla, secondo lo schema a chiasmo:

Alba – Lalla – Camilla – Lalla – Alba

Parte II														Tot. pp.
I	II		III		IV	V		VI	VII			VIII		
pp.	97- 109	110- 114	115- 125	126- 131	131- 136	137- 150	151- 156	156- 164	165- 174	175- 184	184- 188	188- 197	198- 218	
Camilla														39
Esterna														25
Arrigo														8
Alba														31
Lalla														19

Tutta la porzione centrale del romanzo si chiude, significativamente, con l'ultima immagine di Alba che cammina lungo il lago con Sandro. I particolari della loro morte saranno recuperati a posteriori e filtrati dalle reazioni degli altri personaggi, ma è in questo momento che il narratore evidenzia il momento focale della vicenda, l'imminenza della tragedia che segna il punto di non ritorno per tutte le figure coinvolte e avvia allo scioglimento dell'intreccio. L'importanza del passaggio è segnalata, oltre che dalla posizione finale a concludere la Parte II, dall'emersione del narratore come entità superiore al piano del storia, dotato di un potere prolettico, argomentativo e figurativo che contraddice il sistema discorsivo dominante nel romanzo:

Andarono lungo il lago tenendosi per mano e sognando della vita futura? Nessuno potrebbe dirlo, nessuno lo seppe mai. Chi li vide in quella breve passeggiata invernale vide soltanto le ombre di due innamorati come ce ne sono tanti, il sabato e la domenica più degli altri giorni poiché l'amore è anche una vacanza. La gelida nebbia sorgeva dal lago e si addensava intorno ad essi, quindi i pochi gesti che poterono fare, le parole che si scambiarono furono rapiti, ingoiati dalle tenebre, cancellati dai vortici fumosi. E poi: perché i rari passanti avrebbero dovuto interessarsi a quei due più che alle altre coppie domenicali? Essi andavano e il destino imminente incombeva su di loro, lui sentendosi incamminato verso un misterioso godimento, temuto ma desiderato con ardore e con speranza, lei verso un fatto importante che avrebbe dovuto mutare la sua vita – in un'altra direzione, questa volta – e riempirla; al loro comune travaglio la passeggiata era soltanto una tregua. Ma certamente sognavano: e i sibili delle sirene che indicano il cieco, pericoloso viaggio dei traghetti sull'acqua buia (guai a scontrarsi, in quella nebbia!) ad essi sembrarono forse gridi di gioia; il latrato di un cane, lo scoppio improvviso di un motore li fecero sussultare ma anche stringersi la mano: io sono qui con te, tu sei qui con me. [...] Le anime perdute in quell'acqua tenebrosa sapevano forse? Forse si levarono (ma nessuno le vide, naturalmente, nessuno poté dire se ciò accadesse) e

gridarono senza voce l'irreparabile che li sovrastava: presto, fate presto, ditevi tutto prima che sia troppo tardi! Forme biancastre e dai contorni incerti che dileguarono rapidamente in sbiadite fosforescenze. E forse le voci che attraversarono l'aria nera chiesero (ma nessuno le udì e loro due meno di tutti) il perché di ciò che doveva accadere: perché tutto doveva finire prima ancora di cominciare? Incoerenza della vita, sibilano le acute sirene dei traghetti lacustri, e quei ghirigori che si disegnarono sull'acqua e tosto scomparvero (ma nessuno li vide, nemmeno quelli) erano forse più reali, più consistenti delle due ombre che camminavano tenendosi per mano³²⁵.

Nella terza parte si nota una drastica riduzione delle pagine dedicate all'attività riflessiva e memoriale di Camilla, personaggio che si ritira temporaneamente in una condizione di immobilità e di sospensione in seguito alla scomparsa della figlia. Emerge inoltre la coppia Regina-Enzo, artefici di una nuova famiglia e, più degli altri personaggi, chiamati a tracciare un bilancio finale della generazione che li ha preceduti.

	Parte III								Tot. pp.
	I	II		III		IV	V	V	
pp.	221-237	238-240	241-252	253-260	260-263	264-271	272-280	281-288	
Regina									20
Lalla									3
Enzo									12
Camilla									16
Guido									8
Esterna									9

L'analisi della focalizzazione narrativa lungo tutto il corso del romanzo conferma la centralità della protagonista, il cui punto di vista determina un terzo della narrazione (92 pagine) e la cui figura resta il riferimento essenziale per tutte i membri della famiglia. Si distinguono poi gli altri personaggi dotati di una propria storia, che costruiscono itinerari individuali sullo sfondo della vicenda collettiva: Alba (43 pagine), Lalla (31 pagine), Regina (23 pagine), Enzo (18 pagine). Il contatto con i diversi personaggi avviene in modo fluido, senza scarti nel registro espressivo e nelle soluzioni sintattiche, con la terza persona del narratore che non rinuncia alla sua impersonale distanza rispetto ai differenti caratteri che intervengono nell'intreccio. Il risultato è una disposizione

³²⁵ Ivi, pp. 217-218

discorsiva che rispetta l'impegno di unità e omogeneità stabilito dall'impianto narrativo ma, allo stesso tempo, permette l'emersione di un insieme di figure compiute e riconoscibili.

II.2.2 I personaggi. Camilla e i suoi figli: i sommersi e salvati

In accordo con la dimensione familiare e privata del romanzo, il sistema dei personaggi risulta circoscritto ad un insieme limitato di figure unite dalla permanenza nella soffitta milanese, espressione di un discorso storico e politico che intreccia la biografia intellettuale e personale dell'autrice.

Il dato principale nel trattamento dei personaggi è la quasi totale assenza di rappresentazioni fisiche, una mancanza direttamente proporzionale alla limitatezza delle descrizioni spaziali, altrove essenziali nel romanzo di Cialente. La scelta dell'opera è quella di avvicinare le figure attraverso una serie di ritratti psicologici, orientati sull'indole, le abitudini, gli interessi, le mancanze che ne definiscono i comportamenti. Nel complesso i personaggi della soffitta tendono ad essere identificati da un carattere peculiare, dalla ripetizione di una ristretta serie di atteggiamenti riconoscibili e statici: l'indifferenza di Arrigo, i capricci di Milena, l'entusiasmo di Lalla, la disponibilità di Regina, l'insofferenza di Alba, ecc. L'essenza del romanzo si realizza nell'interazione dei diversi individui, ognuno più o meno legato alla sua fissità caratteriale, nel tentativo di comporre un ritratto storicamente determinato del primo dopoguerra.

L'opera offre la fotografia di un interno borghese di Milano nell'inverno del 1947, una data estremamente vicina a quella del ritorno in patria dell'autrice, presente in Italia nell'estate del 1946 e poi rientrata definitivamente nel marzo del 1947. Sebbene molti anni separino la stesura del romanzo dall'esperienza diretta del dopoguerra, la descrizione delle condizioni sociali del paese all'indomani della proclamazione della Repubblica non sono molto lontane dalle memorie scritte della scrittrice e dalle impressioni suscitate dagli avvenimenti politici del tempo. Nell'agosto del 1946, mentre si trova in vacanza in Valle d'Aosta con la famiglia materna, Cialente annota nel suo

diario:

L'albergo [...] è ottimo. La gente che vi abita è tipicamente rappresentativa dell'attuale borghesia, maleducata, brutta e volgare. Aggressiva, pure. Si sentono – eccome! – i vent'anni di fascismo e si vede, su tutte le facce, la solita rabbiosa paura dei “mutamenti”, l'odio contro tutto e tutti, contro il popolo, gli alleati – ma è un odio da reazionari e forcaioli³²⁶.

Nel primo anno dal ritorno in Italia, Cialente si sposta fra Milano, Cocquio (Varese) e Roma, dove finirà per stabilirsi, nel difficile tentativo di trovare collaborazioni giornalistiche o contratti editoriali che le permettano di mantenere se stessa e la madre. Nelle lettere a Sibilla Aleramo non risparmia un giudizio drammatico sulle condizioni del paese, lontano dalle sue aspettative di progresso sociale e politico:

Cosa vuoi che faccia in un paese dove trovano casa solamente i milionari e dove la solidarietà, anche fra quelli che pure dovrebbero mostrarsela, non esiste³²⁷?

In questa solitudine ho saputo della semi-sconfitta del Fronte e del trionfo dei preti, e anche questo non mi mette in allegria. Come siamo ancora indietro, cara Sibilla, come siamo indietro, che razza di palle di piombo alle nostre caviglie è il Vaticano! Ma gli italiani sembrano non accorgersene e preferiscono i preti al progresso – non dico al comunismo, che sarebbe troppo, ma progresso³²⁸!!!

La critica alla borghesia e la registrazione dei processi involutivi nella vita pubblica italiana segnano il ritorno della scrittrice, appena uscita dalla sua esperienza politica in Egitto e da anni impegnata in prima linea per lo sviluppo democratico e l'emancipazione sociale del paese. I sentimenti del primo dopoguerra resistono a distanza di tempo e nel 1966 sono trasferiti in *Un inverno freddissimo*, romanzo che trasferisce la delusione per gli esiti della ricostruzione post-fascista nel ritratto di una precisa realtà domestica, quasi un campione della classe messa sotto accusa da oltre vent'anni.

Appartenenti alla stessa condizione sociale, i personaggi del romanzo sono divisi, come in ogni contesto familiare, da un contrasto fra generazioni: fra coloro che hanno vissuto da adulti la guerra, i *genitori*, e coloro che hanno raggiunto (o stanno raggiungendo) l'età

³²⁶ [Gressoney-La-Trinité] 16 agosto [1946] – più tardi, in Diario di guerra – 1 febbraio 1941-27 marzo 1947, quaderno 9°, c. 47r (FFC).

³²⁷ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Milano, 19 marzo 1948, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1940-1949, UA 820, lett. 50.

³²⁸ Lettera di Fausta Cialente a Sibilla Aleramo, Cocquio, 22 Aprile 1948, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Sibilla Aleramo, Corrispondenza ordinata cronologicamente, Sezione Cronologica 1940-1949, UA 821, lett. 67.

matura dopo la fine delle ostilità, i *figli*. Nella soffitta va quindi in scena l'opposizione fisiologica fra giovani e meno giovani, quella tensione per cui i genitori «come tutti i genitori di questo mondo agli occhi dei figli apparivano goffi e insensibili, reazionari e incomprensivi»³²⁹. In questo contesto, il ruolo genitoriale è affidato quasi esclusivamente alle figure di Enzo e, in massima parte, di Camilla, personaggio che esercita un atteggiamento materno verso tutti gli inquilini dello stanzone:

«Come li conosce, i suoi figli, Camilla, è un gran merito questo, lo sa?». «Ma non è servito e non serve a niente... e non credo nemmeno che ai figli faccia molto piacere di sentirsi capiti, quindi “conosciuti” dai genitori. Vogliono essere meglio di noi, si sentono di una misura più grande, più importante. Per loro noi siamo quelli che hanno già sbagliato tutto....»³³⁰.

Nel romanzo lo scontro fra generazioni è chiaramente funzionale alla prospettiva storica, per cui l'errore dei *genitori* è continuamente identificato nella grande colpa del conflitto. «Responsabile della guerra e quindi di tutte quelle macerie»³³¹, la classe degli adulti (che siano ex partigiani o civili indifferenti, madri devote o padri in fuga) ha perso ogni credibilità e ogni autorità agli occhi dei più giovani, pervasi da un senso di profonda delusione e incertezza. Il tradimento della vecchia generazione ai danni della nuova è un'importante ripresa tematica dal precedente *Ballata levantina*, dove la morte simbolica della *figlia* Daniela anticipa il destino di Alba, secondo una riflessione storico-sociale che accompagnerà Cialente fino alla sua ultima prova narrativa (cfr. *Le quattro ragazze Wieselberger*, 1976). Il passaggio fra i due romanzi segna un ribaltamento di prospettiva, dal momento che in *Un inverno freddissimo* la focalizzazione dominante diventa il personaggio della madre: una di «quelli che hanno già sbagliato tutto», ma che alla contemplazione dei propri errori preferisce l'impegno attivo e la ricerca di riscatto.

Camilla è la figura principale del romanzo sia per incidenza diegetica in quanto singolo personaggio, sia per la serie di relazioni che la legano a tutti gli altri agenti dell'intreccio. La sua centralità è affermata a partire dalla struttura del testo, in quanto è per sua iniziativa che vengono a crearsi le condizioni essenziali per l'avvio della storia ed è a lei che si deve la concentrazione di tutti gli altri personaggi nello stesso luogo. Il

³²⁹ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 187

³³⁰ Ivi, pp. 278-279.

³³¹ Ivi, p. 19.

romanzo stesso, quindi, sembra scaturire «da quel suo naturale e straordinario potere per cui tutto si trasformava, intorno, a cominciare dalla soffitta... Chi altri avrebbe saputo fare quel che lei aveva fatto di una miserabile e sudicia soffitta?»³³². Nel momento in cui Camilla si allontana e interrompe la sua azione di cura e di controllo, la coesione del gruppo entra in crisi e inizia il processo di dispersione che condurrà alla conclusione dell'intreccio. Lo stesso impianto narrativo determina quindi la cifra di un personaggio che realizza se stesso nell'impegno e nella responsabilità verso gli altri, nella sua capacità di associare le persone che la circondano e di guadagnare la loro fiducia: «questo era il potere di sua madre, un eccesso di partecipazione umana, per cui le andava immediatamente incontro la simpatia degli altri»³³³. Si tratta di una propensione spontanea a sviluppare atteggiamenti materni verso i più giovani e meno determinati, che si combina con la precisa consapevolezza di partecipare ad una svolta storica. L'esperienza della guerra agisce sul comportamento di Camilla incoraggiandone la naturale empatia e «partecipazione umana», nella convinzione che il peso dell'orrore subito debba tradursi in una nuova consapevolezza e in un maggiore impegno etico. Tuttavia, la volontà di non dimenticare gli errori commessi (in quanto nazione, classe sociale, generazione) e di reinvestire le risorse positive attivate dall'emergenza del conflitto, si scontra con i comportanti superficiali ed egoistici di chi la circonda, provocando nella donna delusione e disagio:

Ora già le sembrava che nessuno volesse sentir parlare di ciò ch'era stato, nemmeno per allusione, tutti n'erano come infastiditi; perfino Regina nominava sempre meno Nicola, lo nominava solo quando doveva parlare delle pratiche da fare per ottenere la legittimazione della bambina.

Era un desiderio comune quello di «cominciare a star meglio» al più presto, poteva capirlo e parteciparvi, pure... Ne desiderava lei stessa tante, di cose, per sé e per gli altri! Ma l'impauriva quel voler dimenticare i «sentimenti», di cui nessuno parlava più, l'impauriva soprattutto quel «voler star meglio» che non era un desiderio soltanto, era una febbre, qualcosa di vorace, sotto sotto di cieco e violento, come se ognuno fosse pronto a tutto e nessuno potesse aspettare oltre! Quindi non solo perché la circondava un duro inverno le sembrava di vivere in mezzo a una pianura nuda e gelata, senza orizzonti.

E lei aveva creduto, invece, che le sventure, le sofferenze, i vuoti irreparabili causati dalla morte avrebbero creato una maggiore unione fra gli umani, stabilito un calore più costante.

³³² Ivi, p. 189.

³³³ *Ibid.*

“Una specie di estasi, insomma, la luce estatica nella quale vedo i miei migliori ricordi, la felicità mia e dei miei bambini. Sono proprio un’inguaribile stupida. Bisogna che io impari a vivere allo stesso modo degli altri e mi rassegni a diventare quel che un giorno saremo tutti se continuiamo a eliminare i sentimenti dalla nostra vita: gelide pietre in fondo a uno stagno morto”³³⁴.

E lei, inguaribile stupida, aveva sognato per dopo la guerra una maggiore unione fra gli umani, un calore più costante, la vita sua e degli altri confusa in una sola, generosa ondata – risarcimento di tante sofferenze. Invece la guerra aveva tutto reciso o devastato e Alba, andandosene, non risparmiava nemmeno l’accusa-insulto: «nostro padre ci ha abbandonati», quasi a dire: «anche tu ne sei responsabile, si può sapere che cosa hai fatto perché ci abbandonasse?»³³⁵.

Mentre Camilla aspira ad una rifondazione civile e morale della comunità, il ritorno della pace sembra tradursi in una corsa «vorace» alle sicurezze materiali e al recupero del benessere: «ah, com’era presto finita la solidarietà del tempo di guerra – la sola buona scoperta di quegli anni amari»³³⁶. Nel turbamento del personaggio trova espressione la denuncia sociale e politica dell'autrice, che nel 1948 lamentava la sconfitta del comunismo, del progresso e della laicità in un paese già dominato dalle forze reazionarie e dalle logiche del capitalismo mondiale. Ma se in *Ballata levantina* la ragione politica del racconto era affidata ad un intellettuale apertamente schierato e impegnato come Matteo, con Camilla Cialente sceglie una figura priva di qualsiasi preparazione ideologica, che pensa e agisce con i soli mezzi del suo buon senso e della sua morale: una casalinga come tante, «una madre sempre in lotta contro le difficoltà più materiali, scaldarsi, mangiare, non spendere troppo»³³⁷. Quella di un'anonima massaia si rivela una scelta particolarmente importante e ricca di implicazioni sul piano della denuncia sociale, in quanto permette alla scrittrice di riprendere una sua vecchia polemica, risalente all'inizio degli anni Cinquanta, contro la rappresentazione delle figure femminili nella letteratura e nel cinema italiano. Cialente sottolineava infatti la tendenza ad abusare di personaggi esasperati, caricaturali, eccessivamente tipicizzati

³³⁴ Ivi, pp. 105-106.

³³⁵ Ivi, p. 155.

³³⁶ Ivi, p. 14.

³³⁷ Ivi, p. 162.

(«cretine maliarde», «ottuse massaie», «amanti isteriche»³³⁸), senza concedere spazio al racconto della donna comune:

Quella che vorremmo incontrare più spesso è la donna spicciola, la donna di tutti i giorni, arguta e civile, indipendente e costruttiva [...], perché essa esiste, fa parte della “realtà sociale” insieme con le piccole borghesi venali, con le donne semianalfabete e superstiziose. Si tratta di portarla, come quelle altre, sul piano dell'arte³³⁹.

La Camilla di *Un inverno freddissimo* si propone di portare «sul piano dell'arte» un modello di normalità borghese, una «donna spicciola» privata di qualsiasi tratto eccezionale, descritta nell'affermazione quotidiana del suo ruolo domestico e familiare:

E ne aveva fatti, di miracoli, durante tutti quegli anni. Senza mai pensare che lo fossero. Destrezza, abilità, prudenza: i requisiti che una buona massaia deve avere se vuol menare la barca dal primo al trentuno del mese senza troppi urti né falle troppo larghe. Non aveva mai pensato che fossero virtù, i suoi requisiti. Non lo pensava nemmeno ora³⁴⁰.

Il carico morale e storico della sua esperienza risulta amplificato proprio dalla natura comune e dalla statura diminuita del personaggio: la generosità, l'intelligenza, lo spirito laico e libero da pregiudizi (che la porta ad accogliere una ragazza madre come se fosse la vera moglie di suo nipote), la coscienza storica e la capacità di giudizio di Camilla non sono il risultato di una vita o di una formazione esemplare, ma la condizione della «donna di tutti i giorni, arguta e civile». Non un'eroina, quindi, ma una persona prima di contrassegni esclusivi che sa interpretare il suo tempo e mettere in crisi, con l'esempio della sua normalità, i principali modelli comportamentali femminili. Nella condotta dell'impeccabile madre e massaia si registrano infatti contraddizioni, scelte e vulnerabilità che infrangono le attese dei comportamenti prescritti e aumentano verosimiglianza e incisività del personaggio.

La fiducia di Camilla nel valore della vita aggregata e dell'unità familiare non esclude forme non tradizionali di convivenza, a partire dall'accoglienza di Regina (divenuta

³³⁸ Fausta Cialente, *Le donne nei film italiani*, «L'Unità», 12 aprile 1953, p. 3. La questione viene ripresa anche nel 1961 in *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961: «Sono un po' meravigliata nel veder concedere sempre tanto posto, sul teatro, negli scritti e nel cinema alla figura della prostituta; o comunque alla figura della donna inferiore, superstiziosa, ignorante, sessualmente esasperata. Mi pare che si potrebbero dire molte altre cose sulle donne: meno monotone, più interessanti, più attuali...e perfino più divertenti».

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 44.

madre prima del matrimonio) e dall'assenza della figura paterna. La protagonista è infatti una moglie abbandonata dal marito, scomparso senza alcuna ragione se non il rifiuto delle sue responsabilità familiari ed economiche. Nonostante il coraggio e l'impegno di Camilla, la morale comune, a cui non sfuggono gli stessi figli adolescenti, tende a sostituire l'immagine del colpevole con «una specie di fantasma romantico»³⁴¹, mentre alla donna rimasta in famiglia viene implicitamente riconosciuta la responsabilità del fallimento coniugale:

Le madri devono sopportare, peggio per loro se hanno messo figli al mondo, dovevano pensarci prima. Nel suo caso, poi, le sembrava di sentire ogni volta, sottintesa, l'accusa che si fa a una donna rimasta sola perché abbandonata dal marito. Una donna abbandonata è un'incapace, anche agli occhi dei figli, una buona a nulla che non ha saputo farcela, nella vita, una specie di rottame...³⁴²

Costretta ad affrontare da sola la guerra e il mantenimento della famiglia, Camilla inizia ad amministrare autonomamente la sua vita e quella dei figli con una devozione per gli altri che non esclude, ma è direttamente proporzionale, al rispetto e alla considerazione per se stessa. Donna indipendente, vive la propria sessualità al di fuori del matrimonio con carica spontanea e positiva: può concedersi un'avventura con un soldato americano e cedere alle lusinghe del Rosso, abiente signore di campagna, «più o meno suo vicino, un ricco proprietario che da tempo le faceva la corte alla lontana, con circospetta e paziente insistenza»³⁴³. Nella scelta di perseguire il proprio piacere non c'è alcuna rivendicazione di stampo femminista, nessuna pretesa di sottomettere il maschio al proprio capriccio o di affermare la completa autonomia della donna. Al contrario, la pulsione sessuale è costantemente coniugata con la ricerca «di stabilità, di sicurezza»³⁴⁴, sensazioni altrettanto importanti del godimento carnale e che solo la vicinanza di un uomo riesce a trasmetterle («le aveva dato, non poteva negarlo, un'impressione di stabilità, di sicurezza, che da tanto tempo le mancava – da quando Dario le era mancato, insomma»³⁴⁵). Allo stesso tempo, l'attrazione di Camilla per il Rosso è tutt'altro che

³⁴¹ Ivi, p. 162.

³⁴² Ivi, p. 17.

³⁴³ Ivi, p. 53.

³⁴⁴ Ivi, p. 154.

³⁴⁵ *Ibid.*

disinteressata e tende a far coincidere la carica erotica dell'uomo con la sua promessa di assistenza economica:

Quindi si vergognava di pensare ai «quattrini», lei, e soprattutto perché da quando era venuta in campagna i quattrini si collegavano insidiosamente alla presenza del Rosso, li vedeva colare dalla sua alta e robusta persona come preziosi ruscelli, mandando sprazzi di luce. «Vieni a prenderteli, lo sai che potrei dartene finché vuoi», sembrava dire con la sua muta e nondimeno equivoca galanteria – e come una frana le calava dentro la sensazione ancor più vergognosa che insieme ai barbagli dorati la turbavano anche i muscoli di quell'uomo, il colore acceso della sua pelle³⁴⁶.

L'indipendenza della donna non implica la negazione del desiderio e del bisogno di un compagno, ma si realizza nella possibilità di scegliere liberamente per se stessa e per il proprio corpo, ben consapevole che la morale collettiva tollererebbe le sue episodiche avventure molto più di una relazione extramatrimoniale stabile e duratura:

In un paese disgraziato come l'Italia, a una donna della sua età e condizione altro non restava che il rischio dell'avventura; e in questo caso, s'era detta, meglio un fienile con la sola conseguenza di un po' di paglia nei capelli³⁴⁷.

Figura perfettamente calata nel suo tempo e nella sua classe sociale, in Camilla convivono contemporaneamente le pressioni del sistema di valori dominante, la necessità di assolvere al suo ruolo materno e la certezza di dover rispondere anche ad un preciso dovere verso se stessa:

La bruciava inoltre il senso d'incoerenza che realmente esisteva tra l'essere una donna desiderabile, sollecitata dall'egoistica avidità maschile, e la sorte che le era toccata e continuava a pesare su di lei: tutte le responsabilità che doveva sobbarcarsi, da anni – e con quale costrutto, santiddio³⁴⁸!

La forza del personaggio risiede nella capacità di affrontare apertamente questa serie di contraddizioni, senza perdere di vista il proprio personale diritto alla felicità e conservando un «insopprimibile senso di vivere» che resiste alle sconfitte collettive e personali:

«Una donna sola, ecco quel che sono.» Ma quell'insopprimibile senso di vivere, di aspettare qualcosa dalla vita non l'ha mai abbandonata, ce l'ha al mattino svegliandosi, la sera andando a letto – è il vero compagno della sua solitudine; e le viene in mente suo padre (che non era, no, silenzioso e diffidente come sua madre) quando la gettava dalla barca in acqua perché imparasse a nuotare. Ha avuto ragione, suo padre: ha imparato a nuotare, l'ha imparato proprio bene, ancora le

³⁴⁶ Ivi, pp. 124-125.

³⁴⁷ Ivi, p. 54.

³⁴⁸ Ivi, p. 186.

sembra di fendere a lunghe, calme bracciate l'immenso spazio che pur l'allontana sempre più dalla sua giovinezza³⁴⁹.

L'aspetto pacatamente eversivo della protagonista è quello di restare fedele a se stessa, consapevole di se stessa anche nel momento del massimo fallimento come madre e come moglie. Morta la figlia, rifiutato il ricongiungimento con il marito, quando Camilla ha mancato a tutti i doveri che il genere e il ruolo sociale le impongono, allora si consuma il suo riscatto. Nel finale del romanzo la donna non può, nonostante tutto, arrendersi al disastro, né può rinunciare alle sue aspettative di realizzazione personale: perduto il controllo della famiglia, non è destinata a perdere anche se stessa, ma a trovare un altro impegno, un'altra dimensione per continuare a sentire e, quindi, a vivere:

Quando dal ciglio del prato si volse a guardare la vecchia casa con le sue colonne e gli alti abbaini pensò che quello era il suo avvenire, all'infuori delle prossime, provvisorie, calde notti amorose: una casa da custodire e amare. Avrebbe aggiunto questo insopprimibile sentimento ai suoi altri, per cui sapeva che, qualunque cosa accadesse, lei non diventerebbe mai una gelida pietra in fondo a uno stagno morto. Aveva reciso la corda che la legava alle amare esperienze, questo sì, ma ciò non significava che avrebbe dimenticato i vivi e i morti, anzi, mentre riprendeva a camminare lentamente nel sole – la neve fondeva in fredda acquerugiola – aveva la sensazione che sua madre e Alba le fossero alle spalle, distanti, e laggiù il berretto azzurro di Lalla baluginasse seminascosto dalla fila dei peschi in fiore. Lo volesse o no, lei stava nel mezzo di una continuità – e la continuità è l'eterno³⁵⁰.

La piccola rivoluzione della madre-massaia, combattuta senza clamori e senza gesti esemplari, coincide con la possibilità di essere felice al di fuori del proprio modello di appartenenza e al di fuori di quel ruolo che lei stessa ha sempre considerato prioritario. Sospesa fra due morti simboliche (quella della madre e della figlia), esponente di una generazione che ha visto la violenza e la distruzione diffondersi nel mondo, Camilla è una figura di vita e di stabilità, la prima dei protagonisti di Cialente a non tentare mai la fuga, ma ad affrontare direttamente il peso dell'esistenza. In questo senso, Camilla rappresenta il primo personaggio della maturità cialentiana e un importante punto di arrivo per la scrittura e l'autorappresentazione dell'autrice: la passeggiata fra i fantasmi del proprio passato e la statura morale della donna anticipano la conclusione de *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976), dimostrandosi già in forte sintonia con l'ultima

³⁴⁹ Ivi, p. 54.

³⁵⁰ Ivi, pp. 286-287

chiarificazione poetica e autobiografica di Cialente.

Sul piano della corrispondenza fra autrice e personaggio, la volontà di Camilla di abbandonare Milano per vivere nella solitudine della campagna corrisponde alla decisione di Cialente di stabilire la sua base italiana nel Varesotto. Dal 1957 si trasferisce in una villa nel comune di Trevisago, immersa in un paesaggio che richiama direttamente l'ambientazione del romanzo:

Ho lasciato Roma, dove mi ero stabilita dopo il ritorno dall'Egitto, ed ora vivo in campagna, nel Varesotto, nella più totale solitudine. Godo di una bellissima vista sui laghi e sulla catena del Monte Rosa. Nei suoi scritti sull'Italia, Stendhal ha detto di questa regione che è un lembo di paradiso caduto sulla terra, o qualcosa di simile. Mi considero perciò molto fortunata. Trovo le città sempre più insopportabili. Ci danno troppo poco in compenso di tutto quello che ci tolgono³⁵¹.

Ancora in accordo con il sistema di valori dell'opera e con la determinazione finale di Camilla, l'autrice motiva il suo crescente attaccamento alla campagna con una dichiarata avversità per il contesto urbano: «la campagna è la cosa che mi fa sentire più viva e libera, la città non la sopporto più, c'è fragore, puzza una dimensione disumana»³⁵².

Durante la difficile parentesi milanese, il principale interlocutore di Camilla è il vicino di casa Enzo, «quasi uno straniero, [...] un italiano nato e cresciuto tra l'Egitto e Parigi, venuto in Italia prima che la guerra fosse finita, col Comando Alleato»³⁵³. Il partigiano di origini alessandrine è una creatura sospesa fra due romanzi: si tratta dello stesso personaggio di *Ballata levantina*, ritrovato con perfetta coerenza a tre anni di distanza dal precedente racconto, interrotto nell'ottobre del 1944:

Non era morto in guerra Enzo, no. L'aveva riveduto ben poche volte, dopo i loro colloqui a Siuf: era rimasto quasi sempre al Cairo, di dove, ogni tanto, misteriosamente spariva, e lo si sapeva sempre dopo. Ma fin da principio, di lui s'era mormorato in gran segreto. "E' uno di quelli che si fanno buttare col paracadute. Appena liberata l'Italia meridionale, era stato anche uno dei primi a rientrarvi: l'aveva certamente meritato, dagl'inglesi i dagli americani. Giacché, in Italia, per adesso si entrava soltanto così"³⁵⁴.

Il passaggio dall'Egitto all'Italia, lo stesso compiuto da Cialente nella sua biografia, si realizza nella scrittura seguendo l'itinerario di un personaggio-guida, che garantisce la continuità del racconto e dell'esperienza. Nel nuovo romanzo Enzo introduce non solo il

³⁵¹ Fausta Calente, *Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo*, intervista di Adolfo Chiesa, cit.

³⁵² Fausta Cialente, *Nonna Romanzo*, intervista di Gianni Granzotto, «Panorama», 8 giugno 1976, p. 127

³⁵³ Ivi, p. 19.

³⁵⁴ Fausta Cialente, *Ballata levantina*, cit., p. 388.

tema dell'Egitto levantino e della Resistenza nel Medio Oriente, ma accompagna la rievocazione di un secondo (e ben più ingombrante) fantasma della scrittura: Daniela, la «ragazza sparita tanti anni prima nel favoloso, antichissimo fiume, e la cui morte Enzo portava, inconsapevolmente forse, come una luttuosa decorazione all'occhiello (un narciso? una violetta?)»³⁵⁵. In *Un inverno freddissimo* ricorrono i riferimenti al «fantasma della ragazza sepolta nel fiume»³⁵⁶, che non lasciano dubbi sulla volontà dell'autrice di segnalare il rapporto fra i due testi, inserendoli di fatto in un unico percorso creativo e compositivo, come due capitoli di una grande vicenda costruita intorno agli eventi della Seconda guerra mondiale. Mentre il romanzo italiano inizia, da un punto di vista temporale, proprio dove terminava quello egiziano, lo sguardo di Camilla sui tetti di Milano, in apertura di *Un inverno freddissimo*, richiama l'immagine di Livia che contempla i canali sul Nilo, nelle ultime pagine della *Ballata*: un passaggio di testimone fra due donne e due figure materne, entrambe destinate, alla fine delle rispettive avventure, a ordinare il bilancio dei sommersi e dei salvati.

Nell'economia del nuovo testo Enzo permette di recuperare un modello di personaggio particolarmente caro a Cialente: nel contesto italiano il giovane rappresenta la figura dello «straniero», ennesimo interprete di una condizione di diversità che, sotto varie forme e rispetto a diverse condizioni, ricorre in tutti i romanzi dell'autrice. Con evidente riferimento alla sua esperienza di italiana vissuta all'estero a contatto con la comunità levantina, Cialente riprende il tema dell'apolide impegnato a ricostruire le proprie radici:

Nato e cresciuto all'estero, nonostante le brevi permanenze a Roma al tempo della laurea, sovente si era interrogato se il suo animo, il suo carattere, la sua educazione lo facevano un italiano come tutti gli altri, in mezzo agli altri – e gli sembrava di no³⁵⁷.

«Un cattivo italiano, eh? Lo state pensando, lo so.» Si mise in piedi e a «tutti quanti» sorrise con un po' di tristezza. «Una specie di bastardo... E invece, non saprete mai come vorrei svegliarmi un mattino e sentirmi in petto un grande amore per questo paese e i suoi abitanti!»³⁵⁸

³⁵⁵ Ead., *Un inverno freddissimo*, cit., p. 148.

³⁵⁶ Ivi, p. 246.

³⁵⁷ Ivi, pp. 78-79.

³⁵⁸ Ivi, p. 249.

Secondo un tema introdotto con Marco (*Cortile a Cleopatra*, 1936) e pienamente sviluppato nella figura di Daniela (*Ballata levantina*, 1961), la mancata appartenenza ad una comunità nazionale provoca crisi di identità nel personaggio di Enzo, una «rottura» insanabile che ne determina il rapporto con gli altri e con la Storia:

“Sei uno sradicato...uno che ha dentro di sé...sì, una rottura. Non è colpa tua, è la vita che hai fatto, sempre fuori dalla patria, sognando una patria che non esisteva come la sognavi, che forse non è mai esistita...e non esisterà mai”³⁵⁹.

Venti anni dopo la fine della sua permanenza in Egitto, un nuovo esemplare della serie emerge nella scrittura di Cialente, con una modalità espositiva che interroga insieme l'immaginario e la scrittura. Sul piano biografico, non va dimenticato che il ritorno in Italia (1947) implica l'inizio di nuovi e continui spostamenti, traslochi, permanenze all'estero, per cui l'esperienza dell'esilio viene continuamente ripetuta anche a molti anni di distanza dal soggiorno egiziano e per tutta la vita dell'autrice. Tuttavia, la ripresa del personaggio apolide, certamente alimentato da una forte componente autobiografica («mi sento straniera dappertutto», dichiarerà in un'intervista del 1982³⁶⁰), appare ormai uno strumento consolidato e irrinunciabile, dotato di autonomia narrativa e applicato da Cialente con immediata disinvoltura. Il ritorno Enzo in *Un inverno freddissimo* risulta l'ennesimo incontro con dispositivo stilistico ed enunciativo già familiare al lettore, un personaggio che non racconta più la vita di Cialente, ma la forma del suo romanzo.

Il passato di Enzo determina il suo stato di parziale partecipazione alle vicende della famiglia e del paese, definisce i tratti di un individuo combattuto fra la solitudine della perdita (di una donna, di una patria, di un ideale) e il desiderio di condivisione con il prossimo: «disponibile egli era, e nondimeno estraneo, come reciso»³⁶¹. Sul piano umano la dicotomia del personaggio si esprime nell'inguaribile sofferenza per il suo amore perduto e nella tenerezza con cui inizia la nuova relazione con Regina, assumendosi la responsabilità di una famiglia e di una nuova vita. Sul piano tematico e storico-politico, l'esperienza di Enzo permette all'autrice di inserire nell'inverno

³⁵⁹ Ead, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 280.

³⁶⁰ Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petri, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 83-89.

³⁶¹ Ivi, p. 80.

milanese scorci del paesaggio egiziano, anche questo trattenuto come stilema autoriale già altamente perfezionato:

Il cielo fuori doveva essere invisibile, una massa informe di nebbia sospesa grigiastra e puzzolente, rotta qua e là dal livido dei fanali. O i suoi cieli di velluto nero smaltati di stelle, l'oro evanescente dei tramonti sulla linea filosofica del deserto, le sagome delle tombe dei Califfi, le loro cupole avvolte in polverose nebbioline rosazzurre, l'ombra dei bianchi minareti merlettati sulle pietre corrose che hanno l'odore dell'Oriente, odore di carovana, sesamo e incenso, spezie, aglio e montone – e vecchia muffa. Botteghe che si aprono nei suk ombrosi e freschi, profonde come caverne, e dentro vi scintillano i rami rossastri, i favolosi argenti, e le spire dei preziosi tappeti che ingoiano come le sabbie mobili. La voce del muezzin (Allah akbar, Allah akbar!) quando rompe l'alba o la notte, i cammelli in fila sulle dune violette, la stagione del trifoglio e quella del gelsomino. E il tamburello! il tamburello della festa araba che gli scandisce nel cuore il numero impietoso degli anni oramai trascorsi. Tutto è lontano, finito, travolto dall'onda che ha rapito anche Lei³⁶².

Il doppio sguardo di Enzo sull'Italia e sull'Egitto moltiplica le prospettive di riflessione storica, a partire dalla ripresa della linea anti-imperialista ampiamente esposta in *Ballata levantina*:

Quello laggiù è un paese che va incontro a grossi mutamenti, meglio venirne fuori prima. È un bene che avvengano, quei mutamenti, è giusto, è «storico» e chi non li prevede, chi non sa leggerli «scritti sui muri» è un illuso, un ignorante... Avranno anche lì le loro convulsioni, commetteranno gli errori inevitabili, come sono inevitabili le «malattie infantili», ma lui in coscienza può dirsi di averli sempre guardati con simpatia, gli arabi, anche quando sotto sotto li sentiva xenofobi e razzisti. Bisognava capirli, capire tutte le umiliazioni e i tradimenti attraverso cui sono passati: devono imparare tutto, adesso, dall'a alla zeta. Sono invece i mutamenti avvenuti qui, che lo riguardano – anche i suoi vecchi, in certa misura. Ma chissà fin dove potranno arrivare con la comprensione e l'accettazione! 77

Rispetto al contesto italiano, ad Enzo viene affidato quel ruolo di coscienza critica che, per le ragioni già esposte, viene risparmiato al personaggio di Camilla, esclusa da qualsiasi dichiarazione sistematica. La condizione di «straniero», di ex partigiano e di intellettuale rende Enzo il candidato ideale per esprimere un giudizio insieme interno ed esterno sulle condizioni politiche e sociali del paese, con uno sguardo direttamente coinvolto nelle sorti italiane ma che, allo stesso tempo, non risulta viziato dalle tare nazionali («va' là, che non sei abbastanza furbo per essere un vero italiano!»³⁶³):

³⁶² Ivi, p. 75.

³⁶³ Ivi, p. 250.

Invece, le morsicature profonde della delusione lui le ha già sofferte, gli sono entrate con i denti nella carne, ma non lo scrive ai suoi, chissà cosa penserebbero di lui. Sempre il solito scontento, si direbbero. I fatti positivi ci sono stati, nessuno potrebbe negarli, altrimenti non sarebbe finita com'è finita: pure ci si sente sopra un terreno scivoloso, che è quello dell'ambiguità e dell'incertezza, un viscidume si attacca alle soles, c'è poco da dire... Deve ricominciare a chiedersi, come per il passato, se gl'italiani non sono troppo furbi: troppo furbi per essere stati veramente fascisti e per essere, ora, il contrario... o quasi³⁶⁴.

Nonostante le grandi differenze fra i due personaggi e i dieci anni che li separano (lui trentenne, lei quarantenne), Enzo e Camilla condividono lo statuto di *adulti*, appartengono a quella stessa generazione che combattuto, sofferto e rielaborato la guerra in prima persona. La loro esperienza e la loro condizione storica li separa quindi dai *non-adulti*, nel romanzo rappresentati principalmente dai tre figli di Camilla.

I più giovani Lalla e Guido sono una coppia di figure in stretta dipendenza, destinati a realizzare l'ennesima proiezione autobiografica del romanzo. Il rapporto fra l'adolescente scrittrice e il fratello aspirante attore teatrale è un omaggio ai due fratelli Fausta e Renato Cialente³⁶⁵, poi ampiamente ritratti nella prima parte de *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976). Il ricordo dell'attore, uno dei più celebri e più innovativi fra gli interpreti degli anni Trenta, scomparso tragicamente nel 1943, rientra nell'immaginario del conflitto e dell'esilio in Egitto, dove la scrittrice riceve la notizia della sua morte con molte settimane di ritardo e lontana dal resto della famiglia. La costruzione del personaggio Guido-Renato risponde quindi alla lunga rielaborazione poetica della guerra, inserisce nella fantasmagoria della soffitta, insieme agli spettri della scrittura, l'ombra del fratello scomparso.

Il confronto con le pagine autobiografiche del 1976 permettono di accertare la presenza di Renato nelle vesti del più giovane abitante della soffitta:

³⁶⁴ Ivi, pp. 77-78

³⁶⁵ Renato Cialente, Treviglio, 2 febbraio 1897 – Roma, 25 novembre 1943. Cfr. Sergio Pugliese, *Ricordo di Renato Cialente*, «Scenario», 12, dicembre 1943; Remigio Paone, *Renato Cialente*, «Il Dramma», 193, Torino, 1953; *Renato Cialente*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, UNEDI-Unione Editoriale, 1956.

Un inverno freddissimo

L'acqua gocciolava anche dentro e bisognò spargere segatura ai piedi delle finestre. Guido andava a cercarla dai falegnami, nei magazzini, e ne portava su pesanti sacchetti, ma sembrava che ciò lo divertisse e fermo sui pianerottoli a riposarsi o mentre saliva le scale recitava ansimando: «*oh, ma vedete quella nuvola che ha quasi l'aspetto di un cammello?*» e chi lo incontrava guardava prima lui, poi si guardava intorno stupefatto cercando la figurazione di una nuvola o di un cammello. Quand'era giunto in alto sul ballatoio soffiava posando giù il sacchetto e declamava: «*Qui è la fine del mio viaggio, qui è la mia meta e il segnale marino della mia ultima vela*»³⁶⁶.

«Lo sai, ragazzo, che quello è un mestiere in cui la mediocrità non è ammessa? Un mediocre, sul teatro, è un lebbroso. O sfondi o entri in guitteria. E lo sai che cos'è la guitteria?» Le si erano lievemente colorate le guance. «Portami qui il Dizionario [...] glielo voglio proprio leggere cos'è un guitto»³⁶⁸.

Le quattro ragazze Wieselberger

Renato mi obbligava a fargli da comparsa nelle sue recitazioni; ma ero un'importante comparsa, giacché dovevo essere Ofelia o Desdemona o Lady Macbeth [...]. Non m'impondeva quindi di imparare le battute di riposta, non ne avrei avuto probabilmente nessuna voglia e mi sarei forse ribellata; imparavo però le sue, e l'inquietante: *oh, ma vedete quella nuvola che quasi sembra un cammello ?* o il ghignante: *và, và in convento!* o il disperato singhiozzo: *qui è la fine del mio viaggio, qui è la mia meta e il segnale marino della mia ultima vela!* mi affascinavano, mi restavano nelle orecchie e fu così che a quell'incredibile età presi a leggere Shakespeare³⁶⁷.

Gli fu subito risposto che se non possedeva un vero, un grande talento, era destinato a quella miserabile cosa che era la "guitteria", e questo gli fu detto con severo spregio: doveva saperlo che stava perfino scritto nel vocabolario, "guitto", attore povero e randagio³⁶⁹.

In *Un inverno freddissimo*, il giovane attore è però, prima di tutto, uno spettatore. Con l'esercizio di uno sguardo costantemente orientato dalla sua passione («lo interessano soltanto il cinema, il teatro, ne va proprio matto, e le cose, per lui, devono succedere sullo schermo o sulla scena, per scuoterlo veramente»³⁷⁰) Guido segnala la natura teatrale della soffitta, associandosi al pubblico del romanzo nel seguire, da un posizione

³⁶⁶ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 102.

³⁶⁷ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 116. Lo stesso ricordo è citato in un'interista del 1982: «Era straordinario: a 12 anni recitava già Shakespeare e mi obbligava a fingermi Ofelia, lady Macbeth: ero insieme pubblico e spalla. È curioso, perché i miei sembravano non accorgersi del suo talento; ma io, mentre stavo a terra, uccisa o calpestata dal suo entusiasmo, lo spiavo di sottocchi ed ero ipnotizzata dalla sua bravura», Fausta Cialente, *Natalia vestita di nuovo*, intervista di Marco Vallora, «Panorama», 25 ottobre 1982, p. 246.

³⁶⁸ Ead., *Un inverno freddissimo*, cit., p. 120.

³⁶⁹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 149.

³⁷⁰ Ead., *Un inverno freddissimo*, cit. p. 32.

sempre esterna rispetto ai principali eventi dell'intreccio, le azioni dei personaggi sulla scena:

«E invece a me non dispiace, la topaia, vuoi crederlo? Sarò matta, come dice Milena, ma il giorno in cui dovessi lasciare questa soffitta dove stiamo tutti insieme in modo così... così insolito, teatrale, dice Guido, arriverei forse a rimpiangerla, mi credi?»³⁷¹.

Enzo continuava a sembrargli un personaggio, non da romanzo perché i romanzi lui non li leggeva, erano affare di Lalla; ma il personaggio di un film, di una commedia, di un dramma, questo sì. Non gliel'avrebbe mai detto, si sarebbe lasciato scorticare, piuttosto, però gli succedeva a volte di figurarselo imperiosamente nel bel mezzo di una scena³⁷².

A Guido ciò sembrava emozionante e strano. Tutto quel che accadeva da qualche settimana lo era: un susseguirsi di colpi di scena che toglievano il fiato ma, in complesso, uno spettacolo deludente. Le parti in gioco non lo soddisfacevano e fin dall'inizio aveva provato il bizzarro desiderio di correggere le parole e i gesti di quei «personaggi» perché potessero giungere a convincerlo con la loro forza o grandezza; mentre il suo errore stava proprio nel cercare di vederli come tali. I suoi familiari non erano né potevano essere «personaggi», erano la realtà nuda e cruda, niente di più. Difatti, nessuno spettacolo aveva mai avuto la potenza di sconvolgerlo (fino alla nausea, quasi al vomito) come gli era accaduto durante la notte all'ospedale, quando lui e Lalla erano andati a prelevare la madre e aveva dovuto vedere Alba, sua sorella!, deposta su quel catafalco...³⁷³

Bel colpo di scena anche l'arrivo del padre, quando Lalla l'aveva riconosciuto³⁷⁴!

«Chissà come termineranno, tutte queste cose», pensava Guido, «ognuno la sua parte, proprio come a teatro...»³⁷⁵.

Anche Guido, ma in un altro modo. Luce sulla scena, per lui. Crede che non lo capisca, e invece io mi accorgo che ci osserva, tutti, per vedere se recitiamo bene la nostra parte»³⁷⁶.

Nel romanzo non mancano due riferimenti alla morte dell'attore Renato, investito da un'ambulanza tedesca mentre usciva dal teatro Argentina, dove aveva appena terminato una replica de «L'Albergo dei Poveri» di Gorkij. Il testo dello scrittore russo, una scelta certamente problematica nella Roma occupata dai nazisti, viene citato due volte in riferimento alle condizioni della soffitta:

³⁷¹ Ivi, p. 30.

³⁷² Ivi, p. 90.

³⁷³ Ivi, p. 265.

³⁷⁴ Ivi, p. 266.

³⁷⁵ Ivi, pp. 270-271.

³⁷⁶ Ivi, p. 278.

In quello stanzone suddiviso da tende e tramezzi, che sembrava «l'albergo dei poveri» quando si stendevano intorno alla stufa i panni della bambina perché asciugassero, se fuori pioveva³⁷⁷.

«Perché non le comperi una vestaglia, mamma?» osservò Alba irritata. «Mandala a letto, è proprio ridicola camuffata a quel modo. Se capitasse qualcuno...»
[...] «Camuffata!» Lalla si era messa a ridere. «Sono vestita come richiede la mia parte in questo albergo di poveri. Fin troppo elegante, guarda, non ho proprio niente di stracciato addosso»³⁷⁸.

Alla marginalità diegetica di Guido si accompagna la presenza attiva di Lalla, figura carica di iniziativa e di risorse. La complicità con il fratello attore aiuta l'identificazione con la stessa Cialente, che con il suo personaggio condivide un precoce e spontaneo esercizio della scrittura:

Quando la letteratura è entrata nella sua vita?

Molto presto. Ero ancora una ragazzina e avevo già scritto tre romanzi. Sono andati perduti³⁷⁹.

Il riferimento autobiografico è confermato dal rapporto che lega l'aspirante romanziera con il cugino Nicola, unico punto di riferimento nella difficile ricerca della sua qualità espressiva:

Difatti, Nicola era stato il solo col quale aveva potuto parlare di ciò che la interessava. Non avrebbe parlato a nessun altro, nemmeno a sua madre, del suo desiderio di «scrivere» per esempio. Lui le aveva indicato quel che doveva leggere, se voleva imparare, e come doveva leggere: senza lasciarsi sviare dai particolari più appariscenti, o sedurre più dal colore che dal contenuto, «che è della tua età», le diceva, «ma devi imparare a scegliere e a giudicare, ricorda che anche i più grandi hanno le loro ruffianerie.» Quando le correggeva i compiti le tagliava via metà degli aggettivi, per esempio, ed era senza pietà per i superlativi, i diminutivi. «Devi imparare a farti una lingua spoglia e incisiva, senza ruffianerie.»

La relazione fra Nicola e Lalla sembra riprendere il legame fra il cugino triestino Fabio, promettente direttore d'orchestra, e Fausta Cialente, secondo la ricostruzione concessa dall'autrice ancora una volta nelle pagine de *Le quattro ragazze Wieselberger*. Ricorrono nella vita e nel romanzo il ruolo di maestro e confidente assunto dal cugino maggiore, la centralità della scrittura (epigrafica, nel caso della famiglia Cialente) nella costruzione di un dialogo fra le due figure, e la morte tragica del giovane uomo: ucciso nella Prima guerra mondiale Fabio, caduto nei giorni della Liberazione Nicola.

³⁷⁷ Ivi, p. 15.

³⁷⁸ Ivi, p. 58.

³⁷⁹ Fausta Cialente, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, cit., p. 84.

Rimasta senza il suo maestro, Lalla continua a coltivare un senso della rappresentazione che investe immediatamente il contesto della soffitta e gli eventi che sorprendono i suoi abitanti: «di queste cose fatali, sofferte, lei avrebbe scritto un giorno, forse»³⁸⁰. Mentre osserva le avversità sostenute dai suoi familiari, Lalla predispone dentro di sé gli strumenti per la loro rielaborazione letteraria, scoprendo che l'apprendistato alla scrittura coincide con una superiore disponibilità dell'animo all'esperienza e all'ascolto della realtà: «Per esprimersi, per poter “rappresentare” è necessario rimpiangere e soffrire, lo sa bene, lo si dice fin troppo, ma è pure necessario ambire, godere, stringersi ad altri esseri umani, riceverne il calore, con qualcuno procedere insieme»³⁸¹.

