

Nunzia Soglia

***L'orrore degli stupri di guerra
nelle opere di Annie Vivanti***

Abstract

Il contributo analizza due opere di Annie Vivanti scritte durante la Grande Guerra: il dramma *L'invasore* e il romanzo ricavato da quest'ultimo *Vae Victis!*. I testi prendono spunto dalle violenze sessuali compiute dai tedeschi in Belgio all'inizio del conflitto, fatti che suscitavano indignazione ovunque. In particolare, l'autrice si sofferma sulle scelte delle donne di fronte alle gravidanze frutto delle violenze, inserendosi in questo modo nel delicatissimo e controverso problema dell'aborto a fini eugenetici. Le protagoniste delle due opere quando si accorgono di essere rimaste incinte fanno scelte completamente diverse rispetto alla gravidanza, ma Annie Vivanti con perfetta imparzialità presenta al lettore le ragioni di entrambe.

Durante il primo conflitto mondiale i testi più noti che presentavano all'opinione pubblica italiana il tema degli stupri di guerra sono indubbiamente quelli firmati da Annie Vivanti, *L'invasore* e *Vae Victis!*. Poetessa e scrittrice, ironica e impegnata, amica e musa di Giosuè Carducci, Annie Vivanti fu per decenni una figura molto conosciuta nel panorama letterario nazionale, capace di conquistarsi un ampio seguito, letta e amata da un pubblico in larga parte femminile. Matilde Serao coniò il termine *vivantine*¹ per definire le sue epigone, autrici di romanzi di consumo.

Come è noto, Annie nacque nel sobborgo londinese di Norwood il 7 aprile 1866 da padre italiano, il patriota Anselmo, esule in Inghilterra, e da madre tedesca, Anna Lindau. Cresciuta fra l'Italia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti, nel 1892 la Vivanti si sposò in Inghilterra con l'irlandese John Chartres, uomo politico, giornalista e in seguito attivista del movimento indipendentista irlandese. Il marito aggiunse una componente di passione politica nella vita di Annie – che già aveva ricevuto l'impronta dell'esempio paterno – al punto che, negli anni della maturità, la donna prese parte attiva alle vicende politiche irlandesi ed italiane in chiave irredentistica. Durante la Grande Guerra Annie si impegnò a difendere la causa italiana sulle pagine dei principali giornali inglesi e

The e-journal «altrelettere» is hosted at the URL: <http://www.altrelettere.uzh.ch>, in accordance with the Open Access Policy of the University of Zurich. Please cite this article as follows: Nunzia SOGLIA, L'orrore degli stupri di guerra nelle opere di Annie Vivanti, in «altrelettere» 11.1.2016, DOI: 10.5903/al_uzh-33.

© This article is licensed under a Creative Commons Attribution 2.5. Switzerland (CC BY-NC-ND 2.5). Please read the license terms on the website: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/deed.en>

nell'immediato dopoguerra si avvicinò sempre di più a Mussolini e al nascente fascismo, con il quale ebbe un rapporto ambiguo. Fu amica personale di Mussolini e, inoltre, avversò ferocemente la politica colonialista inglese. Ma proprio in quanto inglese (non ebbe mai la cittadinanza italiana e la chiese a Mussolini solo poco prima di morire) e per di più di origini ebraiche, nel 1941 dopo le leggi razziali fu privata di tutto e ricevette un provvedimento di domicilio coatto ad Arezzo. Riuscì poi a lasciare la città per intercessione diretta del Duce, ma il regime la isolò completamente. Annie fece ritorno a Torino, dove risiedeva, per morirvi il 20 febbraio 1942 in solitudine, senza che nessuno dei suoi amici o estimatori spendesse una parola per ricordarla. È sepolta al Cimitero monumentale di Torino. Sulla tomba, i primi versi della più celebre fra le poesie che Carducci le aveva dedicato: *Batto alla chiusa imposta con un ramicello di fiori / Glauchi ed azzurri come i tuoi occhi, o Annie*.

