

NATALIA (1930), IL ROMANZO D'ESORDIO DI FAUSTA CIALENTE

Gian Luca Rampazzo

Università degli Studi di Udine/Trieste

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6816-4501>

ABSTRACT IT

Il saggio analizza *Natalia* (1930), romanzo d'esordio di Fausta Cialente. A lungo trascurato dalla critica, si tratta di un testo che, posizionandosi al crocevia di molteplici modi della narrazione, presenta caratteristiche notevoli nel contesto dei primi anni Trenta. Dopo aver compreso il quadro editoriale in cui avviene la prima pubblicazione, il saggio pone i termini per una collocazione storico-letteraria dell'opera. Viene, dunque, proposta una prospettiva interpretativa di carattere storico in relazione al Milite Ignoto e alla memoria dei caduti nel primo dopoguerra. L'analisi si concentra, infine, su due ricorrenze tematiche (adulterio e seduzione) che permettono di arricchire la comprensione delle «deformazioni» operate dei personaggi.

PAROLE CHIAVE

Natalia; Fausta Cialente; Dopoguerra; Deformazioni; Adulterio; Seduzione.

TITLE

Natalia (1930), Fausta Cialente's debut novel

ABSTRACT ENG

This essay analyses *Natalia* (1930), the debut novel by Fausta Cialente. Long neglected by critics, the text stands at the crossroads of multiple narrative modes and displays noteworthy features within the context of the early 1930s. After outlining the publishing context of its first edition, the essay establishes the terms for a historical and literary positioning of the work. The essay therefore proposes a historical interpretative perspective in relation to the Unknown Soldier and the memory of the war dead in the post-First World War period. Finally, the analysis focuses on two recurring themes (adultery and seduction) which contribute to a richer understanding of the «deformations» produced by the characters.

KEYWORDS

Natalia; Fausta Cialente; Postwar; Deformations; Adultery; Seduction.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Gian Luca Rampazzo è un dottorando (XL ciclo) dell'Università degli Studi di Udine/Trieste. Il suo progetto di ricerca, intitolato *Quale romanzo futurista? Per un nuovo canone della narrativa italiana d'avanguardia*, si propone di indagare il contributo degli autori dell'avanguardia storica – in particolare di Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi e Massimo Bontempelli – all'evoluzione della narrativa italiana del primo Novecento.

1. INTRODUZIONE

Fausta Cialente (Cagliari 1898 - Londra 1994) apre la sua lunga carriera di narratrice (1930-1976) con il romanzo *Natalia*.¹ Il testo viene pubblicato, in «pochissime copie», nel 1930, ma la censura fascista, che non gradisce il contenuto controverso dell'opera, ne preclude la diffusione a un pubblico ampio.² La prima effettiva circolazione del romanzo avviene, dopo un lungo oblio, solamente con la seconda edizione revisionata del 1982.³ Dopo la scomparsa dell'autrice, *Natalia* è stato ripubblicato nel 2019, data intorno alla quale è cominciata una parziale riscoperta da parte della critica accademica. Si tratta di un testo di notevole valore storico-letterario, a cui è stato tradizionalmente dedicato uno spazio marginale, ma che testimonia l'importante momento di passaggio della narrativa italiana all'inizio degli anni Trenta.

2. LA MEDIAZIONE DI BONTEMPELLI E IL PREMIO DEI DIECI

La prima pubblicazione del romanzo si colloca nel cosiddetto *periodo egiziano* di Cialente (1921-1947), durante il quale la narratrice affronta le sue prime prove letterarie: *Natalia* (1930) e *Cortile a Cleopatra* (1936), nonché alcuni racconti.⁴ La futura narratrice si trasferisce in Egitto nel 1921, al seguito del marito Enrico Terni, vicedirettore della filiale del Banco di Roma ad Alessandria d'Egitto.⁵ Da questa città, all'epoca pressoché una capitale europea in Africa – in virtù dell'ingente presenza di europei di varia nazionalità e della sua vivacità culturale –, Cialente guarda con insofferenza alla xenofobia in ascesa che caratterizza la cultura dell'Italia fascista. In Egitto è molto attiva, dirigendo il «Giornale d'Oriente» e curando numerose conferenze con ospiti italiani. Nonostante sia ben inserita nei circoli levantini e patisca il clima di crescente oppressione culturale della madrepatria, Cialente ambisce ad una affermazione nel campo letterario italiano.⁶ Il raggiungimento dello scopo è ostacolato, oltre che dalla distanza rispetto all'ideologia politica egemone, dalla lontananza geografica e dalla mancanza di contatti diretti. Il mano-

¹ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930; FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Mondadori, Milano 1982; EAD., *Natalia. Romanzo*, La Tartaruga, Milano 2019. Per motivi di coerenza con il tema monografico del presente numero, questo saggio analizza il testo della prima edizione del romanzo.

² EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, «Panorama», 28 ottobre 1982, p. 248. Sull'edizione del 1930 si trova scritto che «Di questo libro sono stati tirati XXV esemplari su carta di lusso numerati da 1 a 25».

³ Sulla seconda edizione: FRANCESCA RUBINI, *Scritture, riscritture, traduzioni. Gli anni Ottanta*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, Mondadori, Milano 2019, pp. 160-173.

⁴ Cfr. EAD., *Gli esordi difficili. Anni Venti e Trenta*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 24-31. Sulla traiettoria di Cialente: MARIANNA NEPI, *Una bio-bibliografia*, in EAD., *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pacini, Pisa 2012, pp. 5-16.

⁵ Le prime opere di Cialente sono firmate anche con il cognome del marito.

⁶ Mi affido alla terminologia propria della teoria di Bourdieu (cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022).

scritto di *Natalia*, composto fra 1925 e il dicembre del 1927, viene inviato nel 1928 a Massimo Bontempelli, che si occupa di pubblicare il romanzo nel 1930.

La scelta da parte di Cialente è motivata dal fatto che Bontempelli rappresenta, nel campo letterario italiano coevo, il capofila di un preciso posizionamento, il più affine, fra le possibilità a disposizione, alle idee della narratrice.⁷ Nel dibattito per determinare le regole della letteratura fascista, Bontempelli è, contrariamente agli strapaesani, il principale sostenitore di una letteratura moderna e aperta agli scambi con l'estero; questi è, inoltre, il più attivo difensore del romanzo in opposizione al rifiuto del genere che, invece, domina negli ambienti post-rondisti.⁸ Attraverso questa prospettiva è possibile comprendere una collaborazione editoriale che potrebbe apparire contraddittoria, considerate le posizioni politiche fortemente antifasciste che Cialente assume durante i tardi anni Trenta e durante la Seconda guerra mondiale.⁹ Alla fine degli anni Venti, l'insofferenza della narratrice ha ancora la forma dell'«afascismo»,¹⁰ cioè di una disposizione spontanea più che di un impegno militante e programmatico, motivo per il quale il fascismo 'rivoluzionario' ed esterofilo di Bontempelli – che nello stesso 1930 viene nominato membro della Reale Accademia d'Italia – poteva apparire a Cialente ancora come tollerabile in funzione di un eventuale compromesso.

Bontempelli, fra 1926 e 1929, è impegnato nell'avventura della rivista «900», che si propone di collegare la letteratura italiana a quella europea. A questa si sovrappone l'iniziativa analoga del «Gruppo dei Dieci» (1928-1929), minore per importanza e più connotata politicamente. I Dieci, presieduti da Filippo Tommaso Marinetti,¹¹ sono un collettivo di scrittori vicini, in vario modo, al mondo del sindacalismo fascista e alla letteratura di consumo.¹² In un telegramma al «Capo del Governo Benito Mussolini», Mari-

⁷ Sulla storia della prima edizione: Cfr. FRANCESCA RUBINI, *Nel segno di Bontempelli: Natalia (1930) e il Premio dei Dieci*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 31-40.

⁸ ANNA BALDINI, *Modernismo fascista e modernità italiana (1925-1929)*, in EAD., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 185-270; SIMONA STORCHI, *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*, Mimesis, Milano 2024; MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023, pp. 55-71.

⁹ Sull'antifascismo militante di Cialente: cfr. EMMANUELA CARBÉ, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Artemide, Roma 2021.

¹⁰ MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit., pp. 7, 133-152.

¹¹ Marinetti, durante gli anni Trenta, in Egitto ha diversi contatti in ambienti culturali futur-fascisti come quello di Nelson Morpurgo, per molti aspetti antitetici rispetto alle posizioni di Cialente: cfr. MARIA FRANCESCA RONDINELLI, *Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940* [tesi di dottorato], Université Grenoble Alpes 2020; MARTA PETRICIOLI, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Mondadori, Milano 2007.