L'esplorazione del confine fra vita e letteratura è profondamente condizionata dalla morte della sorella Alba, evento che aiuta ad identificare la vita nel segno dell'incoerenza e della caducità, la scrittura in quello della visibilità e della resistenza:

«Non lasciarti sgomentare dai fatti, però. La vita insegna, è certo, e molto spesso è una dura ginnastica per il cuore, lo vedi anche tu. Ma noi passiamo e le opere restano, non dimenticarlo.» Si era sentita molto confortata da quell'invito a rielaborare qualcosa che avrebbe potuto non morire, come Alba e Nicola, ma «durare». Già, questa era la differenza fondamentale: la vita è breve e incoerente (c'era forse coerenza nella morte di Alba?), bisogna quindi interpretarla e ciò che apparentemente non insegna spiegarlo in qualcosa di «duraturo». Ma la natura l'aveva fornita delle doti necessarie? Non lo sapeva, e le sembrava di non poter chiederlo a nessuno, per il momento, anzi era tornata precipitosamente sui suoi passi dopo l'ultimo colpo che le aveva menato la sorte. Ora le succedeva di vedere il proprio cuore, ferito e splendido, come un bel grappolo maturo che andava spremuto per ricavarne l'essenziale, la vita segreta della sorella morta, per esempio, e ciò le sembrava un compito doloroso ma affascinante: rendere visibile quel ch'era sprofondato nell'invisibile senza che a lei giungessero né un segno né un grido»³⁸².

Alba, la figlia maggiore di Camilla, «che parla sempre di vestiti, come se fossero la cosa più importante nella vita»³⁸³, esprime nel suo destino i peggiori presentimenti materni, la paura per una società moralmente impreparata al ripristino della pace e preoccupata esclusivamente di ottenere immediati miglioramenti materiali: «non poteva sopportarla, questa puzza, non voleva aver freddo né mangiare i minestrone della sera. È andata a cercarsi “qualche cosa di meglio”»³⁸⁴. Mentre la diciottenne è insofferente alla

³⁸⁰ Ead., *Un inverno freddissimo*, cit. p. 239.

³⁸¹ Ivi, 196-197.

³⁸² Ivi, p. 240.

³⁸³ Ivi, p. 33.

³⁸⁴ Ivi, 156.

quotidiana lotta contro il freddo e le spese, fuori dal suo ambiente di piccoli borghesi impoveriti gli squilibri economici provocati dal conflitto promettono rapidi e facili guadagni, improvvisi e apparenti ascese sociali. Così la sua ex collega, ora prostituta, suggerisce alla ragazza la possibilità di investire nel mercato dell'oro e di emanciparsi economicamente offrendo il suo corpo a ricchi protettori: soluzioni che tradiscono una presa di distanza rispetto ai valori e alle sicurezze teoricamente offerti dalla generazione precedente:

E sempre quella voce, quelle frasi che si alternano e si ripetono, come uno zampillo che si alzi e si abbassi: «... Credo che preferirei esser nata scimmia piuttosto che restar povera in un mondo come questo, fatto solo sulla misura dei ricchi» ... «Il matrimonio è meglio, forse? Non crederlo, sai, anche un matrimonio può essere un cattivo affare... E poi, non hai visto quel ch'è toccato a tua madre?»³⁸⁵.

Nella sua apparente superficialità e disinvoltura, la fuga di Alba è priva di qualsiasi tratto romantico o drammatico, alimentata solo dall'impazienza di sconfiggere «la mezza miseria» e sottrarsi allo spirito di sacrificio imposto dalla madre. Il gesto esprime quindi la perdita di contatto con il piano morale e spirituale dell'individuo («dimenticare i sentimenti»), il sopravvento di un duro cinismo che porta la ragazza a perdere ogni responsabilità e ogni interesse per se stessa, limitandosi ad accusare gli altri della proprio infelicità:

Lo sapeva bene, lei, ch'era stata la «mezza miseria» a cacciarla via. «Lasciatemi tranquilla, non fatemi cercare da nessuno.» Non voleva scandali, né essere ricercata attraverso la questura; voleva soltanto «stare meglio», ciò che tutti volevano e di cui tutti parlavano, ciascuno a suo modo, fino alla stanchezza, fino a darle la nausea, e li avrebbe tutti portati, come temeva, a «dimenticare i sentimenti». Ecco, Alba se li era bell'e dimenticati, perciò poteva scrivere con tanta disinvolta freddezza: «hai fatto quel che hai potuto e te ne sono grata», ironico attestato della sua capacità materna, che però non le impediva di andare a cercarsi «qualcosa di meglio»³⁸⁶.

L'itinerario di Alba è segnato dalla mancata comprensione di sé e del proprio turbamento, che trasforma il personaggio in una sagoma senza sostanza condannata a rimanere distante da ogni cosa. Anche l'incontro d'amore con Sandro non riesce a scuotere la sua indifferenza («le sembra [...] di volerlo amare e qualcosa glielo impedisce. Cosa, non sa»³⁸⁷) né, di conseguenza, a salvarla. L'opposto atteggiamento dei

³⁸⁵ Ivi, p. 167.

³⁸⁶ Ivi, p. 155.

³⁸⁷ Ivi, p. 215.

due giovani rispetto al loro futuro insieme (protettivo e sinceramente coinvolto Sandro, distaccata e incerta Alba) è significativamente dettato dal diverso rapporto con la memoria della guerra. Il ragazzo, che negli anni del conflitto viene «travolto» e «potato come un albero di febbraio», si misura direttamente con la sua sofferenza individuale e con l'ingiustizia storica subita dal popolo, traumi che lo portano ad accogliere il suo nuovo amore come il giusto avverarsi di una promessa di felicità:

Era scoppiata la guerra intanto, che l'aveva travolto come tutti i giovani della sua età, e l'aveva fin dall'inizio inorridito come la più vergognosa e la più stolta delle ingiustizie che possano toccare a un popolo: il quale, se non era del tutto innocente della degradazione in cui si vedeva calato, era in gran parte giustificato dall'ignoranza e dalla miseria. [...] Volente o nolente la guerra aveva dovuto proprio farla, pur sperando con tutta l'anima di non lasciarci la pelle. Sarebbe stata una gran scalogna quella di perdere la vita per i delinquenti che l'avevano scatenata... e l'aveva fatta sentendo una gran pietà per sé (ma lui, almeno, poteva darsi il gusto di giudicare e condannare) e pietà anche per gli altri, per la grande massa che invece non sapeva ragionare né condannare e marciava, combatteva e moriva senza sapere per chi e per che cosa. [...] Era stata una grossa lezione, alla fine si era sentito sfronato e potato come un albero di febbraio; difatti il buon frutto era venuto dopo, quando finalmente era potuto passare dall'altra parte, a combattere la doverosa e tragica guerra di Liberazione³⁸⁸.

Durante tutta la guerra aveva sognato di una donna come lei, con la sua splendida bellezza, le aveva detto. Gli uomini sognano, quando soffrono, per darsi coraggio, per consolarsi di tante rinunce, di tanto male, di tanti orrori; e proprio per questo, perché gli sembrava di ritrovarla dopo averla tanto sognata, era disposto a perdonarle il luogo in cui la ritrovava, a perdonare la cosa mostruosa che si preparava a fare e che lui sperava d'averla la forza d'impedirle, se voleva ascoltarlo³⁸⁹.

Il passaggio dalla guerra «vergognosa» alla guerra «doverosa» corrisponde alla costruzione di una storia personale politicamente e moralmente orientata, un'esperienza che trasmette al ragazzo la certezza di saper distinguere il giusto e l'ingiusto, la fiducia in futuro dominato dal perdono, dalla comprensione e dal riscatto:

«Ma tu non vuoi sentir parlare della guerra, vero?» Difatti, non voleva: da quando era finita aveva sempre pensato che meglio di tutto era dimenticarla – dimenticarla, sicuro. Come si poteva ridiventare felici, altrimenti? L'aveva sentito esitare un momento, poi, senza ironia a dire il vero, anzi con una certa dolcezza nella voce le aveva chiesto se era stato per «ridiventare felice» che aveva tentato la via sulla quale lui l'aveva trovata. Non aveva fatto in tempo a rispondergli che non si era trattato di questo, per lei (non l'aveva ancora avuta l'occasione di essere felice o il contrario!), che aveva già ripreso a parlare: anche la sua avventura era una conseguenza della guerra, si può esserne vittime in tanti modi, e la grave caduta nella quale avrebbe

³⁸⁸ Ivi, pp. 212-213.

³⁸⁹ Ivi, pp. 204-205.

potuto rompersi le ossa, per sempre, avrebbe dovuto almeno mostrarle il rischio che aveva corso, di essere anche lei una vittima – senza capirlo, evidentemente³⁹⁰.

Il rifiuto di riflettere sulle conseguenze della guerra è un atteggiamento diffuso e già denunciato da Camilla: «sembrava che nessuno volesse sentir parlare di ciò ch'era stato, nemmeno per allusione, tutti n'erano come infastiditi»³⁹¹. La rimozione del conflitto esonera le nuove generazioni dalla costruzione di un pensiero critico e dal confronto con un passato ancora tanto invadente e un avvenire ancora minaccioso e incerto. In questo senso, secondo l'imperativo morale del romanzo, la morte di Alba non è la punizione di un costume sessuale condannabile (da cui, oltretutto, ha la possibilità di riscattarsi) né di un allontanamento dal nucleo familiare, ma il risultato dell'assenza di coordinate interpretative e di esperienze complete sul piano psicologico e civile. La ragazza soffre di un'immaturità permanente che, cristallizzandosi nel rifiuto della memoria collettiva, la priva di ogni orientamento etico, le impedisce di conquistare il suo posto nel mondo e di vivere il suo futuro: «la misteriosa fuga verso la vita (ma quale vita?) era stata per sempre interrotta»³⁹².

II.2.3 Tematiche e contenuti. Dal «crudo inverno» a «l'ultima neve»: fenomenologia narrativa del freddo

Quello invernale è un paesaggio che rimane lungamente assente dall'esperienza di Cialente, vissuta per 26 anni in Egitto:

Non vedevo l'inverno da ben ventisei anni, avevo completamente dimenticato tutti i suoi aspetti e le sofferenze che possono accompagnarlo. Ricordo che verso una fine d'estate, al tempo della guerra in Etiopia, mi ero per caso trovata in Bulgaria in un viaggio turistico, e fra l'altro ero salita sulle montagne del Rila a visitare il Rilski Monastir. Essendo arrivata lassù a buio fatto, dovevo trascorrerci la notte, e solo svegliandomi al mattino, dalle alte finestre della “stanza dei principi” dove i monaci ci avevano alloggiato, alla luce del giorno potei ammirare le costa del monte e fui vivamente impressionata dai vivi e stupendi colori autunnali, il giallo oro dei faggi, quello più tenue delle betulle, il rosso e il ruggine mescolati al cupo verde perenne delle conifere, ed ebbi allora la sensazione del tempo trascorso da quando avevo per

³⁹⁰ Ivi, p. 213.

³⁹¹ Ivi, p. 105.

³⁹² Ivi, p. 228.

l'ultima volta veduto i colori dell'autunno – giacché durante tutti quegli anni in Italia ritornavo solamente l'estate. Sulla cima delle montagne già splendeva la prima neve e anche quella mi sembrò una visione fantastica, emergente da una lontananza immemorabile³⁹³.

Il ritorno in Italia nel 1947 comporta un riadattamento alla rigidità della stagione, un impatto particolarmente intenso dal momento che l'autrice inizia a trascorrere gran parte dell'anno su lago di Varese, dove «gl'inverni che dovetti sopportare furono un immancabile spettacolo, e quando presi a raccontare la storia di Camilla potei onestamente descrivere dal vero anche quello del '46-'47, aggiungendovi tutte le amare difficoltà del “dopo guerra”»³⁹⁴. La data di composizione del romanzo impone una distanza significativa fra il tempo della scrittura e quello del racconto, suggerendo l'importanza del binomio dopoguerra/inverno nella memoria della scrittrice e nella ricostruzione a posteriori di un particolare momento storico.

La notazione delle condizioni climatiche era intervenuto come elemento costitutivo nella struttura e nella determinazione tematica di *Cortile a Cleopatra*, dove l'alternarsi delle stagioni africane misurava la diversità del protagonista e suggeriva alla scrittrice pagine di suggestiva sospensione descrittiva. Nel romanzo del 1966 il freddo che si abbatte su Milano è invece chiamato a risolvere interamente le attese ideologiche e diegetiche del testo, entrando in relazione con ogni figura lungo tutto il corso della vicenda e determinando la struttura complessiva dell'opera: «senza il rigore di quell'inverno molti degli avvenimenti che coinvolgono i personaggi, a cominciare da Alba, non avrebbero lo svolgimento che hanno nel mio racconto»³⁹⁵.

L'inverno è identificato come elemento completamente negativo, origine di disagio fisico e morale, ostacolo alla serenità quotidiana della famiglia, prova da superare per realizzare i proprio desideri. Rispetto a l'entità minacciosa che li perseguita, i personaggi tendono ad assumere atteggiamenti passivi, di dolente resistenza o di esasperata insofferenza. Le uniche a reagire sono Alba, che risolve di fuggire il freddo della soffitta, e Camilla, che lo affronta con la sua cura domestica e la sua forza morale, unica a sfidare fin dal principio il potere «terribile» e «mortale» dell'inverno:

³⁹³ Fausta Cialente, *La mia Camilla è un'altra donna*, «Paese sera», 25 aprile 1976, p. 4.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

Non sapevano, infatti (e come avrebbero potuto?), che un terribile inverno stava già fluttuando tra nubi remote, allargava ali immense e si preparava a discendere per afferrare e stringere ogni cosa nel suo mortale abbraccio. Camilla, responsabile come si sentiva della buona conduzione del vivere giornaliero, guardava inquieta il cielo chiuso, nemico, pur tenendo d'occhio il calendario: l'inverno comincia solo il 22 dicembre, che diavolo, quando il sole abbandona il Sagittario per entrare nel Capricorno. Il sole è più vicino, allora (suo padre gliel'aveva insegnato da bambina e se lo ricordava sempre, come quando la gettava dalla barca nell'acqua perché imparasse a nuotare), ma la stagione è più fredda perché i raggi che dovrebbero scaldare la terra sono i più obliqui dell'anno. E non teneva d'occhio soltanto il calendario-almanacco dove l'inverno era raffigurato con la solita figura di donna che si copre la testa con un lembo di scialle o di un giovane uomo incoronato di foglie vizzate e di frutti rugosi, teneva d'occhio anche la scorta di legna e carbone accumulata nell'angolo della terrazza³⁹⁶.

La centralità tematica del rigido inverno si manifesta nella ripetizione costante del termine «freddo» e dei suoi alterati e derivati³⁹⁷, che emergono ossessivamente fra le pagine del romanzo attraversandolo con una solida catena semantica. Significativo, ancora sul piano lessicale, è l'accostamento dell'inverno ad una serie di aggettivi nettamente negativi: «feroce», «maledetto»(x2), «terribile» (x2), «duro», «oscuro», «tetro», «crudo» (x2). Si forma così un tessuto compatto di rimandi alle condizioni climatiche e alle temperature sofferte nella stagione milanese, un'unica isotopia che avvolge interamente il romanzo e ne registra i punti focali.

Le descrizioni dell'inverno tendono a corrispondere ai passaggi liminari del testo, in apertura delle tre parti e di alcuni capitoli interni. In questo modo lo sviluppo dell'intreccio è costantemente associato all'intensificarsi del freddo e, nel finale, all'annuncio dell'imminente primavera:

Parte I
Capitolo I
pp. 9-10

Un tenue bagliore alla curva dell'orizzonte annunciava il giorno autunnale che stava per levarsi sulla città avvolta nelle sue nebbie fluttuanti. Durante la notte esse avevano persistentemente celato le stelle nel cielo spento e chiuso, ma adesso l'orlo di luce diventava a poco a poco una striscia luminosa sempre più larga, una vaga fosforescenza che lentamente dilagava e si spandeva. [...] Il **freddo** mordeva, a quell'ora, la gente andava in fretta pensando all'autunno, una stagione acida e scontrosa, come le sorbe, ma che prima del **gelo** poteva riservare ancora qualche bella giornata, un cielo improvvisamente azzurro, lavato dalla

³⁹⁶ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit. pp. 97-98.

³⁹⁷ Sono in totale 100 le occorrenze del termine «freddo» insieme al lessico derivato: Freddo (sostantivo: 58; aggettivo: 30), freddezza (5), freddone (2), raffreddare (1), freddoloso (1), infreddolito (1), raffreddato (1), freddamente (1). 51 volte compare invece la parola «neve» e 43 sono i termini legati al «gelo»: gelo (16), gelido (12), gelato (10), gelare (4), raggelato (1).

pioggia o dal vento. Con questa vaga speranza guardavano in fondo alle strade cancellate dalla **nebbia** e non vedevano che **il livido spettro di un lungo e feroce inverno** stava già in attesa.

Parte II
Capitolo I
p. 97

Il primo **nevischio** imbiancò il cielo grigio, si adagiò sul rosso sporco dei tetti e sul nero bituminoso dei marciapiedi, un poco accumulandosi nelle buche. Seccata, la gente disse ch'era presto (non nevica quasi mai prima di Natale e si era solo alla fine di novembre) e che quel pelandrone del comune avrebbe dovuto pensarci a far riparare le buche di guerra, la notte si rischiava di slogarsi una caviglia o di rompersi una gamba addirittura. Non il sole, ma un'acquerugiola sporca che si sostituì al danzante nevischio disciolse quel primo bianco e riaffiorò così il tetro colore delle tegole e dell'asfalto. Ma non fu che una battuta d'arresto.

Parte II
Capitolo II
p. 110

Oscuro e tetro l'**inverno** avanzava. Il pochissimo sole che durante il pallido giorno sembrava liquefare un poco la **neve gelata** e il **ghiaccio** ammassato nei cortili spariva così presto che il gelo si rassodava immediatamente, alto e spesso, e a urtarvi contro la punta delle scarpe le dita intirizzate s'indolorivano anche di più. [...]. Al di là della porta a vetri si vedeva la **neve** scendere fitta e leggera, e dato che non c'era vento calava come una frangia volteggiando appena sul fondo cupo del muro e dei tetti.

Parte II
Capitolo III
p. 126

Se vennero ricordati, i giorni che seguirono immediatamente le feste di fine d'anno, fu perché **nevicò** di nuovo con abbondanza, di nuovo si videro le piccole trincee di **neve** farinosa sui davanzali delle finestre e i ghiaccioli iridescenti ai vetri, crebbe la montagnola sporca in mezzo al cortile e ridiventò candida, soffice e splendente la **neve** che si ammassò sulla terrazza, là dov'era scoperta.

Parte III
Capitolo I
p. 221

Ai primi giorni di febbraio il **tempo** non era ancora migliorato, le **neviccate** continuavano e anche in campagna, nei cortili delle cascine, i monticoli induriti dal gelo resistevano malignamente. Ogni tanto un pallido sole provvisorio scendeva dall'alto a lambirli e un poco della loro sporcizia prendeva a liquefarsi in torbidi rivoletti che giù serpeggiavano fra i ciottoli sconnessi, imbottiti di paglia fradicia e di letame, poi la **neve** calava di nuovo, trionfante, e ricopriva tutto d'un bianco morbido e immacolato. Le contadine spazzavano in giro spingendo a colpi di ramazza la **neve** fresca contro l'orlo del mucchio perché rimanesse libero il passaggio verso gli archi e le porte delle cascine, e si vedevano galline e conigli fuggire intorno spaventati. Tiravano spifferi gelidi, sotto quei portici, esse uscivano tutte imbacuccate, con alti stivali, ma se alzavano gli occhi verso il cielo avevano l'impressione che i venti che in alto si sollevavano e ricadevano già recassero gli umori della primavera. Le giornate erano più lunghe, adesso, nelle ore di sole i gatti andavano a leccarsi il pelo sui tetti, ai piedi dei caldi comignoli, e i canarini cominciarono a fischiare allegramente nelle loro gabbie colorate.

Parte III
Capitolo IV
p. 264

Da qualche giorno la **neve** aveva smesso di fioccare e l'aria avrebbe potuto finalmente risplendere lucida e pulita se la nebbia non avesse cominciato a fruttare sulla città. La soffitta sembrava di nuovo galleggiare attraverso uno spazio misterioso e nel silenzio che in certe ore la circondava si poteva aver l'impressione che la casa sorgesse da

una morta laguna o sulle rive di un estuario addormentato e di là affluissero in un moto quasi impercettibile le onde di quel lento fiume caliginoso; finché al calar del sole a volte una consolante luminosità faceva supporre il cielo terso dietro la mobile frangia e improvvisamente una linea d'oro splendeva segnando il contorno d'un tetto obliquo, nero di bitume.

Il tempo era diventato più mite e se in quel giorno umido e nebbioso Camilla avesse veduto Guido e Lalla seduti al coperto del ballatoio sui vecchi cuscini scoloriti, non avrebbe potuto dire, come a metà gennaio: «badate a non prender **freddo**, non è un sole di primavera, questo», perché effettivamente sul calendario non mancavano molti giorni all'inizio della primavera e un vago tepore scaldava adesso i loro piedi allungati sull'impiantito ed esposti a quel barlume.

Oltre a determinare l'inedere del racconto, l'inverno e le sue manifestazioni si trovano in diretto rapporto con la psicologia e le condizioni interiori dei personaggi. «Misteriose risposdenze» determinano una continuità fra interno ed esterno, fra immaginario e esperienza sensoriale di ogni individuo, costretto a lottare con un freddo che è al tempo stesso climatico ed esistenziale:

Il suo breve sorriso si era accompagnato al debole raggio del sole uscito un istante dalla grigia coltre di nuvole sotto cui dormiva il lungo sonno invernale – e queste misteriose risposdenze esistono in natura, lei lo sapeva: il sole, le nuvole, gli alberi, le acque possono rispondere a un cuore afflitto, come trappole affettuose che scattano al momento giusto. Lo sapeva e avrebbe potuto scriverne, poiché esistono anche espressioni bellissime per dire queste cose, basta trovarle, e non è facile, anzi è faticoso e difficile – ma esistono³⁹⁸.

In diversi passaggi del romanzo l'inverno è direttamente associato alla mancanza di certezze, alla deformazione prolungata delle coordinate conoscitive e al malessere morale che investe gli uomini alla fine della guerra. Particolarmente sensibile a questa corrispondenza fra condizioni climatiche e sentimentali è Enzo, attento a misurarsi con il «morto passato», ormai «semiscomparso», e le timide promesse del futuro:

Se gli avessero chiesto qual era il suo sentimento più acuto avrebbe risposto che in quel momento era la nausea della neve, l'exasperazione del freddo. Non ne poteva più, infatti, di svegliarsi al mattino e vedere un mondo buio premere contro i vetri della finestra, lentamente sfumare in un tetro biancogrigio ch'era poi l'alba sorgente fra nebbie e vapori; non ne poteva più di scendere dal letto con la luce sempre accesa, guardarsi nel bagliore verdastro dello specchio, uscire di casa e trovare i marciapiedi ingombri di neve gelata, se non addirittura quel brulichio bianco e

³⁹⁸ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., pp. 180-181.

silenzioso che scendeva implacabilmente a ovattare un universo semiscomparso, di cui tutte le linee plausibili erano deformate³⁹⁹.

La realtà l'ha già assalito attraverso Regina e sua figlia, ma una nuova vita non può cominciare finché si attarda a considerare inutile il suo recente passato, nullo il risultato delle sue imprese, vile o ignobile la gran parte degli uomini. Valgano quel che valgono, è meglio cercare di sentirseli di nuovo vicini, come nelle difficili ore della lotta e del pericolo, nell'emigrazione e nella guerra. Quindi ciò che deve superare, lo sente, non è soltanto il gelo di un crudo inverno, è anche la gelida sensazione di vivere in un mondo superficiale e bigotto, avaro e ingiusto: già gli è sembrato, quando in campagna ha veduto Regina sfiorare con tenere dita le prime foglie verdi del giglio selvatico, che dall'inverno è sul punto di uscire, per abbandonarlo alle sue spalle col morto passato⁴⁰⁰.

La stagione primaverile corrisponde, nelle aspettative di Enzo, al recupero di una disponibilità umana autentica e spontanea, la stessa che il conflitto aveva suscitato fra gli individui e che si è presto spento nel freddo dopoguerra. È la stessa posizione di Camilla, in lotta contro quel «mondo superficiale e bigotto» che annulla il potere della sua naturale empatia. Nell'immaginario della donna, l'inverno non solo rappresenta la lotta quotidiana per conservare, oltre al minimo benessere fisico, lo spirito di solidarietà e di comprensione fra i membri della sua famiglia, ma richiama anche il pensiero del marito assente. Per un immediato gioco di opposizioni, contro il gelo della solitudine e dell'abbandono la memoria suggerisce il ricordo del loro amore, associato ad un contesto estivo e assoluto:

Così, mentre appoggiata alla cornice della finestra guardava fuori il nudo, geometrico paesaggio cittadino, sapendo d'avere alle spalle nient'altro che una vecchia soffitta, ebbe la solita, fugace visione d'una spiaggia meridionale sotto la vampa d'un sole ardente, e lui, Dario, seminudo, che si faceva bruciare la schiena sdraiato immobile ventre a terra, il cappelluccio di tela inzuppato d'acqua di mare spiacciato sulla nuca⁴⁰¹.

Era il ricordo del sole lontano che l'aveva abbagliata quella stessa mattina mentre guardava l'alba sulla terrazza, un sole geloso, esclusivo, di lei amante, che veniva a toglierla alle cure ed ai crucci della famiglia e del tempo presente, e tenendola per mano, dolcemente riscaldandogliela, la riconduceva a una spiaggia meridionale⁴⁰².

Nella sequenza che recupera l'incontro notturno fra Camilla e il soldato, viene esplicitata la contrapposizione fra freddo = astinenza e caldo = piacere carnale, per cui il

³⁹⁹ Ivi, p. 243

⁴⁰⁰ Ivi, p. 251.

⁴⁰¹ Ivi, p. 11.

⁴⁰² Ivi, pp. 42-43

desiderio sensuale corrisponde direttamente alla sospensione di un gelo interiore e, come sempre, climatico:

E mentre stava così nelle sue braccia si era sentita un piacevole caldo addosso, l'incontinenza che si svegliava. Un fuoco inatteso era divampato, infatti, e quel giacere, il godimento, l'avevano come stordita. Nessuno l'aveva toccata da quando suo marito era scomparso, e non perché lei si fosse sentita in dovere di restargli fedele. Non aveva mai avuto uno scrupolo del genere, semplicemente era andata così: ma non avrebbe potuto negare a se stessa che l'ondata amorosa l'aveva come lavata, risciacquata dalle ceneri fredde della lunga astinenza. Era andata con materna pietà e n'era tornata col sangue caldo. Sul viso doveva avere l'impronta di quell'estatico piacere quando la madre l'aveva colta al ritorno. [...] Era quasi l'una di notte, il freddo era intenso, e lei non aveva giustificazioni possibili per il suo guardingo rientrare a un'ora simile. Difatti, dopo aver gettato la cicca nel fuoco sua madre aveva sorriso con un piacere evidentemente maligno: «Così è la vita, proprio così», e passandole vicino sull'uscio della scala interna l'aveva sfiorata col grosso scialle di lana pelosa. «Non hai avuto freddo, figlia mia?» le aveva chiesto bonariamente⁴⁰³.

Si tratta di una disposizione discorsiva ricorrente nel romanzo, per cui l'incontro d'amore è prima di tutto un modo per contrastare il freddo, una soluzione contro l'inverno del corpo e dello spirito. Nel caso di Enzo e Regina il riferimento diegetico alle temperature rigide della soffitta funziona su due livelli: sul piano dell'intreccio è il guasto della caldaia e l'eccessivo freddo dello stanzone a creare le condizioni per una maggiore intimità fra i due personaggi⁴⁰⁴; rispetto alla loro condizione psicologica, nel «timido calore reciproco» si mitiga il gelo di due lutti, si consolano due solitudini:

Poiché le circostanze avevano obbligato Regina ad abitare oltre che nella camera di Enzo anche nel suo letto, nell'aria si era presto addensata una nuvola di malizia. In buona fede essi credettero che fosse la nebbia di fuori a smussare i contorni solidi dei pochi mobili che li circondavano, a smorzare i lampeggiamenti dei vetri quando si apriva o si chiudeva una finestra, e quelli dell'unico misero specchio appeso nell'angolo; mentre era il misterioso disagio del misterioso, tenero richiamo del sesso che annebbiava la loro vista⁴⁰⁵.

«Davvero, senti come sono gelato?» e le mise contro le guance di Regina, forse per giustificare la sua invadenza, lei ebbe un sussulto, rabbrivì senza scostarsi, e lui ritirò subito le mani dicendo come prima: scusami. «Puoi rimanere un poco a scaldarti, se vuoi».

[...] Non dissero più nulla sul loro bisogno di scaldarsi giacché era proprio quel che stavano facendo, e così come s'erano messi il loro timido calore reciproco non poteva che aumentare e spandersi, confortandoli del terribile freddo, della terribile neve. Il ghiaccio scintillava preziosamente sui vetri, nel silenzio udivano gocciolare

⁴⁰³ Ivi, pp. 51-52.

⁴⁰⁴ Regina si stabilisce per alcuni giorni nella stanza di Enzo per risparmiare alla bambina il freddo della soffitta.

⁴⁰⁵ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., p. 142-143.

la grondaia, un topo rosicchiava in qualche tetro buco. [...] Confusamente sentiva ora che da tempo aspettava qualcosa di simile, ma non avrebbe immaginato che potesse accadere senza preamboli, senza quasi parole, e loro due così poco vestiti nonostante il freddo⁴⁰⁶.

Se le gradazioni di freddo e caldo raccontano la condizione dei personaggi in scene di natura puramente introspettiva, questo non esclude che lo stesso sistema simbolico sia impiegato per rimandare al contesto oggettivo della vicenda. Il romanzo è infatti attraversato da un continuo riferimento alle manifestazioni della natura e in particolare del mondo arboreo e vegetale investito, nelle ultime pagine, dal lento avvicinarsi della primavera.

È ancora Camilla a determinare una stretta corrispondenza fra la propria disposizione interiore e il ritorno della buona stagione, declinando la sua disponibilità all'amore del Rosso come lo sbocciare di una nuova possibile felicità: «i germogli che sentiva spuntarle dentro annunciavano ben altro, e non voleva nasconderselo che le sue notti e i suoi giorni, lei sola nella vecchia casa di campagna, avrebbero oscillato fra la tentazione e l'offerta»⁴⁰⁷. La decisione della protagonista di abbandonare la città per la casa di campagna amplifica questo senso di comunione con la natura, riconoscendo la rinascita individuale nella scoperta dei primi «germogli»:

Il sole era alto, adesso, e si adagiava come un manto sontuoso sui campi e sui boschi che fumavano leggermente nell'aria fredda (faceva assai freddo anche nelle soffitte), il bianco del cielo stava diventando azzurro, la poca neve si sarebbe definitivamente sciolta e sarebbe stata l'ultima, ne era quasi certa. Il crudo inverno era sul punto di finire, lei ne usciva spaccata in due (in più pezzi, a dire il vero, non soltanto in due), ma pur sentendosi cosciente ad ogni momento della devastazione ch'esso le aveva recato, il senso insopprimibile della vita si agitava in fondo a quelle macerie di se stessa e spuntava come i germogli che aveva veduto poco prima sulle piante, qualcuno fragile e tenero, altri ruvidi e aguzzi⁴⁰⁸.

Concluso il tempo provvisorio dell'inverno, anche il narratore interrompe il suo racconto e sceglie come ultimo congedo un'immagine di rinnovata fertilità e «fioritura»:

Martina, di ritorno, venne a dirle trionfalmente che aveva venduto «molto bene» i suoi carciofi al negozio del paese. (Anche lei avrebbe coltivato qualcosa che avrebbe potuto vendere, sicuro.) Le domandò, Martina, se aveva veduto la stupenda fioritura degli alberi, laggiù; da molti anni non ce n'era stata una così bella e ricca, e se non capitava qualche altra gelata notturna (la neve di quella notte certamente non aveva fatto bene ai fiori!) avrebbero raccolto una quantità di frutta. «Venga, andiamo a

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 147-148.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 286.

⁴⁰⁸ Ivi, pp. 284-285.

vedere», le disse e la precedette sul sentiero dell'orto. Camilla la seguì camminando adagio sull'ultima neve.

Camilla resta nella casa fra le montagne e si dedicherà alla cura della sua piccola porzione di terra, nuovo universo privato su cui esercitare la propria operosa dedizione alla vita. Seguendo lo svolgimento tematico della storia, il percorso della protagonista appare così pienamente positivo, orientato verso il recupero di una stabilità personale che le restituisce il contatto diretto con il tempo e con la realtà. L'ultima citazione del gelo («qualche altra gelata notturna») restituisce il significato del freddo alla sua pura connotazione fisica, ciclica e naturale.

Nell'ultima frase del romanzo Camilla oltrepassa materialmente il freddissimo inverno («camminando adagio sull'ultima neve») e procede verso un futuro che lei sola ha scelto per se stessa, senza fughe (per una volta), ma accettando il peso di una sconfitta e di un tempo perduto per sempre. Con questo gesto l'esito del romanzo supera, almeno in parte, il tono malinconico e pessimista dell'opera, riconoscendo ad una figura di donna il dovere di imporsi sul dolore e la delusione, la responsabilità di non diventare «mai una gelida pietra in fondo a uno stagno morto». Un finale che diventa ancora più significativo se si considera *Un inverno freddissimo* come il secondo atto di un grande progetto di scrittura sulla Seconda guerra mondiale. In questa prospettiva, è Camilla a riscattare il destino di Daniela, e con lei di quella «lunga teoria di donne prostrate»⁴⁰⁹ che la Storia ha marginalizzato ed escluso. Se la protagonista di *Ballata levantina* è rassegnata a sparire nel silenzio, condannata dalla sua impossibilità di affrontare le contraddizioni e le delusioni del mondo, Camilla continua ad avanzare oltre «l'incoerenza di questo vivere e le sue crudeli ingiustizie»⁴¹⁰, ricostruendo una nuova stagione dalle «macerie di se stessa».

È su questa provvisoria conquista che si sospende il discorso di Cialente sulla guerra e sull'Italia, si chiude un ciclo di ricerca che attraversa due decenni e rimanda all'ultima fase della sua produzione. Il confronto fra la sorte di una donna (o di una genealogia di donne) e la Storia collettiva tornerà come modello interpretativo dominante per il decennio successivo. Quello che resta un unico nella scrittura di Cialente è la scelta

⁴⁰⁹ Fausta Cialente, *Ballata levantina*, cit., p. 100.

⁴¹⁰ Ivi, p. 94.

compositiva di *Un inverno freddissimo*, romanzo claustrofobico e ossessivo, ma anche posato e somnesso, dal grande equilibrio stilistico. L'accordo di tutte le ragioni narrative dentro l'immagine del freddo inverno è una prova quasi manieristica che contraddice la condotta abituale della scrittrice, naturalmente disposta al fascino evocativo e molteplice del racconto. Così, attraverso l'ipertrofia di un elemento tematico, il romanzo diventa gesto espressivo dai contorni netti, forma che interroga il reale esprimendo in un solo significante il primo piano e lo sfondo, il particolare e il generale, il senso ultimo di una stagione sofferta e antieroica.

II.3 *Il vento sulla sabbia*. Variazioni levantine

Publicato per la prima volta in 9 puntate⁴¹¹ sul settimanale «Amica», inserto di moda e attualità del «Corriere della sera», *Il vento sulla sabbia* riprende e porta a compimento la produzione di romanzi ad ispirazione egiziana. Dopo la pausa milanese di *Un inverno freddissimo* (1966), Cialente propone un nuovo volume ambientato ad Alessandria negli anni che precedono la Seconda guerra mondiale. Qui si svolge la storia di Lottie e Frida, due mature donne tedesche che nel fasto della loro villa alto-borghese dividono l'amore dello stesso uomo e consumano la loro rivalità insieme agli ultimi splendori mondani della società levantina.

Il ritorno di atmosfere e contesti già verificati, permettono a Cialente di costruire un testo di breve estensione e facile esecuzione, in cui risolve senza grandi artifici la trattazione di un universo paesaggistico, sociale e storico che è particolarmente familiare alla sua scrittura. Il romanzo risulta così la rielaborazione di una serie di modelli tipici per l'autrice e accordati in una forma molto meno ambiziosa delle opere che l'hanno preceduta.

Arrivata nell'ultima stagione della sua vita e della sua produzione, Cialente si concede un'ulteriore digressione sul contesto storico che più di ogni altro ha stimolato il suo immaginario, dedicando il racconto alla rappresentazione di interni borghesi che riflettono solo indirettamente l'imminente urto degli eventi mondiali. Il sistema del racconto storico resta, tuttavia, il modello di riferimento principale, espresso nella volontà di restituire, attraverso la quotidianità di figure esemplari, il costume, le abitudini, i valori di una classe sociale direttamente collusa con la storia del colonialismo e della futura decolonizzazione. Su un impianto ideologico già esplicitato nei due romanzi degli anni Sessanta (*Ballata levantina*; *Un inverno freddissimo*), l'autrice costruisce una variazione sul tema dell'anomalia degli europei d'Egitto, sospesi in un mondo di pregiudizi e anacronistici privilegi sociali. Sebbene sul «molle ritmo di vita tra levantino e coloniale» si agitino, questa volta, un numero limitato di referenti

⁴¹¹ Dal 3 agosto 1971 al 26 ottobre 1971.

politici, fattuali e autobiografici, Cialente esaspera programmaticamente il discorso simbolico del testo e sceglie come conclusione una liturgia funeraria (il grande incendio sulla spiaggia) di forte impatto, a segnare definitivamente il tramonto di un'epoca e il termine di un ripetuto colloquio fra esperienza, memoria e scrittura. Un finale che, per quanto memorabile, non riesce a riscattare il testo dalla sua misura di opera minore, priva della forza espressiva e della carica creativa che distingue l'autrice, forse penalizzata dall'originaria destinazione in rivista e dall'esaurirsi di un nucleo tematico ormai lungamente sfruttato. Tuttavia, è proprio nel limite dei suoi risultati formali e poetici che l'opera trova un possibile riscatto e il suo senso nella storia del romanzo cialentiano. Più delle sottese denunce politiche, più della grande metafora del fuoco purificatore, più della connotazione ironica e costantemente critica del punto di vista, è l'impaccio della narrazione a raccontare l'estrema sconfitta di una società e di un paese. La fissità dei personaggi, l'applicazione di sistemi discorsivi schematici e posticci, la mancanza di calore e di autenticità fra le figure, tutto racconta di un mondo che si è estinto, che ha perduto la sua patina di fascino e mistero rivelando il vuoto della sua inconsistenza. Il levante torna un'ultima volta come spettro mortifero e mesto, ridotto in cenere dalla Storia e dalla scrittura.

II.3.1 Struttura

Il vento sulla sabbia presenta una serie di scelte formali e stilistiche che segnano una forte discontinuità con la precedente produzione di Cialente. Nella struttura del romanzo l'autrice rinuncia per la prima volta all'abituale scansione in parti, disponendo la materia narrativa in 11 capitoli non titolati che misurano fra le 11 e le 24 pagine. La rinuncia alla disposizione in grandi sezioni distinte corrisponde alla brevità di un contenuto narrativo risolto in 180 facciate, a fronte di una produzione romanzesca che non era mai scesa sotto le 300 pagine di edizione. Alla misura e alla distribuzione dell'oggetto testuale si accompagna un'ulteriore cambio di tendenza: al momento della sua pubblicazione, nel 1972, *Il vento sulla sabbia* è l'unica composizione di Cialente narrata interamente in

prima persona, scelta che non ha precedenti nella produzione della scrittrice, racconti compresi⁴¹², ma che sarà ripetuta con esiti ancora nuovi nel successivo *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976).

Il carattere di brevità e di continuità del racconto è associata ad una inalterata unità di tempo e di luogo: l'intreccio romanzesco non supera mai il confine di due ville del quartiere europeo di Alessandria d'Egitto, dove gli eventi si consumano nello spazio di poche settimane in uno degli «anni che precedevano la seconda guerra mondiale»⁴¹³.

I primi 4 capitoli presentano il raccolto gruppo di personaggi che intervengono nella storia. Protagonista e voce narrante è la diciottenne Livia, italiana rimasta orfana e rifugiata in Egitto dove vivono i suoi unici parenti: il cugino Filippo, intellettuale borghese appartenente alla comunità ebraica di Alessandria d'Egitto, e sua moglie Malvina. I due la introducono al Sans Souci, la villa dei ricchi e maturi coniugi tedeschi, Frida e Stefan, lei pittrice dilettante, lui appassionato musicista. Da oltre vent'anni i due ospitano l'artista Lottie, conosciuta in Germania all'inizio del secolo e da allora protetta dal loro mecenatismo. Stabilitisi in Egitto, Lottie li ha seguiti installandosi in una baracca sulla spiaggia che costeggia la loro proprietà. La pittrice è da sempre l'amante di Stefan e la giovane Lisa si trova così al centro di un logoro triangolo d'amore, consapevolmente tollerato dal rassegnato assenso di Frida. Fra le due donne si è stabilita una convivenza apparentemente serena e conciliante: la pittrice è esclusa dalla partecipazione a qualsiasi evento mondano e dagli spazi di rappresentanza della villa, ma continua a incontrare privatamente Stefan e a mantenere con Frida momenti di confronto e di condivisione rispetto alla comune passione della pittura.

Nel quarto capitolo Lisa viene assunta dalla padrona di casa come assistente personale e si trasferisce dentro le mura del Sans Souci. La parte centrale del romanzo, estesa fino all'ottavo segmento, descrive la vita della protagonista nella villa, il suo rapporto con i

⁴¹² Fra i racconti sono però da segnalare due casi in cui l'enunciazione coincide con la prima persona plurale di un gruppo di bambini che si pongono come narratori collettivi delle proprie esperienze: *Marianna* («L'Italia Letteraria», ottobre 1933; poi in *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 3-36.) e *Il giardino* (già edito nel 1936 ad Alessandria d'Egitto in «Il Giornale d'Oriente»; poi in *Pamela o la bella estate: racconti*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 94-99; poi in *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 153-157). In *Ballata levantina* il racconto in prima persona è limitato alle prime due parti del romanzo.

⁴¹³ Fausta Cialente, *Il vento sulla sabbia*, Milano, Mondadori, 1972, p. 38.

tre tedeschi e con gli altri abitanti del luogo: l'enigmatico servo berbero Abdu e l'affascinante Amadeus, figlio di Stefan e Frida.

Negli ultimi tre frammenti si prepara e si compie lo scioglimento dell'azione. Una notte in cui molti personaggi sono lontani dalla villa (Lisa ospite dei cugini, Stefan e Amadeus in viaggio d'affari, Abdu fuori servizio), Frida decide di dormire nell'alloggio di Lottie per assistere la pittrice malata. Prima dell'alba nella baracca scoppia un incendio e le due donne restano uccise. Ufficialmente le cause dell'evento rimangono ignote, ma la protagonista è segretamente convinta della colpevolezza di Abdu, morbosamente devoto a Frida e ostile a Lottie: il servo ha attentato alla vita della mantenuta senza sapere che quella stessa notte la sua adorata padrona si trova al capezzale della pittrice:

La mia mente aveva già misurato tutto l'orrore dell'accaduto e la beffarda brutalità del destino. Mi sentivo presa in un viluppo lugubre e solenne che si esprimeva in spogli, martellanti pensieri: morte insieme, sono morte insieme, il fuoco le ha bruciate, lo stesso fuoco⁴¹⁴.

Ricostruito dalla voce della narratrice, l'intreccio è il risultato di una serie di quadri domestici e rigorosamente interni in cui luoghi e tempi della trama, numero e mobilità dei personaggi sono ridotti al minimo. La semplicità della costruzione enunciativa è evidenziata da un appiattimento della gerarchia drammatica degli eventi, per cui una serie di scene si susseguono senza scarti temporali e senza forti nessi logico-causali che ne vivacizzino il ritmo e alimentino il climax narrativo. La sensazione del lettore è quella di assistere a una sequenza di composizioni statiche costituite, nella maggioranza dei casi, da frammenti di dialogo che coinvolgono la protagonista e uno o più personaggi (con netta prevalenza dei confronti a coppia), seguiti da brevi inserti riflessivi della voce narrante e rari sommari che recuperano informazioni aggiuntive sulle figure o sul contesto. Nel corso dei diversi colloqui con gli abitanti della villa, Lisa guadagna la fiducia di Frida, viene goffamente corteggiata da Amadeus, osserva gli atteggiamenti ambigui di Abdu, Lottie e Stefan. Nessun segreto o colpo di scena emerge nelle settimane di convivenza con gli attori di un'estenuante farsa amorosa, consumata da venti anni di degradazione morale, rancore e ipocrisia:

⁴¹⁴ Ivi, pp. 170-171.

«Dio mio, se fosse una “cosa” tra persone giovani, sarebbe diverso, qualcuno dei personaggi di questa specie di recita si sarebbe stufato, non vi pare? E avrebbe abbandonato la scena. Ma è una faccenda tra persone anziane, quasi vecchie... e allora tutto si è come incancrenito, nessuno vuol cedere, ognuno sa che è l'ultima occasione vitale e si aggrappa a quello che crede il proprio diritto alla felicità, anche a costo di rendere infelice o beffare l'altro. Quindi non c'è speranza... e quel ch'è peggio non c'è nemmeno felicità. Non c'è mai stata, anzi, perché tutto era sempre come avvelenato»⁴¹⁵.

Il disegno essenziale del racconto è costituito dalla ripetizione, in tre momenti focali dell'intreccio, di scene di gruppo coincidenti con i ricevimenti offerti dalle due coppie di coniugi: gli anziani tedeschi (Frida e Stefan) e i giovani italiani (Filippo e Malvina). Dopo un primo capitolo di introduzione al racconto, nel secondo segmento Lisa conosce la pittrice Lottie durante una festa a casa di Filippo e Malvina e accetta di posare per un ritratto: sarà questo pretesto a condurla la prima volta al Sans Souci. Più avanti, a segnare la metà esatta del romanzo (capitolo VI), viene organizzata una serata musicale nella villa di Frida e Stefan, che si esibisce al piano insieme ai suoi amici musicisti. In quello che è forse l'unico snodo narrativo del romanzo, compare per la prima volta il personaggio di Amadeus (capace di provocare un immediato turbamento nella protagonista), mentre Lisa verifica il comportamento di Lottie (che tenta, nonostante il divieto imposto, di conquistare qualche istante di visibilità sociale) e assiste ad un dialogo rivelatore fra Frida e Stefan. Infine, nel penultimo capitolo, si ripete un ricevimento a casa di Filippo e Malvina (perfettamente speculare al capitolo II) che costringe Lisa ad allontanarsi dal Sans Souci proprio la sera dell'incendio. La sezione finale del testo corrisponde all'epilogo della vicenda, riservato alle ultime riflessioni della protagonista.

L'intreccio, effimero e privo di sviluppi sostanziali, è quindi riassumibile in una serie di discussioni-confessioni-confidenze fra la protagonista e i diversi personaggi, dialoghi che occupano l'intervallo fra tre occasioni mondane:

⁴¹⁵ Ivi, p. 136.

Capitolo I	Introduzione
Capitolo II	Ricevimento di Filippo e Malvina
Capitolo III	Lisa + Lottie ; Lisa + Malvina e Filippo ⁴¹⁶
Capitolo IV	Lisa + Malvina ; Lisa + Lottie
Capitolo V	Lisa al Sans Souci: sommario
Capitolo VI	Ricevimento di Stefan e Frida
Capitolo VII	Lisa + Frida; Lisa + Malvina e Filippo
Capitolo VIII	Lisa + Amadeus
Capitolo IX	Lisa + Lottie ; Lisa + Frida ; Lisa + Amadeus
Capitolo X	Ricevimento di Filippo e Malvina
Capitolo XI	Epilogo

La funzione strutturale delle scene di incontro collettivo, in cui i personaggi si circondano del loro entourage sociale e selezionano un pubblico compiacente per le loro pretese intellettuali, costituisce un efficace punto di contatto con il piano tematico del romanzo. Le feste, i ricevimenti, le serate di spettacolo nelle ville dei ricchi europei rappresentano la massima espressione della società levantina, il suo classismo, il suo distacco dagli spazi del paese che abitano (le riunioni avvengono sempre negli ambienti controllati e privati delle ville), le sue manifestazioni collettive prive di autenticità e di «armonia»:

Se avessi colto qualche armonia, fra tutti quelli, amaramente sola com'ero, avrei potuto invidiarli; avevo invece la sensazione che stessero insieme per vanitosa abitudine, e la loro allegria, le loro spiritosaggini mi sembravano insensate o false, quasi sempre, talmente in disaccordo col puro cielo dove già si coloravano le nubi del tramonto e dove sarebbe stato possibile veder passare gli angeli, mi sembrava, se soltanto si avesse avuto la pazienza di guardare⁴¹⁷.

Povero di azione e di risvolti drammatici, il romanzo si fonda sulla rappresentazione di un clima e un'atmosfera in cui si vorrebbe costruire un progressivo crescendo di ansietà e di drammaticità. Tuttavia, il climax narrativo non riesce sempre efficace e l'aumento della tensione fra i personaggi non è sufficiente a preparare l'incursione del tragico nella penultima scena. Si tratta di una tecnica già applicata da Cialente in almeno due occasioni: tanto il suicidio di Eva in *Cortile a Cleopatra* che la scomparsa di Daniela in

⁴¹⁶ Il simbolo “+” indica una sequenza di dialogo fra i personaggi che esaurisce o costituisce la porzione principale del capitolo.

⁴¹⁷ Fausta Cialente, *Il vento sulla sabbia*, cit., pp. 27-28

Ballata levantina si verificano appena prima dell'epilogo finale e costituiscono due accelerazioni improvvise e drammatiche che, pur provocando una scossa disturbante nell'andamento del romanzo, rispondono a sistemi di discorsività interna e di significazione profonda del testo⁴¹⁸. Nel caso de *Il vento sulla sabbia* l'uso del colpo di scena è estremamente efficace sul piano simbolico e semantico, proponendo un'immagine di grande effetto (il fuoco, la cenere) per rappresentare il crollo definitivo di un mondo destinato ad essere cancellato dalla storia. Non è altrettanto riuscito a livello formale, in quanto poggia su una struttura narrativa decisamente più debole, non sufficientemente articolata a livello di corrispondenze semantiche e assiologiche, priva di quella solidità poetica che caratterizza i romanzi precedenti. L'episodio dell'incendio non risulta pienamente verosimile rispetto alle tensioni drammatiche espresse dall'intreccio: la devozione di Abdu e l'odio verso Lottie, il comportamento misterioso del servo e la confusa richiesta di aiuto che rivolge a Lisa (capitolo VIII) non sono adeguatamente sviluppati nel testo e trovano nell'improvviso omicidio una manifestazione sproporzionata. L'autrice sceglie inoltre di anticipare la morte delle due donne attraverso riferimenti prolettici che non contribuiscono alla credibilità dell'intreccio, ma appaiono a tratti forzati e didascalici. In maniera fin troppo scoperta, ad esempio, Lisa si trova a commentare la pericolosità di un incendio nella struttura di legno che abita Lottie:

«Pericoloso il fuoco, qui dentro» dissi allora. [...] «Tutta questa stuoia, questo legno! [...] E adesso tutta questa paglia».