La Vivanti esordì nel mondo letterario nel 1890 con la raccolta poetica *Lirica* (VIVANTI 1890) che le diede subito un vasto successo di pubblico e legò il suo nome a quello di Giosuè Carducci, il quale in prefazione scrive:

Nel mio codice poetico c'è questo articolo: «Ai preti e alle donne è vietato far versi». Per i preti no, ma per Lei l'ho abrogato. La sua poesia, Signorina, è ciò che è (io non prendo dai critici la pretesa di imporre gli argomenti e il modo di trattarli), ma poesia è; quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo). E per la immediatezza della rappresentazione e per la verginità dell'espressione mi piace molto. Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma – un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato, tra la posa e la smorfia, – a Lei manca. A Lei, la fisionomia dell'immagine, la tempera del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento del fantasma e della passione che Le dan la poesia. Tutto ciò è sempre bene? Io so e Le dico che molte volte mi rapisce. E Le bacio la mano.

L'Orco² le indirizzò più di una poesia, tra cui la celebre *Ad Annie*,³ a testimonianza dell'intensa amicizia sentimentale tra il vecchio poeta e la

giovanissima scrittrice, che si mostravano insieme in pubblico, incuranti delle maldicenze. Il fare e il tono della Vivanti parvero a Giosuè Carducci:

quasi un improvviso gaio raggio di sole, un sollievo e una gioia in mezzo al furore e alla malinconia del suo sublime poetare, e all'austerità del suo costume di studioso e di cittadino (CROCE 1954, 301).

Nel 1891 la Vivanti pubblicò il suo primo romanzo, *Marion artista di caffè-concerto*, con parecchi elementi autobiografici. Giovanissima, infatti, la Vivanti aveva tentato la fortuna nel mondo dello spettacolo. Fu anche autrice di teatro con *La rosa azzurra*, testo scritto per Eleonora Duse, che tuttavia come tutti i lavori pensati per la Divina passò attraverso «l'implacabile trafila: accettazione, ripensamento, richiesta di esclusiva, rinuncia e rimpianto» (FOLLI 2004). La prima a Bologna nel luglio 1898, nonostante la buona interpretazione di Irma Gramatica, fu un fiasco clamoroso. Nel primo ventennio del Novecento seguirono romanzi di successo come *Divoratori*, *Circe*, *Naja tripudians*, *Mea culpa!*, esempi di una letteratura al femminile di consumo ma di qualità. Pur affrontando tematiche scottanti vicine alla tradizione del melodramma, Annie Vivanti inseriva all'interno dei romanzi notazioni umoristiche e ironiche che smorzavano e alleggerivano il tono drammatico. È da rilevare che lo spunto per la costruzione di questi romanzi veniva offerto da fatti di attualità o di cronaca, rielaborati anche in un'ottica di autobiografismo e trasformati in materia romanzesca. Ne è esempio *Circe*, il romanzo edito nel 1912 e ispirato alla vicenda della contessa russa Maria Tarnowska, una vera e propria *femme fatale* che nel 1910 venne processata a Venezia come mandante dell'omicidio di uno dei suoi tanti amanti. Nel romanzo della Vivanti, la protagonista racconta la sua progressiva e inesorabile degenerazione verso la follia, ma nello svolgersi di questa tragedia non mancano note umoristiche. Contemporaneamente alla pubblicazione dei romanzi, la Vivanti si dedicò ad altri tipi di generi letterari, fiabe per bambini (*Sua altezza*, *Il viaggio incantato*), novelle (le raccolte *Zingaresca*, *Gioia!*, *Perdonate Eglantina*) e ancora scritti giornalistici che riflettevano il crescente fervore politico della Vivanti, sempre più dalla parte delle

nazionalità oppresse e convinta sostenitrice dei movimenti indipendentisti anti-inglesi. In particolare, Annie denunciò in *Mea culpa* il colonialismo inglese in Egitto e difese le rivendicazioni nazionalistiche, già sostenute con determinazione nel romanzo *Terra di Cleopatra*, vero e proprio reportage dall'Egitto in lotta contro il dominio inglese. Le sue opere furono accompagnate sempre da un notevole successo internazionale di pubblico e di critica, tradotte in molte lingue europee e recensite da grandi nomi della cultura. Allo scoppio della Grande Guerra Annie confermò la sua spiccata attitudine a raccontare – e se necessario anche a denunciare – l'attualità, condannando la guerra come atto devastante e le sue conseguenze tragiche, soprattutto ai danni dei più deboli e indifesi. È questo il tema alla base dei tre lavori scritti negli anni del conflitto, i due drammi *Le bocche inutili* e *L'invasore* e il romanzo ricavato da quest'ultimo *Vae Victis!*.