¹² Oltre a Bontempelli e Marinetti: Alessandro De Stefani, Alessandro Varaldo, Lucio D'Ambra, Fausto Maria Martini, Cesare Giulio Viola, Luciano Zuccoli, Guido Milanese, Antonio Beltramelli. Sulla genesi dei Dieci e sulla loro opera: VINCENZO PERNICE, *Il 'Grande romanzo d'avventure'*, in ID., *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, Mimesis, Milano 2024, pp. 223-239; SIMONETTA BARTOLINI, *La storia misteriosa di un romanzo di avventure e dei suoi dieci celebri autori*, in I DIECI, *Lo Zar*

netti presenta i Dieci come un «Gruppo d'azione per servire il Romanzo italiano in Italia ed all'estero».¹³ Il giorno successivo, in un articolo su «L'Impero», viene ribadito pubblicamente che l'iniziativa è rivolta allo «sviluppo del romanzo italiano e alla sua più grande diffusione nel mondo».¹⁴ I Dieci producono due opere: le lettere d'amore fittizie de *Il Novissimo Segretario Galante* (1928)¹⁵ e il romanzo *Lo zar non è morto* (1929), ucronia fantapolitica a metà fra la propaganda di regime e il *divertissement* di genere.¹⁶ Nella *Prefazione* a quest'ultimo, il presidente illustra più estesamente il programma del gruppo: il romanzo, in quanto genere potenzialmente di maggiore diffusione, è ciò su cui dovrebbe investire il fascismo per presentarsi culturalmente all'estero: «Considero la letteratura come il più abile e dinamico ambasciatore che l'Italia fascista possa avere».¹⁷ Per questo motivo, il gruppo si propone una serie di iniziative atte a valorizzare, sul mercato interno ed estero, le opere dei giovani scrittori italiani, istituendo un premio letterario (il «Premio dei Dieci») e fornendo agli esordienti più talentuosi edizioni e traduzioni nelle principali lingue europee attraverso la propria rete di contatti. Il comune sostegno al romanzo, così come l'insistenza nel proporre un progetto che colleghi culturalmente l'Italia fascista all'Europa, è ciò che unisce «900» al gruppo dei Dieci. La continuità dei due progetti è confermata anche dall'appoggio condiviso a Sapientia, piccolo editore romano attivo dall'inizio degli anni Venti, rivolto a pubblicazioni di carattere tecnico oltre che letterario. Sapientia, al contempo, stampa i numeri di «900» e pubblica alcune opere dei membri dei Dieci nonché diverse traduzioni in italiano di romanzi stranieri. Viene, inoltre, specificamente creata la collana «Edizioni dei Dieci», destinata alle opere collettive e ai futuri vincitori del premio.

Nel 1929 la rivista di Bontempelli chiude, mentre dei Dieci si perdono improvvisamente le tracce.¹⁸ Il premio viene comunque assegnato all'inizio del 1930, non a uno ma a due esordienti: Gian Gaspare Napolitano, fedele novecentista, con *Scoperta dell'Ame-*

non è morto. Un grande romanzo di avventure, Luni, Milano 2021, pp. 7-46; GIULIO MOZZI, *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano 2005, pp. 9-14.

¹³ Telegramma di Filippo Tommaso Marinetti a Benito Mussolini, Roma 24 maggio 1928, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario 1922-1945, fasc. 509.446, ACS.

¹⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Gruppo letterario dei Dieci*, «L'Impero», 25 maggio 1928, p. 2.

¹⁵ I DIECI, *Il Novissimo Segretario Galante. 400 lettere d'amore per ogni evenienza*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1928. Del progetto, articolato idealmente in sei volumi, viene pubblicato solo il primo: *Approcci*, contenente novantanove lettere.

¹⁶ IID., *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1929.

¹⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Prefazione*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto*, cit., pp. 7-11.

¹⁸ Non è chiaro il motivo di questa scomparsa, ma è ipotizzabile che l'inaugurazione della Reale Accademia d'Italia abbia fagocitato l'iniziativa. Tre dei Dieci, i più autorevoli, sono da subito nominati accademici: Marinetti e Beltramelli nel 1929, Bontempelli nel 1930; un quarto Lucio D'Ambra, si aggrega a loro nel 1937.

rica¹⁹ e Fausta Cialente con *Natalia*. Il fatto che entrambi i vincitori siano legati a Bontempelli può essere indizio dell'appropriazione da parte di quest'ultimo di ciò che rimane del progetto dei Dieci in un momento in cui gli altri membri se ne distaccano. Non stupisce che l'eredità venga presa da Bontempelli: se Marinetti, infatti, aveva rappresentato politicamente il gruppo in virtù della suo più intimo rapporto con Mussolini, era stato il fondatore di «900» a fornire l'appoggio editoriale. La premiazione, dunque, può essere vista come un prolungamento novecentista. Se la vittoria di Napolitano potrebbe essere giustificata anche solo per la sua partecipazione a «900», più misteriosa appare la decisione di accostare a uno dei più stretti collaboratori della rivista una scrittrice di cui Bontempelli certamente riconosce il talento, ma che nemmeno conosce di persona.²⁰ Perché Bontempelli decide di pubblicare in questa precisa occasione – e non altrove – il romanzo di Cialente? Il motivo può essere individuato nella comune *internazionalità* che caratterizza gli autori premiati e le rispettive opere, rispondente agli obiettivi dichiarati della sua coeva azione culturale. Se Napolitano, preparandosi a una fortunata carriera di giornalista giramondo, esordisce con una riscrittura moderna di *Robinson Crusoe*,²¹ Cialente, italiana stabilita in Egitto e di formazione «europea»,²² ripropone in chiave nuova il «romanzo sentimentale-psicologico»²³ ottocentesco, che ha come archetipo *Orgoglio e Pregiudizio* di Austen.²⁴

Natalia, dunque, viene pubblicato per le Edizioni dei Dieci, ma con una tiratura ristretta. Cialente desidera preparare subito una seconda edizione, ma si scontra con i «troppi segni rossi»²⁵ della censura fascista, che mette fine a qualsiasi tentativo di diffu-

¹⁹ GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930.

²⁰ Come testimoniato dal carteggio, fra 1928 e 1930 i due scrittori intrattengono una corrispondenza, ma si conoscono – se si esclude un fugace incontro a Firenze prima della guerra – solo in occasione di un viaggio di Bontempelli, organizzato per un ciclo di conferenze, in Egitto nel dicembre 1930. Il carteggio, citato e analizzato da Rubini è conservato nel fondo “Massimo Bontempelli papers, 1865-1991” del Getty Research Institute di Los Angeles.

²¹ LAURA LEPRI, *Introduzione*, in GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992, pp. 7-28. Dopo la pubblicazione del romanzo, viene incaricato dalla «Gazzetta del Popolo» di compiere numerosi viaggi, i cui resoconti sono in seguito pubblicati nel volume *Giro del mondo* (1933). Napolitano è, inoltre, marito della traduttrice, da inglese e francese, Maria Martone, che contribuisce alle edizioni di Sapientia con la traduzione de *Il signore che segue la signora. Romanzo quasi serio* di Herve Lauwick.

²² Cfr. MARIANNA NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea*, cit.

²³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di “Natalia” di Fausta Cialente*, «Allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, p. 13.

²⁴ GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato. Lesbismo e ‘Bildungsroman’ in “Natalia” di Fausta Cialente e “La ragazza di nome Giulio” di Milena Milani*, «Allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 31-33.

²⁵ FAUSTA CIALENTE, *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 248. La censura avrebbe colpito il legame lesbico della protagonista, le menzioni alla *disfatta* di Caporetto e il giudizio negativo sulla Prima guerra mondiale. Sempre Rubini riporta che, nonostante non ci siano documenti

sione del romanzo in Italia. In maniera autonoma rispetto a Bontempelli, grazie ai contatti dell'amica Sibilla Aleramo,²⁶ Cialente riesce a farsi tradurre in francese nel 1932, senza però ottenere un ampio riscontro di pubblico.²⁷ Il romanzo d'esordio di Cialente rappresenta un debutto mancato, sintomatico di una difficoltà da parte della narratrice ad affermarsi nel campo letterario italiano, il quale, in quel momento, non è capace di accogliere e comprendere la novità della sua opera: *Natalia* è un romanzo «fuori tempo» rispetto all'Italia, così come i successivi tentativi di inserimento culturale intrapresi da Cialente lungo tutti gli anni Trenta.²⁸

3. FRA AVANGUARDIA, MODERNISMO E NUOVO REALISMO

Cialente, nel periodo coevo alla prima pubblicazione, si dichiara «fiera d'essere novecentista»: l'autrice esordiente, nel momento in cui affida a Bontempelli il proprio manoscritto, accetta di buon grado l'inclusione nell'avanguardia che in quel momento la sta promuovendo.²⁹ A ribadire questa appartenenza è anche una recensione di Giuseppe Ravegnani, che include il romanzo di Cialente nella produzione del gruppo bontempelliano.³⁰ La critica ha riconosciuto che, da un punto di vista puramente formale, i procedimenti utilizzati in *Natalia* per rappresentare le «deformazioni»³¹ operate dai personaggi sono derivati dal realismo magico.³² A ricondurre il testo in area novecentista è anche il frequente riutilizzo di *cliché* tipici del *feuilleton* ottocentesco.³³ L'avanguardia bontempelliana ambisce, infatti, a recuperare, senza paura di scavare anche nelle opere di successo popolare, il gusto della narrazione dei grandi modelli sette-ottocenteschi:

a prova di tali atti censori, si tratti comunque di un evento verosimile: FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 39.

²⁶ EAD., *Cortile a Cleopatra* (1936). *Le vicende del manoscritto e la prima edizione*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 40-47.

²⁷ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalie. Roman*, trad. di Henri Marchand, Paris, Nouvelle librairie française, 1932. Il romanzo tradotto, a detta dell'autrice, viene comunque apprezzato da André Gide: EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 247.

²⁸ FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 29-30.

²⁹ 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. Viene citata e commentata ivi, pp. 37-38.