Un lume cattivo s'era improvvisamente acceso nei suoi occhi. «Oh, non sono io che devo stare attenta». [...] Aperse la porta e accompagnò fuori. La ragione c'era. «Guardate» disse e indicò una zona di bruciaticcio nella sabbia, con rimasugli di tizzoni spenti, neri, e ceneri bianchicce, non troppo distante dalla parete del garage. «Vengono sempre qui a bruciare la sterpaglia che raccolgono in giardino. Mille volte l'ho detto ad Ali, ma non serve a niente. Non so se ubbidisce a un ordine del giardiniere o di Abdu... So che ogni tanto devo chiudere le finestre per non essere invasa dal fumo».

[...] Rimasi un momento a guardare il bruciaticcio sulla sabbia e istintivamente spostai col piede la cenere e i tizzoni. Erano ancora tiepidi, il fuoco doveva essere spento da poco, o forse erano soltanto scaldati dal sole, ma anche in questo caso si

⁴¹⁸ Presenta in parte la medesima impostazione anche la morte di Alba, evento drammatico principale di *Un inverno freddissimo*. Rispetto alla struttura complessiva del romanzo, l'episodio si colloca alla fine della penultima parte del testo (la seconda di tre sezioni), lasciando tuttavia ancora un ampio margine (circa cento pagine) per l'ulteriore sviluppo dell'intreccio. Non è quindi possibile avvicinarlo del tutto all'effetto ricercato negli altri tre romanzi.

poteva dare un ritorno di fiamma e col vento che soffiava quasi sempre trascinando sulla sabbia immondizia e cartaccia, il pericolo era evidente⁴¹⁹.

Analogamente la sera stessa della tragedia, mentre lascia la villa per partecipare alla festa di Filippo e Malvina, la protagonista scopre un pericoloso «mucchio di sterpaglia» cosparsa di benzina vicino all'abitazione della pittrice. Rassicurata dalla presenza di una domestica (che all'ultimo momento sarà sostituita proprio da Frida) la ragazza prosegue senza dare l'allarme. A pochi passi intravede anche la veste del servo Abdu, che si allontana dal Sans Souci:

Quando uscii e accostai la porta che nessuno chiudeva più vidi accatastato a pochi passi un gran mucchio di sterpaglia su cui erano accumulate vecchie scatole di cartone sfondate e degli stracci mi sembrarono bagnati. Mi avvicinai e sentii che puzzavano di benzina, erano certamente gli stracci adoperati per pulire le automobili, gettate lì in attesa che tutto venisse bruciato. “Meno male che la donna sarà qui a dormire”, mi dissi. Ci avrebbe pensato lei a impedire che affumicassero l'aria, e presi a correre giù per il viale. Prima di svoltare l'angolo mi sembrò di veder sparire fra gli alberi il caftano di panno violaceo che Abdu indossava quando usciva in licenza, e pensai che, come me, anche lui fosse in ritardo⁴²⁰.

Il gioco narrativo risulta particolarmente semplice, limitato alla distribuzione di prove fin troppo eclatanti (sebbene, sul piano della storia, non sollecitino alcun intervento della protagonista) per aiutare il lettore ad assorbire l'impatto dell'evento catartico. Alla costruzione di isotopie discorsive e simboliche profonde lungo il corso della scrittura (è il caso di *Cortile a Cleopatra* e *Ballata levantina*), Cialente preferisce una soluzione più immediata che può rispondere a fattori diversi: la brevità del testo, la sua originaria destinazione come romanzo a puntante su un settimanale di largo consumo, la presenza di un narratore diegeticamente coinvolto che filtra ogni aspetto del racconto attraverso la propria esperienza.

Determinante per tutto l'andamento e l'impostazione dell'opera è, infatti, lo statuto del narratore in prima persona, figura che detiene una focalizzazione enunciativa totale ed esercita una presenza costante nello sviluppo del racconto. Il ruolo di Lisa è dichiaratamente quello di testimone che resta ai confini dell'intreccio, partecipandovi solo come osservatrice privilegiata di fatti e personaggi:

⁴¹⁹ Ivi, pp. 146-147.

⁴²⁰ Ivi, p. 163.

Mi sembrava più utile raccogliere in silenzio il maggior numero d'impressioni sul luogo e sulle persone e dire di me il meno possibile, anche se il mio comportamento poteva farmi sembrare più che timida astuta o ipocrita⁴²¹.

Prima di iniziare il racconto della «storia di Frida, di Lottie, di Stefan», il narratore intradiegetico si preoccupa di definire lo statuto del proprio discorso:

A quel tempo – e sono oramai ben più di trent'anni – tutti avrebbero voluto conoscerla la verità sulla storia di Frida, di Lottie, di Stefan, perché in realtà nessuno ne sapeva molto, ma solo quel tanto che gente di così alto livello può permettersi di lasciar intravedere. Se dico alto livello non è per far allusione solo alla ricchezza di certuni del gruppo che si riuniva regolarmente al Sans Souci [...]; è piuttosto l'alludere a un'educazione ch'era già allora, per i giovani come me, passata di moda, un ritegno ch'era suggerito dalla dignità o dall'ipocrisia, ma era pur sempre in quasi tutti i personaggi più importanti di questa storia, forza di carattere prima di ogni altra cosa; e, naturalmente, una forza ch'era più visibile ed esemplare proprio in Frida. Le mie sono dunque memorie affettuose riguardo certuni, severe e perfino ostili nei riguardi di altri, giacché un'obiettività assoluta non è mai possibile, specie quando si tratta dei nostri sentimenti e delle scelte alle quali essi ci spingono; ma sono memorie cospicue, folte, che solo a una subalterna, com'ero io a quel tempo nella casa di Frida, poteva essere dato di raccogliere, e non perché avessi l'abitudine, Dio ne guardi, di ascoltare alle porte. Solo che le porte spesso rimangono aperte quando invece dovrebbero restare chiuse.

L'affetto che può dare o ricevere una subalterna è sempre relativo, condizionato, quindi il mio vuol essere solo un racconto fedele, e se guardo alle tombe che intanto si sono chiuse su molti di questi personaggi, esso può rispondere a un desiderio di rendere giustizia al modo in cui sono vissuti, con i loro compromessi e peccati, i loro errori e le loro verità⁴²².

In apertura del romanzo la protagonista stabilisce le coordinate temporali di un racconto che è caratterizzato proprio dal particolare posizionamento della voce narrante. Lisa non è un referente neutrale o anonimo rispetto alla storia evocata, il suo punto di vista è quello di un osservatore esterno che si riconosce e si rappresenta come diverso e alternativo ai personaggi e i contenuti che si prepara a esporre:

La vita degli altri, con le sue vicissitudini, le gioie, i tradimenti, i dolori, le disfatte, è cosa appassionante da guardare, spesso sconvolgente, ma più spesso ancora divertente per il suo romanticismo smisurato o la sua smisurata complicità⁴²³.

La narratrice è distante per età (una giovane che riferisce le vicende di persone mature), per classe (una subalterna che osserva i suoi superiori), per inclinazione personale (affettuosa o ostile a seconda dei diversi personaggi della storia), ed è lei stessa a

⁴²¹ Ivi, p. 67.

⁴²² Ivi, pp. 7-8.

⁴²³ Ivi, p. 8.

denunciare la limitata obiettività della sua parola e la mancata appartenenza al contesto sociale descritto:

Frida [...] di me aveva detto: «Non parla perché è timida e orgogliosa, e finge di non veder nulla: invece niente le sfugge». Questo era vero ed era forse dovuto a un mal inteso senso di conservare la mia libertà e la mia indipendenza in mezzo a gente che non volevo assolutamente considerare mia pari⁴²⁴.

Lo snobismo del mondo levantino è espressione non solo dell'alta borghesia, che esclude e allontana coloro che non fanno parte del proprio circolo, ma si rivela tanto forte anche nella figura di Lisa, italiana di modeste origini e impiegata presso la ricca famiglia del Sans Soudi. Non sono esclusivamente i privilegiati a volersi distinguere dai meno abbienti, ma è il personaggio più umile ad affermare (a sua volta snobisticamente) la sua alterità rispetto ai comportamenti e il sistema di valori del gruppo gerarchicamente superiore.

Infine, a condizionare il racconto di Lisa è lo scarto temporale («sono ormai ben più di trent'anni») che separa il tempo degli eventi da quello del racconto, introducendo un'ulteriore distinzione fra la condizione attuale della protagonista e il suo punto di vista giovanile («Ma solo ora, a distanza di tanti anni posso dare un giudizio simile»⁴²⁵), fra l'esperienza e la successiva rielaborazione narrativa:

Fu in quel momento, credo, che per la prima volta mi venne il pensiero – assai confuso, devo dire – di raccontare un giorno la storia di Frida, di Lottie, di Stefan, una storia che forse nessuno conosceva bene, come Abdu, e come io stessa l'andavo ora lentamente imparando. Ma non avrebbe, il tempo, distrutto una consistenza che mi sembrava fragile, fluttuante come una nebbia? Ed era giusto guardarla solo dal lato di coloro che erano gli offesi? E gli avvenimenti mondiali, quel fosco avvenire che si preparava per tutti quanti, ci avrebbe permesso di vivere o ci avrebbe definitivamente travolti⁴²⁶?

Si tratta dunque di un narratore-spettatore («Avrei voluto sentire di essere soltanto una spettatrice davanti a quel panorama di sentimenti non belli, né buoni»⁴²⁷) estremamente disponibile a riflettere sul proprio ruolo, sulle modalità della rappresentazione, sul rapporto con i referenti del racconto e sulla consistenza della propria memoria:

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ivi*, p. 118.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 155.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 147.

Fu quello un giorno di cui dovetti ricordare poi quasi tutti i particolari, non tanto per la gente chiassosa che ingombrò la veranda e il giardino, e qualcuno anche il salotto nonostante facesse un gran caldo dentro la casa, quanto perché, inaspettatamente, il mio destino ebbe la sua piccola svolta⁴²⁸.

Non potevo immaginare, allora, che non avrei mai più dimenticato quella notte, e difatti la ricordo in ogni suo particolare, la rivedo nella luminosità funerea che circonda le immutabili vicende del passato. Troppo tardi ci coglie il dubbio che se avessimo pronunciato parole diverse o ci fossimo diversamente comportati le vicende avrebbero preso un altro corso. Del resto, io ero stata solo una spettatrice, quella notte⁴²⁹.

La serata è rimasta uno dei miei ricordi più imprecisi, che solo sforzandomi potrei dirne l'inizio, lo svolgimento e la fine⁴³⁰.

Alla tendenza autoriflessiva si combina l'atteggiamento ripetutamente prolettico di Lisa, che «sulle pallide ombre delle [sue] illusioni» vede progressivamente «calare la folta nebbia di un minaccioso avvenire»⁴³¹: nel resoconto della storia di Frida e Lottie si addensano affermazioni profetiche della voce narrante a cui, come si è visto, viene affidato il compito di costruire attesa di un finale tragico:

Non ero soltanto confusa e perplessa di fronte allo svolgersi di avvenimenti che superavano la mia attesa e fors'anche la mia curiosità; cominciavo ad essere angosciata perché sentivo che una grave perturbazione sconvolgeva in profondità il vivere apparentemente quieto delle persone che mi circondavano, e mi chiedevo se quella che era per me la più importante, Frida, ne accoglieva e verificava i sintomi. Ma sembrava che non vedesse nulla di straordinario intorno a sé, Frida [...]. Le acque dunque erano calme, scorrevano nel senso giusto, i venti soffiavano nella direzione normale, alle ore precise, gli astri non dicevano proprio niente sul destino prossimo o lontano, ma era soltanto una sbadataggine degli astri⁴³².

Sentivo d'essere giunta a un livello inconcepibile d'intensità, ma cercavo che non si vedesse e non pensavo più alla sbadataggine degli astri [...]. Essi continuavano a non dire nulla sul destino sul destino prossimo o lontano, e invece quelli erano gli ultimi giorni, le ultime ore⁴³³.

Con la consapevolezza che la contraddistingue, la narratrice non manca di affermare il limite del suo racconto, corrispondente alla morte delle due donne che l'hanno dominato. Il resto dell'intreccio e dei personaggi resta sospeso ai margini del romanzo, ulteriore conferma della focalizzazione personale e programmatica del personaggio-

⁴²⁸ Ivi, p. 27.

⁴²⁹ Ivi, p. 98.

⁴³⁰ Ivi, p. 164.

⁴³¹ Ivi, p. 125.

⁴³² Ivi, p. 141.

⁴³³ Ivi, p. 157.

emittente:

La storia di Frida, di Lottie, di Stefan praticamente finisce qui, ciò che accadde dopo è storia d'altri, e nella nostra memoria quei poveri fantasmi si aggirano senza posa nel luogo dove il fuoco ha avuto ragione del bene e del male. Tutto ciò che di nobile o di torbido era stato nella vicenda doveva finalmente mutarsi col tempo, com'è avvenuto, in qualcosa che sarà sempre degno di pietà. Non per modo di dire, la cenere ha tutto ricoperto.

Gli avvenimenti caotici che in seguito ebbero luogo, ci dispersero e ci riunirono più volte, e decisero delle nostre azioni, giacché tutto fu governato dalla guerra e dalla pace⁴³⁴.

Voyeurismo, partecipazione affettiva, orgoglioso distacco generazionale e sociale, tendenza proletica e riflessiva: la natura del narratore determina le forme del racconto e costituisce la più importante novità stilistica e strutturale di un romanzo che, da un punto di vista tematico, riserva poche sorprese ai lettori di Cialente.

II.3.2 Tematiche e contenuti. Interno egiziano con figure

I personaggi che lentamente vado sottraendo alla nebbia del passato li vedo soprattutto immersi nella loro vita privata, dove bruciano (e non solo per modo di dire) e si consumano, e per me hanno valore oggi ancora per quel che ch'essi furono al di sopra e all'infuori degli avvenimenti⁴³⁵.

Argomento del racconto di Lisa è la vita privata di una facoltosa famiglia levantina, ritratta esclusivamente in quella dimensione domestica e privata dove «i destini [...] s'incontrano e si attraversano, [...] e quasi sempre si disturbano»⁴³⁶. Non si tratta quindi di una vicenda collettiva che sia espressione diretta della grande Storia, ma di una ricognizione limitata ad interni esclusivi e quotidiani che coinvolge un numero estremamente ristretto di figure. È questa la formula con cui Cialente sceglie di realizzare l'ennesimo bilancio della vita levantina negli anni fra le due guerre mondiali, ancora una volta i più attivi e ricchi di riferimenti nel suo immaginario. Attraverso una modalità di racconto che differisce dalle strategie abituali, l'autrice ripropone una serie di temi letterari e autobiografici già espressi nelle precedenti opere e tutti legati alla

⁴³⁴ Ivi, p. 177.

⁴³⁵ Ivi, p. 38.

⁴³⁶ Ivi, p. 130.

rievocazione del contesto egiziano. Il testo si costruisce così come una combinazione ridotta e semplificata dei principali motivi del romanzo cialentiano, riproposti in una formula stilisticamente piacevole ma priva, anche per ragioni di spazio narrativo, di particolari approfondimenti ideologici o poetici.

Evidente è, prima di ogni altro elemento, il debito di Lisa rispetto ai precedenti protagonisti di Cialente. Orfana, arrivata in Egitto dall'Italia dopo la morte dei suoi parenti più vicini, costretta a inserirsi come straniera in un contesto sociale e culturale completamente nuovo, riprende il profilo biografico di Marco (*Cortile a Cleopatra*) senza, tuttavia, conservarne l'indole e la problematicità. La costruzione del personaggio è completata con una serie di prestiti da *Ballata levantina*: derivano da Daniela il mancato riconoscimento nella propria patria («l'Italia, dove pur ero nata, era soltanto una memoria di fallimenti e tristezze»⁴³⁷; la possibilità di trascorre un periodo della propria vita in una delle più eleganti ville di Alessandria (la villa della nonna che diventa la villa di Frida e Stefan, con annesso giardino e accesso alla spiaggia); il rapporto con due forti figure materne (nonna Francesca per Daniela, zia Albina per Lisa), entrambe amanti di ricchi uomini ebrei, che offrono modelli di comportamento alternativi al rigido e meschino perbenismo borghese:

La zia non andava mai in chiesa e non sospirava mai, adoperava un linguaggio energico, spregiudicato, un'ironia graffiante [...], era generosa senza ostentazione indulgente senza mollezze. Mi sembrava che oramai cercasse più di ogni altra cosa d'esser lasciata in pace e alla sua età era comprensibile, dopo un vita per nulla avventurosa ma equivoca, durante la quale aveva dovuto sopportare inevitabili affronti e difendersi dalle malignità altrui⁴³⁸.

«Sapevo fin dall'inizio di dover restare in margine... Già, la porta di dietro... o la scala di servizio, se ti piace di più. Ma non ho mai avuto la fregola di entrare nel bel mondo di quelle pettegole, che si credono salve per l'eternità perché sono passate davanti al prete o al rabbino... e poi le corna al marito le hanno messe egualmente, quasi tutte. A me un uomo è bastato, se vuoi proprio saperlo, anzi, direi che d'averne uno è già tanto. L'ho sempre rispettato, però, e lui come una moglie m'ha sempre trattata, assai meglio dei mariti di quelle due poverette, mia sorella e tua madre»⁴³⁹.

Infine, comune a tutti i protagonisti dei romanzi levantini è la grande esperienza del paesaggio egiziano, uno sfondo incantato e capace di alimentare, a dispetto delle

⁴³⁷ Ivi, p. 11.

⁴³⁸ Ivi, p. 12.

⁴³⁹ *Ibid.*

vicende difficili che vi hanno luogo, irresistibili suggestioni e nostalgie:

Se un po' di felicità era entrata nella mia esistenza, questa era legata a quella spiaggia e a quel mare, al sollevarsi e al cadere delle onde e dei venti⁴⁴⁰.

Per quanto fossimo consapevoli della minaccia che ci sovrastava (erano gli anni che precedevano la seconda guerra mondiale) e gli avvenimenti non trovassero mai una conclusione che c'invitasse a sperare nel meglio, la fedeltà a queste memorie mi fa ricordare le stagioni della mia prima giovinezza come una felicità irripetibile, per sempre naufragata, a tal punto che, dopo, fuori di quella riva orientale e di quel clima mi sono sempre sentita come in esilio⁴⁴¹.

Sebbene limitato da una trama che predilige i salotti e gli usci socchiusi di un interno familiare, il paesaggio e il clima egiziano si impongono come significanti primari del romanzo, costruiscono una cornice di immagini che, in accordo con l'indicazione del titolo, anticipano le ragioni simboliche del finale:

Si sperava, mi disse, che da un'ora all'altra il vento “voltasse” e dal mare sarebbe venuto col fragore delle onde il fresco odore del sale e delle alghe, così piacevole e riposante dopo l'arsura che il deserto i soffiava addosso da vari giorni.
«Questo è un paese di vento, tutto è regolato dal vento, o si vive o si muore»⁴⁴².

Dopo la tragedia dell'epilogo, all'impotenza dei personaggi risponde la solenne staticità della natura, cui Cialente continua a conferire un distintivo potere poetico e drammatico: «non una tortora, non un'allodola s'erano alzate in volo, i sabbioni erano deserti, solo i dattolieri guardavano dall'alto quel che non esisteva più e sotto il sole spietato prendevano un cinereo colore»⁴⁴³.

Oltre che come sfondo connotativo degli eventi, ne *Il vento sulla sabbia* la seduzione del paesaggio funziona come categoria positiva in contrasto con l'amara descrizione della società egiziana, anche questa derivata da *Ballata levantina* e focalizzata sulla vita della ricca e spregiudicata borghesia di origine europea:

Avevo dovuto presto imparare che quella parvenza di ospitalità, quel continuo ricercarsi erano il frutto della noiosa vita coloniale, una specie di “meglio così che niente”, ma era una noia rosicchiata nel suo intimo dal tarlo dello snobbismo, inevitabile in una società divenuta ricca a spese di un popolo mite e poverissimo e accecata dall'orgoglio della propria ricchezza. Tutto questo in un molle e fantasioso clima mediterraneo, sotto cieli sempre azzurri che di sera si stemperano dolcemente nella porpora e nell'arancione, per poi accendersi di miriadi di stelle lucenti come

⁴⁴⁰ Ivi, p. 162.

⁴⁴¹ Ivi, p. 38.

⁴⁴² Ivi, p. 68.

⁴⁴³ Ivi, p. 175.

non avevo mai veduto in nessun altro cielo⁴⁴⁴.

Sotto lo sguardo severo di Lisa sfilava «un mondo di stupidi pettegolezzi, di antagonismi infantili»⁴⁴⁵ che provoca il ripetuto rifiuto della protagonista, respinta da uno stile di vita fondato sull'apparenza sociale, il pregiudizio e lo snobismo: «pensai che potevo abbandonarli, tutti, alle loro stupide volgarità e non preoccuparmi di avere, con loro, qualche interesse»⁴⁴⁶. La condanna dello stile di vita e della colpa storica degli europei d'Egitto è particolarmente netta e determinata in quanto ad esprimerla è, per la prima volta, la voce narrante: se in *Ballata levantina* lo sguardo esterno della scrittrice era filtrato da una formula discorsiva molteplice, complessa e stratificata, ora il giudizio etico e storico è affidato alla voce esemplare e inequivocabile del personaggio che parla. Un personaggio che, oltretutto, risulta psicologicamente e moralmente risolto, una figura già adulta e formata, libera da ambiguità interpretative. Nella sua fissità e coerenza, Lisa introduce strategie di significazione opposte alla confusione identitaria di Daniela, creatura del dubbio e della trasformazione che si incarica di narrare la prima parte della *Ballata*.

In analogia con i romanzi degli anni Sessanta, il tema della vita in Egitto non può prescindere dal confronto con la Seconda guerra mondiale, esclusa dai margini temporali dell'intreccio ma recuperata nelle riflessioni di una narratrice adulta, che a distanza di anni riordina gli eventi vissuti ad Alessandria:

All'avvenire forse pensavo, ma non potevo prevedere allora, nonostante i presagi funesti che di tanto in tanto esplodevano come segnali luminosi di vicine calamità nei cieli d'Europa e di tutto il mondo, che si sarebbe confuso sullo sfondo di un nero dolore universale, e avrei rimpianto i giorni in cui i miei problemi altro non erano che un po' di fumo e vento, come nei disegni di Lotie⁴⁴⁷.

Completano il quadro dei riferimenti storici l'antifascismo dei due intellettuali italiani di turno (Malvina e Filippo) e la fanatica adesione al nazismo della pittrice Lottie:

⁴⁴⁴ Ivi, p. 23.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 100.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 25.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 49.

Secondo lei “quell'uomo” (non lo nominò mai) portava un messaggio al popolo tedesco, lei lo sapeva e lo sentiva, oh sì! nel suo cuore e nel suo cervello; e anche il popolo lo sentiva. [...] Chi lo aveva udito parlare una volta, una volta soltanto, non lo dimenticava mai più... No, non si poteva dimenticare la forza inaudita, vibrante di quella voce. Ma lo sapevo, io, che “quell'uomo” andava per strada così, senza cappello, le mani in tasca, sa solo, mescolandosi alla folla... e non aveva paura? [...] «Dio ama tanto la Germania che le ha mandato la salvezza nella forma di “quell'uomo”»⁴⁴⁸.

Rispetto alla descrizione storicamente fondata della società levantina, il dato di maggiore interesse è l'inedita centralità della componente intellettuale, per cui tutte le principali figure del racconto sono, oltre che agiati borghesi, artisti dilettanti. Le pretese musicali e pittoriche dei personaggi sono riconducibili al già noto classismo levantino, esprimono un bisogno di affermazione identitaria e culturale, la rivendicazione di una superiorità che nasconde, al contrario, il vuoto di un'esistenza sradicata e priva di orientamento morale. L'attività artistica è declinata come ambizione mondana per Lottie, ossessione e solitudine per Frida (da anni impegnata a dipingere sempre lo stesso giglio), fuga dalle responsabilità e le tensioni della vita quotidiana per il pavido Stefan:

Anche Stefan vedevo, seduto al pianoforte, e invece dell'aspetto un po' trasognato e perfino sonnacchioso che gli conoscevo sembrava adesso in preda a un entusiasmo febbrile, quasi si stesse svegliando in lui un altro uomo, temerario, forse⁴⁴⁹. 84

La passione e dedizione per la musica definisce in particolare il personaggio di Filippo, compositore di grande valore che risolve goffamente il suo rapporto con un pubblico non sempre disponibile alle nuove proposte artistiche:

Filippo, al quale nessuno poteva negare ingegno e cultura, per la sua aggressività e la sua presunzione nel suo ambiente riusciva spesso antipatico e s'era fatto un po' di nemici. Ma erano soprattutto i mediocri a torcere il naso quando si parlava di lui, perché gl'intellettuali del bel mondo non potevano disconoscergli un'autorità, se non altro in materia di musica, anche se quella che produceva e di tanto in tanto riusciva a far eseguire non era compresa né amata se non da pochissimi. [...] Così, mentre da una parte Filippo disprezzava pubblicamente o, peggio ancora, prendeva in giro e metteva in caricatura quelli che gli si mostravano ostili, tacciandoli d'ignoranti o di reazionari “codini”, d'altra parte era tenacissimo nel volersi imporre a tutti i costi, in qualsiasi occasione, e finiva per creare incidenti sgradevoli, che spesso cadevano nel ridicolo⁴⁵⁰.

Nel ritratto ironico del compositore di origine ebrea, antifascista e legato alla musica da un raffinato e raffinato dilettantismo («sei un borghese di sinistra che scrive musica per

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 144-145.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 84.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 445.

divertirsi, non per guadagnare»⁴⁵¹) è facile riconoscere il profilo di Paolo Terni, marito di Cialente e principale animatore delle serate musicali di Alessandria d'Egitto («era vicepresidente della “Société des concerts»⁴⁵²). Ad ulteriore conferma, il personaggio svolge, con elitario distacco, anche la stessa professione di agente di cambio:

Del lavoro con cui riusciva a mantenere con discreta larghezza se stesso e Malvina non faceva caso, invece, non ne parlava mai. [...] La sua vera professione era la musica. «Sono un compositore» diceva, e metteva una certa ostentazione a non parlare mai d'affari in casa, né voleva frequentare il mondo che gravitava intorno alle numerose banche indigene e straniere e alle Borsa dei cotone, gente con la quale aveva a che fare ogni giorno, anche se poteva recargli qualche danno il tenerla a distanza dalla sua vita privata, con un atteggiamento a cui non mancava una lieve coloratura di sprezzo⁴⁵³.

Il riferimento autobiografico si estende oltre il profilo di Filippo e coinvolge la lunga familiarità della scrittrice con quell'universo di ricercata produzione e fruizione artistica che trova il suo centro nelle case degli intellettuali levantini. I ricevimenti che l'autrice descrive nel romanzo e che Lisa sembra giudicare con disaffezione e distacco, si rifanno direttamente alla sua esperienza quotidiana e ad una routine domestica in cui la musica, le prove, le esibizioni e le riunioni fra musicisti dovevano costituire uno scenario abituale:

[Mio marito] aveva un'attività di agente di cambio, ma il lavoro finiva alle due di pomeriggio e lui si dedicava alla musica. Si può dire che vivevamo col quartetto in casa. E casa nostra era un centro di cultura⁴⁵⁴.

Nonostante l'efficacia narrativa e il peso autobiografico di un personaggio come Filippo, il romanzo appare decisamente sbilanciato verso le figure femminili, le uniche in grado di introdurre cambiamenti nello stato dell'intreccio, di attivare dinamiche interpersonali, rivalità e scontri. Se agli uomini sono ripetutamente associati caratteri di passiva remissività e di permalosa inettitudine⁴⁵⁵, sono le donne a subire e agitare la sorte con i

⁴⁵¹ Ivi, p. 76.

⁴⁵² Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, p. 212.

⁴⁵³ Ead, *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 77.

⁴⁵⁴ Ead, *Natalia vestita di nuovo*, intervista di Marco Vallora, «Panorama», 25 ottobre 1982, p. 246.

⁴⁵⁵ Un giudizio che non è limitato al contesto levantino ma sembra superare ogni barriera di classe e di nazionalità, risalendo all'esperienza infantile della protagonista: «Mia nonna, mia madre mi avevano abituata a sentirle piangere sulle loro storie di donne rimaste vedove giovani, quindi indifese, e questo mi era sempre dispiaciuto e mi aveva soprattutto sorpresa, giacché mi era sembrato che la parte degli uomini, in casa nostra, non fosse mai molto importante, da nessun punto di vista. I miei ricordi non potevano essere che quelli vaghi di una bambina, nondimeno ricordavo uomini deboli, o incapaci, certamente capricciosi, che si lagnavano sempre; e le porte chiuse su certe lunghissime sieste pomeridiane durante le quali bisognava camminare in punta di piedi e parlare sussurrando, poiché era

loro desideri e dolori. Nucleo di tutta la costruzione narrativa è il rapporto di complicità e rivalità fra Frida e Lottie, un duello esasperato che si esaurisce nello scontro fra le loro opposte personalità, al punto che l'originario oggetto dello scontro (l'amore del remissivo Stefan) sembra aver perso ogni valore e interesse. Nel descriverle Cialente realizza due bozzetti tematicamente riusciti, quasi due esercizi di stile sulle polarità contrarie dell'imponenza-autenticità (Frida) e la leggerezza-finzione (Lottie), secondo un dualismo già sperimentato per la coppia nonna-Livia in *Ballata levantina*. Se ne *Il vento sulla sabbia* la fissità dei personaggi è un tratto comune a tutte le figure descritte, costrette dall'esiguità dello spazio narrativo e dalla semplicità dei risvolti psicologici a intonare la stessa nota per tutta l'esecuzione, nel caso di Frida e Lottie la determinazione dei caratteri fisici e morali viene stabilita nel momento stesso della loro prima apparizione:

In quel momento sentii stridere il cancello che s'aperse lentamente e vidi entrare nel giardino una magra, o meglio una scarna signora con un vestito macchiato di rosa e di nero e una lunga sciarpa dello stesso velo girata intorno al collo. I capelli bianchi le cadevano inanellati sugli omeri ed erano tenuti indietro da un nastrino di velluto. Mi sembrò bellissima e irreale, davvero come un'immagine⁴⁵⁶.

Incuriosita mi volsi a guardare e vidi fermo sulla soglia un corpo immenso, nero, avvolto in un grande scialle, una testa fasciata di nero e un largo viso pallido dal quale mi squadrarono due occhi d'un colore indefinibile, allegri, però, vivissimi e scintillanti. [...] Così grande e solida faceva pensare a uno di quei vecchi armadi che si ereditano nelle famiglie, e quando se ne aprono gli sportelli si trova che sono pieni di buone e utili cose e ci si sente investiti da un antico profumo di spigo o di ieros. Mentre Lottie, con i suoi begli occhi allungati verso le tempie – come quelli delle regine faraoniche morte giovinette con le mani sottili incrociate sul petto rigido – i bei capelli inargentati che le ondeggiavano amabilmente intorno al viso, mi sembrava altrettanto infida e polverosa dei suoi innumerevoli oggetti⁴⁵⁷.

Intorno alle due eterne rivali si sviluppano le reti di relazioni che coinvolgono gli altri personaggi, prima fra tutti la giovane protagonista, esposta alla seduzione delle due donne mature che la introducono nell'ultimo atto della loro scenografica competizione. La miserabile finzione quotidiana della loro convivenza e l'inutile orgoglio con cui entrambe pretendono di giustificare il proprio comportamento, rappresentano il

meglio che quei signori dormissero dopo le crisi di nervi dalle quali si alzavano per piagnucolare ancora o inveire: e allora vedevo le donne di casa correre ansiose con pannolini caldi e tazze di camomilla», Fausta Cialente, *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 10.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 25-26.

⁴⁵⁷ Ivi, pp. 60-61.

massimo declino della vita levantina, cristallizzano tutti i mali una società ridotta alla rappresentazione autoreferenziale di un'egemonia (razziale, culturale, economica) che si alimenta solo di ingiustizie e illusioni.

Altro referente essenziale di questa estrema riflessione sulla condizione dell'Egitto è il motivo della servitù indigena e del rapporto fra padroni europei e domestici arabi, un aspetto che non è inedito nel romanzo di Cialente ma che acquista per la prima volta evidenza tematica e strutturale. Se Polissena (*Cortile a Cleopatra*) costituisce il diversivo comico dell'azione e Soàd (*Ballata levantina*) una figura di misterioso esotismo, è nell'ultimo romanzo che si chiariscono, per ragioni direttamente legate allo sviluppo dell'intreccio, i dettagli di una lunga coesistenza:

«Sai,» disse allora Malvina [...] «non bisogna permettere agli indigeni, anche se sono ragazzi, di rimanere a capo scoperto, essi sanno che è una mancanza di rispetto verso tutti, non soltanto verso i loro padroni.» Non mi stupivo più di sentir dire “indigeni” e “padroni”, per quanto non vi fossi ancora abituata, e probabilmente, pensavo, non mi sarei abituata mai a quel tono un po' insolente e sprezzante, quindi razzista, che gli europei avevano quasi sempre parlando di coloro dei quali erano in fin dei conti ospiti, e taluni da varie generazioni, ormai. Anche questo avevo imparato dalla zia Albina: «Sono venuti qui come in una terra promessa, ci si arricchiscono spudoratamente, ma nessuno pensa di liberare questa povera gente dall'ignoranza, dalla miseria, o dalle malattie»⁴⁵⁸.

La posizione del personaggio-narratore è tutta a favore della popolazione egiziana, uomini donne e bambini costretti nei «miseri quartieri indigeni, con le casupole di paglia e fango amucchiate intorno ai mercati e alla moschea»⁴⁵⁹. Tanto la denuncia dello sfruttamento coloniale quanto la critica del comportamento degli europei rispetto alla servitù fanno riferimento ad esperienze e posizioni che appartengono alla stessa scrittrice, espresse in prima persona nei suoi scritti autobiografici del 1976:

Gli europei, levantini o no, non avevano o addirittura rifiutavano il contatto con la popolazione indigena, a parte, naturalmente, la servitù, i fornitori, gli operai; (adopero il termine «indigeno» nel suo peculiare significato, che non considero affatto spregiativo perché se abitassi la Sicilia, per esempio, chiamerei «indigeni» i siciliani a casa loro e credo che non dovrebbero offendersi). Ma gli europei e i levantini lo adoperavano invece con disprezzo, quasi parlassero d'una inferiore o schiava, atteggiamento odioso che m'indignò fin dall'inizio e che trovai anche nella famiglia ebraica italiana della quale facevo ormai parte [...]⁴⁶⁰.

M'ero molto affezionata al paese e alla sua gente [...]; l'affetto o la simpatia

⁴⁵⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁶⁰ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. XI.

venivano, almeno in parte, dalla mia reazione contro il mal celato razzismo che europei e levantini, la famiglia ebrea compresa, manifestavano agl'indigeni. Protestavo infatti con indignazione quando [...] sentivo mia suocera ingiungere a un domestico che s'era meritato un rimprovero: «abbassa gli occhi! non guardarmi in faccia!» perché l'uomo, o il ragazzo doveva ascoltarla guardando a terra, come un essere inferiore o un cane bastonato.

Io amavo invece la loro presenza, così discreta, sempre; quei loro piedi eternamente scalzi o tutt'al più rivestiti di silenziose babbucce, per cui sorgevano accanto inavvertiti, quel loro mormorare gentile, quasi affettuoso, quando venivano a chiedermi un ordine o a farsi ripetere qualcosa che avevo già detto. Non conoscevo molto della loro lingua vivace e spiritosa, solo quel tanto che bastava a farmi intendere, ma l'adoperavo anch'io con gentilezza, ed essi mi sorridevano grati, poi se ne andavano col loro passo leggero, facendomi il loro discreto segno di saluto, le dita che sfiorano il petto, o la fronte, o le labbra – che è anche un ringraziamento. E non erano falsi, come quasi tutti pretendevano che i servi indigeni fossero, erano modellati da una religione cortese o da un'antichissima civiltà, che sentivo il dovere di rispettare. Avrei dovuto ostentare superiorità o prepotenza solo perché ero di razza bianca? [...] Non avrei davvero potuto ingiungere a nessuno di loro di “non guardarmi in faccia”. Li guardavo anzi dritto negli occhi che sovente erano bellissimi, nuotati in un liquido splendore se giovani, o pietosamente feriti dalla tracoma se anziani o vecchi⁴⁶¹.

La rivendicazione etico-politica e la testimonianza di un vissuto personale risolto in maniera positiva, non corrispondono perfettamente alla rielaborazione letteraria della memoria. Nel romanzo l'universo della servitù araba viene completamente esaurito dalla figura di Abdu, personaggio intrigante e tutt'altro che limpido, pronto ad esercitare un invisibile potere sugli abitanti della villa e deciso a difendere, anche a costo di un delitto, la felicità della padrona prediletta:

Era vestito del lungo camice bianco dalle ampie maniche – il caftano – ch'era la livrea quotidiana dei servi delle case ricche, la bella fascia rossa in vita e ai piedi le babbucce rosse per cui era entrato con quei scivolanti passi silenziosi. Luccicava anche il suo volto ben modellato e impassibile, d'un colore assai scuro con riflessi bronzii, ma qualcosa d'indefinibile mi diceva che doveva essere già vecchio nonostante fosse alto e diritto, e la sottomissione che accompagnava la sua naturale alterigia era solo apparente; teatrale, quasi⁴⁶².

Il comportamento enigmatico di Abdu condiziona il giudizio della stessa Lisa che, di fronte al disagio di una presenza ostile, esercita il medesimo atteggiamento razzista e classista da cui, teoricamente, vorrebbe prendere le distanze:

Osservavo intanto che il domestico, quando si trovava alle spalle della signora mi guardava con una certa impertinenza, se non altro per il fatto di non abbassare gli occhi se il mio sguardo incontrava il suo. Un servo beneducato e rispettoso, avevo sentito dire intorno a me, non doveva mai guardare in faccia i padroni o i loro

⁴⁶¹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., pp. 214-215.

⁴⁶² Ead., *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 65.

invitati se non era interrogato, e avendo avuto quindi la licenza di farlo. Erano pretese o regole che consideravo razziste e un po' disumane, nondimeno mi sentivo a disagio vedendomi così scrutata⁴⁶³.

La ricercata ambiguità di Abdu e le distorsioni ideologiche che provoca nella protagonista introducono una linea di tensione interessante in un romanzo altrimenti dominato da contrapposizioni caratteriali e morali piuttosto schematiche.

La difficoltà di comunicazione e di convivenza con un interlocutore tanto diverso per cultura, lingua e religione risultano, del resto, anche da un altro scritto di Cialente. Si tratta di un articolo dal contenuto autobiografico, pubblicato su «l'Unità» nel 1953 con il titolo *Mustafa* e dedicato esplicitamente al racconto del rapporto personale della scrittrice con la servitù conosciuta in Egitto. Nella seconda parte del testo Cialente rende omaggio all'esperienza positiva vissuta al Cairo durante la guerra, quando, costretti a condividere un appartamento di fortuna e a condurre una vita caotica e incerta, la scrittrice e i suoi collaboratori della propaganda alleata sono «benevolmente accolti e protetti» nel «congresso umano» dei domestici egiziani. In un momento di crisi e di emergenza collettiva, la «comunità barberina» amministra i beni delle diverse famiglie del vicinato nel nome della solidarietà, della condivisione e della reciproca assistenza: «questo rimane uno dei miei migliori ricordi di guerra ed una delle più belle lezioni ricevute»⁴⁶⁴. Diversa è invece la memoria delle dinamiche domestiche affrontate al suo arrivo ad Alessandria negli anni Venti e Trenta:

Il primo a ricevermi sulla soglia della casa dove io entravo da “signora”, cioè giovane sposa, fu Mohtâr, in caftano di lucida seta a righe bianche e nere, il sorriso nascosto sotto due grossi e spioventi baffi grigi. Mi fece, genuflesso, tutti gli auguri di prammatica, ma non credo che fosse contento di vedermi entrare in una casa dove imperava, solo, da anni. E mi fece dannare poi col suo disordine e le sue stramberie, ma finimmo per affezionarci l'uno all'altra e quel che più mi piacque, in lui, fu la sua grande dignità.

[...] Mohtâr fu la mia prima conoscenza, non troppo fortunata, in quel mondo particolare ed assai bizzarro che sono i domestici chiamati erroneamente “barberini”, originari dei villaggi dell'Alto Egitto o del Sudan [...]. Siedono sulle panche, sui muriccioli, sui gradini, e chissà che cosa si raccontano nel loro dialetto gutturale o un po' stridente. L'anziano ha il posto d'onore, in mezzo, i piccolini stanno a terra, in cerchio, seduti sulle gambe incrociate. Poiché la carriera di domestico può cominciare anche a dieci o undici anni; ed è tanto commovente quella personcina discreta e silenziosa che circola per la casa sulle babbucce rosse, col nero viso attonito: non hanno mai veduto una tavola imbandita o un letto con le lenzuola, eppure in poche settimane imparano tutto, con una prontezza che sembra

⁴⁶³ Ivi, p. 67.

⁴⁶⁴ Fausta Cialente, *Mustafa*, «l'Unità», 26 ottobre 1953, p. 7.

addirittura intelligenza⁴⁶⁵.

Il testo richiama una serie di immagini e di espressioni che torneranno con precisa corrispondenza nel romanzo del 1972:

«E' cresciuto in casa, lui, perché è entrato qui da ragazzo, venendo dai villaggi dell'interno, di dove vengono quasi tutti. Voi non potete saperlo, ma quando arrivano sono capaci sì e no di lavare un pavimento, qualche volta non hanno mai visto neanche un bicchiere a calice, e dopo qualche settimana sono già esperti, disinvolti, adoperano i nostri oggetti come se li conoscessero da sempre...perché imparano *tutto* subito, hanno, per servire, una disposizione naturale, una specie d'intelligenza che li guida. E poi ci sono gli anziani ad aiutarli...direi amorevolmente». [...] «Avete mai visto» mi domandò sorridendo «fuori dai cancelli delle ville qui intorno gruppi di ragazzini vestiti ancora col camice che indossano al villaggio, seduti davanti a un anziano che gli parla come se fosse un maestro?».

[...] Al Sans Souci, come da Filippo e Malvina, i domestici erano trattati bene e con giustizia, dovevo convenirne; ma il tono con cui generalmente ne parlavano, se non proprio da razzisti, mi sembrava nondimeno quello di chi possiede una specie di collezione – una collezione che ha il suo valore, e sulla quale si ha un certo diritto di proprietà. La “naturale disposizione a servire”, intanto: una virtù che mi sembrava stupendamente inventata a giustificare il privilegio di farsi servire, un privilegio che non poteva durare, ma nessuno aveva l'aria di pensarci, ed io non osavo dirlo⁴⁶⁶.

Si scopre che l'atteggiamento etnocentrico esercitato dai levantini verso gli arabi («hanno, per servire, una disposizione naturale, una specie d'intelligenza») e denigrato dall'autrice attraverso la voce di Lisa, non è così distante dalla riflessione della stessa Cialente («imparano tutto, con una prontezza che sembra addirittura intelligenza»). A distanza di anni e attraverso le diverse forme di scrittura, si intrecciano le prospettive del rapporto padrone-servo-testimone, misurando la sicurezza morale e politica della scrittrice matura con la vecchia contraddizione di aver vissuto, nonostante tutto, il «privilegio di farsi servire»; dimostrando come esperienze autobiografiche condannate sul piano personale («non avrei davvero potuto ingiungere a nessuno di loro di “non guardarmi in faccia”»⁴⁶⁷) possano essere recuperate in elementi del racconto di invenzione («mi guardava con una certa impertinza, se non altro per il fatto di non abbassare gli occhi se il mio sguardo incontrava il suo»⁴⁶⁸). Nel ritratto del servo Abdu le differenti tendenze del racconto e della memoria risultano altamente rielaborate in senso romanzesco e suggestivo, funzionale agli esiti di un intreccio che delega al

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Fausta Cialente, *Il vento sulla sabbia*, cit., pp. 132-134.

⁴⁶⁷ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 215.

⁴⁶⁸ Ead., *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 67.

personaggio un ruolo oscuro e determinante. Con l'incendio che chiude il romanzo, il domestico egiziano spinge fino all'estrema conseguenza il rapporto di devozione-sottomissione che lo lega alla sua padrona e, uccidendola per errore, esprime la degenerazione finale di un'intera fase storica.

La prospettiva della decolonizzazione, già agognata nel disegno ideologico di Matteo (*Ballata levantina*) e prevista dalla chiara analisi politica di Enzo (*Un inverno freddissimo*), ne *Il vento sulla sabbia* prende forma nelle ceneri che ricoprono la sabbia e cancellano i corpi di Lottie e Frida, quasi un ultimo estremo sacrificio che restituisce il racconto storico ad una dimensione sacrale ed escatologica:

Adesso era là, inginocchiato come s'inginocchiano i mussulmani (mi sembrò che la sua veste fosse impolverata e gualcita) e si dondolava in avanti e indietro quasi stesse recitando una preghiera. Non riuscivo più a ricordarlo come l'avevo sempre veduto, servo altezzoso e insolente, in camicia inamidata e cravatta, che con ostentazione mi parlava col suo francese approssimativo: sembrava adesso una figura misteriosa e antica, retrocessa nel tempo di cento, o mille anni, che al vuoto chiedeva un eterno perdono o la consolazione a un eterno rimorso⁴⁶⁹.

Il tono mortifero del finale segna il tramonto di un'epoca condannata senza appello e senza possibilità di ritorno, a cui si associa il motivo dolente del tempo perduto e del rispetto di una memoria lontana: «senza volerlo, avevo rivissuto il momento di un passato che non era mio ma di altri, morti o lontani, e in cui adesso ero stata solamente un'intrusa»⁴⁷⁰.

Testimone e voce del romanzo, Lisa esaurisce il suo racconto congedandosi da un paese fantastico e ormai scomparso, cancellato dalla Storia e affidato solo alla dimensione malinconica del ricordo. La sua riflessione finale prevede la rassegna dei principali luoghi della vicenda, la registrazione delle deformazioni subite e il rimpianto della bellezza perduta: nelle ultime pagine Cialente supera la distanza finzionale dal personaggio, ritrova il suo sguardo sull'Egitto così come era stato affidato, venti anni prima, all'*Avvertenza* per la seconda edizione di *Cortile a Cleopatra*⁴⁷¹:

⁴⁶⁹ Ivi, p. 179.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 79.

⁴⁷¹ Fausta Cialente, *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953.

Avvertenza a Cortile a Cleopatra (1953)

Nella storia di Marco, dei suoi amori e peccati, scritta fra le due guerre dopo circa dieci anni di permanenza in Egitto, avevo creduto di esprimere la mia insofferenza per una terra, un clima e una gente che mi sembrava di non amare affatto; mentre il tempo mi ha rivelato che se ho scritto il *Cortile* è stato proprio perché amavo quella terra, quel clima e quella gente, e di tutto ciò porterò oramai, per sempre, un'inguaribile nostalgia.

Il tempo trascorso fra la prima e la nuova edizione è tale che molti dei luoghi qui descritti non esistono più. Da quando Marco sbarcò in Egitto, dopo la prima guerra mondiale, l'asfalto ha divorato le grandi spiagge solitarie e il lago di Hadra è stato prosciugato: da un pezzo i soldati inglesi non abitano più le caserme di Mustàfa; e la giovane generazione non ricorda nemmeno che siano esistite, nell'antica strada di Porta di Rosetta, le *Galleries Lafayette*. Gli anni e l'ultima guerra hanno stravolto la fisionomia delle sabbie vergini con i dattolieri sepolti a metà fusto, e si è perduto anche quel molle ritmo di vita tra levantino e coloniale.

Il vento sulla sabbia (1972)

Per molto tempo ricordai perfino l'odore di quella veste, l'odore particolare di una razza, una classe, un clima senza che nel mio ricordo entrasse il minimo disprezzo, naturalmente. Non sapevo ancora quanto amavo già il paese, il clima, e una gente così mite, povera e affettuosa. La spietata crudeltà della storia avrebbe finito per mutarne il carattere, l'ipocrita e cinico egoismo degli occidentali, accecati dai loro interessi, avrebbero avvelenato ogni cosa recando soltanto sventure, ma questo l'avrei veduto molto più tardi⁴⁷².

Tutto è crollato, svanito o trasformato. I sabbioni sono diventati, mi dicono, un orribile quartiere affollato, percorso di strade di asfalto, con case altissime che in basso sono sventrate da volgari botteghe e caffè dove risuonano fino a tarda notte le strazianti voci delle radio; spariti i dattolieri, le tortore e le allodole, le belle spiagge sepolte lungomare di grigio cemento, e il Sans Souci, soffocato dalle costruzioni che gli sono cresciute intorno, è un modesto collegio per ragazze orfane; e io sono contenta di non aver veduto le inevitabili deturpazioni fatte dal tempo e da quello che ironicamente dovrei chiamare progresso, e di poter ricordare invece la dolce curva della baia deserta, il fremito dell'acqua, le sabbie vergini, anche se rivedendo ogni cosa con gli occhi della memoria sento cadermi sull'anima una vaga malinconia, perché è alla giovinezza perduta che mi guidano i ricordi⁴⁷³.

La continuità formale e tematica dei due testi segna l'inizio e la fine di un ideale percorso di scrittura dedicato alla ricostruzione letteraria della più importante esperienza umana, politica e intellettuale nella vita della scrittrice. Se «un libro che si apre è come

⁴⁷² Ead., *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 170.

⁴⁷³ Ivi, p. 178.