Se il primo conflitto mondiale per le donne costituì un'esperienza senza precedenti di autonomia e responsabilità, esso fu anche causa di dolori, lutti e sofferenze di ogni genere. Uno degli aspetti più inquietanti della guerra fu la terribile piaga degli stupri perpetrati dai soldati invasori sulle donne dei paesi occupati. Lo stupro rappresenta, come ha notato lo storico Alberto Mario Banti, «una sventura che tocca il prezioso tesoro simbolico dell'onore della nazione» (BANTI 2005, 199): al di là della sofferenza inflitta alle donne, gli uomini sono costretti a subire l'onta di non aver saputo difendere la purezza delle loro donne e la purezza del sangue del proprio popolo. Il fenomeno fu particolarmente diffuso, atroce e violento in Belgio, la cui neutralità fu violata dalle milizie tedesche per penetrare nel territorio francese da nord. I Belgi tentarono di opporre resistenza, ma i tedeschi per assoggettarli fecero ricorso alla strategia del terrore e misero in atto incendi di interi villaggi, saccheggi e aggressioni contro le donne. Furono uccisi circa 6.000 belgi, distrutte 25.000 abitazioni e altre costruzioni (LIPKES 2007, 13), incendiata l'Università Cattolica con i suoi 300.000 libri e manoscritti medioevali. La sensibilità della Vivanti non poteva rimanere indifferente di fronte a tanto dolore e con le raffinate armi della scrittura diede il suo contributo per far conoscere la ferocia dello stupro di guerra. Nel 1915, a distanza di un

anno dall'assedio, pubblicò il dramma *L'invasore* (VIVANTI 1915). L'opera prendeva spunto dalle atrocità e nefandezze di ogni genere commesse dai tedeschi in Belgio all'inizio del conflitto, fatti che suscitarono indignazione ovunque. Rappresentato per la prima volta il 16 giugno 1915 al teatro Olympia di Milano, il dramma ottenne un grande successo di pubblico e di critica. Sulle colonne del «Corriere della Sera» Renato Simoni scrisse: «Questa è un'opera strana e forte... l'opera di una scrittrice fortissima; è tutta ardente di una irresistibile passione e ricca di tocchi veramente luminosi». Gli fece eco Massimo Bontempelli su «Il Secolo»: «La pittura della tragica inconsapevolezza del Belgio e la disperata energia d'amor materno di Chérie sono poesia e teatro di primissimo ordine». Protagoniste sono due giovani cognate, Luisa e Chérie, vittime di un abuso sessuale da parte di un gruppo di soldati tedeschi, e Mirella, la figlia adolescente di Luisa, che perde l'uso della parola per il terrore dopo aver assistito, legata alla ringhiera della scala, alla drammatica violenza dei soldati sulla madre e sulla zia. Rifugiatesi in Inghilterra, Luisa e Chérie scoprono di essere rimaste incinte e fanno scelte completamente diverse rispetto alla gravidanza. Mentre Luisa sceglie di abortire, Chérie decide di tenere il figlio, purconsapevole del destino di condanna e di rifiuto da parte della società.

L'invasore fu commissionato alla Vivanti dall'amico Luigi Maria Bossi, il quale si aspettava dal dramma un grande impulso alla sua battaglia abortista (MANTOVANI 2004, 197). Il ginecologo genovese, fondatore della Lega italiana di azione antitedesca, desiderava stabilire quasi un referendum del pubblico sulla tesi da lui tenuta nel 1915 presso la Regia Accademia medica di Genova prima di lanciarlo su «Il Popolo d'Italia». Bossi vedeva nella violenza sessuale, oltre che l'espressione della barbarie del nemico, un concreto rischio di contaminazione della stirpe. Dopo lo stupro infatti molte donne rimasero incinte e molti furono i figli della guerra e della violenza. La gravidanza imprimeva indelebilmente l'onta della contaminazione nella donna, a danno di tutta la comunità nazionale, introducendo un altro delicatissimo e controverso problema, quello della giustificazione dell'aborto a fini eugenetici. Convinto assertore della depenalizzazione dell'aborto, Bossi sottolineava che:

LA SIGNORA FRANK

E farete bene, sant'uomo che siete!

IL REVERENDO

Clara, Clara! Anche tu sei senza coscienza. Non s'infrangono impunemente le leggi divine...

Non è per legge divina che questa sciagurata si trova oggi in queste condizioni. Ogni legge divina ed umana è stata infranta dagli immondi bruti che la guerra ha scatenato. La legge divina dà alla donna il diritto di selezione. Essa ha il diritto di scegliere chi sarà il padre delle sue creature. E questo sacrosanto diritto è stato violato.