³⁰ GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930, p. 3.

³¹ Questo il termine utilizzato nel romanzo (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 204), di cui si farà uso nel presente saggio per definire l'insieme di distorsioni presenti nel romanzo.

³² Già Carlo Bo, nella seconda di copertina dell'edizione del 1982, sostiene che «Cialente ha adottato la formula del realismo magico ma senza portare alle conseguenze estreme l'interrogazione astratta e sterilizzata del suo maestro». La questione è stata poi approfondita in MONICA CRISTINA STORINI, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005, pp. 51-53, 74-76; 87-111; KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia": Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte italiane», IX, 2, 2014, pp. 77-88.

³³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, cit., p. 19.

come Napolitano riscrive il romanzo d'avventura, così Cialente riprende il romanzo sentimentale-psicologico, se non il romanzo rosa.³⁴ Affine ai propositi di «900» è anche l'«andamento quasi cinematografico» del testo, composto spesso da successioni di scene discontinue, slegate fra loro, in cui il riepilogo degli eventi mancanti è affidato ai personaggi.³⁵

La definizione di «novecentista» non esaurisce però la complessità del romanzo. Le affermazioni di Cialente contemporanee alla prima pubblicazione possono essere parzialmente lette come un «atto di devozione e gratitudine verso il suo protettore».³⁶ Già lo stesso Ravegnani nota somiglianze con «*Tempo innamorato* della Manzini», scrittrice legata a «*Solaria*» (1926-1934), e con «certe tendenze ultimissime della prosa francese».³⁷ A rendere *Natalia* eccentrico rispetto alla poetica dei bontempelliani è il diverso utilizzo che viene fatto dei medesimi espedienti narrativi. In Cialente le deformazioni hanno il fine di esprimere l'interiorità dei personaggi, ottenendo una «ricercata commistione di psicologia e fantasticizzazione».³⁸ Questa espressione, pur eseguita attraverso le forme tipiche del novecentismo, connette il testo ad uno specifico modello francese; in seguito, l'autrice afferma di essersi «sempre mantenuta fedele a una tradizione precisa: la grande letteratura francese moderna, quella di Proust, di Gide».³⁹ Ripensando al proprio romanzo d'esordio negli anni successivi, Cialente, per definirne la natura stilistica, fa ricorso ad espressioni come «carica lirica»⁴⁰ e «prosa per molti aspetti vicina alla poesia, che scava nell'intimo dei personaggi»: ciò, per l'autrice, rende il testo appartenente «a un'altra epoca», cioè agli anni Venti.⁴¹ La sovrapposizione di lirismo della prosa e indagine psicologica sembra rimandare alla categoria critica, pertinente alla terminologia solariana, di «romanzo analitico», utilizzata in quegli anni per definire proprio l'opera di

³⁴ Questa la definizione di Rossi Sebastiano, secondo cui Cialente in *Natalia* «impiega motivi e stilemi del romanzo rosa»: MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023, p. 216.

³⁵ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, cit., p. 17.

³⁶ FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 37-38.

³⁷ GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, cit., p. 3.

³⁸ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., p. 18.

³⁹ FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, in SANDRA PETRIGNANI (a cura di), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 84-85.

⁴⁰ Lettera di Fausta Cialente a Giuseppe De Robertis, Roma, 26 agosto 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Corrispondenza, doc. 1249.3. Viene citata in FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 208.

⁴¹ FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, cit., pp. 84-85. Un'analisi linguistica di *Natalia* si trova in SIMONA SANTOVITO, *Prosa d'autrice: la sintassi dei romanzi d'esordio degli anni Trenta*, «Giornale di storia della lingua italiana», IV, 1, giugno 2025, pp. 59-96: partendo presupposto che i romanzi d'esordio sono «più facilmente influenzati da movimenti e tendenze culturali e letterarie dell'epoca» (ivi, p. 59), attraverso l'analisi linguistica tenta di collocare alcuni romanzi femminili nel contesto degli anni Trenta. Fra questi, *Natalia*, che ha una grammatica tradizionale ed è debitore del modello sintattico dannunziano (ivi, p. 64), con un'accentuata segmentazione del periodo nei monologhi interiori dei personaggi (ivi, p. 76).

Proust e Gide:⁴² Cialente sembra quindi collocare *Natalia* a metà fra le due principali posizioni sul romanzo presenti nel campo letterario italiano dell'epoca, rappresentate da «900» e, successivamente, da «Solaria». Se i modelli modernisti francesi sono dichiarati, è invece più rischioso individuarne di italiani. Si può notare, in questa prospettiva, «un sapore vagamente sveviano», ma privo di umorismo, negli equivoci che determinano i principali colpi di scena della trama.⁴³ Può essere individuato anche un paradigma pirandelliano: la fuga e il cambio di identità della protagonista, così come lo spostamento dalla campagna alla grande città, ma anche il fato come motore del cambiamento, sono elementi che accomunano la vicenda di Adriano Meis a quella di Natalia (sotto il nome di Lisetta Monsenice) raccontata nell'ultimo capitolo. Anche il mancamento di Natalia alla fine del terzo capitolo, che ha funzione epifanica e divide il romanzo a metà, ha una certa somiglianza con lo svenimento del tozziano Pietro in epilogo a *Con gli occhi chiusi*.⁴⁴

L'esordio di Cialente contribuisce alla «svolta del 1929», che coinvolge la generazione dei nuovi entranti nel campo letterario italiano nati intorno all'inizio del Secolo (Cialente è del 1898).⁴⁵ *Natalia* si inserisce, per certi aspetti, nel più generale fenomeno di riscoperta del realismo: il romanzo, debitore di una doppia tradizione – avanguardista e modernista –, recupera rispetto ai modelli un rapporto più stretto con la realtà storica e sociale che sceglie di rappresentare. Si tratta, nel caso specifico di *Natalia*, di un realismo che, pur indagando le possibilità di un rinnovato rapporto fra percezione soggettiva e realtà oggettiva, rimane tuttavia legato, a causa di una voce narrante ancora incerta e focalizzata sui personaggi, a un modo della narrazione magico-nevrotico e incapace di afferrare stabilmente la realtà. *Natalia* presenta, come molti romanzi dei giovani realisti, una contronarrazione rispetto ai valori proposti dal fascismo: Cialente, infatti, nel suo romanzo tematizza il sesso come «forma di protesta e dissenso». ⁴⁶ La narrazione dominante sul ruolo della donna – che per il Regime deve essere l'«angelo del focolare»⁴⁷ – viene destabilizzata attraverso la rappresentazione di una protagonista sessualmente attiva e omosessuale.⁴⁸ In questa prospettiva, anche l'adulterio, in quanto prassi legata a una sessualità problematica e associata a una corruzione morale tipica della borghesia, assume un ruolo importante all'interno del romanzo.

⁴² ANNA BALDINI, *La battaglia per il romanzo (1929-1936)*, in EAD., *A regola d'arte*, cit., pp. 271-369.

⁴³ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., p. 18.

⁴⁴ La vicenda di Natalia è caratterizzata da un certo procedere per epifanie. Ciò è espresso attraverso verbi legati alla vista: «soltanto allora vide la compagna» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 11); «Non l'aveva mai veduta così [...] – e lo scopriva adesso» (ivi, p. 28); «rialzandosi aveva visto il mondo a rovescio» (ivi, p. 220).

⁴⁵ Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

⁴⁷ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's "Natalia"*, «Quaderni d'italianistica», XL, 2, 2019, p. 116.

⁴⁸ MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, cit., pp. 148-151, 166-176.

Natalia è una giovane donna italiana che vive il primo dopoguerra. Il contesto storico in cui è ambientata la vicenda è un aspetto determinante: l'autrice stessa, in una lettera a De Robertis del 1953, ipotizzando di modificare – nell'eventualità di una riedizione – il titolo del romanzo in «Il 1920», afferma che *Natalia* «è proprio il libro di quegli anni».⁴⁹ Per le donne, la guerra rappresenta il tempo della sospensione rispetto alla normalità sociale, la quale riprende con il ritorno – per coloro che ritornano – degli uomini dal fronte.⁵⁰ La fine della guerra coincide, per Natalia, con la fine della propria libertà adolescenziale e con l'obbligo di assumere il ruolo adulto imposto dalla società di moglie-madre.⁵¹ Tale imposizione assume un peso maggiore nell'ambientazione borghese della provincia italiana in cui si svolge la vicenda.⁵² Il ritorno all'ordine sui ruoli di genere, già iniziato nell'immediato dopoguerra, si acuisce, in seguito, con le politiche promosse dal regime fascista: questa evoluzione socio-culturale, successiva all'arco temporale della vicenda ma contemporanea all'elaborazione dell'opera, ha certamente influito sull'ideazione del romanzo.⁵³ La protagonista, come tutte le giovani donne, si sposa, ma decide di fuggire dal marito. *Natalia*, in questo senso, è un romanzo di formazione⁵⁴ – sottogenere di largo utilizzo lungo tutti gli anni Trenta⁵⁵ –, in quella particolare declinazione al femminile («Female Bildungsroman»), che prevede una giovane donna protagonista la cui crescita avviene attraverso la trasgressione delle norme sociali («Trasgressive Female Formation»)⁵⁶. In *Natalia*, la trasgressione è appunto resa possibile dall'elemento destabilizzante rappresentato dalla sessualità non conforme. Se il romanzo contiene numerosi riferimenti autobiografici,⁵⁷ l'omosessualità della protagonista non è fra questi: per quale motivo la narratrice sceglie di caratterizzare Natalia in questo modo? Cialente, attenendosi alle sue dichiarazioni, è «incuriosita» dallo scandalo che l'omosessualità fem-

⁴⁹ Lettera di Fausta Cialente a Giuseppe De Robertis, Roma, 26 agosto 1953, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Corrispondenza, doc. 1249.3. Viene citata in FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., p. 208.