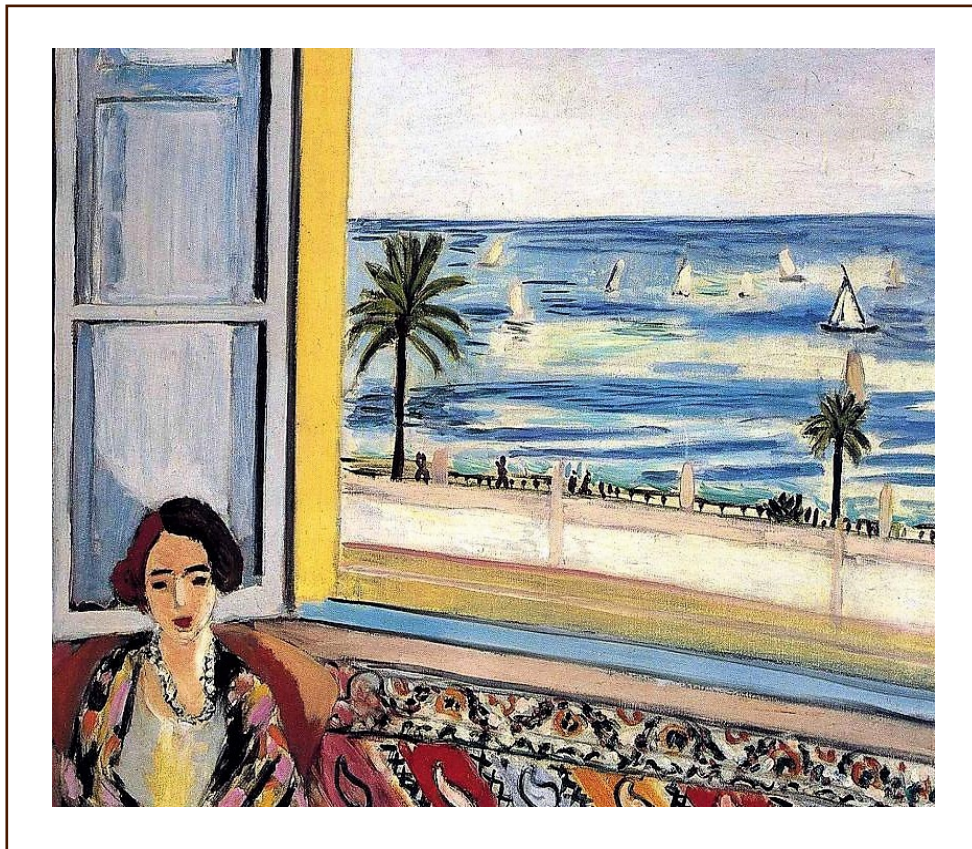
un sipario che si alza»⁴⁷⁴, chiudendo il volume de *Il vento sulla sabbia* Cialente spegne le ultime luci sulla scena levantina, un palcoscenico rimasto vuoto e freddo, tornato in vita ancora una volta nella dimensione performativa e inesauribile del romanzo: «mi sentii come se avessi voltato l'ultima pagina di un libro che doveva per sempre restare chiuso; e così è stato»⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Ead, *Avvertenza*, in Ead., *Cortile a Cleopatra*, cit.

⁴⁷⁵ Ead., *Il vento sulla sabbia*, cit., p. 180.

CAPITOLO III

Il romanzo della memoria *Le quattro ragazze Wieselberger*



Nel 1976 Fausta Cialente pubblica la sua unica opera dal carattere esplicitamente autobiografico, aprendo per la prima volta la scrittura narrativa a una rappresentazione diretta della propria esperienza. *Le quattro ragazze Wieselberger* consegnano al pubblico la storia della famiglia triestina dell'autrice, seguendone le tracce dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, dall'irredentismo anti-austriaco al nuovo scenario del mondo globalizzato e post-coloniale.

La raffigurazione di un contesto storico che si spegne nel suo atto finale (la vivace Trieste di Svevo e Joyce, destinata a scolorire dopo la tanto agognata annessione), tema caro all'autrice di *Ballata levantina* e *Il vento sulla sabbia*, si complica nel momento in cui, a metà del racconto, emerge l'esperienza diretta di Cialente, bambina al tempo dell'Impero austroungarico e ora militante antifascista impegnata nella Resistenza, scrittrice e giornalista in viaggio oltre i confini europei, lucida testimone del suo passato familiare e del suo articolato presente di impegno letterario e politico. Sotto la pressione di un *io* che racconta se stesso e, insieme, la storia del suo tempo, alle abituali forme del romanzo di formazione e del romanzo storico si combina un'inedita scrittura argomentativa-saggistica e un'esplicita esposizione di contenuti memoriali che prevede il ripetuto ricorso a date, documenti, fonti della vicenda familiare e personale. Il romanzo della memoria autobiografica coincide, per Cialente, con l'esibizione di una quantità di riferimento intertestuali che vanno dal piano collettivo e speculativo (la citazione di articoli di giornale, comizi, campagne militari, processi politici di ampio corso) a quello privato e descrittivo (la foggia di un cappello, il contenuto di una lettera o di una fotografia, l'odore di canfora in una camera da letto).

La coesione interna di un sistema diegetico così articolato è affidata a una scrittura giunta al massimo grado di potere evocativo e costruttivo, capace di organizzare un racconto quanto più dinamico e complesso che contempla i toni della cronaca politica, dell'analisi storica, della riflessione morale, di un'archeologia familiare profondamente sofferta e attiva nell'immaginario.

Buona parte di questi contenuti autobiografici si trovano già rielaborati come nuclei ispirativi di altre opere di invenzione, per cui è possibile rintracciare vincoli tematici con tutti gli altri romanzi dell'autrice⁴⁷⁶. La pubblicazione di un'opera basata sulle proprie memorie alla fine della carriera di Cialente costituisce quindi il parametro per misurare a posteriori il grado di autobiografismo degli altri testi, divenendo quasi la chiave per l'interpretazione di tutto il *corpus* dei romanzi. Allo stesso tempo, la lettura dell'ultimo libro consente di riconoscere la produttività creativa dei diversi episodi biografici e il loro precedente impiego in sede letteraria. In questo senso, l'opera funziona come fonte principale per conoscere la vita della scrittrice e, insieme, come manifesto poetico in cui confluiscono tutte le esigenze espressive e conoscitive della sua narrativa.

I grandi temi della guerra, del razzismo, dell'imperialismo, dell'affermazione della donna dentro e fuori la dimensione familiare, dell'identità personale e nazionale, la riflessione sul rapporto fra individuo e storia, sono declinati nel testo secondo una nuova molteplicità di registri e di soluzioni formali che costituiscono, per l'autrice, la sintesi finale delle possibilità espressive e conoscitive del romanzo. Ne *Le quattro ragazze Wieselberger* la storia della propria vita coincide con il recupero di una memoria che trascende l'esperienza individuale e permette il dialogo fra generazioni, con la proposta di un'indagine storica che interroga gli eventi del passato con rigore critico e al di là delle semplificazioni ideologiche. Nel momento in cui è chiamata a rendere conto della propria biografia, Cialente sceglie una scrittura di indagine e di ricerca, votata alla chiarificazione del passato e alla denuncia delle responsabilità individuali e collettive. Una scrittura che appare distaccata e rigidamente lucida tanto quanto è sensibile e stilisticamente compiuta nel tracciare il ritratto psicologico e privato dei personaggi della propria vita. Sullo sfondo di un secolo che ripete, nell'inadeguatezza del singolo, l'inesorabilità delle sue catastrofi epocali, il romanzo testimonia il processo di

⁴⁷⁶ Fra gli esempi possibili: con *Natalia*, figlia di un ufficiale, per i rapporti e lo stile di vita della famiglia, per il riferimento a Caporetto e alla guerra; con *Cortile a Cleopatra* per la rappresentazione del paesaggio Egiziano; con *Ballata levantina* per tutto quello che riguarda la rappresentazione dell'ambiente alessandrino di fine Ottocento (che Cialente conosce attraverso il ricordo della suocera) e l'impegno antifascista dell'autrice, trasferito nei personaggi di Matteo e Daniela; con *Un inverno freddissimo* per il ricordo del fratello Renato, ripreso in gesti, episodi, espressioni dalla figura di Guido; con *Il vento sulla sabbia* per la rappresentazione delle serate musicali e dei ricevimenti nell'ambiente borghese levantino e per il ritratto del marito Enrico Terni.

acquisizione di una sicura coscienza individuale e politica, la determinazione di un immaginario che continuamente richiama alle forme della sua invenzione narrativa, al rapporto vitale e irrinunciabile fra la pagina e la vita.

III.1 Struttura

Secondo lo schema prediletto da Cialente il romanzo è diviso in parti, poi ulteriormente scandite in capitoli numerati. Si tratta, in questo caso, di quattro sezioni non titolate ma precedute da epigrafi, piuttosto uniformi nell'estensione e scandite da un numero omogeneo di capitoli interni (da 4 a 6). Il dattiloscritto autografo del romanzo conserva traccia di titoli provvisori per le prime due parti: «Le quattro ragazze Wieselberger»⁴⁷⁷ (ripresa dell'intestazione del volume) e «I nipoti»⁴⁷⁸, quest'ultimo barrato a penna dall'autrice. La scrittrice sembra quindi aver deciso di eliminare la titolazione delle parti prima di ricopiare a macchina le ultime due sezioni, dove non appare alcun titolo cancellato.

Le quattro frazioni del romanzo corrispondono coerentemente a diversi momenti e piani del racconto, mostrando un rapporto unico e immediato con il proprio contenuto.

Ambientati a Trieste nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, i cinque capitoli della parte iniziale (pp. 9-69) presentano gli abitanti di casa Wieselberg, agiata famiglia placidamente governata dall'autorità del «maestro» Gustavo Adolfo, docente, direttore e compositore musicale che sovrintende al benessere delle sue *babe*: la moglie e le quattro figlie Alice, Alba, Adele e Elsa. L'apertura del romanzo è dedicata alla ricostruzione di una vita domestica serena, dominata dall'esercizio continuo della musica, dalle lunghe vacanze nella villa in campagna, dalla placida e protetta formazione delle bambine che, allo scadere del secolo, sono diventate giovani donne. A distinguere la famiglia è, oltre al culto dell'arte e all'osservanza degli ideali borghesi di prudenza e moderazione, l'entusiastica adesione all'irredentismo triestino, elemento che permette al narratore di

⁴⁷⁷ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, dattiloscritto con correzioni autografe, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Fondo Vittorio Emanuele, man. Vitt.Em.1555, f. 1. Cfr. p. 132, nota 301.

⁴⁷⁸ Ivi, f. 44.

introdurre importanti digressioni sulla storia della città, allora dominio dell'impero asburgico, e delle sue principali forze politiche. Dopo un lungo inizio di introduzione ai personaggi e al contesto storico, nel quinto capitolo si concentrano i principali eventi che decidono il destino dei Wieselberger: nel 1886 la primogenita, Alice, sposa un ebreo triestino da cui avrà subito i primi due figli; la più giovane Elsa parte per Bologna per studiare canto e intraprende in Italia una breve carriera lirica (1891-1894), interrotta dall'improvviso matrimonio con un ufficiale abruzzese; la madre e la giovane Adele, solo ventisettenne, muoiono a pochi mesi di distanza; con il maestro, ormai anziano, resta la figlia Alba, zitella e custode della memoria familiare.

La seconda parte del testo (pp. 73-153) si apre in precisa continuità temporale nei primissimi anni del Novecento. Protagonista è ora la figlia di Elsa (quindi nipote di Gustavo Adolfo), un personaggio mai nominato che racconta in prima persona e coincide palesemente con la stessa Cialente. Il capitolo che inaugura la sezione segue i trasferimenti del nuovo nucleo familiare composto dalla più giovane delle Wieselberger, suo marito ufficiale e i bambini Fausta e Renato, trascinati di caserma in caserma nelle diverse province del regno d'Italia (Cuorné, Osoppo, Jesi, Senigallia). Nei capitoli II e III l'azione ritorna a Trieste dove vivono ancora la famiglia di Alice, Alba e il maestro, e dove i «nipoti regnicoli» trascorrono felici estati nella grande villa. Qui sviluppano le prime riserve per le posizioni esasperatamente irredentiste e razziste dei parenti triestini e possono, nondimeno, godere della raffinatezza e della civiltà di un contesto tanto diverso dagli angoli di Italia che sono abituati a frequentare. La frequentazione delle zie e del nonno si intensifica quando l'ufficiale si trasferisce a Padova (capitoli IV e V), mentre gli entusiasmi irredentisti della famiglia si accendono per il matrimonio di Livia, primogenita di Alice, con il figlio di Felice Venezian, storico leader del partito nazionalista triestino. Nel 1910 muore il maestro e le figlie dismettono la villa: la suggestione delle estati trascorse con il fratello e i cugini nel grande giardino sulla via d'Istria alimentano la fantasia di Fausta, che nella solitudine di una soffitta padovana inizia le sue prime prove di scrittura. Il capitolo VI prevede una nuova accelerazione degli eventi: l'ufficiale trasferisce mogli e figli a Milano dove ha inaspettatamente deciso di lasciare l'esercito per tentare un'imprecisata carriera nel mondo degli affari;

mentre il matrimonio si sfalda, all'imprudenza e arroganza dell'ex militare si contrappone la composta determinazione di Elsa, che inizia a mantenere la famiglia offrendo lezioni private di musica; il fratello di Fausta, Renato, inizia la sua fortunata carriera teatrale. Acquista inoltre centralità la figura del cugino Fabio, altro figlio di Alice, giovane e promettente direttore d'orchestra che ha raccolto l'eredità del nonno e trascorre molto tempo a Milano, base dei frequenti viaggi che lo portano ad esibirsi in tutto il mondo. Durante le sue assenze inizia una corrispondenza con Fausta, nuovo esercizio compositivo e momento di riflessione per l'adolescente che inizia a interrogarsi sul valore e il senso della propria scrittura.

Il terzo movimento del romanzo (pp. 157-204) si distingue per una rigorosa coerenza tematica e cronologica che lo fa coincidere perfettamente con gli anni del primo conflitto mondiale. Dopo brevi permanenze a Roma e Firenze, Fausta si sposta con la famiglia a Genova e lì trascorre il convulso periodo che separa l'attentato di Sarajevo dalla fine della guerra. Mentre le zie irredentiste inneggiano alla guerra contro l'Austria e il padre, ex-ufficiale antimilitarista, denuncia l'irresponsabilità dei vertici dell'esercito e la follia della partecipazione italiana, il cugino Fabio parte volontario per coronare il sogno irredentista familiare. Le pagine del romanzo seguono l'andamento delle operazioni belliche e le condizioni del fronte interno, ripercorrono l'angoscia di una guerra che coincide con gli anni della più spensierata giovinezza di Fausta. La sezione si chiude tragicamente con la disfatta di Caporetto e la morte di Fabio, prima grande tragedia familiare che costringe le Wieselberg a confrontarsi con le conseguenze, impietose e inaccettabili, della propria condotta politica.

L'ultima parte del romanzo (pp. 207-257) prevede una decisa accelerazione nella velocità del racconto, disposto per raccogliere la cronaca di oltre trenta anni (1922-1956) e a misurare distanze spaziali inaudite. Il racconto segue ora esclusivamente gli itinerari biografici di Fausta adulta, protagonista di una serie di fughe che definiscono il proprio destino in rapporto alla storia madre e delle zie. Secondo una struttura tripartita i capitoli I e II sono ambientati in Egitto, il III in Italia (fra Milano e Roma) e il IV in Kuwait: tre tempi corrispondenti alla vita fra Alessandria e in Cairo insieme al marito Enrico Terni (1921-1946) e alla giovane figlia Lili; al ritorno in Italia e alla convivenza

con la madre Elsa (1947-1955); al trasferimento in Kuwait per seguire la nuova famiglia di Lili, sposata ad un agente del British Council. Alle vicende personali continua ad intrecciarsi la storia mondiale: in uno dei primi viaggi fra Italia e Egitto, Fausta assiste alla partenza della Marcia su Roma (cap I); gli anni della II guerra mondiale la vedono impegnata in prima persona nel quadro della propaganda alleata al Cairo e come promotrice di attività politiche e culturali di matrice antifascista (cap II); le speranze della Resistenza sono tradite dalle sorti politiche e sociali dell'Italia degli anni Cinquanta, mentre nel Medio Oriente la formazione dello Stato d'Israele diventa focolaio di nuovi nazionalismi e sanguinosi conflitti (cap IV). Dall'unità iniziale della famiglia triestina, stretta intorno al maestoso pianoforte a coda del nonno e calata in un orizzonte municipale che sembra sospeso nelle proprie pretese identitarie e politiche, il romanzo estende le maglie della sua struttura per accogliere tempi e luoghi inauditi, passando attraverso l'Italia (parti II e III) fino ai paesaggi africani e asiatici che ribaltano la centralità della piccola città mitteleuropea e smascherano definitivamente la mancanza di prospettiva storica dei suoi abitanti. In questa corsa verso l'esterno e il futuro si perdono tante figure: muoiono nell'ultima parte il padre ex ufficiale (da anni separato dalla moglie), l'attore Renato, le zie Alba e Alice, la madre Elsa, unica delle Wieselberg a rivedere profondamente le proprie posizioni ideologiche e accettare un confronto coerente con la storia. Scomparsi uno dopo l'altro i protagonisti del suo passato, la scrittrice resta a ordinare una memoria personale e collettiva in cui iscrivere la conquista della propria identità e ricostruire, in una biografia di apolide in continuo esilio, il proprio posto nella continuità delle generazioni. Il tempo del racconto si ferma al 1956-1957, nei mesi che seguono la morte dell'ultima Wieselberger (1955) e l'ennesima partenza di Fausta lontana dall'Italia. La pertinenza del titolo è garantita dalla scelta di interrompere la narrazione con l'uscita di scena delle *ragazze*, a una distanza di venti anni dal momento della stesura.

Carattere preminente nella struttura del romanzo è la perdita improvvisa del proprio baricentro tematico e spaziale, la rinuncia ad una Trieste che, nella prima parte del testo, determina ogni aspetto del racconto per poi essere, nella seconda, completamente abbandonata dall'azione dei personaggi e dalla riflessione dell'io narrante. Allo stesso

modo, la puntuale ricostruzione di una vita familiare (quella delle sorelle triestine e dei propri genitori) entra in crisi con la prepotente affermazione della protagonista e del suo itinerario personale, definito come alternativo alle scelte di vita e alla condotta morale della generazione precedente. Premesso che l'introduzione di un elemento straniante e l'infrazione dell'equilibrio iniziale sono strategie compositive tipiche dell'autrice, il nucleo narrativo dell'incipit resta in ogni caso a rappresentare la radice storica e biografica dei rapporti fra i personaggi, la prima ragione degli errori, delle scelte, delle aspettative che li contraddistinguono. La forza evocativa ed espressiva con cui è descritta la vita dei giovani Wieselberger si impone come referente principale di tutti gli eventi che seguono, conservando un esempio di unità e di coerenza storicamente e ideologicamente viziato, ma portatore del più alto grado di civiltà che è dato conoscere alla scrittrice.

Impegnata ancora una volta nella registrazione di una storia collettiva (determinata dal riferimento a date precise, eventi politici e militari, fenomeni sociali), Cialente riporta in primo piano la registrazione straziante dei dolori personali, della caduta degli ideali familiari, delle sconfitte private che danno, ad ogni congiuntura storica, il volto di una persona cara uccisa, di un luogo perduto, di una felicità infranta. Il tempo dei generali, dei governi, delle nazioni si intreccia così con quello delle quattro sorelle, depositarie di una particolare sensibilità e motivazione interiore che non può non scontrarsi con la realtà di un mondo cresciuto a dismisura intorno al loro fragile passato.

A tutto presiede la coscienza superiore del narratore, identità di passaggio che misura l'eredità triestina nei suoi viaggi attraverso il Novecento, verificandone i limiti, soffrendone il rimpianto, scrivendone con implacabile durezza e sommessa nostalgia. Se i cinque lavori che lo precedono avevano pagato, in misura diversa, il loro debito alle esperienze personali dell'autrice, *Le quattro ragazze Wieselberger* costituisce il suo primo e unico impegno autenticamente e integralmente autobiografico, un'ultima «addolorata fatica»⁴⁷⁹ che coincide, alla fine del percorso creativo, con la costruzione della forma romanzo definitiva. Quella a cui affidare, per spiegarlo e riconoscerlo, il suo personaggio più difficile: Fausta Cialente.

⁴⁷⁹ Fausta Cialente, Avvertenza finale a *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976.

III.1.1 Autobiografia di un narratore riluttante

Le quattro ragazze Wieselberger è un romanzo autobiografico che contiene la narrazione scritta della vita dell'autrice, impegnata a disporre il racconto in prima persona e a riferire gli eventi secondo il proprio punto di vista. Questa condizione di partenza è immediatamente complicata da tre fattori di disturbo che determinano la struttura complessiva del racconto.

In primo luogo, il soggetto emittente non esplicita mai il suo nome, evitando di qualificarsi, o di essere qualificato da altri personaggi, come “Fausta Cialente”. Per quanto evidente (e continuamente confermato dalla precisione con cui, invece, sono citati altri nomi, luoghi, situazioni) la coincidenza nell'identità di autore-narratore-protagonista non viene mai sancita in maniera esplicita dall'enunciazione del nome. La volontà di negare a oltranza una simile verifica descrive un atteggiamento di riserbo che caratterizza insieme narratore e protagonista, un espediente che stabilisce una distanza retorica e formale dal lettore: l'ultimo tentativo di fuga di una personalità che, perfino nel contesto di un romanzo dedicato alla sua vita e a quella della sua famiglia, si dimostra così poco incline all'esposizione di sé.

Un elemento di ulteriore straniamento è determinato dal cambio di conduzione espositiva, per cui la prima parte del romanzo (di ambientazione triestina e ottocentesca) sembrerebbe riportata in terza persona. La scrittrice, che per ragioni anagrafiche è esclusa dagli eventi descritti, evita qualsiasi riferimento al proprio rapporto con i personaggi in scena e, nel ripetere la cronaca degli anni che precedono la sua nascita, annulla completamente la propria presenza come personaggio. Nessun pronome, nessun aggettivo possessivo permettono di anticipare il ruolo che si prepara a svolgere nella vicenda il narratore, che risulta non solo omesso ma esplicitamente contraffatto per mezzo di particolari accorgimenti formali. Una simile scelta determina il superamento del modello espositivo già verificato in *Ballata levantina*, di cui il romanzo del 1976 sembra condividere lo statuto narrativo iniziale. In entrambi i testi la prima parte prevede il recupero di una memoria di secondo grado che veicola l'accesso ad un periodo precedente la vita della protagonista. Mentre Daniela agisce in questa fase nel

ruolo (ripetuto e determinante) di ascoltatrice dei racconti familiari, continuamente presente come istanza passiva dell'azione e voce narrante, Fausta rimane in incognito mascherata da un'anonima terza persona esterna. La doppia funzione del personaggio-narratore è immediatamente esplicitata nel suo potere di celarsi alla pagina scritta, semplicemente di non comparire e di non giustificare diegeticamente la provenienza dei contenuti esposti da un'entità apparentemente neutra e impalpabile. Ancora in analogia con *Ballata levantina*, l'improvviso cambio della focalizzazione provoca un comune effetto di straniamento che, tuttavia, implica una disposizione narrativa opposta: nel romanzo del 1961 il passaggio dalla prima alla terza persona (in questo caso collocato a metà del testo) coincide con il progressivo allontanamento della protagonista, che perde progressivamente il proprio potere di significazione e la propria centralità narrativa a favore di una ingombrante sfilata di personaggi secondari. Ne *Le quattro ragazze Wieselberger* lo svelamento del narratore in prima persona (parte II) dà inizio a un movimento circolare che prevede, dopo il massimo grado di unità-civiltà rappresentato dal nucleo triestino di fine Ottocento, un percorso di crescente solitudine ed estraneità: il personaggio che dice "io" è destinato a diventare sempre più ingombrante in un racconto che perderà tutti i suoi personaggi nella drammatica corsa attraverso due guerre mondiali. Mentre la famiglia triestina si disperde, il narratore resta ultimo custode di una memoria identitaria che, solo nel finale, riesce a ricomporre in un dialogo immaginario con le quattro sorelle scomparse.

Infine (ultimo fattore di disturbo), la disposizione dell'istanza narrativa autobiografica si articola in una pluralità di funzioni enunciative che attraversano tutta la costruzione del romanzo. Sono dominio della protagonista tre differenti discorsi: il racconto dell'intreccio in cui si muovono tutte le figure della saga familiare, compresa la stessa Fausta che agisce come personaggio posto al centro di una ricca rete di relazioni; l'esposizione di un continuo e puntuale commento morale e politico sugli eventi registrati, elaborato secondo il punto di vista della voce narrante e in contrasto con le posizioni degli altri referenti; l'integrazione di un corredo di informazioni, documenti, precisazioni di natura storica che servono a completare e spiegare il quadro delle vicende private in relazione al destino collettivo del paese. L'opera risulta così la

combinazione di una scrittura romanzesca, attenta ai contenuti psicologici dei personaggi e sensibile rispetto ai tratti più romantici e sentimentali del vissuto privato; una scrittura della riflessione morale e della rielaborazione critica sui dati dell'esperienza, severamente orientata verso una condanna degli errori compiuti e un conseguente impegno di coscienza e responsabilità; una scrittura saggistica che inserisce altri contenuti storici con rigore scientifico e documentaristico, allo scopo di colmare le lacune della memoria e comprovare con dati oggettivi le deformazioni dell'ideologia e degli interessi personali. È essenziale sottolineare come gli ultimi due livelli del romanzo siano dominio esclusivo e diretto del narratore, per cui tanto la pratica del commento morale-politico che l'impegno di ricerca documentaria sono regolarmente esercitati, in ogni sezione del testo, dall'entità emittente principale. Sebbene sia volontariamente assente come personaggio, Fausta interviene in quasi tutte le pagine della prima parte come titolare del giudizio etico e storico sul passato di una ricca casa triestina. Una casa che solo dalla seconda frazione del romanzo si scoprirà essere la casa di sua madre, della sua famiglia, lo spazio dove lei stessa trascorrerà, bambina, le sue vacanze estive. Il narratore-interprete e il narratore-saggista precedono e preparano l'ingresso del narratore-romanziero, il più riluttante e il più fragile, perché il più coinvolto. In questo senso diventa ingannevole e parzialmente inesatta l'affermazione, apparentemente pacifica, che la parte iniziale de *Le quattro ragazze Wieselberger* sia raccontata in terza persona. L'osservazione è fin troppo evidente dal punto vista strettamente diegetico, ma è falsa se si considera una continuità ideologica e discorsiva che, fin dalle prime pagine, esubera i dati del racconto per riferirsi al piano collettivo della storia e al destino di tre generazioni, ad un ulteriore potere di rielaborazione che costituisce il grande impegno formale e etico del romanzo.

La compresenza di questi contrastanti e ingombrati caratteri nello statuto del narratore (l'omissione del nome, lo svelamento differito del personaggio, la triplice funzione dichiarativa) si realizza in una condotta estremamente regolare, che prevede, a dispetto delle complicazioni rilevate, un atteggiamento enunciativo coerente e immutato. Nel romanzo autobiografico Cialente non abbandona mai una posizione superiore al livello degli episodi narrati, osserva le vicende (sue e della sua famiglia) in una condizione di

sempre maggiore conoscenza. È la prospettiva di chi ha già verificato il senso del passato e le sue conseguenze sul piano pubblico e personale ed è quindi in grado di esprimersi in funzione di rettifica, di integrazione, di smascheramento, di messa in relazione delle singole esperienze con il quadro generale della storia. Allo stesso tempo, dispone del potere di selezionare gli eventi narrati e orientare il racconto nella direzione che meglio risponde all'affermazione delle verità (storiche e esistenziali) che premono il suo immaginario.

L'insieme di queste strategie formali e stilistiche appaiono, per le ragioni già analizzate, particolarmente evidenti nella prima parte, dove strumenti discorsivi esclusivi dell'incipit si affiancano a dispositivi che ritorneranno per tutto il corso del racconto.

La sequenza iniziale del romanzo apre sullo spazio teatrale della casa triestina, dove si prepara una delle serate musicali organizzate dal maestro Wieselberger:

Le sere in cui l'orchestra veniva a suonare in casa la famiglia doveva cenare assai più presto del solito perché la signora e le ragazze, aiutate dalle due domestiche, avessero il tempo sufficiente per sbarazzare la tavola della sala da pranzo e riporre ogni cosa, la grande porta a vetri che la separava dall'entrata dovendo rimanere aperta. Bisognava tenere ben chiusi, invece, tutti gli usci verso la cucina e i "servizi" giacché il padre non voleva sentire durante l'esecuzione - ch'era più che altro una "prova" - gli strepiti delle rigovernature e le chiacchiere, le *ciàcole*, anzi, delle *serve*⁴⁸⁰.

I personaggi principali sono posizionati fisicamente dentro le quinte di un palcoscenico in cui i rapporti spaziali e interpersonali risultano rigidamente determinati dai ruoli familiari e sociali di un ambiente domestico. Nel contesto quotidiano e femminile delle «serve», della «signora» e delle «ragazze», il maestro impone le sue pretese culturali e la centralità di un ruolo direzionale che esprime tanto nella dimensione privata come in quella musicale: «e il padre dirigeva, lui, in piedi s'un basso panchetto posto col leggio di fronte alla pedana, ma un po' discosto e giusto sul mezzo»⁴⁸¹.

Le pagine che seguono introducono i membri della famiglia e si concentrano su un suggestivo bozzetto di vita borghese, colta nelle sue moderate abitudini di ordine, dignità e mai ostentato benessere. Il profilo dei personaggi e della classe sociale emerge dal catalogo dei bene posseduti, conservati e disposti come minuti monumenti di una

⁴⁸⁰ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 9.

⁴⁸¹ *Ibid.*

magnificenza casalinga e «giudiziosa»:

Così viveva una giudiziosa, benestante famiglia triestina verso la fine del secolo: si poteva abitare un bell'appartamento in città, possedere una grande casa di campagna con giardino, orto e vigna, in ambedue i luoghi le dispense erano colme di ogni bendiddio, e gli ospiti potevano arrivare a qualsiasi momento senza intimorire nessuno, negli armadi si contavano a dozzine le lenzuola in lino di Fiandra, cifrate, con pizzi, ricami e piegoline, tutto fatto a mano, a centinaia le federe, gli asciugamani, i canovacci [...], e nondimeno si pensava ch'era meglio farle crescere con l'idea che ricche non erano, mentre la carrozza e i cavalli al portone avrebbero potuto lasciarglielo credere⁴⁸².

Alle descrizioni di insieme il narratore alterna aneddoti e vicende esemplari che riferiscono con immediata vitalità, nel dettaglio dei comportamenti e delle manie quotidiane, il carattere e i rapporti fra i personaggi:

Il padre non mancava quindi di brontolare contro le manie delle donne - delle *babe*, anzi - consorte, serve o figlie che fossero, per quel loro gran bisogno d'imbarcare sempre tante "robe" e fare di quella che avrebbe dovuto essere una semplice passeggiata dalla città in campagna una specie di esodo di guerra. Le *babe* ridevano e ci scherzavano su, perché si sentivano forti in maggioranza com'erano contro l'unico uomo di casa, anche se autoritario.

[...] Il padre usava comperare il famoso prosciutto cotto viennese al momento di salire in carrozza e durante il viaggio teneva il pacchetto sul ginocchio su cui batteva il sole, spostandolo quando il sole girava perché si mantenesse caldo; e di questo poi, a tavola, si vantava con le figlie⁴⁸³.

Domina su tutti la figura del maestro introdotto dal ridondante appellativo «il padre», sempre corredato dall'articolo determinativo e ripetuto costantemente con intenti ironici e denotativi anche in assenza di una stringente necessità sintattico-grammaticale. La centralità di Gustavo Adolfo emerge nelle stesse pagine come cantore della storia triestina: una storia che rievoca secondo la propria formazione culturale e politica:

Era sempre ancora lui a raccontare oltre che alla famiglia (che a malapena lo ascoltava, le ragazze nascondendo perfino qualche sbadiglio, giacché eran cose tante volte udite) ai conoscenti, agli allievi più giovani, ai forestieri di passaggio in particolare modo, qual era l'origine dello straordinario sviluppo musicale di Trieste, che da molto tempo gareggiava ormai con quello di città europee assai più importanti; e di ciò egli sembrava convinto e orgoglioso. Quando nei primi decenni del 1800 Vienna aveva preso la decisione di farne ampliare il porto (che godeva del privilegio d'essere portofranco dal 1719 per merito di Carlo VI, padre di Maria Teresa) e poiché ciò causava l'inevitabile progressione dell'edilizia, il governo austriaco aveva mandato a Trieste i suoi più celebri architetti, i suoi più rinomati costruttori. [...] Dovevano esser stati, quegli architetti, quei costruttori, persone assai raffinate e colte [...] e certamente avevano sofferto per quel dover rinunciare alla

⁴⁸² Ivi, p. 13.

⁴⁸³ Ivi, p. 11.

vita musicale a cui erano abituati⁴⁸⁴.

«Sono sempre stati dei mercanti i triestini. [...] Nondimeno si lasciano attirare ed educare alla musica!» Qui il padre alzava le mani, si entusiasmava. «E' certo che fu così! Ne sono sicuro! Ma dovete capire *perché* volevano rimanere divisi dalla società austriaca *anche* nei loro passatempi. [...] E così fondarono le nostre prime società musicali...società triestine, voglio dire.»

A questo egli voleva giungere, a un *perché* che gli ascoltatori, se erano forestieri, potevano capire ben poco giacché si trattava dei primi bagliori d'un irredentismo che effettivamente non s'era ancora manifestato⁴⁸⁵.

Nei suoi racconti «il padre» celebra la vocazione musicale della città, il suo sviluppo economico ed edilizio, il suo laico multiculturalismo, fino a condurre il discorso sul piano politico che più lo preoccupa: l'affermazione dell'identità irredentista di Trieste o, per lo meno, dei suoi intellettuali. È una prospettiva tutt'altro che neutra e oggettiva, capace di produrre un resoconto fallace e incompleto della realtà, determinata a ignorare tutti gli elementi sgraditi o capaci di smentire la propria opinione.

Riportato in maniera indiretta attraverso i monologhi a sfondo musicale e politico, il punto di vista del personaggio è congedato alla fine del capitolo II, dove il narratore acquista una posizione extradiegetica ed equidistante da tutte le figure coinvolte. Al maestro non sarà data ulteriore facoltà di parola, ma viene ridotto a oggetto del racconto esterno dominato da una voce narrante che, in maniera sottesa e quasi impercettibile, lo ha di fatto anticipato: nella seconda pagina del romanzo, mentre gli strumentisti preparano l'esecuzione, il tema dell'irredentismo è già entrato, in maniera decisamente anti-celebrativa, nelle maglie del racconto:

Ma si esibivano in pubblico, questi ch'erano chiamati "dilettanti filarmonici" in occasioni speciali e piuttosto raramente, quando non era necessaria la grande orchestra del teatro d'opera che allora si chiamava Teatro Nuovo e che solo dopo la morte di Verdi, per decisione unanime del Consiglio Comunale Triestino e senza che l'Austria, da Vienna, battesse ciglio, si chiamò invece Teatro Giuseppe Verdi⁴⁸⁶.

Il punto di vista dell'autrice, ancora nascosta dall'uso della terza persona, emerge in maniera evidente nel corso della I parte, quando si incarica di condannare le derive razziste e classiste della famiglia Wieselberger:

I rapporti con i due coloni sloveni erano sempre stati buoni e cordiali, e la famiglia non si sarebbe mai permessa in loro presenza e nei loro riguardi un linguaggio men

⁴⁸⁴ Ivi, p. 19.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 10.

che rispettoso; mentre la **deprecabile** usanza di chiamarli in dialetto *s'ciavi*, o meglio "*sti maledeti s'ciavi*" l'avevano anch'essi, **incapaci** com'erano d'interpretare la realtà d'una situazione nella quale erano tutti coinvolti e la lunga e abile mano dell'impero austriaco mescolava opponendo e aizzando gli uni contro gli altri, in modo che tutti si sentissero offesi o provocati»⁴⁸⁷.

La condizione dell'autrice è determinata dalla sua conoscenza completa degli eventi, dall'esercizio di uno sguardo che supera le immediate contingenze e ricerca le ragioni storiche nascoste dietro le manifestazioni del presente. L'irredentismo del maestro e della sua famiglia viene così iscritto in un quadro politico internazionale che i personaggi non sanno comprendere o, nel migliore dei casi, banalizzano e deformano:

Troppi avvenimenti s'erano accavallati nell'Ottocento che aveva visto nascere non soltanto il padre e la madre, ma anche le loro quattro figliuole, e i sussulti che dopo la bufera del '48 avevano via via provocato la guerra del '66, la compiuta unità d'Italia, l'impiccagione di Oberdank, non avevano fatto che accrescere ed esasperare l'irredentismo dei triestini non austriacanti, che l'unità consideravano incompiuta, quindi notoriamente invisibili al cattolicissimo imperatore⁴⁸⁸.

Da questo momento e per tutto il corso del romanzo, il narratore si preoccupa di restituire i suoi sprovveduti personaggi ad una verità storica che di volta in volta subiscono inconsapevolmente, non conoscono o scelgono di rimuovere.

Ancora distante dal piano diegetico, la voce narrante agisce direttamente sulla storia ricercandone e interpretandone le fonti. Il racconto della prima parte è sostenuto dallo scavo archivistico dei reperti familiari, di quelle carte che conservano una traccia documentaria e tangibile del passato. Si inseriscono in questo quadro le citazioni dal diario del maestro («un grosso quaderno rilegato in cui egli scriveva quando annualmente si trovava a Recoaro per la cura delle acque ferruginose»⁴⁸⁹), i «documenti della contabilità»⁴⁹⁰ e la descrizione (quasi un inventario) dei cimeli custoditi dalle ragazze:

Le figlie conservano intanto, e anche di questo sono fiere, gli autografi che già possiede la famiglia. Arrigo Boito che scrive il 7 gennaio 1878 (Elsa non ha che sei anni, allora) dopo la caduta del *Mefistofele* [...]. Un'altra lettera dello stesso («carissimo amico, ecc.») del 20 febbraio 1878 reca sulla busta il commovente timbro legibilissimo «Milano-Ferrovia» e i francobolli da venti e da cinque centesimi (lettera per l'estero, dunque) con il profilo di Vittorio Emanuele II, e tutto

⁴⁸⁷ Ivi, p. 42. Mio il grassetto.

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 44-45.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 26.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 64.

ciò sarebbe già una più che sufficiente ragione per conservare come una patetica reliquia lettera e busta; una cartolina postale da centesimi dieci, adorna dei baffi del giovane re Umberto I, indirizzata al Maestro Gustavo Adolfo Wieselberger presso la Società Pro Patria, via del Pesce, Trieste, in data giugno 1867: “Onoratissimo, il *Capriccio Sinfonico* non lo tengo presso di me; lo ha il maestro (nome illeggibile, *N.d.A.*) a Lisbona e sarà eseguito colà e a Londra quest'inverno. Non ne ho altra copia. Spiacentissimo di non poterla contentare mi dico *tutto suo* Giacomo Puccini”. [...] E ancora autografi di Franco Faccio che gli scrive a nome del Ricordi per la “Gazzetta”, e non si sa come, una lettera al Faccio di Giuseppe Verdi, da Sant'Agata, del 26 maggio 1875⁴⁹¹.

La descrizione delle carte indugia sui dettagli materiali e tradisce l'atteggiamento ironico del narratore rispetto allo scrupolo conservativo degli irredentisti Wieselberger. Con affettuoso riserbo emergono invece dai cassetti le tracce della breve carriera di Elsa, ricostruita mediante la messa in relazione di fonti differenti:

Così, fra le buste e i foglietti ingialliti degli autorevoli autografi gelosamente conservati nei cassetti del salottino Impero, si trovano anche i piccoli, laceri programmi dell'epoca: Elsa, che già nel 1891 ha cantato in pubblico alla filarmonica di Trieste nel *Tramonto* del Coronaro, una favola pastoral-musicale, e si è esibita in altri concerti cantando romanze di cui spesso è autore il padre, ha debuttato al Teatro Verdi di Lodi l'11 gennaio 1894 nella *Carmen*, dove ha la parte di Micaela (abbonamento per dieci rappresentazioni, lire sette e cinquanta). [...] Eccola che canta poche settimane dopo in due concerti che si danno alla Filarmonica di Trento, e i nomi in grandi lettere sui programmi sono quelli del “celebre” violinista Thomson e della “distinta artista” Elsa Wieselberger. Ma il riconoscimento definitivo le viene da una rappresentazione a Napoli nel settembre dello stesso anno, quando canta la parte di Margherita nel *Faust* di Gounod.

“La vittoria della signorina Elsa è completa” scrive un amico del padre, Luigi Romaniello o Romanielli, in una lunga lettera a caratteri minutissimi in cui minutamente descrive la serata, il successo e tutta la bravura della giovane interprete; che ha dunque ventidue anni ed ha già avuto la forza d'affrontare una parte simile. [...] Programmi e lettere sono accompagnati dalle fotografie, la nuova arte del tempo: la graziosa pastorella del *Tramonto* regge con una mano l'anfora che le serve ad attingere l'acqua alla fonte [...]. Margherita veste il saio, invece, il cordone di penitente annodato alla cintura⁴⁹².

L'ancoraggio del racconto ai dati più minuziosi del documento permette di affermare lo statuto di realtà dei personaggi e degli episodi realmente accaduti, sciogliendo anche l'ultima ambiguità sulla natura autobiografica e autentica delle vicende.

La cura per l'esplorazione dell'archivio familiare è una delle prime spie dell'identità celata del narratore, incoraggiato a sostenere il racconto con prove effettive dal momento che non dispone di ricordi personali diretti. L'incontro con i personaggi del

⁴⁹¹ Ivi, pp. 52-53.

⁴⁹² Ivi, pp. 57-59.

passato avviene così nella dimensione extratemporale delle fotografie, medium essenziale per la costruzione di ritratti “dal vivo” delle due Wieselberger prematuramente scomparse:

Alice, già sposa e madre, lievemente impinguita [...] è una signora imponente nel suo chiaro lungo vestito tutto incrostato di ricami, con le onde ricadenti dell'immobili *volants*, l'occhiale in mano; mentre in un'istantanea, certamente presa in casa, indossa un tetro abito scuro, ha un cappello enorme e minaccioso posato in cima alla bionda testa e s'appoggia a un tavolino a tre piedi su cui è in mostra una statuetta confusamente inquietante, che sembra predire qualcosa di molto funesto alla dama immobile, altera e triste: il suo stesso destino, forse.

[...] La madre, morta in una crisi di cuore a cinquantadue anni, la si vede in poche immagini della sua gioventù, dove appare addirittura magra e assai bella, con alte pettinature a boccioni, complicate ma graziose. In una di esse tiene in grembo una delle sue marmocchie e sembra vestita d'un numero esorbitante di metri d'una stoffa a righe che riempie tutto lo spazio intorno, raccolta insieme a una bella cintura a borchie; [...] fino all'ultima immagine, di poco precedente la morte, dove i capelli ormai lisci, tirati indietro, sembrano dire che ha già rinunciato a tutto, mentre sotto il rotondo viso (la fotografia mostra quasi solamente la testa) la goffaggine del grosso corpo malato è appena visibile. Che sia l'immagine d'una donna vicina alla morte è evidente; ma sarà quella che le figlie conserveranno appesa vicino ai loro letti, come se volessero dimenticare le sembianze d'una madre giovane e attraente; che i nipoti, invece, avrebbero scelto⁴⁹³.

Le immagini fotografiche permettono di condensare un'intera vita in un istante e di sottrarla all'erosione del tempo, secondo un'operazione che si sovrappone ideologicamente e pragmaticamente alla pratica della letteratura. Contro la deperibilità dell'esperienza, la scrittura permette di restituire voce, movimento e significato a tutto ciò che ha smesso per sempre di parlare: scacco finale della vita contro l'oblio e il silenzio.

Cogliere i profili psicologici e le dinamiche sociali rivelate dai gesti quotidiani, riportare il discorso ideologico di un particolare personaggio («il padre»), collocare le figure nella cornice storica oggettivamente e puntualmente definita, colmare la propria parzialità conoscitiva con i fossili documentari del passato: di tutto questo si occupa il narratore in un serrato articolarsi di pause argomentative, scene dall'impianto teatrale, sommari («Gli avvenimenti che suscitarono le prime memorabili emozioni nella famiglia [...], furono le nozze della primogenita Alice e qualche anno dopo la partenza per l'Italia della giovane Elsa»⁴⁹⁴) e accelerazioni del racconto:

⁴⁹³ Ivi, p. 60.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 49.

Continuano intanto le abitudini stagionali, città e campagna, continua l'assiduità delle riunioni musicali nell'appartamento di via del Campanile (ma forse si svolgono già in una altra casa) anche se le tre ragazze rimaste non siedono più sulle basse seggioline di fronte ai "dilettanti filarmonici" sempre radunati sulla vecchia pedana e il padre sempre in piedi su panchettino a dirigerli – e non succhiano più le fette di limone. A salivare i musicisti ci devono ormai provvedere da soli. I fiocchi di nastro nei capelli, le spille lucenti appuntate sui vestiti sono adesso l'ornamento della bambine trasformate in ragazze⁴⁹⁵.

Il passaggio al tempo presente (già verificato nella descrizione di fotografie e documenti) tende a segnalare il montaggio del narratore che altera i piani cronologici e decide la velocità del racconto, combinando spesso la trasformazione della morfologia verbale con l'inserzione di dichiarazioni prolettiche: «Le nozze si fanno, quindi, la sposa segue il marito in Italia, entro poco più di due anni avrà due figli, e anche Alice metterà al mondo il suo quarto bambino. E intanto muoiono la Bella e la madre, a qualche mese di distanza l'una dall'altra»⁴⁹⁶.

L'uso delle prolessi caratterizza la presenza-assenza del narratore nella prima parte del romanzo, segnalando ancora una volta il suo potere di significazione che domina al di sopra dell'orizzonte di esperienza dei personaggi e amministra con piena autonomia i riferimenti temporali del racconto:

Di lei sono rimaste sbiadite fotografie in abito da ballo in cui veramente sembra una fata, ma dove ha pure nella bocca amaramente piegata in giù una strana sembianza dolorosa, come se già sapesse che deve morire sui ventisette anni d'un male a quei tempi misterioso. Ai suoi commoventi funerali fra i tantissimi fiori che l'accompagnarono vi fu, anonima, un'immensa, stupenda corona di rose bianche e la voce delle sorelle, già quasi vecchie, ancora s'incrinava di lagrimosa tenerezza raccontando di quella morte e di quei fiori⁴⁹⁷.

Oltre alle inserzioni di intere scene che provengono dal futuro, il narratore assume un atteggiamento continuamente profetico che si esprime anche in minime notazioni di commento introdotte da formule come: «nessuno poteva prevedere allora che...»; «questo lo rivelerà poi la storia»; «molti anni ancora dovettero passare»; «ma nemmeno i più obbiettivi degli osservatori [...] avrebbero potuto prevedere»; «lo seppero un bel po' di tempo dopo»; «tutto il resto – il peggio – dovrà ancora venire».

Segnale dell'ascolto di un narratore consapevole è anche la campionatura di espressioni

⁴⁹⁵ Ivi, p. 51.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 64.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 17

dialettali che intervengono a connotare la realtà del contesto cittadino:

Le venditrici erano chiamate venderigole, mentre le mondatrici di gomma o caffè che stavano sulla scalinata della chiesa ad aspettare d'essere prese per una giornata di lavoro o più, si chiamavano sessolote. Era nota a canzoncina che spesso cantavano: *Sessolote lavoré – trenta soldi ciaparé – ventiquattro per la sal – quel che resta pel café*⁴⁹⁸.

a restituire l'espressività dei personaggi nell'adeguarsi ai diversi contesti enunciativi:

Malignamente la burlavano [la serva] chiedendole: «*Alora, Giustina, la ga trovà el merlo?*» che in dialetto non voleva dire solo il pizzo ordinato il giorno prima, ma anche lo stupidone da sedurre per farsi corteggiare⁴⁹⁹. 15

La madre allora le rimproverava con dolcezza: «*Cossa sté a baziar, benedete*»⁵⁰⁰.

Quando parlava ai forestieri non usava il dialetto ma parlava in lingua, cioè in italiano, un italiano a cui l'erre floscia dava una cadenza un po' tedesca.

[...] «*Quarantotto trattenimenti l'anno!*» esclamava il padre quasi fosse ancora stupito e fiero per quel vecchio miracolo triestino. «*E già allora ogni socio aveva diritto a due biglietti per le signore della famiglia!*»

Signore, diceva, e non *babe*⁵⁰¹.

ad aumentare il grado di mimesi del racconto:

Era diventato talmente miope, non ancora molto vecchio, che nelle serate di gala della Filarmonica s'era ridotto ad agguantare le falde di un tait o di un frac apostrofando allegramente: «*la me diga, flaidà!*» credendo fosse un cameriere, e cortesemente si sentiva rispondere s'un tono divertito: ma no, ma no, maestro, *mi son* l'avvocato o il *dotòr* tal dei tali⁵⁰². 52

Si segnala come manifestazione stilistica del narratore anche la presenza di incisi contenuti dentro parentesi tonde, che esprimono il dubbio e la fallibilità di chi racconta: «*La casa in cui era nata la quarta sorella (e forse vi era nata anche qualcuna delle altre) aveva le finestre sulla piazza del Ponte Rosso*»⁵⁰³; permettono di sciogliere espressioni dialettali: «*Ve digo mi, la xe come un'ostia spudada in cies*», (un'ostia sputata in chiesa)⁵⁰⁴; immettono nel flusso argomentativo espressioni del parlato: «*i triestini non austriacanti, beninteso - giacché anche questi esistevano ("sti maledeti austriacanti!") e non eran pochi*»⁵⁰⁵; specificano i rapporti temporali: «*Arrigo Boito che scrive il 7*

⁴⁹⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 15.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ Ivi, pp. 20-22.

⁵⁰² Ivi, p. 52.

⁵⁰³ Ivi, p. 13.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 23.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 42.

gennaio 1878 (Elsa non ha che sei anni, allora)»⁵⁰⁶; contengono precisazioni prolettiche: «e non avevano ancora scoperto (lo seppero un bel po' di tempo dopo) ch'egli era anche molto superstizioso»⁵⁰⁷; e commenti diretti del narratore:

"La vittoria della signorina Elsa è completa" scrive un amico del padre [...] in una lunga lettera a caratteri minutissimi in cui minutamente descrive la serata, il successo e tutta la bravura della giovane interprete [...]. (Come mai il padre non è andato a sentirla e giudicarla in una così grande occasione?)⁵⁰⁸.

Le molteplici disposizioni e i differenti registri del narratore fin qui isolati, si sviluppano simultaneamente e si alternano con estrema fluidità anche all'interno dello stesso contesto:

A	Nel loro persistente irredentismo affiorava il vanto dell'antica romanità. Ciò non impediva affatto il rispetto delle altre chiese, per quella del culto ortodosso, la San Spiridione sul Canale, ch'era stata costruita col benevolo permesso di Maria Teresa a favore dei greci sfuggiti alle persecuzioni turche; o per le sinagoghe dove si celebrava sia col rito tedesco che con quello spagnuolo. Nessuno ignorava queste cose, quindi nemmeno la madre e le figlie, e il padre, che non metteva mai piede in un tempio, le aveva, proprio lui, istruite sulle vicende che avevano portato a Trieste greci ed ebrei. Nel 1670 gli ebrei erano stati espulsi da Vienna, ma a Trieste avevano avuto il diritto di costruirsi un ghetto [...]. Verso la fine del 1700 le mura del ghetto erano state abbattute, non interamente, egli raccontava, giacché una parte di esse esisteva ancora; ma ciò che aveva tutti meravigliato a quei tempi [...] era che fin dall'inizio i rifugiati s'erano costruiti la loro sinagoga ed avevano messo su anche una scuola ebraica. Più tardi Vienna, o meglio Giuseppe II, aveva permesso scuole normali ebraiche ed aveva concesso ai notabili della comunità professioni libere e i diritti politici.
B	Non si rendeva conto, il padre, che raccontando questi episodi metteva in evidenza la tolleranza d'un governo che nonostante le molte difficoltà in cui doveva scontrarsi seguiva le regole d'un sistema liberale e cercava di mantenere l'equilibrio in un impero dove l'inno nazionale era cantato in dieci lingue, se non di più. [...] La monarchia rigida ma illuminata ch'era stata nel 1700 era divenuta in seguito assai più rigida e meno illuminata, nondimeno tolleranza era, seppure oscillante tra lacerate contraddizioni. Ma né il padre né le sue donne erano capaci d'intendere che l'odiato impero formava allora una parte molto importante della vecchia Europa [...] e la guerra ch'essi auspicavano avrebbe messo a rischio proprio questa millenaria potenza; non potevano quindi immaginare che il crollo d'un'Austria-Ungheria, certamente immobile e ottusa, sarebbe stato l'inizio d'una decadenza europea che non si sarebbe mai più arrestata. Ma essi avevano col presente e col passato un rapporto sbagliato, e non la minima idea di quel che avrebbe dovuto essere una nuova Europa, un'Europa democratica; il cui risorgimento, del resto, la terza e ormai invecchiata generazione non vede ancora.
C	A Natale e a Pasqua la madre rispettava nondimeno le consuetudini, le vigilie erano rigorosamente osservate, ma in cucina soltanto, dove si preparavano per l'occasione cibi laboriosi e prelibati che poco si gustavano il resto dell'anno. Aveva, la madre, una predilezione per le uova pasquali che colorava e decorava con la carta marmorizzata e le decalcomanie; ne

⁵⁰⁶ Ivi, p. 52.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 50.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 58.

preparava a dozzine e le regalava a chiunque si presentasse sulla porta durante la settimana santa, ma se erano babe osservanti maliziosamente non le avvertiva che le sue uova non erano state benedette dal prete, tanto, diceva, le avrebbero accettate lo stesso. Famosi erano anche i suoi *presnitz*, le sue pinze dorate, e lo strudel, che in dialetto chiamava *strùcolo de pomi*; il tutto preceduto dalla gran pulizia di casa che durava almeno i primi tre giorni della settimana santa. La Pasqua era, insomma, forse a causa della numerosa comunità ortodossa, una delle tradizioni maggiormente osservate, e si raccontava che per il gran lavoro i fornai fossero costretti a passare molte notti insonni⁵⁰⁹.