IL DOTTORE

In realtà la trama si svolge in un modo un po' deludente per il ginecologo genovese. Chérie è decisa a tenere il bambino in barba all'ostracismo dell'intera comunità. Vi è di più: la palese ostinazione con cui Chérie diventa madre decreta la fine del fidanzamento con Florian, il quale chiede conto della maternità alla giovane: «Perché, perché hai messo al mondo questa creatura? Perché non l'hai ucciso prima che nascesse?». Questa è la domanda centrale del dramma (MONTESI 2010, 73). In mancanza di questa traccia palpitante lo stupro potrebbe essere dimenticato da Florian che propone anche di abbandonare il bambino:

Chérie, Chérie! Tu devi allontanarlo da te allontanarlo!... Hai capito? Poi cercheremo di scordarlo, tu ed io tu ed io, insieme cercheremo di scordarlo! [...] Tu non vuoi, non puoi volere che questa creatura malefica ti separi per sempre dall'amore, dalla speranza, da altre maternità pure e gioconde.

Ma Chérie ribatte:

No mai! mai! Sappi che questo essere abborrito e maledetto mi sta nelle viscere profondamente come prima di nascere... mi sta nel cuore, mi sta nell'anima, mi sta nel sangue più di te!

La possibilità che le madri amassero i figli del nemico veniva espressa anche dalle voci femminili che partecipavano al dibattito su «Il Popolo d'Italia» tra cui Anna Franchi la quale affermava la necessità di lasciare libera scelta alle donne perché:

varie le anime, varie le considerazioni. Alcune femmine vorranno al delitto contrapporre il delitto, altre donne chineranno la testa dinanzi all'immenso sacrificio della loro vita, misureranno tutto l'orrore della loro maternità angosciata e non chiederanno il delitto, anzi difenderanno il "bastardo" innocente, l'impuro frutto di un mostruoso accoppiamento, questo figlio non chiesto (MONTESI 2010, 74).

Anche sulle pagine de «La Difesa delle lavoratrici», il tema degli stupri di guerra trovava elaborazioni molto diverse da quella nazionalista che vedeva nella violenza sessuale il pericolo di degenerazione per la razza. Al contrario, sulla rivista socialista:

il tema dello stupro dà occasione all'affermazione del naturale diritto della madre nei confronti del figlio e del valore autonomo e individuale (non subordinato a finalità nazionali trascendenti) della relazione materna. È la posizione espressa da un dottor W. I. Robinson nel giugno 1915, a proposito di una francese violentata e ingravidata da un soldato nemico. Robinson approva la reazione del marito, che lascia a lei decidere se abortire o portare a termine la gravidanza, e in quest'ultima eventualità, se tenere il figlio con sé o, accorgendosi di non riuscire ad amarlo, affidarlo ad un istituto tedesco (GUIDI 2007, 116).

La vicenda di Luisa, Chérie e Mirella venne poi rielaborata dalla Vivanti e trasposta nel romanzo *Vae Victis!*, edito ancora da Quintieri due anni più tardi, nel 1917, a conferma del valore che questo soggetto doveva avere per la scrittrice, la quale volle offrire con queste sue pagine una partecipe, commossa e poetica testimonianza di tante lacrime versate di nascosto da molte donne violentate, vittime di un tormento che spesso il pudore impediva di confessare:

Che cosa fare? Doveva chiamare aiuto? Doveva andare gridando la loro vergogna e la loro disperazione per le vie del villaggio? No, no, no! Che nessuno le veda, che nessuno sappia mai ciò che è accaduto... (VIVANTI 1917, 217)

Le pagine sono colme di dolore e di angoscia:

È strano; eppure anche ora di quando in quando mi riprende quella idea fissa, l'idea che in quella notte sia morto qualcuno. E – cosa più strana ancora – non mi riesce di liberarmi dal pensiero che sono io, io stessa che fui uccisa; io, Chérie, che non esisto più. Non posso descrivere questa sensazione. Sarà certo una forma di debolezza cerebrale, di aberrazione provocata dalla scossa morale che abbiamo sofferto. È quello che il buon dottore inglese – chiamato a vederci tutt'e tre, ma specialmente per tentare di guarire Mirella – chiama *trauma psichico*. Egli dice che Mirella soffre di trauma psichico: vuoi dire che la sua anima è stata ferita. Ebbene io, talvolta, provo la sensazione che l'anima mia non solo sia stata ferita, ma uccisa, assassinata mentre ero svenuta in quella notte di terrore. Mi pare che non sia io – non la vera Chérie, ma un fantasma, uno spettro che mi assomiglia e porta il mio nome – colei che passeggia per questi placidi parchi inglesi, che parla e sorride, che bacia e conforta Luisa, che prega per Claudio e per Florian (VIVANTI 1917, 197).