⁵⁰ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House*, cit., pp. 113-130.

⁵¹ Oltre che per Natalia, il discorso è ribadito per tutte le giovani figure femminili presenti nel romanzo: Silvia, promessa sposa prima della guerra, evita il matrimonio grazie alla partenza per il fronte del fidanzato, ma, a conflitto terminato, si sposa con un altro uomo. Anche le sorelle di Ivan, così come le due nuove inquiline di Luisa, sono nominate in relazione al matrimonio: le prime dal momento che questi deve lavorare per permettere loro di sposarsi (ivi, p. 117), le seconde in quanto appena maritate (ivi, p. 120).

⁵² Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929*, pp. 177-192.

⁵³ KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia"*, cit., pp. 77-88. CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti: corpi militanti e politici in "Natalia" di Fausta Cialente*, in MARTA GALIÑANES GALLÉN, LOREDANA SALIS, ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 207-220.

⁵⁴ Cfr. FRANCESCA RUBINI, *Il romanzo di formazione*, in EAD., *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, cit., pp. 188-271.

⁵⁵ Cfr. MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta*, cit.

⁵⁶ KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia"*, cit., pp. 77-88.

⁵⁷ Fra gli elementi autobiografici ci sono sicuramente la composizione familiare di Natalia, i continui trasferimenti della famiglia al seguito del padre ufficiale e l'ambientazione provinciale.

minile suscita, per il fatto che essa possa essere in grado di determinare un senso di inadeguatezza in Natalia tale da provocare «in lei il senso di fuga» e farle commettere «sciocchezze». ⁵⁸ L'omosessualità è un elemento fondamentale della psicologia di Natalia, senza il quale la protagonista si rassegnerebbe ad accettare il proprio ruolo sociale. ⁵⁹ L'«intreccio lesbico» ⁶⁰ creato da Cialente, inoltre, si addentra in uno spazio all'epoca ancora poco esplorato, rendendo *Natalia* «un'opera chiave della letteratura omoerotica femminile italiana». ⁶¹

4. IL MILITE IGNOTO: RETORICA E ANTIRETORICA

Nel paragrafo precedente, si è già mostrata l'importanza di collocare la vicenda privata della protagonista all'interno di un preciso tempo storico; nel testo, l'operazione è suggerita da Cialente stessa, che, pur non rendendo esplicite le date in cui avvengono i fatti, si premura di fornire con costanza numerose indicazioni (mesi, settimane, talvolta il giorno, ma mai l'anno). Definire con maggiore esattezza l'arco temporale della vicenda, con particolare riguardo per gli eventi storici e politici coevi, offre al romanzo un'ulteriore chiave di lettura legata alla retorica sui caduti del primo dopoguerra e alla sua appropriazione da parte del fascismo.

Di Natalia il lettore sa che si chiama così perché è «nata la vigilia di Natale» ⁶² e che, nel primo capitolo, in primavera, ha dodici anni. Il secondo capitolo, che riprende la narrazione dopo il termine della Prima guerra mondiale, riporta che la protagonista, agli inizi di dicembre, ha «forse diciott'anni»; ⁶³ che sia il 1919 è deducibile con esattezza dal fatto che il carteggio fra Natalia e Malaspina è cominciato subito dopo l'armistizio (4 novembre 1918) e dura da circa un anno. ⁶⁴ Andando dunque a ritroso, sottraendo cioè lo scarto delle due età della protagonista, il primo capitolo si svolge fra la primavera del 1914 e il marzo del 1915 (due mesi prima dell'entrata in guerra dell'Italia). I primi due

⁵⁸ FAUSTA CIALENTE, *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, cit., p. 252. La citazione intera: «Questa questione del lesbismo mi aveva colpita molto, quand'ero giovane e a scuola si mor-morava molto di strane storie. Ero rimasta incuriosita, così ho pensato di sviluppare questo elemento nella storia di Natalia. Per questo motivo io non volli accettare le obiezioni della censura. Perché si trattava di un elemento limitato, ma fondamentale per capire il carattere di Natalia: è proprio quel fatto che provoca in lei il senso di fuga, e tutte quelle sciocchezze che combinerà sposando un uomo che non ama».

⁵⁹ ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., pp. 20-24.

⁶⁰ Ivi, pp. 28-30.

⁶¹ Ivi, p. 13. Sull'argomento anche GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato*, cit., pp. 31-58.

⁶² FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 10.

⁶³ Ivi, p. 38.

⁶⁴ Nella seconda edizione del romanzo, Cialente arretra l'assegnazione all'ultimo anno di guerra (dopo Caporetto, alla fine del 1917): FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 48-49. Il cambiamento sfasa però l'intero sistema di date interno al romanzo, senza peraltro correggere le altre incongruenze. È probabile che nella seconda edizione Cialente abbia abbandonato il progetto originario, motivo per cui molti dei riferimenti alle età dei personaggi vengono eliminati o resi più vaghi.

capitoli rappresentano, perciò, gli estremi temporali della Guerra, tempo di sospensione e, al contempo, spartiacque epocale, i cui eventi sono taciuti se non sotto forma di ricordi e allusioni. Fra il secondo e il quinto capitolo si sviluppa il primo dopoguerra, inaugurato dal ritorno a casa dei soldati e concluso dall'avvento del fascismo al potere. Il primo incontro fra Natalia e Malaspina avviene, infatti, circa un mese dopo il congedo di quest'ultimo, precisamente «venerdì 7 gennaio» 1920.⁶⁵ Le datazioni nel resto del romanzo procedono con l'indicazione dei mesi esatti rispetto alla data di questo incontro: il 5 giugno dell'anno successivo (1921) avviene il parto di Natalia, mentre il 2 novembre l'arrivo nella grande città (probabilmente Roma) dopo la sua fuga. Il rientro della protagonista al paese avviene nel dicembre dell'anno ancora successivo (1922). Le date procedono in parallelo rispetto al percorso politico del fascismo: fondazione dei Fasci italiani di combattimento (1919), elezione in Parlamento (maggio-giugno 1921) e Marcia su Roma (28 ottobre 1922). Riferimenti diretti al fascismo, così come al contesto di concitazione politica del biennio rosso, mancano. Unica eccezione è rappresentata da una breve frase della madre di Malaspina, la quale si lamenta del fatto che Antonio, il mezzadro di famiglia, non riesce più a occuparsi delle loro terre a causa dei «giovani che gli danno da fare. La guerra ha scaldato le teste».⁶⁶ Mettendo in relazione vicenda privata e storia politica, Natalia può, dunque, essere vista come una giovane donna che, soffrendo il clima postbellico di crescente ritorno all'ordine sui ruoli di genere, fugge dalla provincia in cerca di libertà: arriva quindi nella grande città, dove però, dopo un'iniziale liberazione, viene raggiunta dallo stesso genere di oppressione sofferto in provincia – coincidente con il trionfo del fascismo. Sul finale, il desiderio di libertà di Natalia, con un certo grado di autobiografismo da parte di Cialente, si rivolge a un'ulteriore fuga verso l'estero.

Nel romanzo, molto spazio viene dato al tema della memoria della Prima guerra mondiale – tempo, appunto, non raccontato ma solo ricordato –, per la quale viene proposta una prospettiva che decostruisce la retorica fascista. Molti dei personaggi sono stati al fronte: il padre di Natalia muore da generale a Caporetto, mentre sia Malaspina che il fratello Jacopo hanno combattuto in trincea; anche alcuni dei personaggi femminili hanno partecipato al conflitto come infermiere. Lo stesso madrinaggio che permette a Natalia e Malaspina di conoscersi è un riferimento a una prassi di guerra precisa: molte

⁶⁵ Qui (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 79) si trova in realtà scritto «8 gennaio», ma si tratta di un errore già corretto internamente (ivi, p. 158); il 7 gennaio compare corretto nella seconda edizione (FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 81). Il numero in realtà non corrisponde al giorno della settimana per il 1920 – come invece dovrebbe – ma per il 1921. Questo stesso anno è deducibile anche dalle parole di Ivan, che racconta gli eventi seguiti alla morte della madre, avvenuta a causa dell'influenza spagnola «tre anni» prima (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 116-117.). L'incongruenza è probabilmente dovuta a una mancata revisione del testo della prima edizione, per il quale Cialente stessa si lamenta di «errori grossolani» (FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, cit., pp. 84-85).

⁶⁶ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 71.

ragazze di estrazione borghese, durante il periodo bellico, tennero una corrispondenza con giovani soldati celibi al fronte, prima di allora sconosciuti; l'iniziativa aveva l'obiettivo di sostenere il morale delle truppe. Talvolta, al termine del conflitto, il legame nato dal carteggio portò alcune madrine di guerra a sposare i propri figliocci.⁶⁷

Ricorrente è l'allusione più o meno esplicita al Milite Ignoto e alla celebrazione eroica dei caduti:

Il padre Fandel era morto a Caporetto. La morte di un generale fa sempre un poco di chiasso, ma Caporetto aveva teso uno strato di bambagia sul tamburo della gloria. *La disfatta ha i morti anonimi.* Jacopo e Natalia non avevano mai preso sul serio il padre, nemmeno come generale: ma perdevano in lui un allegro camerata e quel sangue bruno sulla fronte spaccata era una macchia di tristezza che si coagulava per sempre nell'avvenire. [...]