Il passaggio si apre (parte A) con le considerazioni del maestro ateo e profondamente laico, fiero di rivendicare le contingenze storiche che hanno permesso, a Trieste, la pacifica convivenza di tante religioni diverse. Subito a seguire interviene il narratore (parte B) che svela la contraddizione ideologica dell'irredentista, sorpreso a lodare proprio i provvedimenti dell'odiata monarchia asburgica. La riflessione dell'autrice supera immediatamente il pretesto offerto dal personaggio per introdurre considerazioni più ampie sulle condizioni storiche dell'Impero e sulle conseguenze della sua prossima caduta che continueranno a pesare sul futuro di altre due generazioni. La dimensione su cui si muove la voce narrante oltrepassa immediatamente l'orizzonte di esperienza dei personaggi, correggendo l'errore storico dei triestini irredentisti non solo sulla base di una più affinata sensibilità politica, ma grazie alla verifica di un'esperienza esistenziale che a loro anagraficamente negata («il cui risorgimento [...] la terza e ormai invecchiata generazione non vede ancora»). Una strategia, quest'ultima, che getta i primi indizi sull'identità di una voce narrante ancora in sospenso dietro al sipario della rappresentazione, ma già pienamente impegnata a ordinare e giudicare gli eventi secondo il proprio immaginario. Infine, nessuna discontinuità nel tono e nell'argomentazione impedisce a un simile narratore di rientrare nella dimensione quotidiana della famiglia Wieselberger, dove con calda ironia segue le gesta pasticciere della madre e le sue piccole astuzie da saggia donna borghese («tanto, diceva, le avrebbero accettate lo stesso»).

Un altro esempio di virtuosismo stilistico è offerto dall'epilogo del capitolo IV (ancora nella parte I):

Gli orrori del razzismo erano anch'essi ancora lontani, un paio di generazioni sarebbero intanto maturate, invecchiate e morte, ma simili discorsi provocatori, con

⁵⁰⁹ Ivi, pp. 27-29.

quel Dio chiamato in causa da un massone e quel vago tono premussoliniano, oltre a testimoniare un'incredibile tolleranza da parte del governo austro-ungarico, erano già l'alba del razzismo che tanto più tardi avrebbe sterminato nella tristemente famosa risiera di San Sabba e nei suoi forni crematori ebrei come il "modestissimo" Venezian (morto nel 1908, lui, per sua fortuna) [...]; orrori di fronte ai quali il solitario sacrificio di un Oberdank diventava quasi un atto romantico, ma giustificava a quell'epoca l'odio verso un imperatore che per il suo lungo durare in questa vita le generazioni facevano in tempo a trasmettersi.

*Dàghe la papa al vecio
dàghela col cuciàr!*

cantavano insolentemente i ragazzi per le strade, i famosi "muli" triestini, abilissimi nello sfuggire le guardie austriache [...]. Inevitabilmente il livore e lo scherno non erano sempre su toni drammatici e a volte cadevano al tono d'una barzelletta. Toccò per esempio a una delle ragazze, Alba, il sorprendere un giorno d'estate suo padre, il "maestro" solitamente così austero, mentre leggeva tranquillamente "Il Piccolo" seduto s'una delle panchine dello spiazzo ghiaioso che guardava verso il golfo, chiuso dentro le alte siepi di tasso e di pinastri. Così messo un po' di fianco stava poggiato s'una natica più che sull'altra e certamente non udì alle sue spalle il passo lieve della figlia che veniva a recargli un messaggio, ma lei non ebbe il tempo di annunciarsi chiamandolo ch'egli aveva proprio in quell'istante sollevato ancora un poco la natica sospesa, e dopo aver lasciato sfuggire un assai grosso rumore: «*Questa la xe per l'imperador*» lo senti brontolare con voce quieta e serena e in certo modo soddisfatta. Non osò più annunciarsi, la ragazza, e soffocando dal ridere corse via per raccontarlo alle sorelle. Elsa fu quella che rise più di tutte perché l'era toccato lo stesso incidente, ma ne aveva provato vergogna, non aveva voluto riferirlo alle altre, e tanto meno alla madre; così dovettero tutte insieme pensare ch'era nelle consuetudini del padre il rendere simili omaggi («non proprio musicali») fu l'osservazione di Alba che rideva ancora) al già vecchio imperatore⁵¹⁰.

La sicurezza formale dell'autrice non teme il contatto fra una accesa digressione storica (che attraversa metà Novecento, avvicinando il razzismo del leader nazionalista triestino Felice Venezian alla tragedia dell'Olocausto e del nazionalsocialismo) con i più marginali episodi della famiglia Wieselberger: lo scarto continuo fra vasto quadro storico e minuto episodio familiare rappresenta il ritmo del romanzo e ne caratterizza, oltre alle soluzioni formali, il più profondo messaggio etico e testimoniale. Il corso delle generazioni e degli eventi epocali è materialmente trascritto nei gesti più banali, ridicoli e trascurabili che la tradizione familiare custodisce come tessere della loro particolare storia. Il narratore si muove abilmente attraverso le diverse misure del passato, dispone di un'intelligenza molteplice che si lascia impigliare fra i «pizzi, ricami e piegoline» degli interni borghesi, che ritrae con ironia e affetto le piccole manie del maestro e, più avanti, i sogni romantici delle quattro ragazze, ma che non trattiene il suo fermo giudizio sulle responsabilità delle grandi tragedie del Novecento. Il pudore e la cura con

⁵¹⁰ Ivi, pp. 46-47.

cui sono avvicinate le fragilità dei personaggi convive con il rigoroso giudizio di una classe sociale colpevole, condannata senza riserve e senza attenuanti.

Una classe sociale sempre descritta dall'interno, con la severa e arguta competenza di chi vi ha vissuto in quel particolare contesto e sa, nonostante tutto, di appartenervi: con l'incipit della Parte II è finalmente svelata l'identità del narratore, e il personaggio Fausta prende posto in scena:

I miei ricordi più lontani sono legati ai nomi di due paesi, Cuorgné e Osoppo, ma ignoro la sequenza, quando l'uno e quando l'altro. Dovevano essere i primissimi anni di questo secolo poiché, avvolto dentro una grossa coperta mi portavano in braccio di notte attraverso campi e prode sepolte nella neve per trascorrere la serata in casa di un medico, o di un avvocato, o di una dottoressa-ostetrica per non dire una levatrice. Probabilmente erano le sole frequentazioni e distrazioni possibili in guarnigioni sprovvedute all'epoca di ogni altro divertimento. Renato già camminava con un pesante cappotto addosso e gli scarponcini per la neve; un cane faceva parte della buia traversata notturna e aveva un pelo lungo e soffice di cui sentii favoleggiare più tardi⁵¹¹.

Più che una comparsa è, come già detto, uno smascheramento, in quanto l'esistenza di Fausta e Renato è affermata fin dalle prime pagine ma nascosta (oltre che dalla mancata corrispondenza con la voce narrante) da un ripetuto uso del termine «nipoti» in sostituzione di qualsiasi altro riferimento personale:

Aveva concluso *in dialetto il suo commento entusiasta*: «Ve digo mi, la xe come un'osia spudada in ciesa», (un'ostia sputata in chiesa). La frase era rimasta celebre in famiglia e la ereditarono fin i nipoti⁵¹².

Ma i nipoti “italiani” che più tardi sarebbero venuti dal “regno d'Italia” e avrebbero trovato tutto ciò inaudito, erano ancora ignari bambinelli quando quel re cosiddetto *Buono* cadeva sotto i colpi dell'anarchico Bresci⁵¹³.

[il pianoforte] dell'appartamento di città, un bellissimo Erhard a gran coda, di luminoso legno biondo, fu tramandato ai nipoti⁵¹⁴.

Ai nipoti regnicoli, cioè italiani, che sarebbero entrati in scena ben più tardi, sarebbe toccato l'amaro destino di assistere al crollo di tanta potenza e tante illusioni⁵¹⁵.

Sarà la zia Alba, destinata a vivere fino all'ultimo a fianco del padre quando rimarrà solo, a conservare le buste e i foglietti ingialliti che nei due nipoti, che tanto più tardi verranno dall'Italia, desteranno uno strano e assai perplesso interesse, proprio ai

⁵¹¹ Ivi, p. 73.

⁵¹² Ivi, p. 25.

⁵¹³ Ivi, p. 31.

⁵¹⁴ Ivi, p. 35.

⁵¹⁵ Ivi, p. 43.

bastardi che sono – o meglio, che si sentono; bastardi in confronto al nonno, alla madre, alle zie e ai cugini nati e cresciuti a Trieste, al cui esagerato e ottuso patriottismo per un'Italia della quale hanno una visione che ad essi sembra fantastica, inverosimile – un'apparizione magica e bugiarda come il cigno del *Lohengrin*, insomma – oppongono l'incomunicabile scanzonatezza propria ai fanciulli raminghi e sradicati ch'essi sono – e si sentono⁵¹⁶.

Altrove, il destino dei due fratelli Cialente è anticipato nella storia del matrimonio fra Elsa e l'ufficiale italiano: «L'ufficiale [...] va di guarnigione in guarnigione portandosi dietro la vittima e i suoi bambini»⁵¹⁷.

Il passaggio da anonima nipote a emittente riconosciuto del racconto, provoca uno slittamento nella rappresentazione dei Wieselberger: le ragazze diventano le zie (o «mia madre», nel caso di Elsa), «il padre» è ora «il nonno triestino», e Trieste la meta di favolosi viaggi estivi al di là dei confini italiani. Le nuove denominazioni sanciscono la centralità del protagonista-narratore, destinato a durare incontrastata per il resto del romanzo. Solo nella II sezione il punto di vista di Fausta coincide in larga parte con quello del fratello maggiore Renato, suo alter ego e complice, coinvolto nello stesso processo di scoperta e continuamente evocato nel pronome «noi»: «senza una ragione per noi apparente», «che mai poteva capire di noi quella gente», «quel che i mutamenti e le sorprese svegliavano subito in noi», «per noi il centro-sud fu proprio questo», «fummo noi a festeggiare la scoperta», «finì per fare un rapporto contro di noi», «tornando dalla scuola noi camminavamo», ecc.

Caratteristica principale della seconda parte è la tendenza a ripetere temi e situazioni già rappresentati nelle pagine iniziali e ora rievocati nell'esperienza e nelle indagini della bambina. La curiosità della nipote interessa prima di tutto le figure che non ha potuto conoscere, a cominciare dalla nonna e dalla zia Adele, personaggi che si accompagnano alla rievocazione di episodi già noti al lettore: dal fraintendimento di un'espressione bolognese (il «prete a letto» altro non è che «un grosso recipiente di coccio pieno d'una brage ardente»⁵¹⁸) alla preparazione dei dolci pasquali, dagli abiti «della bella» ai dettagli del suo funerale:

Della nonna volevo che mi si ripetessero gli episodi più che altro divertenti, come la proposta del "prete a letto" nell'albergo di Bologna o la sontuosa distribuzione delle

⁵¹⁶ Ivi, pp. 53-54.

⁵¹⁷ Ivi, p. 66.

⁵¹⁸ Ivi, p. 56.

uova pasquali, e come non volesse mai far sgozzare i galli e le galline del pollaio, una tenerezza amabile che sentivo d'approvare completamente, me la rendeva cordiale e simpatica, e il parlarne mi sembrava il miglior modo di celebrare la sua memoria. Ma assai più m'interessavano i lineamenti, la grazia della giovane sorella scomparsa, che la miniatura mi dipingeva con ineffabili colori, il bianco, il roseo e il biondo esaltati dall'azzurro d'un nastro infilato nella scollatura; le sue passeggiate lungo i bacini soleggiati di San Marco, San Giorgio, San Giusto, dove anche noi adesso passeggiavamo, i bei cappellini in paglia o in velluto, il morbido manicotto per le sue mani freddolose, i versi che recitava e le sorelle applaudivano; e insistevo garbatamente, per vie traverse, sulla descrizione della misteriosa, stupenda corona di rose bianche che aveva seguito, anonima, la sua ultima passeggiata - questa volta verso il cimitero⁵¹⁹.

Altamente significativo è anche il ritorno di episodi e contesti già vissuti in precedenza dalle ragazze e che ora vedono protagonisti i due nipoti italiani. Fra tutti l'evento stagionale della vendemmia, introdotto in maniera analoga nella prima e nella seconda parte del testo:

Un altro degli avvenimenti che avevan luogo durante la villeggiatura era la vendemmia, una festa temperata soltanto dalla malinconia dell'abbreviarsi delle giornate che fatalmente indicava l'avvicinarsi della fine delle vacanze. [...] Anche le ragazze aiutavano giocondamente a spiccare i grappoli in quell'aria di festa⁵²⁰.

Se il caldo dell'estate era venuto al tempo giusto e le benefiche piogge pure, la festosa vendemmia chiudeva la nostra vacanza ed era l'ultima felicità della stagione. [...] Dall'alba al tramonto andavamo su e giù per la vigna, e perfino i cugini grandi degnavano partecipare alla raccolta dell'uva. Senza più temere proibizioni lavoravamo sotto lo sguardo benevolo dei genitori e degli zii [...] e, naturalmente, quel che più ci divertiva e per cui avevamo lavorato con tale entusiasmo era la pigiatura⁵²¹.

Nel corso della III e IV frazione del romanzo la narrazione tende ad assumere una cadenza più uniforme, allentando a poco a poco la complessità del dettato in un racconto che finisce per seguire i soli destini di Fausta e di Elsa, allontanati e poi perduti per sempre gli altri attori dell'intreccio. La raggiunta autonomia narrativa della protagonista, impegnata a raccogliere una memoria in prima persona, prevede una graduale diminuzione delle scene ad aneddoto e l'assunzione di un'andatura regolare che, nella IV parte, finisce per coprire in poche pagine interi decenni.

Nonostante l'itinerario della sua vita l'abbia portata tanto lontana dalla dimensione triestina e dal mondo delle quattro ragazze, Cialente mantiene intatto il legame tematico

⁵¹⁹ Ivi, pp. 109-110.

⁵²⁰ Ivi, pp. 37-38.

⁵²¹ Ivi, pp. 110-111.

con le prime pagine del racconto attraverso l'esposizione di quei ricordi personali che sono direttamente o indirettamente legati al tempo della famiglia triestina. Si spiega così il termine del romanzo dopo la morte di Elsa, la scelta di dedicare pochissimi accenni alla propria vita matrimoniale in Egitto o agli impegni professionali degli anni Cinquanta, riconoscendo invece la pertinenza di tutti quei contenuti politici (a cominciare dalla militanza antifascista) che rappresentano la conseguenza delle sciagurate guerre auspicate dai Wieselberger trenta anni prima. Il rapporto fra le generazioni si realizza non solo nell'eredità di oggetti, documenti e immaginari comuni, ma nella consapevolezza di soffrire gli errori provocati dalle incaute valutazioni storiche dei propri nonni.

Nella sua doppia natura di narratore-personaggio, Fausta conquista così l'età adulta e la maturità senza mai abbandonare la sua spiccata attitudine per il racconto prolettico che intreccia le diverse prospettive della memoria e dell'esperienza, della cronaca e della valutazione a posteriori:

La realtà di quella straordinaria situazione dovevo anch'io impararla molto tempo dopo, quando il cumulo di quegli errori, egoismi e delitti ci portarono al fascismo, ma nella primavera del 1915 non potevo sapere e ancor meno capire le responsabilità che avevano uomini come Giolitti, Salandra, Sonnino nel faticoso gioco politico condotto con l'Austria da una parte e dall'altra con quelli che sarebbero divenuti poi i nostri Alleati, la Francia e la Gran Bretagna⁵²².

Quando poi ci telefonammo, da Trieste dov'ero andata a imbarcarmi, le nostre ultime parole furono: «be', anche per questa volta l'abbiamo scampata!» e la sua cara, nitida voce mi salutò affettuosamente augurandomi il buon viaggio. Non potevo immaginare che non l'avrei mai più riveduto né l'avrei riudito parlarmi: il nostro intimo fervore non può, per fortuna, scrutare nell'avvenire⁵²³.

Nella scrittura del romanzo cresce fino all'ultima pagina il dialogo fra il tempo trascorso dei personaggi, dei luoghi, degli affetti e il tempo trattenuto della conoscenza, dell'identità personale che si nutre di tutti i silenzi, le assenze, le sconfitte del passato. Il commento, il giudizio, la raccolta della verità, la tendenza all'analisi e alla sintesi ideologica si mantengono come tratti distintivi di un narratore condannato alla consapevolezza e alla lucidità: a leggere nell'irredentismo le radici della Prima guerra mondiale, in questa le cause del fascismo e del secondo conflitto, nella Resistenza le

⁵²² Ivi, p. 167.

⁵²³ Ivi, p. 220.

delusioni del dopoguerra e del mondo globalizzato. Un narratore che vive il racconto come esperienza totale in cui illuminare ogni piega del proprio vissuto e della propria eredità culturale e umana, in cui chiarire le ragioni di tante vite rimaste silenziose. Un lungo autoritratto che inizia dal profilo delle quattro ragazze e termina sul suo volto di donna adulta e indipendente, tracciato con limpida partecipazione ma senza risparmiare o risparmiarsi la durezza di un difficile bilancio. Senza esitare mai, se non, caparbiamente di fronte al proprio nome.

III.2 La dimensione intertestuale

La definizione di una forma romanzo fondata sulla trasposizione letteraria di contenuti storici non è un'operazione inedita per Fausta Cialente. Le opere degli anni sessanta (*Ballata levantina*, *Un inverno freddissimo*) hanno già dimostrato la sua propensione per una scrittura votata alla ricostruzione del passato attraverso la resa verosimile e storicamente fondata di ambienti e personaggi. Anche l'inserzione di importanti riferimenti autobiografici costituisce, sebbene in misura decisamente ridotta, una delle caratteristiche più interessanti dei volumi precedenti. La novità distintiva de *Le quattro ragazze Wieselberger* consiste nella presenza di una mappa intertestuale, una rete di scritture che Cialente cita, utilizza, rilegge e reinterpreta nella stesura del suo racconto. Per la prima volta l'autrice sembra fondare la sua creazione letteraria sullo studio e il confronto di altre opere, alcune rimosse dal contenuto finale del libro, altre esposte e connotate di evidenti funzioni strutturali. Sotto i caratteri della pagina cialentiana è possibile ricostruire un palinsesto narrativo che aiuta a chiarirne le modalità compositive, coinvolgendo il piano del contenuto, della forma, del rapporto fra narratore e personaggio, fra autore e testo.

Ciascuna delle quattro parti che compongono il romanzo è introdotta da un testo in epigrafe, che svolge la funzione di determinare e anticipare i principali contenuti della sezione e, in secondo luogo, di ricondurre l'opera ad una determinata tradizione testuale. Si tratta di due brani storiografici di Angelo Vivante per la Parte I, di un passo de *Il mio*

Carso di Scipio Slataper per la seconda, di alcune citazioni da *Il ritorno del padre* di Giani Stuparich per la terza e di due poesie di Vittorio Sereni (da *Diario d'Algeria*) e Giorgio Caproni (da *Il muro della terra*) per la quarta. Pur non esaurendo l'insieme dei riferimenti disposti dall'autrice, la posizione di questi testi, a delimitare le diverse *soglie* del romanzo, li investe di un significato particolare e determinante per l'interpretazione dell'opera, della sua struttura e dei suoi dispositivi formali.

Fra i cinque autori coinvolti da Cialente nella costruzione delle epigrafi i primi tre sono uniti da un rapporto esclusivo, che costituisce il dato più evidente ad una prima analisi dei nomi e dei titoli scelti. Vivante, Slataper, Stuparich, oltre ad essere coetanei, triestini, legati fra di loro da rapporti di amicizia e di lavoro, sono tre intellettuali che hanno iscritto la propria attività all'interno di un quadro storico ben preciso: gli anni che segnano il passaggio fra XIX e XX secolo, quando la loro generazione, cresciuta nel mito delle battaglie del 1866, è protagonista del grande sviluppo economico della città di Trieste, divenuta in pochi anni il secondo porto europeo dopo Marsiglia. Alla fine dell'Ottocento, mentre l'Italia ha di fatto sconfessato le pretese dei triestini irredenti firmando con Austria e Germania la Triplice Alleanza, Trieste è divisa fra la rivendicazione di un'identità culturale italiana e la difficoltà di portare sino in fondo sul piano politico questa vocazione di appartenenza. Le principali forze politiche sono i conservatori filogovernativi, rappresentati della élite economica, il partito nazionale sloveno di matrice cattolica ancora prevalentemente fedele all'Austria, l'irredentismo liberale italiano con le sue frange mazziniane e nazionaliste-antislaviste, e il nascente movimento socialista di ispirazione austro-marxista (per il quale la lotta nazionale è secondaria alle rivendicazioni di classe). In questo quadro si muovono i giovani Vivante (classe 1869), Slataper (nato nel 1888) e Stuparich (di tre anni più giovane), espressione del dissidio della loro cultura e della loro formazione sospesa fra l'Italia e l'impero. Tutti si spostano fra le regioni dell'Europa asburgica e l'Italia, sostando a Firenze per lunghi periodi e partecipano, con diverse modalità, all'ambiente che orbita intorno a «la Voce». Sulle pagine della rivista fiorentina lo stesso Slataper coordina, nel 1910, due fascicoli dedicati alla questione dell'irredentismo triestino, coinvolgendo fra gli altri l'amico

Angelo Vivante⁵²⁴.

Sarà la guerra a dividerli: Vivante muore suicida davanti al crollo dei suoi ideali pacifisti, Slataper e Stuparich partono volontari, ma solo il secondo sopravvive al conflitto.

La continuità identitaria e storica fra i tre autori è evidenziata in un'intervista del 1976, in occasione della presentazione del romanzo a Trieste:

Il suo libro tende a sciogliere i nodi sofferti da scrittori come Stuparich, Slataper, Saba e Angelo Vivante, tutti partecipi, sia pure con riserve e contraddizioni, del patriottismo di Trieste e dell'Istria. Lei pensa che il suo libro, per il distacco con cui riesce a proporre problemi vissuti invece "dall'interno" dagli scrittori nominati, aiuterà a rileggerli e interpretarli in modo nuovo?

Tutti questi scrittori sono purtroppo morti portandosi dietro le loro riserve e contraddizioni. Non so se il mio distacco (ma è poi un vero distacco) riuscirà a farli leggere e interpretare in modo nuovo, non avrei francamente questa pretesa. Credo che gli annosi problemi siano stati superati dal tempo trascorso e si presentino già sotto un'altra luce, specialmente a lettori più giovani. Se ho scelto quei brani delle opere di Slataper e dello Stuparich e li ho messi all'inizio della seconda e terza parte del mio libro, è stato per dimostrare come anche il loro irredentismo o patriottismo già soffrisse gravi turbamenti e fossero quindi spinti a interrogarsi. Mentre il Vivante era soltanto uno storico e un politico, e il suo memorabile libro, che nella famiglia triestina non potevo neppure nominare, rimane un'esemplare documento d'indiscutibile serietà scientifica⁵²⁵.

Il senso della selezione cialentiana si esprime nella volontà di rendere omaggio ai «gravi turbamenti» con cui i tre autori hanno affrontato la questione triestina e nazionale, opponendo al vacuo e sconsiderato irredentismo della borghesia contemporanea (all'irredentismo dei Wieselberg) un pensiero critico capace di leggere le contraddizioni e le difficoltà del presente.

Fra tutti è Angelo Vivante a rappresentare il principale referente per la costruzione del discorso storico del romanzo, un legame che l'autrice ribadisce nell'avvertenza finale del testo:

Nel consegnare alle stampe le "mie quattro ragazze" desidero ricordare il grande aiuto ch'è stato per me il libro di Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, (già citato

⁵²⁴ «La voce», 8 dicembre 1910: Scipio Slataper, *L'irredentismo. Un po' di storia*, pp. 449-452; Angelo Vivante, *Il fattore economico e l'irredentismo triestino*, pp. 452-454, Ruggero Timeus, *L'irredentismo e gli slavi dell'Istria*, p. 454.

«La voce», 15 dicembre, 1910: Scipio Slataper, *L'irredentismo oggi*, pp. 457-459; Giuseppe Antonio Borghese, *Il Baltico e l'Adriatico*, pp. 459-460; Alberto Spaini, *I mazziniani a Trieste*, pp. 460-461; Benito Mussolini, *Il Trentino*, pp. 461-462.

⁵²⁵ *La Trieste dei Wieselberger. Fausta Cialente: una scrittrice che riscopre le sue radici*, «Il Meridiano di Trieste», 3 giugno 1976, p. 14.

in testa alla prima parte) che potei leggere solamente quando fu ripubblicato nel 1954. Esso era stato, all'epoca in cui venne scritto, il 1912, un "libro proibito", fortemente osteggiato, com'era logico che fosse, da certo irredentismo triestino di quel tempo; nondimeno rimane, ieri come oggi, uno degli studi più validi, più sinceri e più saggi sulla spinosa questione⁵²⁶.

Ispirato alle teorizzazioni dell'austro-marxismo sul rapporto tra le lotte sociali dei lavoratori e l'esplosione delle aspirazioni nazionali nell'impero asburgico, Vivante pubblica il suo volume nel 1912 a conclusione di una serie di studi apparsi in rivista («La Voce», «Critica sociale», «l'Unità»), con lo scopo di «contribuire a ciò che, finora, nel regno d'Italia, non si è fatto mai: studiare e discutere l'irredentismo, fuor d'ogni peste retorica e di ogni luce pseudo-letteraria, col minimo di passione consentito agli umani»⁵²⁷. L'assunto di partenza, di matrice marxista, è che «il fattore economico [...] preme su tutte le altre ideologie e le perturba»⁵²⁸, costringendo l'osservatore scrupoloso e privo di inclinazioni retoriche a ricercare nello studio dei grandi fenomeni economici le origini delle conseguenze sociali e culturali verificatesi nella regione:

L'antitesi tra il fattore economico e quello nazionale è, lo vedemmo, il filo conduttore di tutta la storia triestina; antitesi, che si ripercuote ormai su tutta la Giulia, specie sulla parte di essa (costa occidentale e Friuli) la quale, anche nell'avvenire, comunque si foggi, è difficile immaginare di destino politico ed amministrativo diverso da quello del suo capoluogo naturale⁵²⁹.

Il libro si propone di dimostrare, al di fuori di ogni preconcetto ideologico, come la prosperità di Trieste sia indissolubilmente vincolata alla sorte dell'impero austro-ungarico. Il principale ostacolo alla politica irredentista è infatti la dipendenza di Trieste (legata economicamente ai paesi tedeschi e slavi dell'entroterra) dal protezionismo austriaco e la prevista difficoltà per l'Italia, dopo un'eventuale annessione, nel valorizzare adeguatamente le sue strutture portuali:

Aumentando l'autonomia economica dell'Italia, la funzione di mercato di approvvigionamento, che Trieste esercitava largamente prima dell'unità e che continuò per qualche tempo ad esercitare anche dopo, va progressivamente annullandosi. Oggi, la posizione commerciale dell'Italia a Trieste ha tutt'altro carattere. Trieste non è più un mercato italiano che potrebbe guadagnare d'intensità con l'annessione politica e la conseguente caduta delle barriere doganali. [...] Trieste

⁵²⁶ Fausta Cialente, Avvertenza finale a *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit.

⁵²⁷ Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, Genova, Graphos, 1997, p. 19.

⁵²⁸ Ivi, p. 199.

⁵²⁹ Ivi, p. 88.

è un punto in cui si toccano certi scambi austro-italiani che si toccherebbero altrove se Trieste diventasse porto nazionale italiano e l'Austria se ne facesse un altro sull'Adriatico⁵³⁰.

Sulla questione economica si articola la polemica razziale che contrappone italiani e slavi, popolazione prevalentemente rurale ma sempre più integrata nella struttura sociale ed economica della città. A dispetto della tesi nazionalista, che auspicava l'occupazione italiana di tutte le posizioni assunte dagli slavi, analizzando lo sviluppo del capitalismo nella regione Vivante mette in luce il processo di formazione sia della borghesia italiana che di quella slava: da ciò la necessità per il proletariato di entrambe le lingue di non farsi coinvolgere negli scontri nazionali, che rappresentano una sorta di travestimento ingannevole delle competizioni economiche borghesi. A sostegno della sua tesi recupera, fra gli altri, una lettera di Cavour, poi scelta da Cialente come prima epigrafe del romanzo:

In una lettera a Lorenzo Valerio, regio commissario in Ancona, che aveva fatto nascere un incidente diplomatico con la Prussia chiamando in un documento ufficiale Trieste città italiana: "Debbo pregare la S.V. (scrive Cavour nel 1860) di evitare ogni espressione dalla quale possa risultare che il nuovo regno italiano aspira a conquistare non solo il Veneto, ma anche Trieste con l'Istria e la Dalmazia. Io non ignoro che nelle città lungo la costa vi hanno centri di popolazione italiana per razza e per aspirazioni. Ma nelle campagne gli abitanti sono tutti di razza slava, e sarebbe inimicarsi gratuitamente i croati, i serbi, i magiari e tutte le popolazioni germaniche, il dimostrare di voler togliere a così vasta parte dell'Europa centrale ogni sbocco sul Mediterraneo. Ogni frase avventata in questo senso è un'arma terribile nelle mani dei nostri nemici che ne approfittano per tentar d'inimicarci l'Inghilterra stessa, la quale vedrebbe essa pure di malocchio che l'Adriatico ridivenisse com'era ai tempi della repubblica veneta, un lago italiano"⁵³¹.

L'epistola dimostrerebbe la prudenza di Cavour rispetto al tema della «convivenza di due stirpi (l'italiana e la slava) ognuna della quali può invocare il principio di nazionalità contro l'altra. Egli appare ben conscio della forza e dell'avvenire cui lo slavismo va incontro e della necessità di amarlo all'Italia»⁵³². L'atteggiamento del torinese è ripreso, oltre che in epigrafe, all'interno del romanzo cialentiano come testo noto alla protagonista, espressione di una continuità metanarrativa fra i dintorni e il centro del testo:

⁵³⁰ Ivi, pp. 196-197.

⁵³¹ Epigrafe alla Parte I di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit. da Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico* (1912).

⁵³² Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, cit., p. 83.

Sapevo che i parenti triestini sprezzavano Giolitti per il suo cauto e ondeggiante neutralismo e il sospetto socialismo, ma si montavano la testa, invece, si entusiasmarono come bambini alle insana che propagava la smania degli'interventisti; i quali strillavano su tutti gli angoli e nelle piazze che non si sarebbero accontentati di Trento e Trieste, essi pretendevano anche Fiume, l'Istria e la Dalmazia! Così l'Adriatico sarebbe ridiventato, come ai tempi del dominio veneto, quel "lago italiano" che aveva preoccupato Cavour⁵³³.

La seconda epigrafe da Vivante è tratta invece da un intervento dell'autore su «La Voce», nel primo fascicolo del 1910 dedicato all'irredentismo e curato da Slataper:

... dovranno mettere in chiaro soprattutto questo: che nella Giulia vivon da secoli due popoli; che l'uno (l'italiano) si è nutrito fin d'ora dell'altro (lo slavo) perché questo dormiva, ma ora lo slavo si è svegliato e non si riaddormenterà, mentre l'irredentismo parolajo, regnicolo e giuliano pare pagato apposta per strappare il ridesto dal letto e sospingerlo nel suo cammino.

Occorre che chi parla e scrive d'irredentismo, anche professandosi tale, anzi appunto per questo, rinunci a tutto il corredo delle frasi fatte: la "civiltà due volte millenaria", "l'eredità di Roma", "i barbari invasori", ecc.; occorre che rinunci ancora a certe audaci contraffazioni di storia antica e... moderna, troppo frequenti al di là e al di qua dell'Iudrio. Dopo di che potrebbe anche darsi che di questo irredentismo, ritemperato in un bagno di realtà, rimanga ancora qualche cosa almen di sincero⁵³⁴!

Il passo scelto dall'autrice riporta in sintesi due dei nodi ideologici e storici che investono la storia dei Wieselberger: il razzismo praticato con stolta inconsapevolezza a danno dei «*maledeti s'ciavi*», la vuota magniloquenza che caratterizza un movimento basato esclusivamente su vuote retoriche culturali e sull'ignoranza del contesto economico-sociale di riferimento. A questo proposito, Cialente riporta compiutamente nel corso del suo racconto i contenuti del saggio del 1912, sostegno essenziale per il ritratto storico e politico della città e strumento di conoscenza da opporre alla miope visione dei Wieselberger:

Irredentismo adriatico

Trieste, nonostante la strapotenza veneziana e la debolezza asburghese, riesce, pur con molti alti e bassi, a conservarsi e a sviluppare, specie fra 1400 e 1600, un suo commercio. [...] Trieste, appunto perché non veneziana, reca bensì a Venezia il legname e il ferro del proprio *hinterland* e ne trae lo zucchero, le droghe, più tardi il caffè, ma può, contemporaneamente, stringer rapporti autonomi d'affari con

Le quattro ragazze Wieselberger

Ciò che avrebbe colpito chi avesse voluto esaminare da un punto di vista strettamente economico e sociale la questione irredentista intorno agli anni di quelle liete vendemmie e quei balli alla Filarmonica, avrebbe senza dubbio scoperto, o almeno imparato, come per salvarsi dalla secolare oppressione di Venezia Trieste aveva dovuto concedersi ai Duchi d'Austria pochi secoli dopo il Mille; e per molto tempo

⁵³³ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 167.

⁵³⁴ Epigrafe alla Parte I di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit. da Angelo Vivante, *Il fattore economico e l'irredentismo triestino*, (1910)

Ferrara, Ravenna, Pesaro, Brindisi, Otranto, aver suoi consoli in Ancona, Bari, Manfredonia, fornire Lubiana, Graz persino Praga e Vienna, del canape di Romagna, degli oli e della frutta del Mezzogiorno, nonché del vino dei propri vigneti, del sale delle proprie saline, contese tenacemente alla distruzione veneziana; può svolgere insomma, benché burrascosa e oscillante, una vita economica via via evolventesi, col risaldarsi dello Stato austriaco, col decader di Venezia e conseguente affermarsi della libertà dell'Adriatico e isterilirsi della concorrenza istriana; infine, last not least, col porto franco⁵³⁵.

aveva vivacchiato sfruttando un *hinterland* che le era completamente straniero, anche per il linguaggio, ma era il solo retroterra di cui poteva disporre. [...] Ma se intanto non decadeva, Trieste, non era per il buon volere e la generosità degli Asburgo ai quali s'era data in braccio, ma per l'inarrestabile decadenza di Venezia; e se ciò la rendeva sempre più libera di sviluppare i suoi commerci in terra e in mare, fatalmente la incorporava sempre di più nel nascente impero austriaco e andava diventando la porta occidentale d'un immenso retroterra orientale, un destino al quale naturalmente, geograficamente legata⁵³⁶.

Il testo di Vivante è edito nella «Libreria della Voce» nel 1912: lo stesso anno e lo stesso editore che pubblica l'opera principale di Scipio Slataper, *Il mio Carso*. I due testi si presentano come gemelli per storia e contesto di origine, veicolano il passaggio da un'epigrafe di genere storiografico ad una letteraria senza interrompere la coerenza di un discorso sulla Trieste multi-etnica e politicamente vessata di inizio Novecento.

Concepita come un ritratto lirico della propria giovinezza, *Il mio Carso* inaugura la serie di epigrafi dal contenuto autobiografico, altra costante che rimanda immediatamente al carattere de *Le quattro ragazze Wieselberger*. Un'autobiografia, nel caso di Slataper, che delude ogni intento di ricostruzione documentaria, offrendosi come la combinazione puntiforme di pagine di diario, lettere, fiabe, filastrocche, versi, articoli, trascrizioni di sogni. L'insieme del materiale, assemblato attraverso procedimenti ellittici e discontinui, presenta un tenue legame cronologico che assegna alla prima parte la scoperta delle terre del Carso (dove si consuma l'infanzia e l'adolescenza dell'autore), alla seconda la «calata» dal Carso alla città e al contesto sociale urbano, alla terza la riflessione su un dolore universale che supera il referente autobiografico e richiama la partecipazione e l'impegno dell'autore.

L'epigrafe voluta da Cialente per la seconda sezione del suo romanzo interessa il primo movimento del testo di Slataper: l'incontro con un contadino slavo fra le campagne del Carso:

⁵³⁵ Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, cit., pp. 188-189.

⁵³⁶ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 44.

S'ciavo, vuoi venire con me? Io ti faccio padrone delle grandi campagne sul mare. Lontana è la nostra pianura, ma il mare è ricco e bello. E tu devi esserne il padrone. Perché tu sei slavo, figliolo della nuova razza. Sei venuto nelle terre che nessuno poteva abitare, e le hai coltivate. Hai tolto di mano la rete al pescatore veneziano, e ti sei fatto marinaio, tu figliolo della terra. Tu sei costante e parco. Sei forte e paziente. Per lunghi lunghi anni ti sputarono in viso la tua schiavitù; ma anche la tua ora è venuta. È tempo che tu sia padrone. Perché tu sei slavo, figliolo della grande razza futura. Tu sei fratello del contadino russo che presto verrà nelle città sfinite a predicare il nuovo vangelo di Cristo; [...] Trieste deve esserti la nuova Venezia. Brucia i boschi e vieni con me⁵³⁷.

Il simbolico invito a bruciare «i boschi che gli italiani, gente sfatta di venti secoli, portarono qui per [...] entrar nella Borsa senza bora»⁵³⁸ rimanda ad un ideale di comunione pluriethnica nelle terre triestine, un progetto di convivenza fra italiani e slavi che prescinde dalle identità politiche e nazionali. Nella prospettiva di Slataper, Trieste deve riuscire a trasformare in vantaggio la sua condizione multiethnica antepo- nendo l'egualitario confronto culturale e la condivisione di interessi economici al fanatismo politico e alle rivendicazioni statuali.

Il debito a Slataper, alimentato dal condiviso rifiuto di quell'atteggiamento razzista e imperialista che definisce la borghesia cittadina, non si risolve nel passo epigrafico ma contagia, come è stato per il Cavour di Vivante, il contenuto interno del romanzo. *Il mio Carso* è infatti una lettura segreta della «giovinetta» Fausta, precocemente turbata dalle inclinazioni politiche dei parenti e dai contrasti che agitano il futuro della città:

Non potevo allora prevedere che non molti anni dopo, giovinetta oramai, mi sarei imbattuta in uno scrittore triestino del quale nessuno mi aveva mai parlato (come già accadeva per lo Svevo), Scipio Slataper. Mi capitò fra le mani *Il mio Carso* e lessi col più vivo interesse e un inevitabile sgomento la descrizione del suo stesso stupore quando, socio d'un gruppo giovanile irredentista sente dire durante una riunione che bisogna andar a chiedere al Venezian il nulla osta per una manifestazione. «*Ma perché domandare il permesso a Venezian?*» egli chiede, e sono gli altri a stupirsi, compassionandolo, non solo, ma sprezzantemente lo redarguiscono per aver osato mostrare quel po' d'indipendenza: «*Se vedi che 'l mulo ga da magnar 'ncora pagnote*» e così gli fanno sentire quanto è immaturo o addirittura ignorante. Ma proprio dalla descrizione di quelle riunioni appare invece quanto superficiale e inutile fosse l'azione del gruppo a cui lo Slataper s'era innocentemente mescolato. La patria lui già la sentiva "esclusiva e sacra"; e molto amava le idee d'un vecchio zio ex garibaldino ch'era andato a vivere in Croazia. «*Ma no ti ga paura d'esser sempre tra quei s'ciavi duri?*» gli chiedevano amici e parenti, ossia la gente "vuota e ingiusta" che non capiva come stavano veramente le cose⁵³⁹:

⁵³⁷ Epigrafe alla Parte II di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit. da Scipio Slataper, *Il mio Carso* (1912).

⁵³⁸ Scipio Slataper, *Il mio Carso*, Milano, Mondadori, 1958, p. 45.

⁵³⁹ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 133.

La citazione coinvolge non solo il rapporto con la componente slava, ma si sofferma sulla figura del leader nazionalista Felice Venezian, esponente di primo piano nel pantheon irredentista dei Wieselberger:

Il liberlmassone Felice Venezian capeggiava l'irredentismo in Trieste [...] e il suo nome raggiava nella famiglia come una stella di sempre crescente splendore. [...] A tal punto si mancava, da parte del "maestro" e dei suoi di senso critico, se non addirittura di senso storico e sociale, che frasi come "le calate di slavi nel *nostro* territorio" dette pubblicamente non li turbava e anche meno l'impensieriva⁵⁴⁰.

Il passo originale di Slataper risulta particolarmente incisivo in quanto mette in discussione, insieme all'autorità del Venezian, la credibilità politica della «Giovane Trieste», associazione irredentista dove «non si faceva niente, ma ci si consolava pensando alla preparazione», mentre «la patria era per loro come quando i giornali pubblicarono il telegramma della morte di Carducci, e un po' più in su, un po' più in sotto, dicevano della neve in Carinzia e dell'ambasciatore francese in viaggio»⁵⁴¹.

Più avanti, nel corso del romanzo, non sorprende che Cialente ritorni all'autore de *Il mio Carso* nelle pagine che raccontano lo scoppio del primo conflitto mondiale (parte III). La ricerca di un immaginario confronto con lo scrittore che, nello spazio di pochi mesi, sarebbe morto volontario con la divisa dell'esercito italiano, provoca una breve vertigine temporale che sovrappone alla dimensione del personaggio (la lettrice che non può prevedere il destino di Slataper) quella del narratore (certo consapevole dell'imminente caduta sul fronte del Carso):

Insieme a noi l'Europa intera sobbalzò giornali uscirono, con titolacci grossi neri che mi misero una gran paura. [...] E intanto, di nascosto, io rileggevo le ultime pagine del *Mio Carso* e mi chiedevo che cosa quello Slataper poteva adesso scrutare nel prossimo futuro, lui, con tutte le sue benedizioni su Trieste che l'aveva fatto vivere "senza pace né gloria". Non avevo mai capito gran che di quel suo parlare convulso, poetico e contraddittorio⁵⁴².

Il ritorno dell'autore suona non solo come ultimo omaggio alla sua scrittura tormentata, il «suo parlare convulso, poetico e contraddittorio», ma come uno straziante riferimento a quel «prossimo futuro» che per lui (e per tanti intellettuali della sua generazione) sarà tragicamente breve.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 45.

⁵⁴¹ Scripio Slataper, *Il mio Carso*, cit., pp. 64-65.

⁵⁴² Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 161.

Nel 1915 Slataper si arruola nell'esercito italiano insieme all'amico e coetaneo Giani Stuparich, di padre istriano e madre triestina, studente presso l'università di Praga e di Firenze. Proprio grazie alla mediazione di Slataper, il giovane pubblica i suoi primi articoli su «La Voce», dedicati al problema delle nazionalità dell'Europa centrale soggette all'impero asburgico.

Partito volontario, dall'arruolamento a Roma fino alla seconda battaglia dell'Isonzo Stuparich affida la sua esperienza a un insieme disorganico di note vergate su un piccolo taccuino. A distanza di quindici anni, nel 1930 l'autore ricostruisce la tela del suo diario di guerra seguendo traccia degli appunti compresi fra il 2 giugno e l'8 agosto 1915. Il lavoro appare con il titolo *Guerra del '15 (Dal taccuino di un volontario)* a puntate sulla «Nuova Antologia» tra luglio e ottobre 1930 e poi tra maggio e luglio 1931, mentre il volume viene pubblicato lo stesso anno presso la casa editrice Treves di Milano.

Nell'opera l'atmosfera conviviale che il volontario condivide con il fratello Carlo e con l'amico Slataper, nella dimensione cameratesca della caserma e nel clima goliardico del viaggio in treno verso la linea isontina, cede presto il passo all'impatto con la vita militare, con i suoi morti e le sue attese tra il fango della trincea, con la verifica delle reali condizioni dell'esercito italiano. Poco più di due mesi di trincea segnano la completa disillusione dell'autore che, da fervente interventista, scopre il volto della guerra moderna: condizione che annienta qualsiasi continuità con quella tradizione classica e risorgimentale di cui si era nutrita l'esaltazione retorica del conflitto.

La proposta di Stuparich in apertura della Parte III de *Le quattro ragazze Wieselberger* determina un'adesione tematica assoluta rispetto alla disposizione del racconto cialentiano: la sezione in esame è completamente dedicata alla cronaca degli anni 1914-1918, quando la famiglia di Fausta assiste da Genova alla discesa in Italia dei parenti triestini sicuri, nella loro arroganza irredentista, di vedere compiuta l'auspicata annessione al costo di poche settimane di scontri. L'intera frazione del romanzo è dominata dal contrasto fra le sprovvedute previsioni dei borghesi interventisti e le reali condizioni di vita e di combattimento al fronte, fra le aspettative di un trionfale epilogo risorgimentale e la disfatta militare e sociale del paese. In questo contesto sembra

immediata la scelta dei brani di Stuparich, autore triestino di un testo autobiografico (come era stato Slataper) e animato da una rigorosa attitudine alla chiarezza, alla rappresentazione diretta di una realtà che non potrebbe essere più lontana dall'immagine falsata e altisonante proposta dai giornali dell'epoca.

Nelle selezione dei brani epigrafici Cialente premette a tre passaggi di *Guerra del '15* (*Dal taccuino di un volontario*) l'estratto da un racconto, *Addio alla Tina*⁵⁴³, che Einaudi pubblica insieme al diario di guerra e ad altri testi autobiografici nella racconta *Il ritorno del padre* (1961):

25 maggio 1915

...Dopo aver attraversato la città deserta, fui sorpreso di trovar tanta gente. Passando, quasi tutti i discorsi che coglievo erano sulla guerra. Da poco più di ventiquattro ore avevamo dichiarato guerra all'Austria. Nel mio compartimento di terza, tutti quei contadini toscani erano evidentemente contrari alla guerra. Ma io m'ero proposto d'evitare ogni discussione. Ormai per conto mio m'ero risolto: non più parole; se n'erano dette tante che mi venivano a schifo.

(da "Addio alla Tina")

11 giugno 1915 – Dobbia

...Vita di stenti, senza orizzonti; tutto duole dentro di noi e tutto, fuori di noi, ci affligge. S'aggiunge il malessere della sporcizia e, più umiliante ancora, un senso disperato d'inerzia. La coscienza s'oscura nel dubbio, se abbiamo fatto bene a voler la guerra. Questo è il tormento più grave di tutti. Ma non può durare. L'animo si ribella a questa debolezza... Ci sentiamo isolati tra i compagni. L'egoismo che si sviluppa per necessità bestiale nella grande fatica, ci ripugna. Ognuno pensa duramente a sé, e noi che credevamo a una fraterna collaborazione, tanto più grande nel pericolo, ce ne sentiamo offesi e umiliati.

(da "Guerra del '15")

6 agosto 1915 - Trincee del Lisert

Ancora qua. Il posto ci è diventato odioso; queste trincee che, nel venirci, avevamo sperato fossero la più salda e comoda difesa che fino allora conoscevamo, si sono dimostrate invece un esposto e facile bersaglio per gli austriaci, una vera posizione di martirio per noi. Di qua non è possibile uscire all'assalto, perché il terreno paludoso davanti non lo permette, di qua non avverrà mai di dover respingere un attacco nemico pienamente spiegato; le perdite qua sono molte e più dolorose che altrove perché sembrano inutili... Io guardo le facce dei compagni superstiti e mi vedo riflesso in loro: è doloroso accorgersi che l'anima non brilla più negli occhi di nessuno.

(da "Guerra del '15")⁵⁴⁴

La scelta di introdurre le due annotazioni del diario con un'immagine che rimanda alla determinazione interventista dell'autore («m'ero risolto: non più parole») permette di

⁵⁴³ Il racconto era stato pubblicato per la prima volta in Giani Stuparich, *Donne nella vita di Stefano Premuda*, Milano, Treves, 1932.

⁵⁴⁴ Epigrafe alla Parte III di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit, da Giani Stuparich, *Il ritorno del padre* (1961).

delineare con tre brevi tratti un intero percorso di scoperta e di progressiva consapevolezza: la storia di Stuparich inizia con il desiderio dell'azione e termina nell'immobilismo «senza orizzonti» della trincea, dove le morti sono inutili, gli assalti impossibili, la fratellanza negata. È il risveglio di una coscienza che affronta il dolore della verità e si fa testimone della storia: questo interessa Cialente, questo ispira il suo romanzo.

Il racconto di Stuparich, che in maniera così esatta prefigura il discorso storico e l'articolazione tematica della III parte, non è tuttavia il solo riferimento esterno cui ricorre la scrittrice.

Nel capitolo secondo, sullo sfondo delle prime notizie dal fronte, viene introdotta una breve riflessione sulle condizioni dei soldati di origine meridionale:

La conseguenza che ai nostri occhi diveniva sempre più chiara ed evidente era che la borghesia nazionale aveva senz'alcuno scrupolo gettato in guerra una massa composta quasi unicamente di contadini, e di contadini del sud, i più ignoranti e i più miseri, quindi i più adatti a esser precipitati in un conflitto di cui non avrebbero capito nulla e avrebbero sopportato come una delle tante sciagure che piovevano sulla loro vita faticosa e primitiva - un diluvio o un terremoto, per l'appunto - con quella pazienza e quella rassegnazione che insegnava loro una chiesa tanto dolce e mite per i ricchi e tanto severa per i poveri⁵⁴⁵.

Nel dattiloscritto autografo il passaggio si conclude con una nota a piè di pagina che risulta barrata a penna e non viene riportata nella versione definitiva. Il contenuto della nota indica altri due testi che hanno contribuito a definire la posizione ideologica e la ricostruzione storica della scrittrice:

A parte il romanzo “Vent'anni” di Corrado Alvaro che potei leggere assai più tardi e considero a tutt'oggi uno dei più importanti scritti sulla prima guerra mondiale, appunto perché essa è veduta da un Calabrese e vi è rudemente contemplata l'angosciosa partecipazione del contadino meridionale alla nefasta e reazionaria avventura che quella guerra fu, in questi ultimi tempi ha straordinariamente sorretto la memoria di quanto riferisco (parole di mio padre e miei ricordi) la lettura del bellissimo libro di Renato Monteleone *Lettere dal Re* (Editori Riuniti, Biblioteca del Movimento Operaio Italiano, collezione diretta da Ernesto Ragionieri); non tanto forse per il suo contenuto, le lettere anonime che riceveva Vittorio Emanuele III durante il conflitto, quanto per la chiarissima prefazione dell'Autore che esamina quel tormentoso periodo con acutissima intelligenza storica, accompagnandolo d'una straordinaria ricchezza di citazioni e documenti. Ciò ha non solo aiutato la mia modesta testimonianza ma confortato la mia addolorata fatica. f. c⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 176.

⁵⁴⁶ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, dattiloscritto con correzioni autografe, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Fondo Vittorio Emanuele, man. Vitt.Em.1555, f. 104.

Rispetto al piano del romanzo, Cialente specifica che la fonte delle sue pagine sono le «parole di mio padre e miei ricordi», una memoria personale che viene rassicurata e confrontata con due tipi di supporti scritti: le pubblicazioni scientifiche di argomento storico e i testi letterari. La coppia Monteleone-Alvaro per la Prima guerra mondiale richiama quella Vivante-Slataper per l'irredentismo, segnala il persistente ascolto di due forme di scrittura che, in proporzioni diverse e variabili, confluiscono nel suo romanzo. La lettura di *Vent'anni* di Alvaro (Milano, Treves, 1930) ribadisce l'attenzione per le opere di matrice dichiaratamente autobiografica che riportano esperienze dirette del fronte e misurano nella sofferenza quotidiana dei soldati la progressiva sconfitta degli ideali interventistici e patriottici. La consistente introduzione di Monteleone (pp. 11-61) che apre le sue *Lettere al re* (Roma, Editori Riuniti, 1973), espone invece con esatta corrispondenza i presupposti politici del romanzo cialentiano. Lo storico si preoccupa di dimostrare come «la strada che porta dalla crisi dello stato liberale al suo decomorsi nella dittatura fascista passa per gli anni della prima guerra mondiale»⁵⁴⁷. La ricerca di Monteleone muove dalla necessità di «capire e spiegare come tutto questo sia stato possibile»⁵⁴⁸ e approda all'affermazione (sostenuta dalle fonti) di tre assunti fondamentali: «la guerra non fu popolare-nazionale; la guerra, per la classe che la diresse, fu un modo diverso di continuare una politica di conservazione; la guerra non ebbe fini risorgimentali»⁵⁴⁹. Sono le stesse evidenze politiche e fattuali che il personaggio (la giovane Cialente) avverte nell'atmosfera quotidiana del fronte interno e che il narratore (la matura Cialente) conferma attraverso l'ausilio argomentativo e documentario delle sue letture. La rielaborazione diegetica dell'intertestualità esterna si gioca, come tutta la struttura del testo, sulla duplice natura di una voce narrante che abita sempre due tempi, due orizzonti di esperienza, due prospettive di conoscenza. Mentre l'espressione «la mia addolorata fatica» viene recuperata nell'avvertenza finale del romanzo⁵⁵⁰, le due citazioni sono escluse dalla stesura definitiva, forse per non

⁵⁴⁷ Renato Monteleone, *Lettere al re*, Roma, Editori Riuniti, p. 11.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 13.

⁵⁵⁰ Fausta Cialente, Avvertenza finale a *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit.: «Ringrazio quindi la mia cara amica dottoressa Laura Weiss per la preziosa documentazione, i consigli e i suggerimenti con i quali ha sorretto e confortato la mia addolorata fatica».

appesantire eccessivamente il dettato romanzesco con ulteriori riferimenti bibliografici e riconoscere nelle sole epigrafi lo spazio in cui segnalare le fonti dell'opera.

Conclusa la sequenza compatta di autori triestini (Vivante, Slataper, Stuparich), l'ultima parte de *Le quattro ragazze Wieselberger* si apre con due liriche tratte dalle opere di Vittorio Sereni e Giorgio Caproni. Il distacco paratestuale da Trieste corrisponde, con l'inizio della IV sezione, ad un analogo allontanamento narrativo, dal momento che le vicende finali del romanzo non coinvolgono la città ma si dividono fra Italia, Egitto e Kuwait.

Nonostante lo scarto geografico, la selezione di brani poetici non interrompe lo schema dispositivo già adottato dall'autrice, che mantiene il rigoroso sforzo di continuità enunciativa fin qui espresso. Dopo il *taccuino* di Stuparich, Cialente sceglie il *Diario di Algeria* di Vittorio Sereni: un altro giornale di guerra, un altro frammento di vita militare ordinato dalla precisa determinazione cronologica:

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa / mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: - È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta.

campo Ospedale 27, giugno 1944⁵⁵¹

Pubblicato da Vallecchi nel 1947, il *Diario d'Algeria* introduce agli anni del secondo conflitto mondiale e anticipa l'andamento dell'ultima porzione del romanzo, caratterizzata da una serie di ellissi che attraversano trenta anni di storia (dall'inizio del fascismo al secondo dopoguerra). Con una coerenza tematica garantita proprio dalla formula del diario di guerra, le linee di difesa sull'Isonzo sono sostituite dai campi di

⁵⁵¹ Epigrafe alla Parte IV di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit. da Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria* (1947).

prigionia nel deserto algerino, dove l'ufficiale Sereni trascorre due anni fra il luglio del 1943 e la fine delle ostilità. L'immobilismo della trincea diventa la relegazione concentrazionaria che separa l'uomo dalla partecipazione alla storia: il poeta è costretto a una lunga assenza dalla vita, estromesso dai campi di battaglia, dal ritorno in patria, dalla partecipazione alla Resistenza.

Il testo segnalato da Cialente racconta un immaginario dialogo con il primo soldato americano caduto sulla spiaggia di Normandia e immediatamente trasportato in elicottero in Inghilterra⁵⁵². Le disposizioni di soccorso per i feriti sono l'emblema di un'efficienza tecnica applicata al massacro pianificato di esseri umani e assunta come referente oggettivo di un volo angelico («musica d'angeli», v. 16). Fondata sull'iterazione del verso (il v. 2 ripetuto nel v. 11) e sulla replica del nome («musica» ai vv. 9, 14, 16, 17; «vento» ai vv. 8-9), la poesia si articola intorno ai versi 12-13, luogo semanticamente privilegiato (segnalato dall'enjambement) che occupa una posizione centrale sia rispetto alla struttura formale che alla costruzione concettuale del testo: «prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace». Alla morte fisica ma leggera (aerea) del soldato si contrappone nel prigioniero il peso di una morte interiore del gesto e dello spirito, conseguenza di una vita contrassegnata dall'impossibilità/incapacità di agire.

La poesia evidenzia un ulteriore livello di riflessione sul valore della scrittura autobiografica, emancipata dal ruolo di immediata testimonianza (Stuparich) e sostituita da un grado superiore di rielaborazione formale e poetica. Una rielaborazione che segna la distanza fra i due conflitti: la tragica esperienza dei soldati nella Prima guerra mondiale (Slataper, Stuparich, Alvaro) è l'esito di un esasperato bisogno di partecipazione, una corsa cieca verso la storia che chiama a sé e annienta un'intera

⁵⁵² «Mentre ero in prigionia in Africa, ricoverato in un ospedale militare americano, una notte guardavo la Luna in parte coperta da una nuvola; mi venne in mente che forse gli Alleati stavano sbarcando in Europa. Non molte ore dopo, nel campo dell'ospedale sono entrati dei giornali francesi che confermavano quello che io avevo supposto [...]. Fra le notizie che arrivavano c'era anche questa: gli anglo-americani erano talmente organizzati che trasportavano i primi morti ed i feriti gravi in elicottero in Inghilterra. Quindi, il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna” è “alto sulle ali”, significa che veniva trasportato via dal campo di battaglia con un ponte aereo. Lo spunto è assolutamente concreto», Vittorio Sereni, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche editrice, 1981, p. 53 (conversazione tenuta nella scuola media statale “G. Pascoli”, a Parma, il 2 dicembre 1979).

generazione; la guerra di Sereni è la tragedia antieroica dell'uomo rimasto solo e immobile di fronte a una storia che lo ha definitivamente superato, messo da parte e allontanato da se stesso.

L'esposizione del testo di Sereni segnala, insieme a una scelta di natura poetica, un doppio riferimento alla biografia di Cialente. La vicenda dei prigionieri italiani trattenuti dalle autorità militari inglesi del nord Africa rappresenta un capitolo importante nella militanza politica dell'autrice, impegnata fra il 1942 e il 1945 in sostegno della loro rieducazione politica e in difesa dei loro diritti, redattrice di una rivista antifascista che trovava nei campi la sua prima destinazione.

Un ulteriore riferimento, il più evidente, riguarda la storia del romanzo: direttore letterario di Mondadori, è Vittorio Sereni a seguire per lunghi mesi la composizione, la pubblicazione e il successo de *Le quattro ragazze Wieselberger*, lavorando a stretto contatto con l'autrice:

Ho creduto fin dal primo momento in lei, e ho creduto motivatamente alle 4 ragazze. Lei ha scritto certamente uno dei più bei libri (ma sarebbe giusto dire importanti) di questi anni, ed esserne stato in qualche modo "levatrice", mi rende orgoglioso⁵⁵³.

Oltre la pertinenza tematica che anticipa le vicende narrate nella Parte IV, oltre al rapporto di continuità-discontinuità che rimanda alle epigrafi precedenti, e oltre al richiamo autobiografico all'esilio africano di Cialente, la poesia di Sereni rappresenta un omaggio alla storia del romanzo e alla sua «levatrice».

L'epigrafe dal *Diario d'Algeria* è seguita da un breve testo edito nella raccolta *Il muro della terra* di Giorgio Caproni. Il volume, che contiene brani composti a partire dal 1964 e distribuiti in 13 sezioni, è pubblicato da Garzanti nel 1975, negli stessi mesi in cui Cialente completa la stesura del romanzo.

Introdotta da un titolo che cita, con il canto X dell'Inferno, l'ingresso di Dante e Virgilio nella città di Dite, l'insieme delle liriche scandisce la percezione di uno scenario infernale e impenetrabile, un vuoto assoluto privo di principi unitari e valori riconoscibili dove anche la ricerca di Dio assume la forma del paradosso e della negazione. Le poesie, brevi e lapidarie, funzionano come emblemi di un mondo spoglio

⁵⁵³ Lettera di Alcide Paolini a Fausta Cialente, Segrate, 10 marzo 1977, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Fausta Cialente.

di ogni possibile significato, traducono nella crescente essenzialità formale la solitudine e il rimpianto della condizione umana.

Favorita dalla prossimità fra le date di edizione, Cialente sceglie come ultima epigrafe a *Le quattro ragazze Wieselberger* la lirica *Bibbia*. Il testo piuttosto esile (come lo sono la grande maggioranza delle poesie di Caproni in questo periodo) nel romanzo appare diminuito del titolo e dei versi centrali:

<i>Bibbia</i>	[Epigrafe]
Ah mia famiglia, mia famiglia dispersa come quella dell'Ebreo...Nel nome del padre, del figlio (nel <i>mio</i> nome) ah mia casata infranta – mia lacerata tenda volata via col suo fuoco e il suo dio ⁵⁵⁴ .	Ah mia famiglia, mia famiglia dispersa...ah mia casata infranta – mia lacerata tenda volata via col suo fuoco e il suo dio ⁵⁵⁵ .

L'autrice elimina ogni riferimento alla tradizione ebraica, espresso dal poeta nella citazione delle scritture, nella formula trinitaria («Nel nome / del padre, del figlio») e nel riferimento ad Abramo, l'Ebreo che abbandona la sua terra e la sua casa per ordine di Dio. Caratterizzata da una sillabazione interiettiva e da una scansione esclamativa tipica dell'autore, la poesia perde una delle due rime originali («io»/«Dio») e limita, nella versione proposta da Cialente, il suo significante principale alla corrispondenza rimica «casata»/«lacerata». Il valore del testo si concentra così sull'esperienza della dissoluzione familiare, sulla perdita degli affetti che si realizza, materialmente, nella distruzione delle mura domestiche e dei simboli della condivisione. Un simile orientamento interpretativo risponde al contenuto autobiografico delle ultime pagine del romanzo, dove la protagonista affronta la perdita di tutti i membri della sua famiglia e diventa l'unica custode di un passato comune: «a me non restava adesso che tendere le braccia verso un orribile vuoto»⁵⁵⁶. In questo senso, risulta essenziale la nota manoscritta apposta da Caproni in calce al manoscritto della poesia: «mio padre / morto

⁵⁵⁴ Giorgio Caproni, *Bibbia*, in Id., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, p. 87.

⁵⁵⁵ Epigrafe alla Parte IV di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit. da Giorgio Caproni, *Il muro della terra* (1975).

⁵⁵⁶ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 242.

a Bari / mia madre, morta a Palermo / I nonni a Livorno»⁵⁵⁷. Il riferimento ai membri della sua famiglia coinvolge, insieme al dolore della perdita, il senso di colpa per l'assenza del poeta, lontano dai propri cari nei loro ultimi momenti. Una condizione che Cialente sembra ripetere anche lessicalmente ancora nella parte IV del romanzo, quando il termine chiave «lacerazione» («mia lacerata tenda») viene riferito alla notizia del padre morto in Italia durante la permanenza egiziana dell'autrice: «Furono momenti assai amari e sofferarsi per la sua scomparsa più di quanto potessi immaginare e quando giunse il telegramma che mi annunciava la sua fine sentii dentro di me una grave, definitiva lacerazione»⁵⁵⁸.

Spostando l'attenzione dalla singola lirica alla sezione che la ospita, l'opera di Caproni offre un altro livello di analisi e un'ulteriore linea di dialogo con il romanzo. Nell'edizione originale, *Bibbia* conclude un gruppo di cinque testi raccolti sotto il titolo «Il murato», la cui rilevanza strutturale e tematica è evidenziata dalla ripresa e variazione della titolazione del volume. *Il murato* è anche la poesia principale della sezione, in posizione centrale e in diretto rapporto, attraverso il richiamo alla figura del conte Ungolino⁵⁵⁹, con l'ipotesto dantesco:

Il murato

“M’avete fucilato
la bocca,” disse. “Ho tanto
amato (*idest* cercato
amore) ch’ora
io mi trovo murato
in questa torre. Fuori,
è il deserto del sole
e delle ortiche – il gelo
abbagliato del giorno
sul ghiacciaio. Dentro,
rimato tutt’intero
col mio egoismo, il forno
cieco del mio sgomentato,
illacrimato altruismo.⁵⁶⁰”

⁵⁵⁷ Cfr. Sara Lombardi, *Caproni, Il muro della terra, e la sezione «Il murato»*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 1, 2012, p. 190.

⁵⁵⁸ Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 222.

⁵⁵⁹ Cfr. Sara Lombardi, *Caproni, Il muro della terra, e la sezione «Il murato»*, cit.

⁵⁶⁰ Giorgio Caproni, *Il murato*, in Id., *Il muro della terra*, cit., p. 86.

In quello che rappresenta il movimento più tragico della raccolta, l'autore tematizza la solitudine e la separatezza del poeta («rimato tutt'intero») ridotto a sfogare «in questa torre» un io lirico che nessuno piangerà («illacrimato») e nessuno si preoccuperà di ascoltare. L'inferno di Caproni coincide con una costrizione fisica e intellettuale che interrompe ogni possibilità di comunicazione e di comprensione: il «muro della terra evidentemente in Dante non è altro che il muro di cinta della Città di Dite, per me viceversa significa il limite che incontra, ad un certo momento, la ragione umana»⁵⁶¹. Questa solitudine della parola e dello spirito si coniuga con la dispersione della «tenda» e del «fuoco», con un isolamento che si realizza, nell'ultima poesia della sezione, nella perdita della famiglia, della casa, del nome.

Il significato esteso e condiviso delle due liriche (*Il murato*, *Bibbia*) favorisce l'accostamento di un ulteriore referente: la poesia del campo Ospedale che Cialente, in maniera più o meno consapevole, ha avvicinato alla catena lirica di Caproni. La segregazione del *murato* non è che un'altra (più dolorosa) declinazione dello stato di separazione dalla realtà espresso da Sereni nel suo *Diario d'Algeria*. Rinchiuso nel campo di prigionia, il soldato sperimenta l'esclusione dal corso degli eventi che travolgono la sua generazione, soffre l'esilio dalla storia e dalla vita pubblica. Costretto nella torre infernale che segna «il limite» della «ragione umana», *Il murato* vive la solitudine dell'impotenza comunicativa, gnoseologica e spirituale. Questa corrispondenza si riflette nel significato e nella posizione che assume nei due contesti la poesia *Bibbia*: che sia restituita al contesto originale della raccolta (dopo *Il murato*) o che si trovi trasposta nell'epigrafe de *Le quattro ragazze Wieselberger* (dopo la poesia di Sereni), la «lacerata tenda» di Caproni si trova sempre a margine di un testo che racconta di segregazione, di esclusione, di prigionia. Una corrispondenza da imputare all'attenta lettura di Cialente o a un richiamo casuale (e non sarebbe meno suggestivo) fra due poesie tanto lontane nel tempo (1947-1970) e nell'espressione, che finiscono per aderire l'una con l'altra sul margine interno di un romanzo.

Sebbene i tagli della citazione cialentiana esprimano l'evidente volontà di facilitare, nella lettura della poesia, il significato principale e più immediato (la perdita della casa e

⁵⁶¹ Intervista radiofonica, *Antologia*, 1988, citata in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 1537.

della famiglia), la ripresa di Caproni segnala un passaggio finale e decisivo nel piano intertestuale dell'opera. Dal volume storiografico di Vivante, passando per le prose autobiografiche di Slataper e Stuparich e i versi diaristici di Sereni, la poesia limpida e straziata di Caproni conclude un percorso di riflessione sul potere della parola scritta e della rielaborazione lirica e letteraria. Tutti gli autori scelti da Cialente propongono una scrittura critica, pongono domande, cercano la profondità oltre la superficie piatta dell'ideologismo e dell'omertà. Le epigrafi de *Le quattro ragazze Wieselberger* sono piccoli nodi discorsivi che invitano all'esercizio del dubbio rispetto alla retorica dell'irredentismo, al nazionalismo, all'eroismo militare, alla possibilità dell'uomo di agire nella storia, fino al paradosso conoscitivo e espressivo della lingua di Caproni. Questa disposizione all'indagine della verità e al rifiuto delle certezze è la ragione morale che sostiene il racconto di Cialente.

Posto al centro di una corona di riferimenti testuali, il romanzo si riflette nelle sue epigrafi anche da un punto di vista formale e strutturale. Attraverso i paratesti all'inizio di ogni sezione, la ricostruzione di quasi un secolo di storia inizia con il massimo grado di impersonalità (il saggio sull'irredentismo) e approda al lamento dell'individuo abbandonato da Dio e dagli uomini (*Bibbia*) passando per le forme intermedie della memorialistica di guerra, dove le vicende collettive sono già declinate nella prospettiva del soggetto-testimone. La scelta di queste *soglie* strutturali, accompagnate dalle citazioni interne al discorso narrativo e dai riferimenti esclusi nell'ultima versione del volume, rappresenta una compiuta dichiarazione di poetica da parte dell'autrice, consapevole della complessità di un romanzo sospeso fra diversi generi e modalità espressive. Le epigrafi, oltre a rimandare in maniera univoca e tematicamente riconoscibile alla sezione di riferimento, ricompongono le tendenze enunciate di un'opera inedita e molteplice, che sa coniugare la letteratura del rigore scientifico e della frammentazione intimistica, della registrazione oggettiva e della focalizzazione memoriale. Che sa raccontare, nell'insieme dei suoi contenuti storici e secondo la compostezza stilistica che contraddistingue l'autrice, l'affannata impotenza del soggetto davanti al suo tempo, alla sua casa, e al suo «fuoco».

III.3 Tematiche e contenuti. Nel «remoto disordine della vita»: ritratti storici del Novecento

III.3.1 Dell'irredentismo triestino e altre memorie borghesi

Nel tentativo di identificare l'opera con un genere letterario, *Le quattro ragazze Wieselberger* potrebbe essere definita come un “romanzo a tesi dal contenuto autobiografico”. Non un romanzo storico, dunque, ma un romanzo a tesi storica che riflette e supporta un preesistente pensiero sistematico dell'autore e ne offre dimostrazioni concrete nei temi e nelle forme testuali. Questo non esclude che il libro presenti contraddizioni o ambiguità, al contrario implica un continuo scontro interno fra il progetto politico-etico che muove l'autrice e la tendenza del racconto autobiografico (forte delle sue implicazioni sentimentali-irrazionali) a disturbare quella linearità discorsiva apparentemente risolta e totalitaria.

La supposta tesi del romanzo individuerebbe nei limiti ideologici e nell'irresponsabilità della classe borghese la causa dei due conflitti mondiali e di tutte le derive autoritarie del XX secolo. Nazionalismo, razzismo, conservazione dei privilegi, psicosi anti-comunista, incapacità di leggere le conseguenze dei propri disegni reazionari: queste le chiavi del comportamento borghese che, a livello nazionale e internazionale, si celano dietro ai fenomeni storici della prima metà del Novecento, con un'insistenza che tende ad ignorare il coinvolgimento di ogni altra categoria sociale, economica o politica.

Si tratta di un presupposto interpretativo che emerge continuamente nel romanzo e trova il suo centro nella rievocazione del contesto triestino, dove il ritratto di un determinato ambiente borghese coincide con l'espressione del movimento irredentista. Una corrispondenza che esclude la classe popolare (legata ad una forte identità municipalistica che presta poca attenzione alle contese austriache o italiane) e quella dei grandi gruppi economici, strettamente collusi con Vienna. Assunto quindi come fenomeno tipicamente e integralmente borghese, l'irredentismo triestino diventa la fondazione ideologica e fattuale del romanzo, il nucleo tematico da cui si sviluppano parallelamente le prospettive autobiografiche e quelle storico-ideologiche.

Gli anni che segnano il passaggio del secolo e da cui prende avvio la vicenda delle quattro sorelle sono definiti «un'epoca ch'è dovunque eminentemente borghese, dominata da una borghesia "rapace e reazionaria" (questo lo rivelerà poi la storia)»⁵⁶², il tempo in cui nella città di Trieste

s'impinguiva una borghesia rapace e reazionaria ch'egli, ingenuo musicista, non era in grado di giudicare e ancor meno di condannare, tanto più che da quei ranghi eterogenei uscivano le caste che riempivano i teatri, le sale dei concerti e l'amatissima Filarmonica⁵⁶³.

L'inganno dell'«ingenuo musicista» Gustavo Adolfo riflette il dualismo che è insito nella sua classe e nella sua generazione, sospesa fra la dipendenza economica e la coincidenza di interessi con l'Austria e un irredentismo politico che anela all'Italia. L'insieme di godimenti intellettuali e benessere materiale che garantisce la serenità di casa Wieselberger e permette l'espressione delle sue ambizioni musicali si fonda sulle condizioni economiche e sociali della città, fenomeni che esulano completamente dal suo orizzonte di attesa e sono risolti con un atteggiamento di superficiale antagonismo asburgico e indiscriminata esaltazione filoitaliana:

Sorrìdeva paternamente quando le sue maliziose figliuole che frequentavano le scuole magistrali italiane dov'era d'obbligo, evidentemente, lo studio della lingua tedesca e si doveva cantare per ogni minima occasione il bellissimo inno nazionale austriaco composto da Haydn, gli raccontavano come riuscissero, mescolando le loro voci al coro delle altre alunne, «austriacanti o no», a mutare le parole che esaltavano la vita e la felicità dell'imperatore: «Gott erhalte Franz den Kaiser, unsern guten Kaiser Franz» in «Salve Umberto e Margherita e di Savoia la magion!». Ma i nipoti «italiani» che più tardi sarebbero venuti dal «regno d'Italia» e avrebbero trovato tutto ciò inaudito, erano ancora ignari bambinelli quando quel re cosiddetto *Buono* cadeva sotto i colpi dell'anarchico Bresci⁵⁶⁴.

Un antagonismo e un'esaltazione che stridono tanto con una condotta sociale ispirata al più rigido perbenismo, alla moderazione e alla compostezza, tanto con l'esperienza quotidiana di una città cosmopolita e multietnica, dove più facile dovrebbe essere il contatto con la diversità e il superamento delle retoriche nazionali:

Musica, balli e spettacoli a parte, che la buona regola di certa morigeratezza di quei tempi voleva non fossero di tutti i giorni, nemmeno a carnevale, le ragazze non avevano altri svaghi se non il ricevere di quando in quando le loro amiche, per gentili e riservati pettegolezzi; o, se già non stavano in villa, le passeggiare

⁵⁶² Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 59.

⁵⁶³ Ivi, p. 26.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 31.

pomeridiane, anche queste non tutti i giorni, ma quasi sempre la domenica mattina⁵⁶⁵.

Nel folto passeggio quotidiano dell'epoca c'era dunque chi portava il turbante e chi il fez, si vedevano le giacche vistosamente ricamate dei montenegrini che giravano quasi sempre con la pistola o il pugnale infilati nella cintura, mentre i turchi indossavano i loro gonfi pantaloni serrati alle caviglie; dal Carso scendevano i monaci eremiti a piedi nudi, i carniolini e le carnioline nelle loro vesti sgargianti, e tutto quel rimescolio si scontrava negli ufficiali della marina inglese scesi da qualche nave che sostava nel porto, elegantissimi nei loro calzoncini bianchi e frac rossi, gli spadini al fianco⁵⁶⁶.

La posata ragionevolezza e il celebrato buon senso della famiglia borghese non basta a sottrarla dalla tentazione del «disprezzo razziale». L'ostilità riservata agli sloveni e al fenomeno di spontanea integrazione fra le due componenti etniche è un segno distintivo dell'irredentismo triestino su cui insiste la condanna della scrittrice:

La deprecabile usanza di chiamarli [gli sloveni] in dialetto *s'ciavi*, o meglio “*sti maledeti s'ciavi*” l'avevano anch'essi, incapaci com'erano di interpretare la realtà d'una situazione nella quale erano tutti coinvolti e la lunga e abile mano dell'impero austriaco mescolava opponendo e aizzando gli uni contro gli altri, in modo che tutti si sentissero offesi o provocati. [...] Avevano tutti insieme una parte ben precisa nella sinistra commedia che recitavano senza rendersene conto, spesso anzi in buona fede com'era il caso del “maestro” e della sua famiglia, che con la più gran sincerità e altrettanta ignoranza storica credevano d'essere col loro irredentismo nel più giusto e sacrosanto dei diritti; fino a non capire ch'era la dichiarata avversione dei triestini a parlare il tedesco che favoriva la penetrazione degli sloveni nei servizi statali e il loro progredire nell'amministrazione dell'impero, per merito appunto della loro facilità ad apprendere e parlare varie lingue; ed era con una sprezzante invidia che gl'irredentisti giungevano fino ad esclamare: questi cafoni! che diventano avvocati, dottori e dirigenti! – quasi fosse inammissibile il loro diritto a studiare per progredire e senza rendersi conto di quanto razzista fosse invece il loro disprezzo⁵⁶⁷.

La «buona fede» dei Wieselberger diventa il pericoloso combustibile di una frattura sociale e culturale destinata a sfociare nelle persecuzioni del regime ai danni della popolazione slava e negli stermini del nazifascismo. Si tratta di un tema centrale per Cialente, già esposto in uno dei reportage per «l'Unità» realizzati a Trieste durante il suo viaggio del 1953:

I triestini hanno sempre avuto una cattiva abitudine: ed è quella di chiamare s-ciavi gli sloveni; o, per maggiore esattezza, il borghese triestino chiama s-ciavo chi, nato in questa terra, non è di dialetto veneto o di lingua italiana. Parola che m'infastidiva e m'irritava già durante la mia infanzia (i miei ricordi partono, anche a questo proposito, da allora) perché la sentivo pronunciata con tutto lo sprezzo possibile,

⁵⁶⁵ Ivi, p. 16.

⁵⁶⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 42-43.

come a indicare una razza in qualche modo inferiore. L'odio fra italiani e sloveni doveva essere, già allora, frutto di una delle tante macchinazioni dell'imperialismo austroungarico (*regnare dividendo*), che lo fomentava nel proprio interesse. Ma il borghese, triestino o altro, vede raramente più in là di un palmo di naso. [...] A quante manifestazioni di razzismo abbiamo dovuto assistere poi, che ci hanno condotto agli orrori di Buchenwald, Dachau, e proprio qui a Trieste alla *risiera*, dove sono stati uccisi e torturati italiani, ebrei e sloveni e forse gli sloveni in maggior numero⁵⁶⁸.

Sul piano narrativo, il romanzo oppone alla «sinistra commedia» dei Wieselberger lo sguardo curioso e aperto dei due nipoti italiani, completamente estranei a qualsiasi tipo di indottrinamento e disposti ad un genuino «entusiasmo» per tutto ciò che offre la città e la campagna oltreconfine:

Era verso Sèrvola che andavamo più spesso, un paesino così gaio, lindo e grazioso da sembrare uno scenario goldoniano (questo però lo diceva nostra madre), abitato da gente incredibilmente civile e cortese. Solo che ai parenti non dovevamo mostrare il nostro entusiasmo, il dir bene dei *maledeti s'ciavi* era poco tollerato e messo subito in discussione. Il silenzio al quale eravamo costretti ci faceva quindi sentire come se fossimo due ipocriti simulatori [...]. Ma questo non impediva che imparassimo come Trieste, per la forza delle cose e sopra tutto dei suoi interessi, era molto più legata agli austriaci e agli sloveni che non all'Italia. A noi stessi era toccata l'esperienza di sentirci chiedere dai nostri compagni di scuola come mai nostra madre parlava così bene l'italiano essendo triestina, e s'era vero che un ponte congiungeva le città di Trento e Trieste⁵⁶⁹!

«Il silenzio al quale eravamo costretti» diviene una costante della condizione infantile e del rapporto fra adulti e ragazzi. La rigidità dell'educazione e dell'etichetta familiare, oltre al pudore di svelare le debolezze, le incongruenze, i fallimenti che si nascondono dietro «la buona regola di certa morigeratezza», costringono i figli all'isolamento e fanno di questo silenzio ipocrita il carattere distintivo della classe borghese:

Avevo scoperto intanto che alle vicende delle famiglie più povere dei nostri compagni di scuola, ch'erano quasi sempre vicende tristi o dolorose, essi partecipavano come alla cosa più naturale del mondo e ubbidivano pazientemente e pensierosamente alle loro conseguenze, mentre noi non avremmo potuto raccontare nulla della nostra famiglia, i cui eventi sembrava non ci riguardassero poiché nessuno ce ne parlava mai. Se nostro padre era di malumore e nostra madre triste - il che accadeva sovente - noi eravamo tenuti fuori dalle cause di quei malumori e tristezze, anche se a volte ne eravamo angosciati; ma non avremmo osato chiedere una partecipazione e solo molto più tardi potemmo capire che la nostra era la costrizione all'appartenenza d'una "casta"⁵⁷⁰.

L'emergere di una coscienza critica nei due fratelli Cialente («questo non impediva che

⁵⁶⁸ Fausta Cialente, *Impressioni triestine di F. Cialente. Case della pace*, «l'Unità», 7 agosto 1953, p. 3.

⁵⁶⁹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., pp. 105-106.

⁵⁷⁰ Ivi, pp. 80-81.

imparassero») determina l'azione narrativa di un punto di vista esterno al mondo triestino, alimentato dall'assoluta imparzialità dei due ragazzi. I fratelli «regnicoli» familiarizzano spontaneamente con i contadini sloveni, dimostrano «un'ammirazione sfrenata» per il «gulash fumante» e «l'organizzazione perfetta, la puntualità, l'ordine»⁵⁷¹ che incontrano lungo la costa slava dell'Adriatico, sono immuni alla retorica post-risorgimentale e anti-asburgica:

Sembrava [...] per quei cugini, che noi venivamo da un paese immacolato dove fiorivano l'arancio e la rosa, dove tutto era bello e glorioso, a cominciare da quei regnanti per i quali mostravano un entusiasmo che ci faceva trascolare; una fantastica terra di santi e di eroi, insomma.

[...] Nonostante la Triplice della quale avevamo una vaga e turbata conoscenza, le lezioni di storia ci avevano insegnato i martiri di Belfiore e il nome di Oberdank; avevamo sufficientemente sbadigliato sui noiosi riassunti delle Mie prigioni; le vie e le piazze d'Italia portavano i nomi delle celebri battaglie vittoriose che ci avevano fatto conquistare l'unità. Le nostre idee rimanevano nondimeno confuse, ci sembrava assai più romantico il tragico destino della bella e affascinante imperatrice Elisabetta pugnalata a Ginevra se dovevamo confrontarla alla nostra balia-regina; romantica e avventurosa la sorte di Massimiliano e Carlotta, l'uno ucciso in Messico, l'altra impazzita; affascinante e tragico il suicidio-assassinio dell'arciduca Rodolfo e la scomparsa di Giovanni Orth, avvenimenti e personaggi ai quali i nostri cugini opponevano indifferenza o disprezzo⁵⁷².

Lo sguardo obiettivo dei due ragazzi è destinato ad essere integrato e superato dalla posizione del narratore, titolare della più alta conoscenza sulla storia e il futuro. Se la giovane Fausta e il fratello Renato introducono un atteggiamento alternativo rispetto ai familiari triestini, la voce narrante riempie quell'atteggiamento di contenuti polemici che denunciano con argomenti concreti e smascheramenti ironici i protagonisti e le battaglie dell'irredentismo:

Ma si guardavano bene, i nostri cugini, di raccontare invece (e forse lo ignoravano addirittura) che i liberalmassoni nazionalisti, ai quali faceva capo il Venezian, s'erano pronti a correre a Roma per vantarsi di quanto riuscivano a fare o lagnarsi delle difficoltà che incontravano, appena veniva accennata la possibile concessione di un'Università italiana, voltavano strada e correvano a Vienna a cercar di ostacolarla in qualche modo (a volte con pretese assurde, ben sapendo che sarebbero state rifiutate) perché astutamente avevano calcolato che una volta ottenuta l'Università cadeva il più grosso pretesto a giustificare le manifestazioni che invece si "dovevano" fare⁵⁷³.

L'irredentismo costituisce così una parabola esemplare dell'incoscienza borghese,

⁵⁷¹ Ivi, pp. 89-90.

⁵⁷² Ivi, pp. 100-102.

⁵⁷³ Ivi, pp. 126-127.

dell'impreparazione culturale e politica di una classe intellettuale chiusa in un elitario esercizio dell'arte e nel culto retorico dell'italianità. La mancanza di «senso storico» si traduce nell'incapacità di misurare le effettive conseguenze sociali, economiche e militari delle proprie aspirazioni. Sospesi fra due epoche, i Wieselberger riescono a disconoscerle entrambe, a trasfigurare entrambe nell'attesa di un futuro del tutto estraneo alle prospettive e ai segnali annunciati dalla storia: una condizione che si presta simultaneamente ad un'accusa aperta delle loro responsabilità civili e morali, ad un ritratto ironico-parodico che smonti l'idillica autorappresentazione di una classe eletta e sensibile, ad un nostalgico riserbo nell'avvicinare l'innegabile fascino del loro lento tramonto:

Il tempo passava, nonostante tutto, gli anni scorrevano s'un ritmo quasi idilliaco e la musica, i dolci affetti, il vivere cauto ma sereno, la bellezza di quella che il padre chiamava con dolcezza "la mia patria", invitavano a guardare a un futuro dove ciò che tutti desideravano ardentemente, trastullandosi con frasi fatte, scarso senso storico e una totale ignoranza o intolleranza di questioni sociali, sarebbe dovuto accadere non proprio come il mutamento di un passo di ballo, ma nemmeno con un dolore e uno strazio cosmici; piuttosto come un privilegio lungamente atteso e giustamente concesso. Perché la Storia non insegna veramente nulla⁵⁷⁴.

Più che un'autentica manifestazione politica e ideologica, l'irredentismo dei Wieselberger è un atteggiamento di classe costruito su stereotipi razziali, tic comportamentali, errori di giudizio, false pretese culturali. Eppure, è proprio nell'ingenua confusione e nella «buona fede» della famiglia borghese che si preparano le guerre e le dittature del Novecento:

Ma il peso di questi enormi sbagli commessi dall'Ottocento - che non sono sbagli solamente triestino-irredenti, sono anche sbagli italiani - avrebbe finito, dopo una disastrosa prima guerra mondiale, per trascinare l'Italia nel fascismo, e Trieste con essa⁵⁷⁵.

Il dramma dei Wieselberger e della loro società risiede nella sproporzione fra la leggerezza dei loro errori e il carico di perdite umane che verrà pagato. Di questa tragica deformazione del desiderio e del destino si fa teatro il romanzo, e lo fa senza mai scalfire la rigida dignità dei personaggi, l'ostinazione del loro riserbo e della loro ingenuità.

Tutto ciò che appare romantico, nobile e assoluto (il patriottismo, i martiri del

⁵⁷⁴ Ivi, p. 33.

⁵⁷⁵ Ivi, pp. 131-132.

Risorgimento, la sconfitta dell'impero, il trionfo dell'italianità) viene ricondotto dal narratore nell'impetosa coerenza della storia. Ricostruite a posteriori, le vicende del primo Novecento mostrano una tragica linearità che condanna, nel suo rigoroso rispetto delle logiche di causa-effetto, la sconsideratezza delle passate generazioni. Il distacco perentorio e l'implacabile lucidità con cui l'autrice sancisce l'avvento delle future sciagure è stilisticamente e ideologicamente misurato per contrastare il pittoresco irredentismo dei Wieselberger, fatto di cimeli, canzonette, cerimonie domestiche ed elitario compiacimento. Su questo ultimo «passo di ballo» da favola decadente interviene l'impassibile notazione critica e teorica della scrittrice, la coerenza di un ragionamento storico che prepara, nella terza parte del racconto, l'impatto con il primo conflitto mondiale.

III.3.2 La Grande guerra. Vicenda collettiva e tragedia familiare

All'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale Fausta Cialente ha diciassette anni e si è da poco stabilita a Genova con i genitori. I lunghi mesi del conflitto, l'attesa delle notizie dal fronte, il confronto fra le notizie internazionali e le vaghe prospettive dei suoi parenti, la perdita del cugino Fabio costituiscono l'argomento della Parte III del romanzo, la prima sezione in cui la voce della narratrice acquista piena autonomia nella conduzione diretta del racconto. Superata la rievocazione del tempo precedente alla sua nascita e la stagione dell'infanzia (ugualmente mediata dalla volontà e dal giudizio degli adulti), la protagonista accede all'età matura attraverso il confronto con un evento storico che interroga in primo luogo la sua generazione e il suo futuro. Si tratta dell'unico caso nel romanzo di una perfetta corrispondenza fra una misura strutturale (la Parte III) e un argomento (la Prima guerra mondiale) che ne esaurisce completamente l'orizzonte tematico.

Il rapporto fra formazione individuale e racconto della Storia collettiva richiama ad una condizione storica del conflitto. Nel 1914, in maniera inedita nell'esperienza dell'occidente, la guerra mobilita un esercito di giovani e giovanissimi che, nell'adesione

allo scontro militare, esercitano una scelta di matrice esistenziale: l'avventura del combattimento fra nazioni appare come la scintilla lungamente attesa, il riscatto contro lo stagnamento morale e sociale sofferto dai ventenni di allora. La coincidenza fra l'età della narratrice e l'inizio delle ostilità aiuta a richiamare la tragicità del passaggio storico, l'avvicinarsi dell'«inutile massacro»⁵⁷⁶ di una generazione, celebrato «vistosamente e con molto baccano»⁵⁷⁷ dagli stessi ragazzi che in quell'inimmaginabile ecatombe perderanno ogni cosa, consegnando al mondo la coscienza della guerra moderna.

La corrispondenza simbolica e discorsiva fra formazione di un'identità adulta e inizio delle ostilità non rappresenta una soluzione inedita per Cialente, che ha già verificato la resistenza del binomio costruendovi attorno un intero racconto. Si tratta di una breve novella composta nella seconda metà degli anni Trenta con il titolo *Passeggiata con Angela*, poi rielaborata nel 1962 per la raccolta dei *Nuovi racconti italiani* curati da Luigi Silori per la Nuova Accademia. In questa seconda forma e con il titolo definitivo *Canzonetta* il testo è compreso anche in *Interno con figure*, il volume del 1976 in cui Cialente consegna la selezione definitiva della sua narrativa breve⁵⁷⁸.

La vicenda è ambientata a Milano fra il 1914 e il 1915, nei mesi in cui l'Italia è attraversata dal dibattito fra neutralità e intervento:

Erano gli ultimi tempi semiromantici poco prima del 1914; Milano era una città semitranquilla, la gente ammirava ancora come una grande novità i primi tassi in servizio, gli affollamenti erano reattivi, anche i giorni delle corse a San Siro, e in Piazza Duomo girava il carosello dei tram. Le donnine allegre si chiamavano ancora cocottes [...], le ragazze di ottava portavano lunghe e spesse calze nere e a quasi tutte pendevano le trecce sulle spalle, quando non le portavano arrotolate a conchiglia sulle orecchie⁵⁷⁹.

Protagonista è Nini, una ragazza quindicenne che, sul finire dell'anno scolastico, si divide fra la conservazione di un rapporto infantile e trasfigurato con la realtà («A questo era ridotta Nini se voleva distrarsi dalla lunga noia: a immaginare che i banchi fossero navicelle in balia delle onde, in viaggio verso qualche terra misteriosa e

⁵⁷⁶ Ivi, p. 173.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 165.

⁵⁷⁸ Fausta Cialente, *Passeggiata con Angela*, «Il Giornale d'Oriente», 1938; «Noi Donne», 6 agosto 1950. Con il titolo *Canzonetta* in *Nuovi racconti italiani*, a cura di Luigi Silori, Milano, Nuova Accademia, 1963, vol. II; poi in Fausta Cialente, *Interno con figure*, Roma, Editori riuniti, 1976.

⁵⁷⁹ Ead., *Canzonetta*, in Ead., *Interno con figure*, cit., p. 40.

affascinante»⁵⁸⁰) e la crescente attrazione per Angela, una compagna di classe dalle fattezze e il comportamento già adulto e sessualmente consapevole («Ninì si chiedeva sovente che mai facesse in ottava quella ragazza che sembrava pronta per essere condotta a un altare, tra veli bianchi e fumi d'incenso»⁵⁸¹).

Dopo l'estate del 1914, al rientro dalle vacanze Angela «aveva qualcosa d'inviolabile nella nuova luce degli occhi e adoperava con una nuova autorità la propria bellezza»⁵⁸². Nei mesi seguenti Ninì assiste al precipitare degli eventi in Europa e al moltiplicarsi delle manifestazioni interventiste nella sua città («ogni tanto s'imbatteva, nel centro della città, in una grande manifestazione patriottica; o perlomeno così la chiamavano i giornali. Quei giovani scalmanati volevano veramente la guerra»⁵⁸³). Un pomeriggio di Maggio, Angela le chiede di scortarla in una misteriosa passeggiata fino ad un bar dove, nel mezzo di una manifestazione di giovani volontari, la ragazza incontra per pochi secondi un giovane uomo. È chiaro a Ninì che si tratta di un congedo con il suo amante pronto a partire per il fronte: «nelle fughe tra scuola e casa c'erano stati quegli appuntamenti col bellimbusto che l'aveva sedotta durante le vacanze al mare e poi era sparito a far anche lui la guerra»⁵⁸⁴. La scoperta della relazione segreta e, pochi giorni dopo, della gravidanza di Angela coincidono con la dichiarazione di guerra dell'Italia e il definitivo ingresso di Ninì nel mondo adulto:

Fu allora che il suo sentimento si raffreddò quasi completamente: senza che se ne fosse resa conto, aveva cominciato a sfaldarsi proprio quella sera, nell'inevitabile paragone fra le sue fantasie e la realtà. Addio navicelle, addio isole⁵⁸⁵.

Nella ricostruzione della genesi del testo, Cialente segnala la natura dei suoi interventi in occasione della ristampa del 1962, mirati a valorizzare e portare in primo piano il referente storico della vicenda:

La prima volta fu pubblicata nel 1938, col titolo *Passeggiata con Angela*, e v'era già accennato lo scoppio della prima guerra mondiale, ovvero le revolverate di Serajevo, ed è proprio questa la parte alla quale ho dato maggior spazio, raddoppiandola addirittura⁵⁸⁶.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 42.

⁵⁸¹ Ivi, p. 44.

⁵⁸² Ivi, p. 51.

⁵⁸³ Ivi, p. 49.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 59.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Fausta Cialente, *Introduzione*, in Ead. *Interno con figure*, cit., p. XVI.

La Prima guerra mondiale non è risolta come lo sfondo della vicenda interiore, ma ne diventa il correlativo oggettivo, proiezione esterna e collettiva di un disagio e una trasformazione personale che ha il suo culmine nella sovrapposizione fra le immagini sognanti delle navigazioni di Ninì e l'incontro con il giovane amante dell'amica:

Le naufraghe dell'isola aspettavano tutte insieme quel che lei [Angela] aspettava, il naviglio con le vele di seta e la prua d'argento che sarebbe venuto a raccoglierle. Un giovane bellissimo ardito ne sarebbe disceso e avrebbe sposato Angela lì per lì, sotto il ficus⁵⁸⁷.

Sulla soglia era comparso un bel giovane dall'aria insolente che s'era fermato a guardare dentro con un'occhiata di sfida e di sprezzo. [...] Il ragazzo era bello su per giù come i principi che sbarcavano nell'isola per sposarla; ma se quelli inventati da lei avevano quasi sempre espressioni d'amore o di rimpianto, in costui non c'era proprio niente di romantico. Peggio ancora: non ispirava nessuna fiducia, nessun rispetto. Era vestito in borghese e sembrava che invece portasse già una divisa guerresca con quelle coccarde tricolori, la scapigliatura, la cravatta piuttosto allentata e un rossore aggressivo alle guance⁵⁸⁸.

L'impatto con la realtà, che infrange e si sostituisce alla dimensione del sogno, si realizza nella forma aggressiva della guerra, dimensione che amplifica il brutale materialismo del mondo adulto, così lontano dalle tinte sfumate e fiabesche dell'infanzia.

La focalizzazione sul tema della guerra è segnalato, del resto, dal cambio del titolo: se *Passeggiata con Angela* rimanda al rapporto di scoperta e di confronto fra le due adolescenti, *Canzonetta* fa riferimento al contesto dei primi mesi di guerra, quando il cambio di repertorio delle «sguattere» («Le sguattere non cantavano più *Fili d'oro*, *Piccina mia* o *La spagnola sa amar così*; erano in voga altre canzonette nelle quali già rullavano tamburi e sventolavano bandiere»⁵⁸⁹) registra la diffusione di un clima, la pervasività di una retorica quotidiana che prepara e alimenta l'impegno militare del paese. Al di là dell'esibita adesione a grandi ideali politici, Cialente si dimostra già interessata a cogliere la responsabilità dei gesti e degli atteggiamenti più banali, l'incapacità della massa di reagire alle rappresentazioni indotte della patria, del nemico e della guerra, l'inconsapevole adesione che si cela nell'indifferenza e nell'ignoranza.

La ripresa di questo racconto e delle sue direttive tematiche ed espositive all'inizio degli

⁵⁸⁷ Ead. *Canzonetta*, cit., p. 43.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 57.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 50.

anni Sessanta evidenzia un percorso di avvicinamento al romanzo del 1976 e la ripresa dello stesso segmento cronologico all'interno della prospettiva autobiografica. Il confronto fra il racconto nella versione del 1962 e la Parte III de *Le quattro ragazze Wieselberger* evidenzia il ritorno di una serie di elementi discorsivi legati alla storia personale di Fausta ma già messi in pratica nella prova generale di Ninì: la presenza di un padre polemicamente antimilitarista, l'inserzione della componente triestina e irredentista, la già evidenziata coincidenza fra raggiungimento della maturità fisica-emotiva e della consapevolezza politica. Queste corrispondenze tematiche si articolano intorno a una serie di riprese testuali che suggeriscono il riuso del racconto per la composizione di alcuni passaggi del romanzo:

Canzonetta, 1962

Le ragazze avrebbero potuto esserlo, felici, o almeno spensierate, se alla fine di quel mese di giugno, quando la maggior parte dei candidati alla villeggiatura erano già partiti, le sinistre **revolverate di Sarajevo** non avessero fatto **sobbalzare l'Europa**. Furono vacanze agitate fin dall'inizio. **La gente si chiedeva, preoccupata, che cosa sarebbe accaduto: non sembrava possibile a nessuno che una guerra potesse scoppiare a causa di quella «piccola» Serbia... Una guerra, poi, che rischiava di coinvolgere più di una nazione!** Andiamo, non era nemmeno da pensarsi!

L'angoscia, però, si faceva strada, e alla fine di luglio la grossa danza era già cominciata: l'Austria dichiarava guerra alla «piccola» Serbia, la Russia scendeva al suo fianco (doveva pur proteggerli, i **suoi fratelli slavi!**) e la **Germania, che da un pezzo non stava più nella pelle perché un bel conflitto scoppiasse (ma di questo nessuno sembrava essersi accorto)**, si univa all'Austria. Francia e Inghilterra si vedevano costrette a mettersi contro gli imperi centrali e i tedeschi allora invadevano il Belgio... (pp. 47-48)

L'Italia era ancora neutrale, per quanto l'idea di un'entrata in guerra serpeggiasse dovunque e si facesse un gran **parlare di Trento e Trieste**. (p. 49)

Le quattro ragazze Wieselberger, 1976

Ma invece del cavallo, del quale già si parlava in famiglia un poco canzonandomi, furono le **revolverate di Serajevo** a farci bruscamente sussultare tutti quanti. Insieme a noi **l'Europa** intera **sobbalzò** e non sarebbe stato possibile non accorgersene. [...] **Tutti si chiedevano allarmati che cosa sarebbe accaduto, se per colpa di quella "piccola Serbia" una guerra potesse veramente scoppiare; una guerra, poi, che sembrava dover coinvolgere più d'una nazione.** La Russia, all'orizzonte, già mostrava una grinta minacciosa in difesa dei **suoi "fratelli slavi"** (le frasi fatte cominciarono subito a circolare) e la **Germania** da parte sua **sembrava non stesse nella pelle all'idea d'un bel conflitto; ma di questo nessuno s'era fino allora accorto**, certamente non la piccola, ignorante borghesia che noi eravamo, insieme a tutti quelli che ci stavano intorno. [...] Com'era da prevedere, subito vi **si parlò di Trieste e di "terre irredente"**. (p. 161)

E cominciarono a calare dalle «terre irredente» non i **profughi**, ma coloro che presentando vicina l'entrata in guerra dell'Italia, volevano trovarsi in tempo al di qua della frontiera. Era gente ricca, beninteso, che poteva pagarsi quella specie di **lunga vacanza**, e **raccontavano come se fosse una cosa molto spiritosa** d'aver lasciato i loro **appartamenti senza togliere di sopra i mobili i ninnoli e le tovaglette ricamate**: proprio come per una vacanza. **Tanto, a Natale** (ancora un Natale!) **sarebbero di nuovo a casa**. (p. 53)

Era una **guerra dentro trincee, dentro il fango e l'acqua**, diceva suo padre che era interventista e parlava con gran disprezzo di chi l'aveva voluta fuori, quella guerra, e di chi l'avrebbe voluta anche dentro, lacerando così la bella tela dipinta della retorica corrente. «Ma che cosa credono, che sarà una passeggiata con la banda e le bandiere in testa? Così credono, eh? **Se ne accorgeranno!**» E quegli altri (erano i triestini) «cosa credono di poter fare quando non avranno più il retroterra del quale sono lo sbocco?»