Anche quando ne parlavano, lui e Natalia, ne sorridevano. Quante fanfaronate e quanta giovinezza. *Niente s'accordava alla morte tragica.* [...]

Di quella *morte simpatica*, solamente Nina Fandel aveva fatto una cosa mediocre. Lungo velo di crespino, lagrime, esibizioni e medaglie.⁶⁸

Va considerata, in primo luogo, la valenza simbolica della sconfitta di Caporetto, che, per l'Italia, segna l'inizio dell'interesse da parte della retorica nazionale per la massa dei caduti invece che per i grandi condottieri.⁶⁹ La differenza fra il generale e i soldati semplici è percepita da Natalia e Jacopo, che, con sollievo, accolgono la celebrazione meno gloriosa del padre: infatti, alla morte di quest'ultimo – personaggio descritto come un simpatico libertino, tutt'altro che eroico e militaresco – i figli negano qualsiasi tragicità, preferendo una memoria più sincera. Alla madre, invece, viene rimproverato di essersi adeguata con compiacenza e falsità all'esaltazione pubblica del marito. La questione è ripresa anche in seguito:

[Natalia] S'accorse che Ivan aspettava l'entrata del morto «glorioso» avvolto nella bandiera, a squilli di tromba e cadenze di tamburi.

Fa bene i suoi giochi di prestigio, la Patria: tutti quei poveri morti in guerra truccati da coristi d'opera, loro, morti tristemente, involontariamente. Ma le sembrava che non avessero voglia d'intonare un coro a la Gloria per far piacere ai fieri superstiti e tranquillizzarli. [...]

Ella aveva trovato sovente frugando con un dito nella coscienza severa dei guardiani della gloria *quel tumore che era il desiderio morboso di truccare perfino ai suoi occhi la morte del padre*. Ma non si lasciava fare: se vi era stato del tragico, forse dell'eroico, lo aveva sepolto in fondo al cuore muto e non ne ammetteva l'esaltazione. [...]

⁶⁷ CARMEN BETTI, «Infermiere dell'anima». *Madrine del soldato o di guerra e altre forme di 'maternage' nel I e nel II conflitto mondiale*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, 2025, pp. 311-329.

⁶⁸ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 39-40. Qui e nelle successive citazioni, il corsivo è mio.

⁶⁹ BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, in WALTER BARBERIS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 593-607.

Natalia rideva e le labbra rosa facevano un grazioso disegno sopra i denti bianchi. Anche quel morto era passato, in fretta, senza bandiere né tamburi, canzonando due brutte femmine e Natalia era contenta d'aver frodato a sua volta.⁷⁰

Viene qui ribadita l'opposizione fra la massa dei soldati e il padre, così come il ricordo antieroico di quest'ultimo e la felicità di Natalia per la canzonatura che prevale sull'esaltazione. Emerge in modo più esplicito l'ostilità nei confronti della retorica nazionalista dei «guardiani della gloria» che manipolano la memoria dei caduti, ai quali, in opposizione, viene attribuito un sentimento di disillusione. In modo analogo, si presenta il Milite Ignoto stesso, che, sulla parete di una locanda, fa da sfondo ai racconti di guerra di Jacopo e Malaspina:

Su la parete annerita dal fumo [...] Il re Galantuomo diceva, tremendo, con i suoi baffi a spillo: «L'Italia è fatta ma non compiuta». E il Milite Ignoto solo contro la parete di fondo tra una lampada votiva e una ghirlanda avvizzita sembrava gemere con l'aria sofferente di un Cristo: - *Te l'abbiamo compiuta e ci abbiamo perso tutto, anche il nome.* —⁷¹

La Quarta guerra d'indipendenza, che dalla prospettiva italiana doveva completare il Risorgimento, viene descritta con disincanto da chi è caduto nel combatterla. Il mito del Milite, fondativo della retorica nazionalista post-bellica e rapidamente fatto proprio dal fascismo, viene apertamente messo in discussione.⁷² Oltre al termine *disfatta* per indicare Caporetto e alla rappresentazione di un amore lesbico, è questa provocazione – fatta esprimere al Milite in prima persona –, a non essere tollerabile per la censura del Regime. Ulteriore allusione è rappresentata dal giorno di arrivo di Natalia nella grande città: il 2 novembre, Giorno dei Morti, che nel 1921 – anno coerente con la datazione interna al romanzo – coincide con l'arrivo nella Capitale della salma del Milite Ignoto dopo il suo viaggio in treno attraverso l'Italia. L'abbandono di Roma da parte di Natalia avviene alla fine del 1922, che, come già riferito, corrisponde alle settimane immediatamente successive alla Marcia mussoliniana: questa è organizzata in modo da coincidere anche con il primo anniversario dell'inumazione del Milite al Vittoriano, davanti al quale le squadre fasciste sfilano trionfali (31 ottobre 1922).

⁷⁰ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 118-119.

⁷¹ Ivi, p. 157.

⁷² BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, cit. Il fascismo, sin dalle sue origini, mira ad appropriarsi della memoria della Prima guerra mondiale, imponendo una retorica di esaltazione eroica e impedendo qualunque narrazione alternativa.

5. ALTRE RICORRENZE DEFORMANTI: ADULTERIO E SEDUZIONE

La trama del romanzo, seppur lineare, è complicata dall'intrecciarsi di due differenti piani della narrazione: il primo relativo alla realtà, mentre il secondo alle deformazioni operate dai personaggi di cui la voce narrante assume la focalizzazione, in particolare di Natalia e di Valdemaro, ma anche di Malaspina. Le deformazioni, come già esposto, ricorrono agli strumenti tipici del realismo magico e sono presenti in vario modo: dagli oggetti che cambiano forma e dalle metafore usate per descriverli, alle azioni che i personaggi sognano di compiere ad occhi aperti, fino alla visione di fantasmi.⁷³ Con apparizioni di tale genere interagiscono Natalia e, soprattutto, Valdemaro, le cui allucinazioni sono più elaborate rispetto a quelle della protagonista. Queste si sviluppano senza soluzione di continuità rispetto alla realtà: l'ambiguità dei due piani è ottenuta attraverso una voce narrante che, esterna e onnisciente, simula i modi di un narratore realista, ma che, assumendo il punto di vista del personaggio, finisce per trasportare con sé il lettore dentro le sue deformazioni. Le fantasmagorie dei personaggi sono spesso legate alla scrittura (epistolare o letteraria) e preannunciate testualmente dal sopraggiungere dell'«ombra» (del buio, del freddo oppure di uno stato onirico).⁷⁴ I momenti di maggiore lucidità, al contrario, avvengono al «sole»⁷⁵ (luce, calore, stato di veglia). Questa seconda condizione è, infatti, predominante nel quarto capitolo, dove la deformazione cede momentaneamente il passo a una narrazione più realistica; qua, in assenza di deformazioni, è Natalia stessa a percepirsi come *deforme*, sia perché incinta sia perché finge recitando la parte della brava moglie.⁷⁶ La presa sulla realtà, dunque, è solo apparente e nasconde la menzogna.⁷⁷

⁷³ Sulla spettralità in letteratura: Cfr. EZIO PUGLIA *et al.* (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Il Mulino, Bologna 2018.

⁷⁴ Prima dell'innamoramento infantile di Natalia per Silvia, la prima vede «un'ombra liquida e triste addensarsi intorno all'albero [...]. L'ombra del pezzo s'allungava a terra» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 11-12). Durante la lettura del carteggio di Luisa, «L'ombra allagava la soffitta», che torna in «prima che l'ombra venisse a lei» e «nell'ombra venuta giù» (ivi, pp. 25-27). La voce narrante in relazione a Malaspina afferma che «Natalia raggiava nell'ombra che aveva fatto intorno a lui» (ivi, p. 43). «Natalia vide scendere un'ombra» (ivi, p. 95). Prima del rapporto sessuale fra Natalia e Silvia, «l'ombra scivolava giù dal muro» (ivi, p. 108). Il primo fantasma di Valdemaro viene preannunciato dall'«ombra che si delineava a terra» (ivi, p. 62).

⁷⁵ «Quando ebbe finito s'alzò, aperse tutta la finestra e il malaugurio che sfolgorava sulla parete diventò un bel quadrato d'oro, e poi entrò il vento nella camera, le nuvole fuggirono davanti al sole. / Ah, il sole.» (ivi, p. 194). Di poco precedente, la terza visione di Valdemaro viene interrotta dal «sole», utilizzando la stessa espressione (ivi, p. 190). «Il sole venne fin sul letto, Natalia s'addormentò. / Ah, il sole» (ivi, p. 208). Il fantasma del padre di Natalia assume forme diverse, «Di giorno egli si chiamava il "povero papà" e la sua morte era una cosa delineata, corretta, fissa: ma la notte diventava un cadavere fosforescente con un buco in fronte, che qualche volta si agitava in modo incomprensibile oppure stava in un'immobilità angosciata, implorante» (ivi, p. 89). Anche il secondo fantasma visto da Valdemaro ha gli «occhi fosforescenti» (ivi, p. 136).