[...] I mesi trascorrevano, la guerra nel fango delle trincee non era finita a **Natale**, come avevano predetto gli ottimisti, che suo padre continuava a canzonare sogghignando. Con la primavera, anzi, si seppero i terribili **combattimenti di Ypres, di Arras** e la spedizione dei Dardanelli che doveva così infelicemente finire. (p. 53)

Le sguattere facevano fuggir via i passerai dai cornicioni **cantando a squarciagola** vicino alle finestre aperte sui cortili:
**I'han visto là – sulla frontiera
li cuor mio – aspetta e spera...** (p. 59)

All'inizio della primavera da Trieste cominciarono a **calare** quelli che mio padre ironicamente chiamò subito "**profughi di lusso**", quasi prevedesse i miseri profughi che avremmo veduto in seguito. A Firenze giunsero in blocco gli zii e i cugini e mi sentii a disagio nel dover constatare che tutti avevano infatti l'aria di chi si concede allegramente una **lunga vacanza**. [...] **Raccontavano** invece le zie, **ma come una spiritosaggine**, che dai loro **appartamenti non avevano tolto un bel nulla**, avevano lasciato **sui mobili perfino i ninnoli e le tovaglette ricamate; tanto, a Natale, sarebbero tutti di nuovo a casa**. (pp. 165-166)

«Begli incoscienti!» mio padre esclamava «**se ne accorgeranno!** Non vedono a un palmo dal loro naso!» [...]. Gli stolti ottimisti che l'estate precedente avevano annunciato il "tutto finito" per Natale, cioè tutti a casa per il Natale 1914, erano stati tragicamente smentiti dall'autunno e dall'inverno appena trascorsi. **La guerra s'era svolta sopra tutto nelle trincee dentro il fango e dentro l'acqua** - e come osavano, adesso, i nostri "profughi di lusso" parlare di un **Natale 1915** in cui tutti si sarebbero di nuovo ritrovati a casa? quando già si sapeva dei terribili **combattimenti d'Ypres e di Arras?** (p. 166)

Anche la donna di servizio [...] **cantava a squarciagola** lavando i piatti: "**I'han visto là sulla frontiera – e il cuor mio aspetta e spera**". (p. 189)

Nell'ambito dell'esperienza del Primo conflitto mondiale il racconto *Canzonetta* aiuta a tracciare un itinerario della memoria e della scrittura che segue il percorso di formazione di un'identità adulta, spontaneamente portata ad accordare gli eventi della

storia con le ragioni della sua «verde età»: «Trascorreva intanto quel terribile 1916, ma la verde età ch'era la mia non poteva accogliere solo angustie e tormenti e istintivamente si ribellava»⁵⁹⁰.

Il romanzo del 1976 si concentra sulla percezione della guerra nella vita dei civili, denuncia la manipolazione politica delle notizie e il progressivo sfaldarsi del fronte interno:

Per quanto la propaganda ufficiale seguitasse a presentarci la sua quotidiana mistificazione degli avvenimenti bellici e mentisse spudoratamente sulla psicologia del fronte e dell'interno, cioè dei combattenti e della popolazione, la verità si faceva strada, se non altro attraverso le lettere che giungevano dalle trincee alle famiglie. [...] Poi si cominciò a dire di diserzioni e fucilazioni, probabilmente queste erano notizie che nessuno osava scrivere, le portavano dal fronte i soldati in licenza, ma poi non restavano sospese come nebbia nel chiuso delle famiglie, insidiosamente le parole circolavano, circolavano, erano come un orlo di fango che arrivava dappertutto⁵⁹¹.

Erano, i cortei di giorno, apparizioni fugaci e sempre più rare, di preferenza si facevano partire i soldati la notte, nel buio e nel silenzio. Nessuno lo sapeva, allora, quel che in realtà bolliva nel paese - il paese che si doveva, fin alla nausea, chiamare Patria con la p maiuscola - per tutta la sua lunghezza geografica, dal nord al sud: i rapporti che la polizia o chi per essa doveva consegnare ai prefetti di ogni regione sull'ostilità sempre crescente contro la guerra, tanto nelle città che nelle campagne, sugli scioperi, sulla caccia ai disertori spesso ritrovati - e le suppliche che partivano dalle famiglie al fronte: datevi, datevi prigionieri, salvate la pelle⁵⁹²!

A questa prospettiva si aggiunge la particolarità del caso triestino e i nuovi entusiasmi irredentisti della famiglia Wieselberger, per cui il conflitto mondiale è interpretato nella chiave delle loro fanatiche rivendicazioni nazionaliste: «non era mancata mai da parte loro l'affermazione che il nostro Risorgimento era ben lungi dall'essere compiuto, e lo sarebbe stato solamente il giorno in cui le terre irredente si sarebbero riunite alla "patria"»⁵⁹³. Rispetto all'avvio del romanzo, a questa altezza cronologica è la nuova generazione a partecipare in prima persona agli eventi. Fabio, il figlio della più anziana fra le quattro Wieselberger, diventa così emblema di una generazione di giovani triestini:

Nei vecchi albums di famiglia sono rimaste molte delle fotografie che ci fanno vedere come la gioventù triestina dell'epoca, fra il 1910 e il 1914, si gettasse con

⁵⁹⁰ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 181.

⁵⁹¹ Ivi, p. 180.

⁵⁹² Ivi, p. 184.

⁵⁹³ Ivi, p. 168.

furibondo entusiasmo nelle dimostrazioni per l'italianità e contro l'Austria; Fabio e i suoi compagni e amici, anch'essi musicisti, vi sono ritratti in molte di quelle occasioni, lui in primo piano, sempre ridente e spavaldo, e dei bianchissimi denti che mette in mostra nel sorriso il tempo ha ben poco velato l'abbagliante scintillio⁵⁹⁴.

Il racconto degli anni di guerra prosegue nella Parte III del romanzo alternando la cronaca degli avvenimenti internazionali, la vita quotidiana della famiglia e il consueto commento storico e ideologico riservato al narratore, capace di estendere la sua riflessione alle più complesse conseguenze sociali e politiche del conflitto:

La guerra del '15 non era stata affatto una continuazione del Risorgimento (oh, le frasi romantiche e patetiche che come zucchero caramellato filavano nell'aria scintillante del giardino di via dell'Istria!) bensì la grossa manovra d'una borghesia paurosa e irritata che voleva sopra tutto ostacolare l'avanzata del socialismo. [...] La conseguenza che ai nostri occhi diveniva sempre più chiara ed evidente era che la borghesia nazionale aveva senz'alcuno scrupolo gettato in guerra una massa composta quasi unicamente di contadini, e di contadini del sud, i più ignoranti e i più miseri, quindi i più adatti a esser precipitati in un conflitto di cui non avrebbero capito nulla e avrebbero sopportato come una delle tante sciagure che piovevano sulla loro vita faticosa e primitiva - un diluvio o un terremoto, per l'appunto - con quella pazienza e quella rassegnazione che insegnava loro una chiesa tanto dolce e mite per i ricchi e tanto severa per i poveri⁵⁹⁵.

Il doppio passo della scrittura permette di intrecciare la ricerca della verità storica (espressa nella sequenza di date, nome e riferimenti) con la rappresentazione di scene di vita domestica e privata, in cui prevale l'ascolto della disposizione interiore dei personaggi.

Al vertice di questo dualismo si colloca l'evento centrale di tutta la terza parte del romanzo: la morte di Fabio all'indomani della sconfitta di Caporetto. La tragedia familiare dei Wieselberger viene introdotta da una accurata ricostruzione dei giorni della disfatta ed è annunciata in maniera laconica dal narratore. La scelta stilistica prepara il ritratto della madre Alice e amplifica la pietà e il dignitoso dolore della dimensione umana oltre la «catastrofe» collettiva:

La catastrofe fu immediata. Ci sentimmo colpiti come se un'enorme trave ci fosse caduta sulla testa. La cosa peggiore fu l'inaudita rapidità della disfatta; le linee di difesa dalle quali sarebbero dovuti partire i nostri vantati attacchi, in pendenza o meno che fossero, ci sembrarono di biscotto, di marzapane, il nemico se le divorò in pochi giorni. Il 24 ottobre Caporetto era caduta, poi cadde anche il Monte Maggiore (eran nomi che giorno dopo giorno ci scottavano come cera bollente), le vie furono quindi sciaguratamente aperte; prima sentimmo annunciare che gli austro-tedeschi erano giunti a Cividale e i comandi ordinavano alle nostre armate di ritirarsi sul

⁵⁹⁴ Ivi, p. 141.

⁵⁹⁵ Ivi, pp. 175-176.

Tagliamento, poi la botta finale, tremenda: il 4 novembre s'erano ancora ritirate e fermate, sì, ma sul Piave! quello che avrebbe così a lungo "mormorato"⁵⁹⁶.

Nell'estate del '17 aveva avuto quella che s'era poi chiamata battaglia dell'Ortigara, e là tra la fine di novembre e i primi di dicembre, sempre del '17, poco più d'un mese dopo Caporetto, nell'offensiva che la storia indicò come battaglia delle Melette, il 5 dicembre Fabio era caduto⁵⁹⁷.

Seppi dopo che, a Milano, la zia Alice, nonostante l'angoscia dell'attesa, continuava a uscire ogni mattina per le spese [...] e comperava da un mendicante sull'angolo della via, quando ne aveva bisogno, la scatoletta di cerini o di "svedesi", calcolando se li avrebbe tutti consumati prima di ricevere la buona novella che Fabio era vivo e salvo. Non potrei dire quante scatolette acquistò e consumò - certo molte. So che un mattino, sulla fine dell'inverno, lo zio rientrò improvvisamente in casa a un'ora insolita, lei gli andò incontro tutta ansiosa perché un simile ritorno inatteso doveva significare qualche notizia finalmente giunta, ma lui, desolato, aperse le braccia, la trasse sul petto senza nulla dire. Lei capì e lasciò cadere la testa sulla sua spalla⁵⁹⁸.

La morte di Fabio costituisce il più sofferto contrappasso per l'impreparazione politica della famiglia Wieselberger, condannata a pagare alla trionfante immagine della patria il prezzo di una giovane vita. Alla proiezione vanamente ideologica dei discorsi e delle rappresentazioni borghesi viene contrapposto il duro realismo di una morte che non ha più niente di glorioso o di epico. Il ridimensionamento del sacrificio di Fabio rende la sua morte più dolorosa in quanto svela la solitudine e lo squallore della condizione del soldato, annulla la distanza creata dalle illusioni e dai discorsi propagandistici.

Questa nuova disposizione del racconto si realizza nel dialogo con l'ufficiale che riporta la testimonianza degli ultimi momenti del ragazzo, combinando un'iniziale indugio retorico sul valore dei suoi uomini con la vivida rappresentazione della morte di Fabio:

Fabio era ai suoi ultimi momenti quand'egli era tornato all'alba a vederlo. Indimenticabile l'espressione dei suoi occhi, sospirò - e sentii i miei riempirsi di lagrime. Guardandoci in viso finì quindi il suo racconto: li aveva sbarrati a un tratto, quegli occhi che forse non vedevano più nulla, e con la voce d'un bambino angosciato in preda a un grande spavento l'aveva sentito gemere: «o mamma mia, la cacca, la cacca, la cacca!» e dopo qualche singulto era stata la fine.

«Spesso tocca ai morenti, lo sappiamo» precisò lasciandosi ancora i baffi, e guardò a terra, questa volta.

Qui fui io ad alzarmi e uscire dal soggiorno⁵⁹⁹.

Con preciso equilibrio fra piano della struttura e piano del contenuto, la Prima guerra mondiale occupa il centro del romanzo segnando la metà del suo insieme espositivo e il

⁵⁹⁶ Ivi, pp. 189-190.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 191.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 192.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 201.

nucleo ideologico del suo discorso. Se da un lato lo scoppio del conflitto è individuato come l'esito di un nazionalismo sconsiderato in cui l'irredentismo declina le sue posizioni più estremiste, dall'altro la guerra costituisce la premessa storica del fascismo e degli orrori dei decenni seguenti, ponendosi al centro di un andamento ripetitivo e antiprogessivo della storia, dove il male continua a generare il male:

Tuttavia non potevo allora capire, né, con me, i miei giovani amici, che la furibonda reazione di certa borghesia sedicente patriottica ci preparava il fascismo; c'era chi aveva ben calcolato quanto una disfatta poteva generarlo! Lo capimmo più tardi quando a guerra finita tornarono i combattenti e li vedemmo insoddisfatti, delusi o stomacati da ciò che trovarono nel paese: chi s'era tranquillamente imboscato o spudoratamente arricchito, altri avevano tutto perduto, e ai giovani o quasi giovani reduci la ricompensa che la nazione offriva dopo tanti rischi, rinunce e sacrifici era un avvenire incerto, deludente o misero addirittura; nulla da stupire quindi se tanti di essi, spesso in buona fede, qualche tempo dopo si lasciarono trascinare sulla via sbagliata⁶⁰⁰.

Attraverso l'esperienza della guerra e del lutto i personaggi del romanzo iniziano diversi percorsi di coscienza e di riflessione: dall'emergere di un timido scetticismo nell'atteggiamento delle Wieselberger alla conquista di una definitiva coscienza critica e adulta nella protagonista. Anche in questo senso, l'importanza dell'evento storico viene confermata nella coincidenza con una delle principali componenti tematiche del racconto: lo sviluppo in filigrana di un romanzo di formazione al femminile.

III.3.3 Confessioni di una triestina. Genealogia e eredità femminile

Delle quattro ragazze due erano già abbastanza grandi (si era intorno al 1880) e si acconciavano per le serate musicali con nastri nei capelli, fiocchi di raso o di velluto, e spille lucenti appuntate sui vestiti. Le altre due, bambine ancora, sculettavano nelle uniformi di scuola dopo essersi tolte i grembiuli che dovevano portare in casa, e si divertivano un mondo a sedere in prima fila su due di quei bassi panchettini a succhiare fette di limone, perché il vedere come rabbrivivano all'agro aiutava i "fiati" a salivare nei loro strumenti. Era diventato un rito, quello di succhiare il limone, ridevano le bambine rabbrivendo, ma sorridevano anche gli orchestrali crollando la testa mentre suonavano⁶⁰¹.

Il romanzo di Cialente si apre con l'immagine delle quattro sorelle bambine e giovinette per chiudersi, a distanza di circa settanta anni, dopo la loro morte. Nel corso di questo

⁶⁰⁰ Ivi, pp. 191-192.

⁶⁰¹ Ivi, p. 10.

ampio sviluppo narrativo, la costruzione di un contenuto eminentemente storico e familiare si combina, inevitabilmente, con un racconto di formazione che segue l'affermazione e la crescita delle quattro figure.

Percepite contemporaneamente come individui e come parti di un'identità unica e indivisibile («Le quattro ragazze Wieselberger sembrano quindi essere ancora e sempre quattro, nonostante una d'esse sia sparita»⁶⁰²), le sorelle affermano nel loro itinerario dall'infanzia alla vita adulta tutte le contraddizioni e il disagio esistenziale della classe a cui appartengono. Il loro ritratto diviene il documento esemplificativo del comportamento, del malessere, delle aspettative della borghesia italiana fra i due secoli:

L'alterigia borghese, come posa nelle fotografie a lato d'una colonna mozza, il piede elegantemente poggiato su gradini ricoperti di morbidi tappeti, nella vita posa al successo, alla felicità; quattrini molti, e matrimoni ben riusciti sempre, benedetti pure da abbondanti figliuolanze, quasi fosse una vergogna inconfessabile, peggio d'un tracollo in borsa, rivelare che i matrimoni possono fallire e l'amore risultare moneta falsa⁶⁰³.

Oltre il piano politico e storico (dove affrontano le conseguenze del loro irredentismo) la dimensione personale e affettiva delle ragazze è dominata da due matrimoni infelici, quello di Alice e quello di Elsa, che infrangono il sogno di armoniosa unione e corrispondenza offerto dai coniugi Wieselberger e impongono alle giovani donne di

soportare umiliazioni e offese senz'averne la possibilità d'imparare – e non lo impareranno mai – che non vale la pena, nemmeno per i figli, patire tanto. Ma non è concepibile, a quei tempi, il rivoltarsi a un'educazione buona per una società in cui governano da padroni gli uomini soltanto⁶⁰⁴.

Dal punto di vista narrativo, il giudizio dell'autrice e la sua avversione per i compromessi coniugali si esprime nella cancellazione nominale dei mariti, indicati con evidente distanza attraverso il loro impiego professionale o il loro ruolo familiare («il marito», «mio padre», «lo zio») e senza mai ricorrere al loro nome di battesimo: lo sposo di Alice non è che «uno dei numerosi trafficanti-importatori di coloniali», «il commerciante e importatore di caffè, uvetta e fichi secchi», poi semplicemente «il commerciante» o «il trafficante»; ad allontanare Elsa dalla carriera lirica è un «giovane e bell'ufficiale di fanteria », o solamente «l'ufficiale»; escluso è anche il nome di Enrico

⁶⁰² Ivi, p. 69.

⁶⁰³ Ivi, p. 63.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 67.

Terni, marito di Cialente. L'omissione non può essere casuale in quanto si ripetono in tutto il romanzo i nomi di personaggi minori, o completamente marginali (dai domestici, al nipote Paolo o il genero John), evidenziando la volontà di censurare un'identità maschile che si vuole, da un punto di vista narrativo, subordinata a quella femminile e ridotta alla funzione coniugale. La scelta corrisponde al bilancio negativo tracciato dalla voce narrante, che nel matrimonio individua la perdita di autonomia, la rinuncia alla propria affermazione (alla carriera artistica, nel caso di Elsa), la frustrazione del compromesso quotidiano. Emblematica è, in questo senso, la lunga descrizione della fotografia scattata a Torino nell'anno della partenza di Elsa e Alba per l'Italia: prima di essere costrette dentro le mura domestiche nel ruolo di moglie e di zitella (quest'ultima destinata all'assistenza del padre), le due ragazze appaiono per un istante come individui autenticamente disponibili alla vita e all'esperienza:

Ma l'immagine che più impressionerà i futuri curiosi [...] è una fotografia presa nello studio Paretti, a Torino nientedimeno, via Nizza 31, dove compaiono insieme e in assai grande misura, Elsa e la sua accompagnatrice Alba. Ambedue guardano nel vuoto con occhi sgranati che si direbbero perfino impauriti. È forse il solo documento che prova come le due sorelle viaggiassero insieme per la "carriera", terribilmente comprese e coscienti della loro indipendenza e dei rischi che devono affrontare. Ci sono gl'inauditi cappellini inalberati su inaudite pettinature, le maniche a grossi sbuffi, i guanti, il ventaglio, l'ombrellino: non manca proprio nulla. Alba ha perfino il colletto inamidato e la cravatta. E sono piene di dignità: due autentiche borghesi che nonostante tutto non vogliono rinunciare a sembrar tali, e nella città dove Guido Gozzano canterà più tardi o suoi ricordi ottocenteschi, vogliono generosamente mostrare al prossimo della loro epoca che stanno principiando un'altra – della quale sono il timido ma coraggioso esemplare⁶⁰⁵.

La lettura a posteriori dell'autrice tiene conto del successivo itinerario percorso dalle due sorelle, ma non manca di cogliere nell'immagine il senso di un'affermazione mancata, il momento in cui quelle due donne sono tutto ciò che potrebbero essere, un attimo prima di ripiegare nel ruolo tradizionalmente imposto dalla famiglia borghese. Un ruolo dal quale la sola Elsa riesce, a distanza di anni, ad emanciparsi attraverso il lavoro (le lezioni di musica necessarie per «guadagnare i soldi che suo marito s'ingegnava a perdere in strampalati commerci»⁶⁰⁶) e la separazione dall'ex-ufficiale:

L'ultima delle Wieselberger doveva toglierselo dal collo, il capestro del matrimonio, io pensavo; e difatti, quando più tardi questo avvenne, lei usava dire sospirando che l'epoca più felice della sua vita erano stati quei dieci anni - dieci anni soltanto! - in

⁶⁰⁵ Ivi, pp. 61-62.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 140.

cui era vissuta sola e tranquilla a Milano, interessandosi appassionatamente alla carriera di Renato⁶⁰⁷.

Nella seconda parte del romanzo, le ragazze continuano a soffrire i colpi del destino, perseguitate dalle sempre nuove sfide di una storia che non sanno comprendere (esempio per tutti, l'entusiastica adesione al fascismo di Alba⁶⁰⁸) e dalla perdita improvvisa dei figli Fabio e Renato: «un'altra Wieselberger perde un figlio per colpa d'una guerra. Un povero destino, veramente, quello delle Wieselberger, sono proprio nate sotto il segno della morte, con la sventura cucita addosso»⁶⁰⁹.

In rispetto all'unità che le caratterizza fin dalla prima sequenza, le tre sorelle mature trovano la morte nello stesso capitolo (il III della quarta parte) e nel giro di pochi anni (fra il 1948 e il 1955). Ma il lungo album di esperienze, spostamenti, perdite, non ha potuto modificare il loro ritratto più lucido e compiuto, quello che il narratore ha esposto al termine della I parte del romanzo:

Sono state educate e sono vissute fino all'inizio del secolo aspirando a una sintesi alla quale sarebbero giunte, maritate o no, attraverso esemplari godimenti d'arte, di bellezza, d'affetti – valori innegabili, intramontabili, anzi; affacciate, insieme ai loro benevoli genitori, s'un immenso specchio d'acqua, mobile, sì, ma trasparente, limpido, nel quale hanno visto ondeggiare ideali grandi ed eterni, per cui vale la pena di vivere; e pur non essendo uscite da una famiglia religiosa e osservante hanno certamente più volte ringraziato la sorte, se non un dio, per quell'averle arricchite d'una simile sanità morale, d'un tale desiderio di pienezza di vita. Non si sono accorte in tempo che tutto ciò era la sognante immagine d'un mondo inesistente, e quando hanno scoperto che la vita andava presa com'è, in amore, in politica, in musica perfino, hanno dovuto scoprire una parte dell'amara realtà, e solamente una parte: tutto il resto – il peggio – dovrà ancora venire. La storia è il grosso termometro dei cambiamenti d'umore degli Stati, una temperatura che oscilla, al primo colpo d'occhio, tra passioni che sembrano soltanto esagerate o sbagliate; ma al secondo si vedono già o soprattutto – gl'intrighi e i compromessi d'alto luogo, gl'interessi quasi sempre cinici, o sporchi, o ridicoli; le crudeltà e le menzogne mascherate, la bassezza dei razzismi, l'intolleranza del fanatismo. Ma esse, le sorelle, non sono in grado di capirlo. Nonostante la dura lezione che hanno già ricevuto esse guardano fuori, vedono oltre, sperano ancora, forse: e riascoltano con una calda tenerezza del cuore l'eco delle loro giovani voci che hanno cantato gioiosamente incoscienti e provocanti: *salveumbertoemargheritaedisavoialamagion*⁶¹⁰.

L'eredità delle Wieselberger si identifica in una fedeltà alla propria cultura, al proprio valore individuale e alla ricerca di «esemplari godimenti d'arte, di bellezza, d'affetti» che non riescono, tuttavia, ad esercitare in maniera consapevole rispetto al contesto

⁶⁰⁷ Ivi, 211.

⁶⁰⁸ Cfr., ivi, p. 219.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 233.

⁶¹⁰ Ivi, p. 69.

storico contemporaneo: educate per vivere nel secolo precedente, affrontano la realtà con un bagaglio di riferimenti inappropriati, che vanno di volta in volta faticosamente calibrati sulle contraddizioni del tempo presente.

Di questa eredità si fa carico l'io narrate, la protagonista innominata che determina con la sua vicenda personale una tendenza di continuità e, al tempo stesso, di negazione rispetto al profilo delle quattro ragazze. Nel romanzo di formazione di Alice, Alba, Adele ed Elsa si innesta come ramo secondario la storia di Fausta, destinata nel corso del romanzo ad occupare la centralità della storia e deciderne l'epilogo. Mentre sono appena accennati i profili degli altri cugini, l'io che conduce il racconto si propone come unico destinatario di una memoria di donne che, attraverso le sue esperienze, può entrare in contatto anche con la seconda parte del Novecento.

Nonostante la natura eminentemente femminile di questo percorso, la storia della bambina Fausta inizia con l'irrinunciabile sdoppiamento nella sua metà maschile:

Pochissimi anni ci separavano, Renato ne aveva a malapena due più di me - ma erano queste le occasioni in cui ci sentivamo straordinariamente uniti e simili. Il non confessato terrore di nostro padre, l'ancor meno confessata pietà di nostra madre, erano vinti o dimenticati in quella passione d'avventuroso che sembrava doverci preparare al destino vagabondo ch'ebbimo poi tutti e due; e nonostante c'insultassimo e ci picchiassimo come tutti i fratelli di questo mondo e di ogni tempo, eravamo sopra tutto complici, probabilmente senza rendercene conto⁶¹¹.

L'infanzia è ricostruita come un unico momento di felice complicità con il fratello, che condivide l'amore per la villa triestina del nonno («aspettavamo con incredibile ansia il viaggio estivo e quel ritorno a Trieste che ci sembrava il più luminoso, il più attraente, il più civile luogo del mondo»⁶¹²) e i giochi proibiti della parola e della fantasia («a sfida al gran pericolo della "maledeta vasca"»⁶¹³), che la coinvolge nella sua precoce passione per il teatro («mi obbligava a fargli da comparsa nelle sue recitazioni»⁶¹⁴), che la accompagna fino al limite estremo dell'infanzia, rappresentato fisicamente nella scoperta del vicolo dove vivono e lavorano le prostitute della città:

Renato mi sorse d'improvviso accanto e mi propose di scendere con lui per vedere "qualche cosa" che voleva mostrarmi. [...] Ma chi erano le donne del vicolo che se ne stavano sugli scalini o sulle seggiole immobili come idoli, lanciando intorno

⁶¹¹ Ivi, p. 89.

⁶¹² Ivi, p. 85-86.

⁶¹³ Ivi, p. 102.

⁶¹⁴ Ivi, p. 116.

sguardi niente affatto benevoli, anzi piuttosto minacciosi⁶¹⁵?

Poco tempo dopo Renato dovette entrare in collegio e questo segnò la fine delle nostre avventure e complicità infantili - che infantili ad ogni modo non sarebbero più state dopo una simile "discesa"⁶¹⁶.

Il dato biografico che determina la specificità della protagonista e della sua esperienza è individuato nel nomadismo dell'infanzia («Ero talmente abituata all'abbandono di luoghi, case, persone, climi e abitudini che affrontavo tutto senza eccessivi rimpianti, direi anzi con un vago cinismo»⁶¹⁷) e nella mancata corrispondenza con i valori familiari. Il rapporto con Trieste e, quindi, con le Wieselberger, è il risultato di una scelta consapevole, l'aspirazione a stabilire un legame identitario con uno dei tanti luoghi conosciuti nel proprio esilio: la città e la famiglia materna diventano una patria di elezione con cui si è scelto di stabilire un rapporto, di tracciare un segno di riconoscimento:

Un vago senso familiare ci legava fievolmente a nostro padre, quindi; molto di più ci sentivamo legati a nostra madre e con gioia ritornavamo l'estate alla villa di Trieste. Ci sembrava che quello fosse il solo pezzo di terra che avesse una specie di solidità e continuità sotto i nostri piedi, perché soltanto lì potevamo riconoscere gli stessi luoghi e la stessa gente; per il resto eravamo come foglie al vento, ovunque capitati come per caso e stranieri in ogni regione, per il fatto se non altro di parlare in lingua e mai in dialetto, non conoscendone nessuno⁶¹⁸.

La condizione di estraneità e di mobilità identitaria si traduce nell'età adulta in una propensione alla fuga, alla scoperta di luoghi distanti nello spazio e nell'esperienza, in cui sia ancora possibile esercitare uno sguardo libero da pregiudizi, dal vizio dell'abitudine e delle aspettative consolidate:

Non mi nascondevo affatto che il mio matrimonio era stato un'autentica fuga⁶¹⁹.

Non mi restava che seguire, adesso ch'ero veramente sola, il più naturale dei miei impulsi, la fuga: andarmene, partire⁶²⁰.

La parte finale del romanzo ricostruisce gli spostamenti e gli episodi della vita di Cialente attraverso un doppio itinerario: la continua riconoscibilità storica e cronologica si accompagna a una crescente dispersività geografica.

⁶¹⁵ Ivi, p. 118.

⁶¹⁶ Ivi, p. 121.

⁶¹⁷ Ivi, p. 159.

⁶¹⁸ Ivi, p. 76

⁶¹⁹ Ivi, p. 210.

⁶²⁰ Ivi, p. 243.

Sul piano cronologico, gli eventi della sua vita privata tendono a coincidere in maniera quasi esemplare con le svolte della politica internazionale: la fuga matrimoniale avviene nei mesi dell'ascesa fascista («il caso volle che al mio primo viaggio di ritorno dall'Egitto, mio marito ed io assistessimo a Milano alla partenza della "Marcia su Roma"»⁶²¹); la permanenza nel paese africano coincide con gli anni del Regime e poi della Resistenza; il rientro in Italia è immediatamente successivo alla fine della Seconda guerra mondiale. Di questi passaggi storici l'autrice si fa interprete con il consueto tono analitico e argomentativo, senza tuttavia perdere il contatto con il tempo interiore del proprio ricordo e le trasformazioni dell'immaginario:

Dopo il disastro di Caporetto e quanto l'aveva preceduto, c'era forse d'aver fiducia in chi comandava tuttora la guerra? S'ero da tempo vaccinata contro il fatale "irredentismo adriatico" (e Fabio aveva pagato di persona l'errore in cui l'avevano fatto crescere e maturare) la guerra alla quale assistevo mi aveva non solamente stomacata, ma suscitava in me un odio che sentivo inguaribile: l'odio contro qualsiasi forma di nazionalismo o razzismo ('sti maledeti s'ciavi, 'sti maledeti austriacanti, 'sti maledeti ebrei), contro ogni sopraffazione, quindi; in più avevo già imparato (e gli anni a venire me l'avrebbero confermato) che i primi a pagare e ad essere travolti sono sempre i poveri, le guerre sembrano inventate per loro, giacché è la miseria che meglio insegna a resistere e a durare⁶²².

Lo spettacolo della guerra, al Cairo specialmente, fu sempre in tono minore. La città quasi non soffriva per l'oscuramento e non si mancava di nulla [...]; e mi vedo ancora nella fresca mezza luce delle ampie sale del Mena House o dello Shepherd's hôtel bere con i miei amici e collaboratori, alle undici del mattino, coppe di freddo champagne in cui galleggiano le rosse fragoline. C'era di che vergognarsi, giacché la guerra infieriva in Europa, in Italia - ma la "follia criminale" (avrebbe detto mio padre, al quale così spesso dovevo pensare) che l'aveva scatenata, in me trovava questa volta un terreno già pronto, concimato, direi, dai morti della precedente. Non ero più di certo la ragazzina del 1914, ero una donna accanita, piena d'odio e di rancore e pronta a tutto - anche se bevevo champagne alle undici del mattino⁶²³.

A questo rigoroso rispecchiamento con la storia, si accompagna una determinazione degli spazi che valorizza la digressione lirica e descrittiva, offrendo pagine di rara distensione e piacere evocativo:

E poi amavo le stagioni sul Delta! quelle lunghe primavere e le lunghissime, umide estati, interrotte solo da poche settimane di piogge e burrasche tra la fine di novembre e i primi giorni di febbraio, quando nel deserto scoppia la fioritura degli anemoni rossi e azzurri che andavamo a raccogliere; ma poi, nel deserto, il sole brucia tutto e sotto il volo dei nibbi e delle allodole rimangono a scintillare solamente le antiche pietre. Sapevo che avrei per sempre rimpianto la mitezza del

⁶²¹ Ivi, p. 207.

⁶²² Ivi, p. 202.

⁶²³ Ivi, p. 224.

clima governato da una dolce umidità marina, e la fioritura del gelsomino d'Arabia fa parte del mio sognante ricordo. L'avevo sempre coltivato sulle terrazze o nei giardini di Ramleh, e mentre leggevo seduta sui gradini d'una veranda o ai piedi d'una vecchia colonna di legno, sentivo, prima ancora di vederla, la caduta delle lievi corolle acutamente profumate che mi ritrovavo poi fin dentro i capelli⁶²⁴.

Quando non c'era vento la grande baia di Kuwait, volta verso il nord, sembrava un lago evanescente, con le sfumature e gli odori d'una laguna; se invece andavamo sulle spiagge volte verso il mare aperto del Golfo, a est, il vento soffiava quasi sempre, iroso, e le onde frustavano il lido su chilometri di sabbia deserta. Ed erano quell'immensa solitudine, quel guardare verso terra e non veder nulla, guardare verso il mare e ancora non veder niente, solo un'acqua tumultuosa, un cielo d'ineffabile colore che s'incurva s'una linea piatta e infinita, il palpito e il vuoto d'un orizzonte unicamente marino, a ridarmi quel senso di quiete e di serenità che da tanto tempo non avevo⁶²⁵.

Infine, oltre la storia di una figlia, di una nipote, di un'antifascista, il racconto di formazione di Fausta è anche la storia di una scrittrice e del suo rapporto con la parola poetica. In questo senso, il percorso di scoperta della propria vocazione avviene attraverso l'amore per i libri, elemento strettamente coniugato con una condizione di solitudine e di rapimento che ricorda i gesti del personaggio Marco, grande lettore e protagonista di *Cortile a Cleopatra*:

Il mio svago preferito restava nondimeno la lettura, che potevo fare da sola e piacevolmente mi teneva in disparte. Non amavo affatto che qualcuno mi leggesse, intorno a me preferivo la solitudine e il silenzio, mi sembrava anzi di capire meglio l'argomento e i personaggi della storia che leggevo, un mondo quasi sempre irreali, a cui nulla doveva mescolarsi. Le mie letture andavo di solito a farle seduta sui gradini della "scala nobile" [...]. Era una scala che mi piaceva moltissimo per la sua aria veramente nobile, la sua vastità, i gradini bassi e larghi d'un vecchio bel legno ricoperto d'un'ampia striscia di grosso tappeto vellutato, le piante ornamentali negli angoli dei pianerottoli, ma più di tutto amavo la rotonda cupola di vetro che la chiudeva in alto e da cui cadeva un fascio di luce che mutava secondo le ore e il tempo. Da una luminosità sgargiante quand'era battuta e intiepidita dal sole si passava al riflesso argenteo e ondosso della pioggia che picchiava lievemente sul vetro o lo tempestava a scroscio durante un temporale, al roseo dorato dei tramonti, all'azzurro notturno. L'importante era che leggere potevo quasi sempre, a una cert'ora misteriosamente si accendevano gli sparsi globi opalini che illuminavano il buio e continuavo a leggere anche alla loro tenue luce fiabesca⁶²⁶.

Il romanzo è percorso da una serie di indicazioni di lettura che ricostruiscono la formazione di un immaginario composito e disordinato: dallo studio scolastico di

⁶²⁴ Ivi, p. 216.

⁶²⁵ Ivi, p. 255.

⁶²⁶ Ivi, pp. 117-118.

Pellico⁶²⁷ all'amore per Salgari⁶²⁸, alla scoperta di Slataper⁶²⁹ e di Joyce⁶³⁰, fino all'arrivo ad Alessandria dove la biblioteca del marito consegna a Cialente un accesso diretto e privilegiato ai principali autori della letteratura europea⁶³¹.

Insieme all'amore per i libri, cresce una vocazione per la scrittura («il desiderio di scrivere quel che mi piaceva»⁶³²) e la sperimentazione formale («avevo voglia di esprimere a modo mio in luogo degli stolti svolgimenti di "temi" ai quali la scuola mi obbligava»⁶³³), un'attitudine spontanea alla rielaborazione narrativa dell'esperienza («ormai gli avvenimenti spesso mi suggerivano il racconto»⁶³⁴) che si consolida nei primi riconoscimenti del suo ruolo e della sua arte: «avevo già pubblicato in Italia i miei primi romanzi e qualche lungo racconto, quindi per gli amici in Egitto e per la colonia ero divenuta la "scrittrice"»⁶³⁵.

La solitudine originaria ed elettiva della protagonista, intesa come condizione esistenziale dell'artista e risultato della sua naturale propensione alla fuga, si trasforma nel corso del romanzo in una solitudine effettiva, determinata dalla scomparsa di tutti i membri della sua famiglia. Il rapporto dell'autrice con la memoria, inizialmente costruito sul recupero di un tempo precedente alla propria nascita e, quindi, produttivo di nuove esperienze indirette, nelle ultime pagine del romanzo si declina nel segno della perdita delle persone, dei luoghi, delle realtà che hanno popolato il suo passato. Il compimento di un itinerario di formazione individuale viene così a coincidere con un nuovo esercizio del ricordo, inteso come bilancio definitivo che vuole chiarire e ordinare i dati dell'esperienza:

Quel che mi rimaneva era affidato soltanto alla memoria, nulla poteva più alterarlo o distruggerlo, ma allo stesso tempo, frantumata com'ero sentivo di dover tornare al lavoro, ricomporre un ordine di cui ero responsabile ed era necessario seguire⁶³⁶.

A me non restava adesso che tendere le braccia verso un orribile vuoto. Della mia

⁶²⁷ Ivi, p. 101.

⁶²⁸ Ivi, p. 87.

⁶²⁹ Ivi, pp. 132-133; 161.

⁶³⁰ Ivi, p. 171.

⁶³¹ Ivi, pp. 208-209.

⁶³² Ivi, p. 137.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Ivi, p. 144.

⁶³⁵ Ivi, p. 214.

⁶³⁶ Ivi, p. 237.

famiglia, intendo quella della mia infanzia, non rimaneva più nessuno, alle mie spalle stava solamente la massa fruscante dei ricordi - vana consolazione - fra i quali cercavo di suscitare i meno tristi: mio padre, così imponente nella sua uniforme militare, con l'ampia mantella azzurra che gli ondeggia intorno e fa volar via i colombi di piazza San Marco; mia madre ancora giovane e bella che romanticamente impallidisce quand'è applaudita alla fine d'un concerto; il ragazzino mio fratello che mi getta a terra pugnalata, ma poi, con lui, quasi sempre mi rivedo mentre camminiamo insieme attraverso la fumosa landa deserta del mio triste, periodico sogno. Avevo fatto il mio dovere, mi dicevo, li avevo amati tutti, e pianti fino all'ultimo, altro non mi restava che seguire, adesso ch'ero veramente sola, il più naturale dei miei impulsi, la fuga: andarmene, partire⁶³⁷.

La percezione radicale dell'assenza accompagna il conseguimento della piena maturità e corrisponde alla determinazione di una responsabilità di testimonianza e di riflessione che si realizza esclusivamente attraverso la scrittura. All'«orribile vuoto» del presente e al dolore di un impegno solitario contro il silenzio rispondono le pagine finali dell'opera, dove la voce narrante recupera la cognizione di un'intima e definitiva armonia con il tempo delle generazioni, del suo romanzo e della sua vita.

Durante una passeggiata su una spiaggia del Golfo Persico, Fausta cammina dietro sua figlia Lili e le sue due nipoti bambine che giocano sul bagnasciuga: insieme formano un nuovo quartetto della dinastia Wieselberger. Mentre prosegue lunho il bagnasciuga la protagonista percepisce alle sue spalle la presenza silenziosa della madre Elsa, giunta a chiudere l'ultimo anello di una genealogia femminile che dalla fine dell'Ottocento si proietta oltre la metà del nuovo secolo. Con questa immagine Cialente afferma il definitivo controllo sulla propria identità, la conquista di una continuità che supera e attraversa i traumi della storia, sublima la singolarità delle esperienze individuali e accerta la persistenza di un pensiero di sé che annulla le distanze e il silenzio fra le donne della sua vita. La durabilità di questa eredità femminile è assicurata dalla doppia natura del testo letterario, capace di abitare la dimensione dell'esperienza e dell'immaginario, richiamato dal referente simbolico delle onde che si muovono fra la terra e il mare. La scrittura diventa così la sola forma di resistenza alla perdita dei riferimenti personali attraverso il tempo, un impegno di riflessione su se stessi e il mondo che non annulla le distanze, non risolve le mancanze ma permette ad ogni lacerazione di farsi significato ed espressione.

I termini chiave di questo congedo sono il movimento ordinato dei corpi nello spazio (a

⁶³⁷ Ivi, pp. 242-243.

indicare la sequenza cronologica delle generazioni); la presenza dell'acqua, nucleo simbolico essenziale nel romanzo cialentiano, chiamata a rappresentare la transizione ininterrotta della memoria e della parola che ne esprime i contenuti; il riconoscimento di un confine fra la realtà e la proiezione interiore della storia, fra la vita e il suo racconto, un margine simbolicamente individuato nella linea di sabbia toccata dalle onde.

Questa serie di immagini e riferimenti simbolici non sono solo ricorrenti nei dispositivi tematici e descrittivi di Cialente, ma costituiscono la ricognizione ordinata e coerente delle ultime pagine degli altri tre grandi romanzi dell'autrice: *Cortile a Cleopatra*, *Ballata levantina*, *Un inverno freddissimo*. Ad esclusione del testo di esordio (*Natalia*) e della sua opera minore (*Il vento sulla sabbia*), il resto del *corpus* concorre alla scrittura di uno stesso finale che si alimenta di opera in opera attraverso quarant'anni di lavoro e di riflessione. Di questo percorso *Le quattro ragazze Wieselberger* costituisce l'ultimo stadio, la composizione finale di quanto in precedenza era incompleto o limitato, la chiarificazione di quanto era espresso solo in maniera implicita.

Nelle pagine conclusive di *Cortile a Cleopatra* Kiki scopre la partenza di Marco e avverte una condizione di abbandono («il mondo è vuoto») che rispecchia «l'orribile vuoto» da cui prende avvio l'ultima parte de *Le quattro ragazze Wieselberger*. Sorpresa in fuga la scimmia Beatrice, la ragazza inizia a rincorrerla sulla spiaggia. Oltre all'insistita notazione del limite fra cielo e mare e fra mare e terra, si aggiunge un importante richiamo testuale al romanzo del 1976: Kiki e Lili compiono lo stesso atto (seguire altre figure che si allontanano lungo la riva) e ripetono il medesimo gesto (raccogliere il proprio abito per muoversi più facilmente):

Cortile a Cleopatra

Finite, le amoroze speranze. Il mondo è vuoto e grandissimo.

Il cuore se lo sentiva leggero, piccolino e spinoso come quelle palle marine sulla spiaggia di Abusir; la pungeva dentro; un calcio e schizzava lontano. Che avrebbe fatto senza cuore? Stringeva le labbra, guardava il mare che pareva di piombo fuso, chiazzato d'olio bianco verso l'orizzonte; fumava là sulla riva e le riempiva gli occhi di un bruciante sale che poi

Le quattro ragazze Wieselberger

Andavamo quietamente sul bordo dell'acqua che si ritirava, e davanti, assai lontano, con un piccolo passo quasi danzante, così leggera che i suoi piedini quasi non affondavano, Sylvia camminava dondolando il suo secchiello pieno di conchiglie appena raccolte, e man mano che avanzava la vedevo sempre più minuta; a distanza seguiva Cecilia che trascinava pigramente la sua zappetta con cui aveva poco prima costruito il solito castello di sabbia che il flusso avrebbe distrutto;

le colava su le guancie. (p. 298)

[...] Sua, la scimmia di Marco. Non poteva restare che a lei. Si fece ombra con le mani sugli occhi: la scimmia era già arrivata sotto le caserme inglesi, ma non correva, andava lenta sulle quattro mani. Kiki raccolse le gonnelle fino alla cintura, vi appese le scarpe dai legacci per poter correre meglio nella sabbia. Quegli urli disperati non li sentiva più mentre inseguiva la scimmia che camminava sempre, laggiù, e ogni tanto si fermava, sedeva sulla spiaggia e annusava il mare. (pp. 300-301)

Lili veniva dopo, le vesti tirate su e annodate per aver il passo più libero, la vedevo curvarsi a raccogliere anche lei una sontuosa conchiglia o qualche stella marina, e ogni tanto si arrestava a guardare il cielo e le nuvole, i capelli scuri ondeggianti intorno al viso così bello e dolce, sul quale l'è sempre rimasta un'espressione quasi infantile. Lentamente io seguivo per ultima e godevo di sentire la morbida rena bagnata cedere sotto il mio passo. Le nuvole stavano immobili in quel cielo fiabesco, un paesaggio che lasciava credere di trovarsi ai limiti della terra, quindi al di là più nulla - e per la prima volta dopo tanto tempo mi sentivo davvero calma, se non ancora felice. (p. 255)

Il finale di *Un inverno freddissimo* si svolge nella casa di campagna di Camilla, ambiente che esclude ogni riferimento al mare e all'elemento dell'acqua. Tuttavia, il romanzo del 1961 anticipa in maniera esplicita la condizione finale de *Le quattro ragazze Wieselberger*: il riconoscimento di una continuità («nel mezzo di una continuità»; «la continuità della vita») che lega le protagoniste Camilla e Fausta ad una madre e una figlia, che permette l'intonazione di un dialogo fra passato, presente e futuro e determina la partecipazione dell'io ad una stagione eterna:

Un inverno freddissimo

Quando dal ciglio del prato si volse a guardare la vecchia casa con le sue colonne e gli alti abbaini pensò che quello era il suo avvenire, all'infuori delle prossime, provvisorie, calde notti amoroze: una casa da custodire e amare. Avrebbe aggiunto questo insopprimibile sentimento ai suoi altri, per cui sapeva che, qualunque cosa accadesse, lei non diventerebbe mai una gelida pietra in fondo a uno stagno morto. Aveva reciso la corda che la legava alle amare esperienze, questo sì, ma ciò non significava che avrebbe dimenticato i vivi e i morti, anzi, mentre riprendeva a camminare lentamente nel sole – la neve fondeva in fredda acquerugiola – aveva la sensazione che sua madre e Alba le fossero alle spalle, distanti, e laggiù il berretto azzurro di Lalla baluginasse seminasosto dalla fila

Le quattro ragazze Wieselberger

Queste care figure che mi camminano davanti sono proprio mie, pensavo guardandole con tenerezza; erano un me stessa sdoppiato che sembrava promettermi, pur allontanandosi e volgendomi le spalle, qualcosa di affettuoso e sereno - per sempre. Sapevo di amarle profondamente, e siccome il mio non era un sentimento nuovo, doveva essere dunque un risveglio. Ma perché un risveglio? e proprio allora? Ch'esse rappresentassero per me la continuità della vita poteva essere solo un severo richiamo alla realtà, una sensazione che dovevo responsabilmente accettare, dopo averla riconosciuta; ma quasi non bastasse, e mentre così le seguivo amandole, mi venne improvvisamente un altro pensiero, o forse un presentimento, ch'era pure un angoscioso sospetto: se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia? è possibile che sia lì a seguirci e a volerci ancora bene?

Non mi volto, naturalmente, non voglio vedere la spiaggia deserta alle mie spalle, né se l'ultima delle triestine Wieselberger ci sta davvero seguendo, piena d'amore anche lei, ne sono certa, e forse di un'affettuosa, indulgente tolleranza, perché siamo vive, noi, e lei invece è morta, dunque riposa per sempre, nulla potrà mai più deluderla né

dei peschi in fiore. Lo volesse o no, lei stava nel mezzo di una continuità – e la continuità è l'eterno. (pp. 286-287)⁶³⁸

ferirla o recarle offesa. Forse è questo il suo messaggio, ed è venuta fin sulle rive del Golfo Persico a portarcelo: vi voglio ancora bene, ma lasciatemi in pace, adesso, e pensate a vivere sbagliando il meno possibile. Noi abbiamo tanto sbagliato. (pp. 256-257)

La corrispondenza fra i testi si estende alla condizione interiore delle due figure femminili, entrambe colte nel momento di un «risveglio» (esaltato, nel romanzo del 1966, anche dall'inizio della primavera) che prefigura un nuovo percorso teso fra le responsabilità della morte e della vita. Camilla e Fausta difendono, nella coscienza di dover sostenere le «amare esperienze» del passato, l'urgenza di non ignorare il «severo richiamo alla realtà», di mantenere attivo l'impegno verso se stesse e il proprio futuro. Un impegno che si realizza esplicitamente nel senso di continuità fra le generazioni, nella consapevolezza di ricevere e tramandare gli errori, le sconfitte, il rimorso delle proprie occasioni mancate: le parole di Elsa Wieselberger («lasciatemi in pace, adesso, e pensate a vivere sbagliando il meno possibile. Noi abbiamo tanto sbagliato») ripetono la riflessione di Camilla, in un altro passo di *Un inverno freddissimo*:

«Non credo nemmeno che ai figli faccia molto piacere di sentirsi capiti, quindi “conosciuti” dai genitori. Vogliono essere meglio di noi, si sentono di una misura più grande, più importante. Per loro noi siamo quelli che hanno già sbagliato tutto....»⁶³⁹.

L'ultima pagina di *Ballata levantina* è affidata ad un'altra figura materna, Livia, sospesa su un'altra soglia (quella fra il sonno e la veglia) e coinvolta in un dialogo impossibile con un'altra donna scomparsa (Daniela):

Ballata Levantina

La stessa voce che quel mattino aveva riudito chiederle: “Ti dispiace se raccolgo un po' di questa gaggia?” adesso mormorava con affettuosa gentilezza: “Dopotutto, Livia, credi che avrei chiesto un figlio, se avessi voluto veramente morire?”.

Ah, consolazione, consolazione! Era come aver lanciato una pietruzza in quel mare misteriosamente arrivato fin sotto le sue finestre. Ma era proprio il

Le quattro ragazze Wieselberger

Mi vengono le lacrime agli occhi mentre seguito a camminare verso la pagina aperta che sono questo mare e questo cielo, dietro le mie tre lontane figurine. La nebbia della sera sta lentamente avvolgendole, ma non riuscirà a nascondermele e continuiamo insieme, a distanza, sul filo dell'onda che si ritira con un fruscio sottile. Non penso più al remoto

⁶³⁸ La ricostruzione delle relazioni intertestuale è compiuta seguendo il dettato dell'ultimo testo (riportato in tre diverse citazioni sequenziali senza lacune) e non la cronologia delle altre opere. La successione dei romanzi secondo la data di pubblicazione sarebbe infatti: *Cortile a Cleopatra*, 1936; *Ballata levantina*, 1961; *Un inverno freddissimo*, 1966.