⁷⁶ Ivi, p. 241.

⁷⁷ Emblematico è il doppio racconto dell'ultima notte trascorsa in paese da Natalia: nel quarto capitolo il narratore omette ciò che la protagonista rivela solamente nel capitolo finale.

Le deformazioni hanno la funzione di rappresentare la nevrosi dei personaggi: esse derivano da un problema «nel rapportarsi in modo sano con la realtà», dall'incapacità di trovare un «equilibrio all'interno della norma sociale», da cui il bisogno di un «ribaltamento della realtà in favore di una lettura visionaria e distorta di questa».⁷⁸ La causa è riconducibile principalmente alla sessualità e ai rapporti amorosi. Nella ricostruzione dei meccanismi psicologici di Natalia, la critica più recente, che ha avuto il merito di riscoprire il romanzo e di avviare una necessaria rivalutazione del testo, si è ragionevolmente concentrata sulla sua esperienza omosessuale, la quale rappresenta l'elemento più originale e dirompente nella caratterizzazione del personaggio.⁷⁹ Se, su questo aspetto, l'indagine non può dirsi conclusa e, anzi, lascia margine per proficui approfondimenti, la si può, tuttavia, ritenere esaustiva per gli scopi del presente discorso: l'obiettivo è, infatti, considerare il testo dal punto di vista storico-letterario nel contesto dei primissimi anni Trenta, all'interno del quale la scelta di rappresentare un amore lesbico assume un valore destabilizzante nei confronti dei valori dominanti. In questa prospettiva, è utile, perciò, soffermarsi su altre due ricorrenze analoghe, nella misura in cui riguardano anch'esse la sfera sessuale e svolgono la medesima funzione: l'adulterio e la seduzione.

In *Natalia*, come in altri testi coevi (cfr. *Gli indifferenti* di Moravia), l'adulterio rappresenta il perno della mistificazione borghese. Esso è presente a più riprese nel romanzo di Cialente. In primo luogo, dal punto di vista lessicale il sostantivo *tradimento* o il verbo *tradire*, anche se talvolta utilizzati in accezioni diverse rispetto all'universo semantico specifico dell'adulterio, sono molto frequenti e opposti a *fedeltà*, *fedele* e simili. Sin da bambina, Natalia vive circondata dall'adulterio e ne viene turbata: la voce narrante afferma che «Niente la meravigliava più di sua madre e di suo padre»,⁸⁰ capaci di nascondere con la formalità in pubblico un rapporto fatto di litigi privati talvolta anche violenti. Natalia, da subito, è consapevole di questo stato di alterazione della realtà dominante all'interno della propria famiglia.⁸¹ Il rapporto di reciproco tradimento dei genitori è

⁷⁸ MARIANNA NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea*, cit., pp. 24-25. Ivi, p. 140: «Le convenzioni sociali sono percepite come una violenza dalla quale l'unico modo per salvarsi sembra essere la menzogna e l'alterazione della realtà in una dimensione fantastica e interamente inventata».

⁷⁹ Per i principali studi, rimando alla bibliografia.

⁸⁰ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 14.

⁸¹ «Per farsi compiangere, sua madre parlava della vita errante degli ufficiali, *ma Natalia sapeva* quanto ella amasse proprio quella vita» (ivi, pp. 14-16). «*Natalia sapeva* che anche questo non era vero» (*ibidem*). La verità sui genitori è conosciuta anche dai vicini di casa, che giudicano aspramente la coppia. La Nina viene definita come una donna incapace di «restare a casa». Dalla zia di Silvia il lettore viene a conoscenza che «Lui, il colonnello, frequentava in borghese le canzonettiste», mentre lei, «La Nina si vestiva e si dipingeva come una fanciulla e vicino a Silvia aveva l'aria di una sorella di poco maggiore», un fatto disdicevole in quanto «bisogna invecchiare presto, il più presto possibile quando si hanno dei figli grandi» (ivi, pp. 18-19). I genitori di Natalia sono disapprovati anche dal rabbino che vive nella casa confinante, il quale li definisce «una disgrazia»; questi permette a Ivan, il figlio quindicenne, di frequentare Natalia nella speranza che un po' della sua onestà possa aiutare la bambina (ivi, pp. 23-24).

motivo di costante turbamento nella vita adulta della protagonista. Icastico è il racconto di Natalia, che riferisce a Valdemaro di aver visto il fantasma durante la propria fuga:

Vicino alla Nina che agitava una mano, un polso di pelo irto e fulvo, assurdamente variopinta in mezzo alla fuliggine che pioveva intorno, suo padre era sorto dal fascio delle rotaie, con l'impermeabile azzurro, proprio come l'aveva salutato una notte di guerra: ma più triste, le spalle incurvate da la stanchezza d'essere morto e le tempie cave. La guardava partire e sembrava dicesse: – No, no, questo non va bene. – e posava una spalla della Nina che non l'aveva mai abbandonato. Ella si affacciava al finestrino per gridare a la cara ombra: – *Ma ti ha tradito, lo sai. – come se ora ella abbandonasse Malaspina per non tradirlo.* Scomparevano tutti e due ingoiati da la fuliggine, il morto e la Nina che erano rimasti insieme, malgrado la vita. E lei ricadeva indietro a piangere.⁸²

La visione fa emergere il rifiuto da parte di Natalia di adeguarsi alla formalità del matrimonio borghese, un rifiuto che contiene il timore di reiterare il peccato dei genitori.

Il rapporto fra padre e madre è il più significativo per la protagonista, la quale entra in contatto anche con altre due relazioni adulterine. La prima riguarda la locataria Luisa, della quale Natalia bambina, insieme a Ivan, scopre il vecchio carteggio segreto con un amante; da quel momento, la protagonista ne immagina il fantasma «chiuso nella soffitta».⁸³ Dalle lettere, i due amici vengono a conoscenza del fatto che Silvia sia la figlia di una relazione illecita, rimanendone profondamente scossi. In seguito, a contribuire alla fuga di Natalia è l'identificazione fra sé e la stessa Luisa, a causa della comune morte dei rispettivi figli maschi.⁸⁴ La seconda relazione riguarda il fratello Jacopo e Teodora; di quest'ultima è innamorato Valdemaro, le cui visioni fantasmatiche sono determinate dalla condotta della donna. Teodora, già maritata con un altro uomo, divorzia e si sposa con Jacopo, che da tempo è diventato suo amante. Natalia si mostra apertamente infastidita per il passato adultero della cognata.⁸⁵ Il riferimento al divorzio in un romanzo pubblicato nel 1930 rappresenta, inoltre, un'ulteriore provocazione nei confronti della morale del Regime. Quella che viene descritta nel romanzo è, infatti, una prassi mal tollerata dal fascismo: dal momento che il divorzio non era permesso, molti italiani si appoggiavano ad agenzie specializzate tramite le quali sfruttare la legislazione ex-austro-ungarica – Teodora si reca a Budapest – per divorziare più liberamente.⁸⁶

⁸² Ivi, p. 318.

⁸³ Ivi, p. 30. Inoltre, tutto il passo è descritto con un'eco di intertestualità dantesca – relativa al canto quinto dell'*Inferno* – con cui viene caratterizzato l'innamoramento di Ivan nei confronti di Natalia, conseguente alla lettura del carteggio segreto.

⁸⁴ Luisa ha avuto, oltre a Silvia, quattro figli maschi dal marito, tutti morti per problemi di salute.

⁸⁵ «pensò che Teodora avrebbe fatto meglio a non parlare della sua vita di prima dove non era stata solo la moglie di un altro ma anche l'amante di Jacopo» (ivi, p. 230).

⁸⁶ ARTURO MANIACI, *L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», XL, 17, 11 ottobre 2021, pp. 70-72. La stessa Cialente nel

Un secondo elemento destabilizzante è identificabile nelle dinamiche di seduzione che caratterizzano i rapporti amorosi di Natalia. Questa viene descritta, da principio, come una ragazza audace nell'abbigliamento e nei comportamenti, spesso rimproverata per mancanza di decoro.⁸⁷ In generale, la sua figura è tratteggiata con attributi tipicamente maschili, nella misura in cui ciò serve a definirne una sessualità attiva nei confronti sia del marito sia, addirittura, di un'altra donna (Silvia); al contrario, Malaspina è spesso connotato al femminile. Una simile inversione provoca la messa in discussione dei ruoli di genere tradizionali, sia quelli tipici della letteratura di genere a cui si rifà il romanzo sia quelli promossi dal Regime fascista.⁸⁸

L'unione di Natalia e Malaspina è la conseguenza indesiderata di un gioco di seduzione intrapreso dalla protagonista: questa, infatti, non dà serietà al suo compito di madrina di guerra, ma scrive al figlioccio per vedere «quanto tempo è necessario a Malaspina per innamorarsi». ⁸⁹ La seduzione avviene attraverso la mistificazione: Natalia offre un'immagine di sé «continuando a inventarsi in ogni lettera», quindi in una dimensione fantastico-letteraria.⁹⁰ La difficoltà nasce nel momento in cui, con il congedo del soldato, la relazione deve necessariamente concretarsi, comportando cioè il fidanzamento e l'adeguamento al ruolo di moglie. Il disagio di Natalia è colto dal fratello:

Jacopo non interrogava mai la sorella. Sapeva che ella avrebbe esagerato ogni cosa e forse inventato addirittura. Non gliene faceva una colpa ma preferiva aspettare le confidenze che erano sempre molto più aderenti alla verità. Egli era sicuro, adesso, che l'ingenuo Malaspina viveva in un universo tutto fabbricato da lei ma dove ella stessa non riconosceva le strade e i comignoli troppo alti dei suoi grattacieli. [...] Natalia gli piaceva per quella *tensione incosciente a possedere* tutto quanto la circondava. [...] Si *rivoltava contro Malaspina, adesso, perché doveva cedergli e subirlo, lei che credeva di averlo solamente posseduto fino a quel giorno*: e questo le pareva un'imperdonabile ingiustizia.⁹¹

In quanto i ruoli di genere socialmente non lo permettono, Natalia, che è una donna attiva e non vuole essere *posseduta*, può a sua volta *possedere* Malaspina, che è un uomo, solo in una dimensione fantastica. Incapace di accettare la realtà in cui si trova costretta,

1921, prima del trasferimento in Egitto, si era unita al marito, precedentemente sposato, attraverso un analogo *matrimonio fumano*.

⁸⁷ Natalia, di sera, vaga solitaria per le vie della città, «inosservata e libera», e si scontra con un «giovane operaio»: lei gli sorride, ma viene guardata «severamente» da un «vecchio signore», che interpreta quel sorriso come «una mancanza di pudore» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 35-36). Simile reazione ha la serva di Silvia, «scandalizzata dai pantaloni blu di Natalia» (ivi, p. 90). Si aggiungono le sorelle di Ivan che osservano malignamente il vestito «attillato» di Natalia (ivi, p. 122).

⁸⁸ CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti*, cit., p. 217.

⁸⁹ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 42.

⁹⁰ Le lettere di Natalia sono definite «letteratura amorosa» (ivi, p. 41) dalla voce narrante e «il più bel libro della mia vita» (ivi, p. 99) da Malaspina.

⁹¹ Ivi, p. 50.

Natalia vive in una condizione ambigua, nella quale fatica a distinguere i due piani. Lo scontro con la realtà avviene durante il primo incontro con Malaspina, che, rifiutato, abbandona repentinamente la carrozza. La protagonista, incapace di accettare l'esito reale dell'incontro, racconta al fratello l'episodio, inventando una versione totalmente alterata della vicenda, in modo tale che «le avventure e le bugie s'intrecciavano nei suoi ricordi con tale armonia che non riusciva più a distinguere le une dalle altre».⁹²

La sera dello stesso giorno, Natalia seduce Silvia, dando soddisfazione al proprio autentico desiderio sessuale, emerso già precocemente durante l'infanzia:⁹³ Silvia, in quanto donna e passiva, può essere sedotta dalla protagonista anche nella dimensione reale, seppur in un tempo e in uno spazio isolati rispetto alla norma sociale. La ragazza, infatti, vive solitaria insieme alla madre anziana, emarginata dal resto del paese. Solo in un simile cronotopo di isolamento, la protagonista può permettersi di soddisfare l'esercizio di una libertà a lungo desiderata ma preclusa socialmente, nonché di avere un rapporto omosessuale. Durante la permanenza nella casa di Silvia, la protagonista si sente minacciata dalla presenza di altri uomini – come il segretario che visita la ragazza ogni sabato –, i quali potrebbero infrangere il suo precario possesso sulla ragazza. Questo timore è espresso visivamente da un sogno di Natalia riguardante il precedente fidanzato di Silvia:

[Natalia] Ebbe ancora voglia di toccarla, domandarle se un uomo l'avesse mai turbata, dove, come, perché. *Quella specie di fidanzato che forse l'aveva appena veduta, si dilatò nella sua immaginazione fino ad assumere le forme di un mostro orrendo* che non avesse proporzioni decenti fra la testa e il ventre, le spalle e l'addome. Forse l'aveva tenuta nelle braccia, le aveva premuto i seni, dalla trincea le aveva scritto ambigualmente come a lei il povero Malaspina. Pesante e gigantesco il fidanzato era scomparso da tanti anni ma Natalia gli prestava ancora degli atti e dei pensieri colpevoli. Non solamente aveva goduto Silvia, ma aveva il nasco largo e sanguigno di un bevitore, la fronte bassa e torva di un delinquente, le mani villose. Ne aveva fatte di tutti i colori.

(Sognava, intorpidita). 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 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 meno.⁹⁴

Se, in precedenza, aveva imposto a Silvia il ruolo succube di «principessa di un regno facile e triste» da salvare,⁹⁵ Natalia assume nella propria immaginazione i panni di un archetipo eroico maschile (San Giorgio). Anche in questo caso, la realtà interrompe bru-

⁹² Ivi, pp. 105-106.

⁹³ Sull'«incanto erotico» del primo capitolo: ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico*, cit., pp. 20-24.

⁹⁴ FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., pp. 107-108.

⁹⁵ Ivi, p. 84.

scamente la fantasia della protagonista: è un'altra figura maschile, il fratello, a porre fine all'idillio amoroso di Natalia, ristabilendo la norma sociale: al suo arrivo inatteso, Jacopo guarda Silvia con malizia e, agli occhi di Natalia, potrebbe facilmente renderla sua; convincendosi che ciò sta per accadere, la protagonista cede al proposito di sposare Malaspina.

Il ruolo del fratello ha un valore ulteriore: l'attitudine alla seduzione della protagonista trova origine, infatti, in un desiderio di emulazione nei confronti degli uomini della sua famiglia. La stessa Silvia, in precedenza, era stata oggetto di sguardi allusivi da parte del padre e di attenzioni ambigue da parte del fratello.⁹⁶ Dopo aver passato la notte nel letto della ragazza:

Natalia mette in disordine il suo letto al momento di lasciare la camera. (Jacopo le ha insegnato, molti anni prima, come si deve fare, quando passava le notti fuori di casa e temeva ancora i rimbrotti del colonnello. La bambina si levava scalza di buon mattino e trovava che quello fosse un gran divertimento: ma aveva pensato qualche volta che *le sarebbe piaciuto disfare anche il suo*, rientrando all'alba, dopo aver bevuto un sorso di latte dalla bottiglia che il lattaio lasciava prima di lei vicino alla porta).⁹⁷

Nella relazione con Silvia, la protagonista può permettersi finalmente di assumersi una libertà sessuale che nel contesto sociale le sarebbe preclusa in quanto donna.

Adulterio e seduzione caratterizzano anche il finale del romanzo, luogo ermeneutico cruciale per l'esegesi del testo. Qui avviene una fusione indistricabile dei due piani della narrazione: le allucinazioni dei personaggi diventano condivise e totalmente indistinguibili da ciò che è reale. La voce narrante rinuncia ad ogni pretesa di controllo e lascia il lettore disorientato. È necessario comprendere lo statuto di ambiguità del finale, il quale, altrimenti, rischierebbe di sembrare contraddittorio rispetto al resto del romanzo: con una chiave di lettura che ne appiattisce il senso al piano della realtà, il ritorno a casa e il ricongiungimento con il marito potrebbero essere letti come una resa e un'accettazione del proprio ruolo sociale da parte di Natalia. Sono però numerosi gli elementi all'interno del testo che confutano un'interpretazione di questo genere. La focalizzazione principale all'interno del capitolo è su Valdemaro, con il quale la narrazione si apre e, dopo essersi brevemente spostata su Malaspina e Natalia, si chiude. Il lettore viene informato che Valdemaro, nell'anno appena trascorso, ha viaggiato molto all'estero e che, dopo aver sviluppato una sorta di innamoramento per Natalia, immagina spesso il fantasma della protagonista con sé; ciò provoca nell'uomo un'inquietudine:

⁹⁶ Nel primo capitolo, Natalia si volge «bruscamente» a guardare il padre mentre saluta Silvia (ivi, p. 14). Nella seconda edizione del testo lo sguardo ambiguo del padre è reso più esplicito. Il fratello trascorre molto tempo con la ragazza: Silvia nel ricordare il fatto afferma che le parole del giovane la facevano sentire di «essere in peccato solamente perché lo ascoltav[ā]» (ivi, p. 94).

⁹⁷ Ivi, p. 148.

Dopo quella prima volta a lui sembrava che quando era in mezzo ai Fandel coloro dubitassero ch'egli sapeva dove fosse Natalia e non volesse dirlo. Gli veniva d'abbassare lo sguardo quando incontrava gli occhi della Nina o di Teodora quasi che Natalia fosse scappata con lui o per lui. E se entrava Malaspina il disagio diventava più grande perché entrava insieme l'odore di una morte a cui nessuno credeva, il poeta meno degli altri, e che pure era confermata dalla decadenza fisica e morale di Malaspina: e perché *egli si sentiva colpevole verso quel marito, ma davvero, come di un tradimento, come se Natalia non fosse una bella Musa ma soltanto adultera, per lui*.⁹⁸

Il turbamento è di natura simile a quello provato in precedenza a causa di Teodora, cioè in relazione all'adulterio.