⁶³⁹ Fausta Cialente, *Un inverno freddissimo*, cit., pp. 278-279.

mare? Vedevo le increspature dell'acqua allargarsi, allargarsi all'infinito, in un'oscurità sfavillante, e nondimeno sentiva e riconosceva il canto dei battellieri che, laggiù, al gomito del canale, partivano con le vele spiegate, nel primo biancore dell'alba. No, non era più il mare, quel fruscio così vicino, che accompagnava il suo lento affondare nel sonno: era l'eterna voce e l'eterna ondata di un antico, solenne fiume. (p. 393)

disordine della vita alla quale dovrò pur tornare, per inumana, vergognosa o impossibile che sia; ho in silenzio accettato quella che sembra essere la promessa d'una gioia esigua per quanto anch'essa remota - quindi non è solo un barlume questo che ora dilagua lamentandosi sull'acqua. (p. 257)

Nel suo ultimo congedo narrativo, Cialente mutua da *Ballata levantina* l'immagine conclusiva: l'emergere di una fonte di luce («un'oscurità sfavillante», «un barlume») che si stagliano sulla superficie dell'acqua («le increspature dell'acqua allargandosi», «sul filo dell'onda che si ritira»). Ritorna la resistenza ad un vuoto (qui anche oscuro, buio) in cui si trattengono ancora dei segni, si riconosce l'emersione di una «consolazione/gioia» che resta sospesa nel movimento incessante delle onde. È questo il senso ultimo del racconto della memoria: l'ascolto di una continuità intermittente che implica il continuo passaggio fra la realtà e la scrittura, fra il mondo «inumano, vergognoso, impossibile» e la pratica di una parola che sappia restituire un ordine, conservare un senso.

Nella composizione della sua ultima pagina narrativa, Cialente convoca tutte le donne della sua vita (Elsa, Lili, le nipoti bambine) e della sua scrittura: Livia e Daniela, che abitano l'acqua e il suo eterno ritorno; Camilla, che ha già imparato a congedare i fantasmi; Beatrice e Kikì, che più delle altre, prima delle altre hanno segnato la strada lungo la spiaggia. Quella che in *Cortile a Cleopatra* sembra solo un'immagine stilisticamente compiuta e efficace, ma priva di ulteriori significati, si dimostra la più longeva delle intuizioni cialentiane, destinata ad arricchirsi e definirsi attraverso la continuità della scrittura fino al romanzo della memoria e dell'autobiografia. Quarant'anni dopo, il passo interrotto, diffidente di Beatrice si è trasformato in un movimento regolare nel tempo, una fiducia calma e severa che non cede all'illusione, non teme la distanza, ma ancora trema, un poco, davanti alla responsabilità dell'ennesimo, difficile «richiamo alla realtà». Il gesto di Kikì, che raccoglie le vesti e cammina guardando il mare ritorna sulla pagina come sigillo di una presenza femminile

consapevole, che ha strenuamente conquistato la certezza di possedere il proprio destino. Il motivo centrale delle onde irregolari e in continuo movimento evoca per contrasto la determinazione di una definitiva stabilità interiore, di un'identità risolta che non teme più le pressioni della memoria e del presente.

Così, nell'ultimo romanzo la metafora dell'acqua torna per segnare il contatto fra due temporalità, per riaffermare la tenuta di una genealogia femminile che racconta la storia del Novecento. Torna a definire, ancora una volta, il limite fra la biografia e la creazione narrativa: fra la passeggiata su una spiaggia del Kuwait e il richiamo delle creature letterarie, coinvolte nello stesso flusso memoriale dei personaggi realmente esistiti. In questa confusione fra verità e invenzione si determina la chiarezza necessaria per affrontare «il remoto disordine» dell'esistenza.

La narrazione altro non è che resistenza, impegno ostinato. La memoria nient'altro che «un'oscurità sfavillante» abitata da piccoli «barlumi» che tornano a lamentarsi, crescono come piccole bolle di sale. «Sul filo dell'onda», luogo di scambio fra la pagina e la vita, dove la scrittura e la realtà si infrangono senza più rumore e si congedano le quattro ragazze triestine, Kiki e Beatrice camminano piano, gli occhi grandi e sospettosi. Con il favore del vento si sentono ridere e aspettare.

FONDI ARCHIVISTICI CONSULTATI

Fondo Emilio Cecchi, Gabinetto Scientifico Letterario GP Vieusseux (Firenze)

Fondo Giuseppe De Robertis, Gabinetto Scientifico Letterario GP Vieusseux (Firenze)

Fondo Mario Puccini, Gabinetto Scientifico Letterario GP Vieusseux (Firenze)

Fondo Giuseppe Ungaretti, Gabinetto Scientifico Letterario GP Vieusseux (Firenze)

Fondo Gustizia e Libertà – GL Egitto, Istituto Storico della Resistenza in Toscana (Firenze)

Archivio Storico Sansoni, Archivio di Stato di Firenze

Fondo Massimo Bontempelli, Getty Research Institute (Los Angeles)

Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano)

Direzione letteraria. Vittorio Sereni, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano)

Fondo Marco Forti, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano)

Segreteria editoriale autori italiani, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano)

Serie corrispondenza con gli autori, Fondazione Feltrinelli (Milano)

Fondo Raffaele Mattioli, Archivio Storico di Intesa Sanpaolo (Milano)

Fondo Gabriele Mucchi, Centro Apice – Università degli studi di Milano

Fondo Fausta Cialente, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia

Fondo Sibilla Aleramo, Fondazione Istituto Gramsci (Roma)

Teche Rai, Biblioteca Centrale Paolo Giuntella (Roma)

Fondo Fausta Cialente, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

BIBLIOGRAFIA

I - BIBLIOGRAFIA DI FAUSTA CIALENTE

I.1 I romanzi

Natalia

Roma, Sapienza - Edizioni dei Dieci, 1930

Milano, Mondadori, 1982, «Scrittori italiani e stranieri», prefazione di Carlo Bo

Traduzioni:

Natalie, traduzione francese di Henri Marchand, Paris, Nouvelle librairie française, 1932

Cortile a Cleopatra

Milano, Corticelli, 1936

Firenze, Sansoni, 1953, «Biblioteca di Paragone». 7, prefazione di Emilio Cecchi, avvertenza dell'autrice

Milano, Feltrinelli, 1962, «Biblioteca di letteratura. I contemporanei». 42

Milano, Garzanti, 1966, «Garzanti per tutti». 66

Milano, Mondadori, 1973, «Scrittori italiani e stranieri»

Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, prefazione di Franco Cordelli

Milano, Corriere della sera, 2013, a cura di Dacia Maraini, «Grandi autrici». 20

Traduzioni:

Kvarteret Cleopatra, traduzione svedese di Karin Alin, Stockholm, Tiden, 1961

Le figuier de Cléopâtre, traduzione francese di Jacques Pressac, Paris, Julliard, 1963

Het erf te Cleopátra Kruseman, traduzione olandese di J.A. Verhaart-Bodderij, Den Haag, 1968

Hof in Cleopatra, traduzione tedesca di Arianna Giachi, Zürich, Manesse-Verlag, 1973

Ballata levantina

Milano, Feltrinelli, 1961, «Biblioteca di letteratura. I contemporanei». 25, prefazione di Giorgio Bassani

Milano, Feltrinelli, 1968, «Gli astri». 23

Milano, Mondadori, 1974, «Scrittori italiani e stranieri»

Milano, Baldini & Castaldi, 2003, postfazione di Paolo Terni

Traduzioni:

The Levantines, traduzione inglese di Isabel Quigly, Boston, Houghton Mifflin, 1963

The Levantines, traduzione inglese di Isabel Quigly, London, Faber & Faber, 1963

Levantinische Ballade, traduzione tedesca di Caesar Rymarowicz, Berlin, Volk und Welt, 1964

Levantinische Ballade, traduzione tedesca di Caesar Rymarowicz, Wien, Die Buchgemeinde, 1964

Baladă levantină, traduzione rumena di T. Dumitru, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965

Levantinische Ballade, traduzione tedesca di Caesar Rymarowicz, Berlin, Buchclub 65, 1966

Ballada lewentyńska, traduzione polacca di Barbara Sieroszezwska, Warszawa, Czytelnik, 1970

Un inverno freddissimo

Milano, Feltrinelli, 1966, «I narratori di Feltrinelli». 87, prefazione di Valerio Riva

Milano, Feltrinelli, 1976, «Gli astri». 31

Milano, Euroclub, 1976

Il vento sulla sabbia

Milano, Mondadori, 1972, «Scrittori italiani e stranieri»

Traduzioni:

Ca vîntul pe nisip, traduzione rumena di Oana Busuioceanu, București, Univers, 1975

Le quattro ragazze Wieselberger

Milano, Mondadori, 1976, «Scrittori italiani e stranieri», prefazione di Alcide Paolini

Milano, Club degli Editori, 1976

Milano, Club degli Editori, 1977, «I grandi premi letterari italiani: i premi Strega»

Milano, Mondadori, 1978, «Oscar». 848

Milano, Mondadori, 1980, «Oscar Narrativa». 315

Novara, Mondadori-De Agostini, 1987, «900»

Novara, Mondadori-De Agostini, 1990, «Evergreen», introduzione di Alcide Paolini

Novara, Mondadori-De Agostini, 1993, «Grandi premi della letteratura italiana»

Torino, Utet: Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, 2006, prefazione di Elisabetta Rasy

Traduzioni:

Die Schwestern Wieselberger, traduzione tedesca di Trude Fein, München, List, 1977

Štiri dekleta Wieselberger, traduzione slovena di Jaša L Zlobec, Ljubljana, Državna založba Slovenije

Les Quatre filles Wieselberger, Soula Aghion, Marseille, Rivages, 1986

I.2 Raccolte di racconti

Pamela o la bella estate: racconti

Milano, Feltrinelli, 1962, «Le comete. Universale economica». 381

Interno con figure

Roma, Editori Riuniti, 1976, introduzione dell'autrice

Pordenone, Studio Tesi, 1991

I bambini

Pordenone, Studio Tesi, 1995, «Piccola biblioteca universale». 35

I.3 Testi narrativi pubblicati nei periodici

Marianna, «L'Italia Letteraria», ottobre 1933

Pamela o la bella estate, «Occidente», agosto 1935

Cortile a Cleopatra, prima puntata, «L'Italia Letteraria», 13 ottobre 1935
seconda puntata, «L'Italia Letteraria», 20 ottobre 1935
terza puntata, «L'Italia Letteraria», 27 ottobre 1935
quarta puntata, «L'Italia Letteraria», 3 novembre 1935
quinta puntata, «L'Italia Letteraria», 10 novembre 1935
sesta puntata, «L'Italia Letteraria», 17 novembre 1935
settima puntata, «L'Italia Letteraria», 24 novembre 1935
ottava puntata, «L'Italia Letteraria», 1° dicembre 1935

Il giardino, «Il Giornale d'Oriente», 1936
«l'Unità», 13 agosto 1953

La principessa, «Il Giornale d'Oriente», 1936
con il titolo *Albertina*, «Noi donne», 19 novembre 1950

La ballerina, «Il Giornale d'Oriente», 1937
con il titolo *La befana*, «l'Unità», 5 gennaio 1952

Malpasso, «Il Giornale d'Oriente», 1937
«Le grandi firme», 27 gennaio 1938
«l'Unità», 18 dicembre 1949

Viaggio, «Il Giornale d'Oriente», 1937
«Noi Donne», 8 marzo 1955

Spiagge, «Il Giornale d'Oriente», 1937

Interno con figure, «Il Giornale d'Oriente», 1937
con il titolo *Interno*, «Noi donne», 7 maggio 1950

Passeggiata con Angela, «Il Giornale d'Oriente», 1938
«Noi Donne», 6 agosto 1950
con il titolo *Canzonetta* in *Nuovi racconti italiani*, a cura di Luigi Silori, Milano, Nuova Accademia, 1963, vol. II

Le statue, «Il Giornale d'Oriente», 1938
con il titolo *Il fanciullo malato*, «Fronte Unito», 25 agosto 1944
«Noi Donne», 24 ottobre 1954

La vedova, «Il Giornale d'Oriente», 1939

Tre donne, «Fronte Unito», 18 novembre 1943

Stagioni sul Delta (da *Cortile a Cleopatra*), «Fronte Unito» 20 ottobre 1944

La donna nel palco, «Fronte Unito», 9 febbraio 1945
«Noi Donne», 13 maggio 1951

Morte del poeta, «Fronte Unito», 26 ottobre 1945

Stagioni, «Il Mattino della Domenica», 24 marzo 1946

Strano incontro alla stazione, «l'Unità», 20 luglio 1947
poi in *Gli scrittori e l'Unità. Antologia di racconti 1945-1980*, a cura di Guido Vicario,
Roma, l'Unità, 1983

La serva fedele, «Noi Donne», 7 agosto 1949

Cronacamondana, «Noi Donne», 16 aprile 1950

La sorpresa nell'armadio, «l'Unità», 22 agosto 1951

Fuga in Egitto (dal romanzo inedito *Ballata levantina*), «l'Unità», 8 novembre 1951

L'amore, «Noi Donne», 13 gennaio 1952

La nonna, (dal romanzo inedito *Ballata levantina*), «Paragone», aprile 1957

Marcellina, «l'Unità», 25 novembre 1962

Il vento sulla sabbia, prima puntata, «Amica», 3 agosto 1971
seconda puntata, «Amica», 10 agosto 1971
terza puntata, «Amica», 17 agosto 1971
quarta puntata, «Amica», 24 agosto 1971
quinta puntata, «Amica», 31 agosto 1971
sesta puntata, «Amica», 7 settembre 1971
settima puntata, «Amica», 14 settembre 1971
ottava puntata, «Amica», 21 settembre 1971
nona puntata, «Amica», 28 settembre 1971
decima puntata, «Amica», 5 ottobre 1971
undicesima puntata, «Amica», 12 ottobre 1971
dodicesima puntata, «Amica», 19 ottobre 1971
tredicesima puntata, «Amica», 26 ottobre 1971

1.4 Traduzioni di Fausta Cialente

Lawrence Durrell, *Clea*, Milano, Feltrinelli, 1962

Louisa May Alcott, *Piccole donne*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1976

Louisa May Alcott, *Le piccole donne crescono*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1977

Nathanile Hawthorne, *I miti greci*, Roma, Editori Riuniti, 1982

Louisa May Alcott, *Piccoli uomini*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1983

Henry James, *Giro di vite*, Torino, Einaudi, 1986

1.5 Collaborazioni giornalistiche: articoli e reportage

«Quadrivio»

Inchiesta tra gli scrittori laureati, Fausta Terni Cialente, Premio dei Dieci: Vorrei che intorno ai premi si facesse non soltanto rumore, ma chiasso, con un po' di tumulto per le strade e cordoni di carabinieri per tenere indietro la folla, 20 dicembre 1936

«Fronte Unito»

Omaggio a Rolland, 21 ottobre 1943

1918-1943. Da un armistizio all'altro, 4 novembre 1943

Per rieducare la nostra infanzia, 23 marzo 1944

Introduzione a L'ora dei Partigiani di Francesco Flora, 29 giugno 1944

Parigi 1937, 14 luglio 1944

Toscana, 18 agosto 1944

Ieri a Parigi, 25 agosto 1944

Il Natale dei bambini, 5 gennaio 1945

Il viaggio di una scrittrice in Bulgaria. Incontri a Sofia, 9 marzo 1945

«Il Mattino della Domenica»

Tamis, città morta, 31 marzo 1946

Aspetti e problemi della nuova Italia, 6 ottobre 1946

I problemi della libertà di stampa, 10 novembre 1946

Per l'autonomia della nostra colonia, 29 dicembre 1946

«Mercurio»

Sibilla Aleramo: selva d'amore, febbraio 1948

«Noi Donne»

Sotto il segno della bianca colomba della pace, 25 settembre 1949

Gli intellettuali rispondono al referendum di «Noi Donne», 16 ottobre 1949

Unite le forse della vita e del lavoro. Cronaca del III Congresso dell'U.D.I., 30 ottobre 1949

A passeggio per Roma con D'Arboussier, delegato dell'Africa Nera. Intervista, 20 novembre 1949

Quando l'artista è vicino al popolo, 27 novembre 1949

La vita non muore. Il romanzo nell'epopea partigiana greca di Melpo Axioti, 11 dicembre 1949

Il grande giorno delle donne di Matera. Corrispondenza, 18 dicembre 1949

Lettera alle mamme. Non giocattoli di guerra in dono ai vostri bimbi, 1° gennaio 1950

Tàggia è il paese della mimosa, 5 marzo 1950

Lecture per voi. Gioventù senza sole di Teresa Noce (Estella), 12 marzo 1950

Novità librerie. Hord Fast, Sciopero a Clarkton, 16 aprile 1950

Difendiamo la vita. Adesione all'Appello di Stoccolma di Fausta Terni Cialente, 25 giugno 1950

Le tre figlie per pastore Brontë. Pellegrinaggio letterario di Fausta Terni Cialente, 2 luglio 1950

Libri per voi. Le terre del sacramento. Romanzo postumo di Francesco Jovine, 6 luglio 1950

Napoli milionaria, 3 settembre 1950

Speranzella di Carlo Ternari, 17 settembre 1950

“Visita alle ragazze cattive”. Lettera dall’Inghilterra di Fausta Terni Cialente, 24 settembre 1950

Addio a Maria Melato, 24 settembre 1950

Un triste “fumetto” vero, 15 ottobre 1950

Varsavia libera tribuna di un Congresso di Popoli. Per telefono da Varsavia dalla nostra inviata Fausta Terni Cialente, 26 novembre 1950

La coreana Pak Dei Ai grida la volontà di pace di tutte le donne. Dalla nostra inviata speciale a Varsavia Fausta Terni Cialente, 3 dicembre 1950

Incontri a Varsavia, 31 dicembre 1950

Salvare l’infanzia. Una maglia di lana ad ogni bimbo, 7 gennaio 1951

Faceva la rete anche la nonna, 4 marzo 1951

Veleno americano, 6 giugno 1951

Titina artista due volte, 20 giugno 1951

In bocca al lupo, Noretta!, 15 luglio 1951

Minette architetto, 22 luglio 1951

Passeggiata retrospettiva attraverso la letteratura popolare italiana, 26 agosto 1951

La congiura del silenzio. Dalla nostra inviata speciale Fausta Terni Cialente da San Severo, 27 gennaio 1952

Ultimo atto del processo Bellentani. Svelato un mondo di vergogna e di vizio, 22 marzo 1952

Svolta a un secolo di letteratura infantile. Storia del C'era una volta..., 15 maggio 1952

Anty eroina della resistenza, 1° giugno 1952

Fontana Viva. Testo di Fausta Terni Cialente, fotografie di Italo D'Ambrosio, 27 luglio 1952

Ritorno dall'Argentina, 17 agosto 1952

Libri per voi. L'ultimo libro di Mario Puccini, 17 agosto 1952

Sul golfo di Napoli. Capri: il demonio viene di sera, 24 agosto 1952

Piazza Navona. Testo di Fausta Cialente, fotografie di Aldo Battaglia, 7 settembre 1952

Libri per voi. La scuola dei ladri di Libero Bigiaretti, 26 ottobre 1952

Una voce da lontano. Novella di Eva Quaiotto. Presentazione della scrittrice Fausta Cialente, 18 gennaio 1953

Libri per voi. Morte per acqua di Raffaello Brignetti, 1° febbraio 1953

Libri per voi. Le ragazze di S. Frediano. Romanzo breve di Vasco Pratolini, 5 aprile 1953

A Campione i campioni della forchetta, 24 maggio 1953

Libri per voi. Tiro al piccione di Giose Rimanelli, 21 giugno 1953

Se fossi una rondinella. Viaggio in risaia di Fausta Terni Cialente, 21 giugno 1953

...Nemmeno un fiore?, 5 luglio 1953

Il fascismo all'estero. Teatro di cartapesta, 12 luglio 1953

Sull'Arno d'argento..., 26 luglio 1953

Libri per voi. La vigna delle uve nere di Livia De Stefani, 20 settembre 1953

Libri per voi. Diario dei sentimenti di Magda De Grada, 27 settembre 1953

Gli uomini italiani bastonano le donne?...nemmeno con un fiore?, 27 settembre 1953

Il ragazzo di Jules Vallés, 11 ottobre 1953

Continua la polemica sul perché gli uomini bastonano le donne. L'emancipazione è il miglior rimedio, 11 ottobre 1953

Miracolo a Muggia, 18 ottobre 1953

Libri per voi. Artemisia di Anna Banti, 1° novembre 1953

Libri per voi. Il paese dei bastardi di Mario Schettini, 8 novembre 1953

Libri per voi. Il sergente nella neve di Mario Rigoni Stern, 22 novembre 1953

Libri per voi. Sagapò di Renzo Biasion, 13 dicembre 1953

Nel 125° anniversario della nascita di Leone Tolstoj. Figure di donne tolstojane, 3 gennaio 1954

Libri per voi. Il bastardo. Romanzo di Anna Banti, 17 gennaio 1954

A lume di candela. Inchiesta sulla maternità fra le mezzadre, 31 gennaio 1954

Libri per voi. I parenti del sud di Carlo Montella, 14 febbraio 1954

“Non si compra più”, 21 febbraio 1954

La tela del ragno, 10 luglio 1954

Libri per voi. Lo stagno del diavolo, La piccola Fedette di George Sand, 3 marzo 1954

Sibilla, donna e artista, 14 marzo 1954

La collezione Vittorio de Sica, 4 aprile 1954

Un libro di Dina Bretoni Jovine. La scuola popolare in Italia, 4 aprile 1954

Saro Mirabella al Pincio, 18 aprile 1954

Libri per voi. La strana ragazza bionda di Eça de Queiroz, 18 aprile 1954

Ottone Rosai, 25 aprile 1954

Libri per voi. Padri e figli, 24 aprile 1954

Enrico Ferreri alla Galleria romana “Il Pincio”, 2 maggio 1954

Una scultrice: Antonietta Raphaël Mafai, 9 maggio 1954

Libri per voi. Diario di Anna Frank, 16 maggio 1954

Mostra di Scipione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 16 maggio 1954

Speranza di Silvia Magi Bonfanti, 6 giugno 1954

Anna Salvatore al Pincio, 13 giugno 1954

Libri per voi. Pancho Villa di Horacio Estol, 26 giugno 1954

Vetro incantato, 27 giugno 1954

Libri per voi. Anna Seghers. Visto di transito, 4 luglio 1954

I libri. I corvi scherzano a Varsavia di Tommaso Fiore, 11 luglio 1954

Libri per voi. Un riccone torna alla terra di Leonida Repaci, 18 luglio 1954

Libri per voi. La bambina Europa di Vittorio Sermoni, 25 luglio 1954

“La regina della casa” non va più al lavatoio, 1° agosto 1954

Libri per voi. Memorie dell'incoscienza di Ottiero Ottieri. Il campo degli ufficiali di Giampiero Carocci, 8 agosto 1954

Fra cielo e terra. Testo di F. T. Cialente, Foto di Franco Pinna, 8 agosto 1954

Libri per voi. Bel-Ami di Guy de Maupassant, 15 agosto 1954

Il segreto della baronessa di V. Blasco Ibanez, 15 agosto 1954

Tutto il mondo onora Cecof, 5 settembre 1954

Vecchi e celebri caffè italiani, 5 settembre 1954

Premio Viareggio 1954, 5 settembre 1954

Le amare fatiche delle conserviere, 12 settembre 1954

Libri per voi. Il mio cuore a Ponte Milvio di Vasco Pratolini, 3 ottobre 1954

Libri per voi. 7' Gap di Mario de Micheli, 10 ottobre 1954

Torquato Tasso poeta cortigiano, 10 ottobre 1954

Libri ricevuti. Disgrazia in casa Amato, Lu pani si chiama Pani, Crescerò Ernestina, 24 ottobre 1954

Libri ricevuti. La Malora di Beppe Fenoglio; il Sarto della strada lunga di Bonviri, 31 ottobre 1954

La divina Eleonora, 31 ottobre 1954

Libri per voi. Cuore di tenebra di Joseph Conrad, 7 novembre 1954

Trionfa il balletto classico, 7 novembre 1954

Libri per voi. I giorni della comune di Bertolt Brecht, 14 novembre 1954

Giuseppe Garibaldi figlio del popolo, 21 novembre 1954

Libri per voi. Le domeniche di Napoli di Aldo De Jaco, 28 novembre 1954

Vent'anni amari, 12 dicembre 1954

Gli amori infelici dell'angelico Chopin, 2 gennaio 1955

I libri. Palma e sorelle, 9 gennaio 1955

I libri. Donna sola, 23 gennaio 1955

I libri. Il bambino di Benjamin Spock, 30 gennaio 1955

I nostri libri. Geografia della fame, 13 febbraio 1955

I nostri libri. Uomini (e donne) al bivio di Alberto Jacometti. Appunti sulla Resistenza di Arturo delle Piane, 20 febbraio 1955

Allarme sul lago di Anna Banti, 20 marzo 1955

L'Italia a Camporecchio. Viaggio di Fausta Terni Cialente in un paese italiano che odia la guerra. Fotografie di Mario Garrubba, 27 marzo 1955

I nostri libri. Arriva la cicogna di Renata Viganò. Il cammino della speranza di Jorge Amado, 3 aprile 1955

I nostri libri. Non mollare, 24 aprile 1955

I nostri libri. La deriva di Raffaello Brignetti, 5 maggio 1955

Scomparve un secolo fa l'autrice di "Jane Eyre", 29 maggio 1955

La vita tormentosa del delirante Gauguin, 29 maggio 1955

I nostri libri. Dieci anni dopo, 5 giugno 1955

I nostri libri. Gli affatturati di Livia De Stefani, 19 giugno 1955

I nostri libri. I figli di Libero Bigiaretti, 10 luglio 1955

Ricordo di Gustavo Courbet, uno dei più gloriosi pittori dell'800. Io dipingo solo quello che vedo, 24 luglio 1955

Florence Nightngale. L'infermiera dei poveri, 18 settembre 1955

«Vie Nuove»

Donne in prima linea, 16 ottobre 1949

Lunchon meeting ovvero Comizio a Colazione al tavolo del Signor Kappa nello Yorkshire, 9 luglio 1950

«l'Unità»

Ritratti di celebri eroine letterarie. Lucia dei Promessi Sposi non ha il fascino di Giulietta, 18 agosto 1950

Accanto a immagini di fiaba lo Yorkshire nasconde le sue baracche, 20 agosto 1950

Gli inganni del servizio sociale inglese. Atmosfera mondana in una visita di beneficenza, 23 agosto 1950

Visita alla biblioteca di Rouen. Ritratto di Emma Bovary, dia manoscritti di Flaubert, 21 settembre 1950

Profili di personaggi celebri. La Mirandolina di Carlo Goldoni, 19 ottobre 1950

Lettera da Londra. Il tramonto di Sherlock Holmes, 1° novembre 1950

La signora dei telai, 4 febbraio 1951

Una partigiana della pace per le città italiane martoriare dalla guerra. L'incubo di augusta è la flotta americana, 31 ottobre 1951

L'eroe dei Fellah, 14 dicembre 1951

Le egiziane si ribellano al giogo imperialista. Velate di bianco o di nero le donne erano tutte schiave, 31 gennaio 1952

È calato il sipario sul processo di Como. Gli amanti delle oscenità sono andati via soddisfatti, 14 marzo 1952

Gli angosciosi problemi di un quartiere romana. Cosa non ha fatto Rebecchini per gli abitanti di Ponte Milvio, 22 maggio 1952

Fausta Terni Cialente fra le mondine. Avere un termometro è un sogno troppo bello, 13 giugno 1952

Ricordi dall'Egitto. Gli amici di Faruk, 2 agosto 1952

Vacanze in Val d'Aosta. Il mago in frak, 12 agosto 1952

Lettera d'Alto Adige, 15 agosto 1952

Lettera da Capri. Il covo delle tardone, 19 agosto 1952

Lettera da Capri. Gli ozi di "Faruccone", 21 agosto 1952

Una lettera di Fausta Terni Cialente. Il problema degli scrittori, 27 agosto 1952

*Inverno ai Parioli, 31 gennaio 1953; poi in poi in *Gli scrittori e l'Unità. Antologia di racconti 1945-1980*, a cura di Guido Vicario, Roma, l'Unità, 1983*

Gli aristocratici danno spettacolo. La combriccola delle pellicce, 16 febbraio 1953

Squallore dei ricchi romani. Club notturni, 18 marzo 1953

Dove si scialacquano i miliardi. Le mogli dei ministri, 22 marzo 1953

Personaggi dell'alta società. La signora in visita, 11 aprile 1953

Fra le mondine della "bassa". Ragazze di 14 anni e nonne al durissimo lavoro in risaia, 18 giugno 1953

Una visita alla "risiera". Impressioni triestine di Fausta Terni Cialente, 30 luglio 1953

Case della pace. Impressioni triestine di F. Cialente, 7 agosto 1953

I poveri nell'acqua, 1° settembre 1953

Così ricordiamo Ethel, 17 settembre 1953

Mustafà, 26 ottobre 1953

Le donne nei film italiani, 16 dicembre 1953

Esposizione a Palazzo Venezia a Roma. Bambole di ogni paese in un gentile confronto, 25 dicembre 1953

Opinioni di una scrittrice. Marito e moglie, 4 febbraio 1954

L'intervento di un lettore e la risposta di Fausta Cialente. Un esame dei personaggi femminili dei nostri film recenti, 9 febbraio 1954

Opinioni di una scrittrice. Il volto dei figli, 14 febbraio 1954

Una lettera di Giuseppe de Sanctis: "Un marito per Anna Zaccheo" e i personaggi femminili nel nostro cinema – Replica della scrittrice, 16 febbraio 1954

Opinioni di una scrittrice. Primavera 1954

Giovedì sarà assegnato il premio letterario «Noi Donne», 6 aprile 1954

Un messaggio di sconvolgente umanità. Anna ragazza ebrea, 6 maggio 1954

Opinioni di una scrittrice. Cinema a Tor Vaianica, 22 maggio 1954

Opinioni di una scrittrice. Feriti nell'anima, 14 giugno 1954

Le stravaganze della moda e il piacere di vestirsi bene, 29 luglio 1954

Opinioni di una scrittrice. Il profumo del sapone, 27 novembre 1954

Opinioni di una scrittrice. Donne in penombra, 22 dicembre 1954

Lettera sul matrimonio, 26 gennaio 1962

In memoria di Togliatti. Fausta Cialente – Incontro in Egitto nel 1944: "Ma sì – disse – sono Ercoli..." , 30 agosto 1964

Diario in Portogallo, 3 gennaio 1965

«Il Contemporaneo»

Termometro a Trieste, 12 giugno 1954

Oro nero a Kuwait, 2 febbraio 1957

I.6 Interviste e altri interventi

“*Le scrittrici*”, «Almanacco letterario Bompiani», Milano, 1933, p. 38

Fausta Terni Cialente racconta come è diventata scrittrice, «l'Unità», 17 aprile 1952

Fausta Cialente: ho taciuto per un quarto di secolo, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 14 gennaio 1961

7 domande a Fausta Cialente, «Uomini e libri», gennaio 1966

Ho lasciato l'Egitto per il freddo di Lombardia, intervista di Alfredo Barberis, «Il Giorno», 16 marzo 1966

I cinque dello Strega, intervista di Rossana Ombrea, «Europa», 17 giugno 1966

In Tv Camilla perde gli amanti, intervista di Adolfo Chiesa, «Paese Sera», 17 aprile 1976

La mia Camilla è un'altra donna, «Paese Sera», 25 aprile 1976

Il lungo inverno di Camilla, intervista di Rosetta Loy, «Noi donne», 2 maggio 1976

Sono presto stata una selvaggia, intervista di Laura Lilli, «La Repubblica», 22 maggio 1976

E' una Camilla diversa da quella che ho immaginato, intervista di Giuseppe Bocconetti, «Radiocorriere Tv», 9/15 maggio 1976,

Nonna Romanzo, intervista di Gianni Granzotto, «Panorama», 8 giugno 1976

Un ricordo, in Sibilla Aleramo, *Diario di una donna: inediti, 1945-1960*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 17-23

Ogni pagina una scenografia. Fausta Cialente intervistata da Carla Vasio, «Produzione & cultura», 30 dicembre 1978, pp. 9-16

Fausta Cialente racconta: "così mi sono conquistata la libertà", «l'Unità», 9 marzo 1979

L'azione degli antifascisti italiani in Egitto, in AA.VV., *Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea: atti del seminario internazionale per il 30° anniversario della liberazione*, Cagliari, 3-5 dicembre 1975, a cura di Manlio Brigaglia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1981, pp. 85-88

Natalia vestita di nuovo, «Panorama», intervista di Marco Vallora, 25 ottobre 1982

Parla la scrittrice Fausta Cialente. Una grande emozione? L'incontro al Cairo con Togliatti-Ercoli, intervista di Aurelio Andreoli, «Paese Sera», 14 dicembre 1982

Straniera dappertutto, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petignani, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 83-89

Sibilla Aleramo mi confidava..., «La Stampa», 19 maggio 1984

Fausta Cialente, la mémoire et l'oubli, intervista di Josyane Savigneau, «Le Monde», 29 novembre 1984

Immagini dal vero. Introduzione a Londra, in *Londra (Le guide del gabbiano)*, Firenze, Primavera, 1994

II - BIBLIOGRAFIA SU FAUSTA CIALENTE

II.1 Monografie sull'autrice

Valeria Consoli, *Il romanzo di Fausta Cialente*, Milano, G. Miano, 1984

Margherita Adda, *Fausta Cialente, 1898 – 1994*, a cura di Marina Pasqui e Massimo Magagnin, [S.I.], Casa di Cristallo, 1996

Renata Asquer, *Fausta Cialente: la triplice anima*, Novara, Interlinea Edizioni, 1998

Marianna Nepi, *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pisa, Pacini, 2012

II.2 Bibliografia critica sull'autrice

Luigi Baldacci, *Cronache di narrativa. Cialente*, in Id., *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 339-341

Dizionario biografico. Cialente Terni Fausta, in *Enciclopedia della donna*, a cura di Dina Bertoni Jovine, vol II, Roma, Editori Riuniti, 1965, p. 537

Lilia Crocenzi, *Fausta Cialente*, in Ead., *Narratrici d'oggi*, Cremona, Mangiarotti, 1966, pp. 39-53

Giuliano Manacorda, *Sviluppi e superamento del realismo*, in Id., *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 339

Giorgio Barberi Squarotti, *La formazione e il significato del romanzo fra guerra e dopoguerra*, in Id., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 96-97

Dizionario della letteratura contemporanea, a cura di Enzo Ronconi, *I. Movimenti letterari e scrittori*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 754-755

Giorgio De Rienzo, *Bambini in mestri interni*, La Stampa, 17 aprile 1976, p. 12

Enzo Panareo, *Entro i confini di una storia civile*, «l'Unità», 21 aprile 1976

Anna Nozzoli, *Fausta Cialente: testimonianza storica e tipologia femminile*, in EAD., *Tabù e coscienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 113-127

Maria Regina Perissinotto, I sereni ottant'anni della ragazza Wieselberger, «Il piccolo illustrato», 23 dicembre, 1978

Giuseppe Farinelli, *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, Editrice La Scuola, 1980, pp. 107-108

Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto: tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Manduria, Lacaita, 1984, pp. 65-89

Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1984

Paola Blelloch, *I rapporti umani*, in Ead., *Quel mondo dei guanti e delle stoffe... : profili di scrittrici italiane del '900*, Verona, Essedue, 1987, pp. 66-68

Giuseppe Amoroso, *Fausta Cialente*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, IV, Roma, Lucarini, 1987, pp. 163-171

Olga Lombardi, *Fausta Cialente*, in *Il Novecento, gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. Integrazioni e aggiornamenti*, XI, Milano, Marzorati, 1989, pp. 305-316

Elena Clementelli, *Fausta Cialente*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, IV, Milano, Marzorati, 1989, pp. 353-363

Paola Malpezzi Price, *Autobiography, Art and History in Fausta Cialente's Fiction*, in *Contemporary Woman Writers in Italy: a Modern Renaissance*, a cura di Santo L. Aricò, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990, pp. 108-122

Fausta Cialente, in *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, presentate da Maria Rosa Cutrufelli, Rosaria Guacci e Marisa Rusconi, Firenze, Giunti, 1993, p. 355

Giulio Ferroni, *La libera passione di Fausta Cialente*, «l'Unità», 13 marzo 1994

Paolo Di Stefano, *Cara Nonna Romanzo, addio*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1994

E' morta Fausta Cialente, «La Repubblica», 13 marzo 1994

Paola Azzolini, *Nonna romanzo*, «L'Arena», 15 marzo 1994

Claudio Toscani, *Ricordo di Fausta Cialente. Viaggi, avventure e delusioni della meno italiana dei nostri narratori*, in «Ragguaglio librario», vol V, 1994

Giorgio Barberi Squarotti, *Una scrittrice e i suoi Orienti*, «La Stampa», 15 marzo 1994

Giuliana Minghelli, *L'Africa in cortile: la colonia nelle storie levantine di Fausta Cialente*, in «Quaderni d'italianistica», XV, 1994, pp. 227-235

Bruce Merry, *Fausta Cialente*, in *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, edited by Rinaldina Russel, Westport, Greenwood Press, 1994, pp. 76-84

Neria De Giovanni, *Fausta Cialente*, in Ead., *Carta di donna: narratrici italiane del '900*, Torino, SEI, 1996, p. 49

Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Biblioteca Einaudi, 1998

Maria Vittoria Vittori, "Scrittrici del Novecento", in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. XI, Milano, Motta editore, 1999

Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.

Eugenio Ragni, *La narrativa al femminile. Paola Masino, Alba de Céspedes, Anna Banti, Maria Bellonci, Gianna Manzini, Fausta Cialente, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Lalla Romano. Dolores Prato*, in *Storia della Letteratura italiana, il Novecento*, vol. IX, diretta da E. Malato, Roma, Salerno editrice, 2000

Fausta Cialente, in *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 2, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 261-262

Margherita Ghilardi, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di Silvia Franchini e Simonetta Soldani, Milano, F. Angeli, 2001, pp. 166-173

Paolo Carnevale, *Una giornata di studi per Fausta Cialente*, «Corriere della Sera», 6 luglio 2002

Maria Serena Palieri, *Il caso Fausta Cialente*, «l'Unità», 22 agosto 2003

Laura Lilli, *L'Oriente di Fausta Cialente*, «La Repubblica», 29 agosto 2003

Stefano Calvi, *Il male di vivere nel paese dei faraoni*, «Letture, Mensile di informazione culturale, letteratura e spettacolo fondato nel 1946», 608, 2004, pp. 36-37

Laura Pisano, *Donne del giornalismo italiano : da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Api: dizionario storico bio-bibliografico secoli XVIII-XX*, Milano, Angeli, 2004

- Elisabetta Roncoli, *Fausta Cialente: l'avventura della possibilità*, «Leggere Donna, Bimestrale di informazione culturale», 112, 2004, pp. 20-21
- Monica Cristina Storini, *Oltre il realismo magico*, in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 74-140
- Andrea Gialloredo, *Sognando una patria "mai esistita": gli eroi raminghi di Fausta Cialente tra utopia comunitaria e crisi di disappartenenza*, in «Critica letteraria», XXII, 2005, 3, pp. 467-501
- Roberto Salsano, *Interculturalismo e plurilinguismo in Fausta Cialente. Dai romanzi "levantini" a Le quattro sorelle Wieselberger*, in «Rivista di studi italiani», XXIII, 2005, 1, pp. 184-191
- Luca Scarlini, *Il fascino dell'Egitto: turismo e lavoro, arte e anarchia*, in ID., *La paura preferita. Islam: fascino e minaccia nella cultura italiana*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 73-75
- Vittorio Ianari, *Lo stivale nel mare. Italia, Mediterraneo, Islam: alle origini di una politica*, Milano, Guerrini e associati, 2006
- Myriam Pettinato, *Fausta Cialente e Amin Malouf: un incrocio di sguardi sul Mediterraneo*, Semestrale di Studi italiani, n. 22, Roma, Università la Sapienza, 2008
- Andrea Di Martino, *Cialente, Interno con figure*, in *La penombra toccata dall'allegria: l'immagine dell'infanzia nella letteratura italiana dal postunitario ad oggi*, Roma, Mimesis, 2008, pp. 81-84
- Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco: madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il poligrafo, 2009
- Cristina Bracchi, *Il genere oltre frontiera di Fausta Cialente*, in Atti del Convegno «Scritture di donne fra letterature e giornalismo», Bari 29 novembre – 1 dicembre 2007, II. *Scritture di frontiera tra giornalismo e letteratura*, a cura di Clotilde Barbarulli, Liana Borghi e Annarita Taronna, Bari, Servizio Editoriale Università degli studi di Bari, 2009, pp. 67-78
- Laura Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012
- Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista (1944-1948)*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012

Catherine Ramsey-Portolano, *Fausta Cialente tra letteratura e giornalismo: un'attenzione costante al mondo femminile*, «Cuadernos de filologia italiana», 85, 2012, pp. 237-251.

Emmanuela Carbé, *Tra le carte del fondo manoscritto di Pavia: prime notizie sul Diario di guerra di Fausta Cialente*, in *Memoria della modernità Archivi ideali e archivi reali Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD 7-10 giugno 2011*, Pisa, ETS, 2013, pp. 175-184

Bruno Mellarini, *Tempo ricostruito, tempo da ricostruire. Fausta Cialente all'ombra di Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 265-292

Francesca Rubini, *Diario di guerra (1941-47) di Fausta Cialente. La memoria e il racconto*, «Bollettino di italianistica», 1, 2014, pp. 61-83

Francesca Rubini, *Middle East di Fausta Cialente*, «Bollettino di italianistica», 1, 2014, pp. 139-152

Angela Scarparo, *Romanzi del cambiamento: scrittrici dal 1950 al 1980*, Roma, Avagliano, 2014

Francesca Rubini, «*Fronte Unito*» 1943-1946. *La Resistenza lontana*, «Storia e problemi contemporanei», 68, 2015, pp. 31-48

Maria Serena Palieri, *Il romanzo di Radio Cairo. Fausta Cialente*, in *Donne della Repubblica*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 175-190

Francesca Rubini, «*Un'italiana che parlava agli italiani*». *Fausta Cialente redattrice di Radio Cairo*, «Italia Contemporanea», 281, 2016, pp. 57-81

II.3 Bibliografia critica sui romanzi

Natalia

Giuseppe Ravegnani, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930

Laura Lilli, *O fanciulla dal piede snello*, «La Repubblica», 17 settembre 1982

Ottavio Cecchi, *Trasgressione di Natalia*, «l'Unità», 8 ottobre 1982, p. 15

Domenico Porzio, *Natalia*, «Panorama», 25 ottobre 1982

Giorgio Barberi Squarotti, *Natalia inventa sogni perché non ha fiducia nella vita*, «Tuttolibri», 6 novembre 1982, p. 2

Beatrice Solinas Donghi, *I fantasmi erotici d'una ragazza*, «Il Secolo XIX», 16 novembre 1982, p. 3

Cortile a Cleopatra

Ruggero Jacobbi, *Cortile a Cleopatra di Fausta Terni Cialente*, «Quadrivio», 13 settembre 1936

Giacinto Spagnoletti, *Cortile a Cleopatra*, «Il Popolo», 21 luglio 1953

Giuseppe De Robertis, *Cortile a Cleopatra*, «Tempo», 6 agosto 1953 (poi in ID. *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 375-379)

Adriano Seroni, *Fausta Cialente*, «Paragone», 44, 1953

Natalino Sapegno, *Fausta Terni Cialente, Cortile a Cleopatra*, «Rinascita», 8-9, 1953

Carlo Salinari, *Cortile a Cleopatra*, «l'Unità» 2 settembre 1953

Piero Dallamano, *Cortile a Cleopatra*, «Paese Sera», 22 settembre 1953

Marco Forti, *Fausta Cialente, "Cortile a Cleopatra"*, «La Gazzetta di Parma», Ottobre 1953 (poi in ID., *Prosatori e narratori nel Novecento italiano*, Milano, Mursia 1984, pp.123-126)

Sergio Antonelli, *Fausta Terni Cialente, Cortile a Cleopatra*, «Belfagor», IX (1954), 2, pp. 228-229

Michele Rago, *Riscoperta di Cortile a Cleopatra*, «l'Unità», 18 luglio 1962

Paola Azzolini, *Cortile a Cleopatra di Fausta Cialente*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le opere*, IV/2. *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 105-135 (poi nella nuova edizione *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, XV, *L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Roma, Einaudi – Gruppo Editoriale l'Espresso, 2007, pp. 517-558)
con il titolo *Una storia levantina: Cortile a Cleopatra* in Ead., *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni 2000, pp. 79-139

Teresa Scala, *La presenza degli oggetti in "Cortile a Cleopatra" di Fausta Cialente*, «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», 32, 2006, pp. 135-154

Maria Pagliara, *Segni e repressioni in un cortile. Il piccolo mondo di cortile a Cleopatra*, in Ead., *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di Maria Pagliara, Bari, Progedit, 2007, p. 278-292

Maria Serena Sapegno, *Fausta Cialente e lo sguardo post-coloniale*, in «Avanguardia, rivista di letteratura contemporanea», n° 52, 2013, pp. 53-67

Ballata Levantina

Anna Banti, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 213-221

Piero Citati, *Una Odette Levantina tramonta ad Alessandria*, «Il Giorno», 9 maggio 1961

Renzo Tian, *Nella Cialente e nella Ginzburg pagine di diverso spessore ed esilità*, «Il Messaggero», 39 giugno 1961

Luigi Baldacci, *Stampe egiziane della Cialente*, «Il Popolo», 7 luglio 1961

Paolo Milano, *Il delta di un'esistenza*, «L'Espresso», 9 luglio 1961

Carlo Bo, *Lecture per le vacanze*, «La Stampa», 26 luglio 1961, p.3

Un inverno freddissimo

Giorgio Zampa, *Un racconto "politico"*, «La Stampa», 11 maggio 1966, p. 11

Geraldo Bariglioni, *Il romanzo della Cialente. Un inverno freddissimo*, «La Nazione», 17 maggio 1966

Carlo Bo, *I due modi di raccontare*, «Corriere della sera», 22 maggio 1966

Antonio Balsamo, *Fausta Cialente temperamento di ferro*, «Voce Adriatica», 27 maggio 1966

Walter Mauro, *Un inverno freddissimo di F.T. Cialente*, «Momento sera», 2 giugno 1966

Piero Dallamano, *Inverno freddissimo*, «Paese Sera», 3 giugno 1966

Vladimiro Lisiani, *Si chiama Camilla l'angelo della soffitta*, «La notte», 9 giugno 1966

Silvana Castelli, *Disperato ritratto di donna*, «Avanti!», 9 giugno 1966

Raffaele Brignetti, *Il freddissimo inverno della Cialente*, «Il Giornale d'Italia», 11 giugno 1966

Carlo Salinari, *Fausta Cialente: la scrittura della memoria*, «l'Unità», 14 giugno 1966

Carla Mosca, *Un inverno freddissimo di Fausta Cialente*, «Gazzetta di Parma», 22 giugno 1966

Luigi Serravalli, *Un inverno freddissimo finestra sul dopoguerra*, «Alto Adige», 22 giugno 1966

Luigi Baldacci, *Vigevani e la Cialente abbandonano la via della memoria*, «Epoca», 10 luglio 1966

Gianni Lucchi, *Una madre coraggio si ribella alla sventura*, «Gente», 11 luglio 1986

Federico Personé, *L'inverno di Fausta Cialente*, «Il Gazzettino», 19 luglio 1966

Pietro Bianchi, *Soffitta milanese*, «Il giorno», 20 luglio 1966

Mario Visani, *La ricerca del tempo perduto in "Un inverno freddissimo"*, «L'Avvenire d'Italia», 5 agosto 1966

G.C., *L'inverno più freddo del nostro dopoguerra*, «Europa», 16 settembre 2016

Olga Lombardi, *Un inverno freddissimo*, «Nuova Antologia», ottobre 1966

Massimo Grillandi, *Nel microcosmo dei nostri affetti*, «L'Unione Sarda», 15 ottobre 1966

Celeste Brusati, *Un inverno freddissimo*, «Lecture», novembre 1966

Davide Papotti, *Urban Winter Landscape with Female Figures": Representations of Space in Fausta Cialente's Un inverno freddissimo*, in *Italian Women and the City. Essays*, a cura di D. Valentini, J. Smarr, Madison-Londra, Fairleigh Dickinson Press-Associated University Press, 2003, pp. 187-200.

Il vento sulla sabbia

Alcide Paolini, *Piccoli dei in polvere*, «Il Corriere della Sera», p. 11, 15 luglio 1972

Arnaldo Bocelli, *Decadenza nel Levante*, «La Stampa», 4 agosto 1972, p. 12

Vladimiro Lisiani, *Una nuova ballata levantina*, «La Notte», 24 agosto 1972

Luigi Baccolo, *Fausta Cialente, Il vento sulla sabbia*, «Nuova Antologia», settembre 1972

Piero Dallamano, *Il vento sulla sabbia*, «Paese Sera», 1° settembre 1972

Enrico Falqui, *Un nuovo romanzo di Fausta Cialente*, «Il Tempo», 17 settembre 1972

Le quattro ragazze Wieselberger

Angela Bianchini, “*Le quattro ragazze*” di Fausta Cialente, «La Stampa», 9 aprile 1976

Lorenzo Mondo, *Trieste amara*, La Stampa», 4 giugno 1976

Domenico Porzio, *Le quattro ragazze Wieselberger di Fausta Cialente*, «Panorama», 8 giugno 1976

La Trieste dei Wieselberger, «Il Meridiano di Trieste», 3 giugno 1976, p. 14

Giorgio de Rienzo, *Il paradiso perduto dell'antica Trieste*, «La Stampa», 19 giugno 1976

Enzo Panareo, *Tutti i veleni della guerra*, «l'Unità», 25 giugno 1976

Lorenzo Sbragi, *Due viaggi diversi*, «Il Giornale Nuovo», 4 luglio 1976

La Cialente con certezza, a cura di Giuseppe Tedeschi, «Momento sera», 5-6 luglio 1976

Edoardo Esposito, *Quattro ragazze a Trieste*, «Rinascita», 9 luglio 1976

Con le Quattro ragazze Wieselberger Fausta Cialente vince lo Strega, «l'Unità», 9 luglio 1976

Giuseppe Tedeschi, *Fausta Cialente vince lo “Strega”*, «Il mattino», 9 luglio 1976

Alfredo Giuliani, *Trieste senza idillio, la storia all'uncinetto*, «La Repubblica», 17 luglio 1976, pp.10.11

Donata Aphel, *Le ragazze Wieselberger*, «Il Tempo», 11 settembre 1976, pag 8

Marino Biondi, *Dall'antagonista all'ignoto marinaio*, «Il Ponte», 31 gennaio 1977

Sergio Campailla, *Le quattro ragazze Wieselberger di Fausta Cialente*, in Id., *Scrittori giuliani*, Bologna, Patron, 1980, pp. 271-277

Pantaleo Palmieri, *Le quattro ragazze Wieselberger: miti familiari e storia europea*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 85, 2012, pp. 213-222

Federica Paoli, *Realtà storica e radici familiari: Le quattro ragazze Wieselberger*, in «Bollettino di italianistica», 2, 2014, pp. 183-201

Devo questo lavoro a Laura Di Nicola, alla cura e all'affetto con cui ha saputo guidarmi per tanti anni di studio.
Ringrazio la Professoressa Marina Zancan per aver sostenuto e valorizzato la mia ricerca.
Per la consultazione dei materiali inediti e delle carte personali ringrazio gli enti conservatori e gli eredi di Fausta Cialente.