L'interazione del poeta e, in seguito, del marito con la protagonista avviene in modo analogo rispetto alle precedenti allucinazioni. L'ambiguità è suggerita da diversi elementi. Valdemaro si trova in un caffè a tarda notte e il riconoscimento della ragazza avviene in concomitanza con la comparsa di una compagnia di attori teatrali, che allude all'idea di finzione. Natalia è vestita e parla esattamente come il poeta l'ha a lungo immaginata, cioè nello stesso modo in cui questi l'ha vista, per l'ultima volta, due anni addietro. Nonostante gli indizi – su cui il personaggio stesso dubita –, la Natalia che Valdemaro ha di fronte sembra però essere reale. All'arrivo di Malaspina, la focalizzazione si sposta da Valdemaro alla coppia. Il marito è in uno stato alterato non solo dato dalla disperazione amorosa, ma anche dall'ebbrezza alcolica e dall'insonnia. La coppia, una volta uscita dal caffè e allontanatasi dal poeta, si incammina sotto una fitta nevicata che le fa perdere il senso dell'orientamento, fino a ritrovarsi, per caso, all'albergo dove Natalia si è alloggata prima di ripartire. Il ricongiungimento non avviene nella casa familiare, nella quale Natalia afferma di non voler tornare, ma in una stanza d'albergo, che è un luogo dalla natura transitoria.⁹⁹ Inoltre, l'elemento della neve, anch'esso ricorrente nel romanzo, è spesso associato, sin dalla nascita di Natalia, a un tempo di pausa rispetto alla normalità.¹⁰⁰ Così viene descritto l'arrivo nella camera d'albergo:

– Ho dimenticato di avvertirvi che mio marito arrivava questa notte. Dateci un'altra camera. – disse Natalia appoggiata al banco, togliendosi i guanti bagnati.

– Non ci sono camere. – Rispose l'uomo villano e buttò il registro sul banco – Scrivete il vostro nome, signore. –

Vicino al nome di Natalia, Malaspina aggiunse che *egli pure quella notte si chiamava Fandel...* [...] Un profumo abitava già la camera, sentì che gli faceva male e andò vicino alla finestra per fuggirlo. Ma non c'erano sedie, e questo lo fece pensare a

⁹⁸ Ivi, p. 299.

⁹⁹ LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House*, cit., pp. 127-128.

¹⁰⁰ Quando Natalia nasce, «La neve era alta un metro intorno alla casa» (FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, cit., p. 10). «La bambina nata in una pausa (neve intorno alla casa)» (ivi, p. 15). «Nevicava sulla montagna», mentre Malaspina si innamora di Natalia leggendo le sue lettere (ivi, p. 45). «Avremo la neve» preannuncia il servo che porta Natalia a casa di Luisa, prima dell'inizio del loro idillio amoroso (ivi, p. 82).

qualche cosa, *una cosa che gli era venuta subito alla memoria* quando era entrato là informe, vaga... [...].¹⁰¹

Il luogo è nella *memoria* di Malaspina, perché si tratta della stessa camera che Natalia, in precedenza, aveva immaginato nella lettera contenente il falso resoconto inviata al fratello. Dopo che Malaspina viene a conoscenza della lettera, la voce narrante afferma che «la camera d'albergo, ignota, dove lui e Natalia non erano mai entrati, adesso esisteva per tutti, anche per la Nina e Jacopo. Natalia aveva voluto così, egli ne accettava la responsabilità piena».¹⁰² Si tratta, dunque, di un luogo immaginato da Natalia, ma condiviso anche dal marito, in cui ora la coppia sembra trovarsi davvero. Sin dal carteggio iniziale, Natalia è in grado di creare fantasie all'interno delle quali Malaspina accetta di vivere. Se durante il primo incontro, la realtà aveva impedito all'uomo di farsi possedere dalla donna, in questo nuovo cronotopo di sospensione dalla norma sociale Malaspina può finalmente abbandonarsi a Natalia: simbolico di questo ribaltamento di possesso è il fatto che il marito scelga di firmarsi con il cognome della moglie. La vicenda, prima di spostarsi definitivamente sui dubbi di Valdemaro riguardanti la veridicità di quanto appena accaduto, termina con la seduzione del marito da parte di Natalia all'interno della stanza d'albergo, il cui spazio viene deformato magicamente. È un apparente lieto fine – il ritorno in seno alla famiglia della moglie fuggiasca – che solo superficialmente sembra riconfermare i valori familiari che, in realtà, mette in discussione: nascondendosi dietro la facciata di un epilogo rassicurante – per i lettori borghesi e per la censura fascista –, la storia si conclude senza chiarire cosa accade oltre la trama del romanzo, una volta terminata la notte (tempo della deformazione) e ricominciato il giorno (tempo della realtà), se, cioè, Natalia torna a casa con il marito oppure parte per l'estero come da proposito. Il finale rimane in sospeso e volutamente ambiguo.

Per concludere, l'analisi di queste ricorrenze dimostra come nel romanzo d'esordio di Cialente la rappresentazione della soggettività dei personaggi venga costruita attraverso l'intreccio dei due piani (realtà e deformazioni), facendo della sessualità e dei rapporti amorosi il cardine della nevrosi. Tale uso dei procedimenti riconducibili al realismo magico rivela una sensibilità modernista e, al contempo, orienta il romanzo verso il nuovo realismo, recuperando la realtà storico-sociale senza rinunciare alla complessità dell'esperienza interiore. È ponendosi al crocevia di questi modi della narrazione che *Natalia* si rivela un'opera di importanza cruciale nel contesto storico-letterario di rinnovamento del romanzo italiano all'inizio degli anni Trenta.

¹⁰¹ Ivi, pp. 332-333.

¹⁰² Ivi, p. 161

BIBLIOGRAFIA

- ANNA BALDINI, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023.
- SIMONETTA BARTOLINI, *La storia misteriosa di un romanzo di avventure e dei suoi dieci celebri autori*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Un grande romanzo di avventure*, Luni, Milano 2021, pp. 7-46.
- CARMEN BETTI, «Infermiere dell'anima». *Madrine del soldato o di guerra e altre forme di 'maternage' nel I e nel II conflitto mondiale*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, 2025, pp. 311-329.
- PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- EMMANUELA CARBÉ, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Artemide, Roma 2021.
- FAUSTA TERNI CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Sapientia. Edizioni dei Dieci, Roma 1930.
- EAD., *Natalie. Roman*, trad. di Henri Marchand, Nouvelle librairie française, Parigi 1932.
- FAUSTA CIALENTE, *Natalia. Romanzo*, Mondadori, Milano 1982.
- EAD., *Natalia vestita di nuovo, intervista di Marco Vallora*, «Panorama», 28 ottobre 1982, p. 248.
- EAD., *Straniera dappertutto*, in SANDRA PETRIGNANI (a cura di), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 83-89.
- EAD., *Natalia. Romanzo*, La Tartaruga, Milano 2019.
- CARLOTTA FAZZI, *Le donne dissidenti: corpi militanti e politici in "Natalia" di Fausta Cialente*, in MARTA GALIÑANES GALLÉN, LOREDANA SALIS, ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 207-220.
- KATHLEEN GAUDET, *Fausta Cialente's "Natalia": Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte italiane», IX, 2, 2014, pp. 77-88.
- LAURA LEPRI, *Introduzione*, in GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Scoperta dell'America. Romanzo*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992, pp. 7-28.
- ARTURO MANIACI, *L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», XL, 17, 11 ottobre 2021, pp. 65-76.
- GIULIO MOZZI, *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I DIECI, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano 2005, pp. 9-14.
- MARIANNA NEPI, *Una bio-bibliografia*, in ID., *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pacini, Pisa 2012.
- VINCENZO PERNICE, *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, Mimesis, Milano 2024, pp. 223-239.
- MARTA PETRICIOLI, *Oltre il mito: l'Egitto degli italiani, 1917-1947*, Mondadori, Milano 2007.
- ELENA PORCIANI, *Incanto erotico e intreccio lesbico. Una lettura di "Natalia" di Fausta Cialente*, «allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 13-30.
- EZIO PUGLIA et al. (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Il Mulino, Bologna 2018.
- GIUSEPPE RAVEGNANI, *Natalia*, «La Stampa», 9 aprile 1930, p. 3.
- MARIA FRANCESCA RONDINELLI, *Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940* [tesi di dottorato], Université Grenoble Alpes 2020.
- MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palumbo, Palermo 2023.

- FRANCESCA RUBINI, *Fausta Cialente: la memoria e il romanzo*, Mondadori, Milano 2019.
- LAURA A. SALSINI, *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's "Natalia"*, «Quaderni d'italianistica», XL, 2, 2019, pp. 113-130.
- SIMONA SANTOVITO, *Prosa d'autrice: la sintassi dei romanzi d'esordio degli anni Trenta*, «Giornale di storia della lingua italiana», IV, 1, giugno 2025, pp. 59-96.
- GLORIA SCARFONE, *Il desiderio negato. Lesbismo e 'Bildungsroman' in "Natalia" di Fausta Cialente e "La ragazza di nome Giulio" di Milena Milani*, «allegoria», XXXV, 88, luglio-dicembre 2023, pp. 31-58.
- SIMONA STORCHI, *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*, Mimesis, Milano 2024.
- MONICA CRISTINA STORINI, *Oltre il «realismo magico»* in EAD., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005, pp. 51-140.
- BRUNO TOBIA, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista*, in WALTER BARBERIS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 591-642.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La svolta del 1929. Prima e dopo "Gli indifferenti" di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.



Share alike 4.0 International License