Anche nel romanzo, che ha per titolo le minacciose parole latine pronunciate da Brenno, capo dei Galli Senoni, vincitore dei Romani nel IV sec. a.C., la Vivanti delinea i due casi di coscienza. Per Luisa la maternità è un male:

Luisa guardò in faccia la sua sventura, e tremò. Non vi era più dubbio, non vi era più speranza. Novembre! Il terzo mese era passato. Ciò ch'ella aveva temuto più della morte, avveniva. L'oltraggio subito si perpetuava in lei. L'onta si era fatta eterna, la violenza si era fatta umana. Il delitto viveva, viveva! e le pulsava in seno.

Per “sottrarsi all'orribile cosa” che porta dentro di sé si rivolge ad un dottore: «Egli mi curerà. Egli mi guarirà» (VIVANTI 1917, 261). Al contrario, per la diciottenne Chérie l'istinto «sublime e trionfale della Maternità» (VIVANTI 1917, 263) è più forte dell'odio che dilania e divide gli esseri umani:

Ciò che per te è vergogna, odio, orrore... per me è amore, meraviglia, estasi. Non so spiegarlo, io stessa non lo comprendo. Ma sento che prima di distruggere volontariamente questa vita che porto in me, mi strapperei il cuore, vivo e pulsante, dal petto. [...] Chérie non ascoltava nulla, non pesava nulla, non ricordava nulla. Non udiva che una voce: la voce del figlio non nato, che attendeva da lei il dono della vita. E quella voce le diceva che nelle superne lande mattutine dove attendono le creature umane che vivranno, non vi sono né belgi né tedeschi, né vinti né vincitori (VIVANTI 1917, 278-79).

Nel romanzo Carlo Caporossi legge una presa di posizione coraggiosa da parte dell'autrice, la quale:

con perfetta imparzialità, porge al lettore sia le ragioni che inducono Luisa ad abortire il figlio, frutto dello stupro di un soldato tedesco invasore, sia quelle di Chérie, che invece sceglie di portare avanti la gravidanza. E conferma il valore dei motivi alla base della scelta di entrambe, combatte il moralismo del pastore protestante che vorrebbe ostacolare l'intervento del medico per fare abortire Luisa, combatte il pregiudizio dell'opinione pubblica del paese che condanna Chérie, colpevole di aver voluto mettere alla luce un bastardo, condanna chiunque non capisca che le ragioni di entrambe le donne sono sacrosante (CAPOROSSO 2002, 269-92).

La Vivanti, dunque, giustifica la scelta dell'aborto voluto da Luisa, e nello stesso tempo l'istinto materno di Chérie. I destini delle donne sono diversi ma vengono presentati capendone le ragioni pur se antitetiche, con la coscienza dei diritti di una scelta che fanno di questo romanzo, come di alcuni racconti di *Zingaresca*, i vertici della narrativa vivantiana. Nelle parole di Gianni Venturi,

per una volta la *pietas* vivantiana assume toni e reazioni di grande impatto etico e sociale. Rapportata ai tempi, alle situazioni e alle stesse scelte esistenziali e artistiche della scrittrice, il tema, la Tesi come predilige chiamarla la Vivanti, non è indifferente, non è pretesto di letteratura e di scrittura (VENTURI 1994, 307-308).

Pur raccontando l'orrore della guerra, Annie non rinuncia a commenti umoristici, vere e proprie costanti di tutta la sua opera (CAVALLUCCI 2014). Bersaglio

privilegiato è l'aristocrazia inglese, a dimostrazione della crescente avversione della scrittrice verso la sua patria. Il ritratto che ne fa Annie è infatti piuttosto critico:

È piacevole cosa, in un mite pomeriggio settembrino, starsene seduti nella verde quiete di un giardino in Inghilterra. Piacevole è sorseggiare il thè e discorrere del tempo e della guerra, mentre i passerotti avventurosi vi saltellano vicini sull'erba vellutata, e una lieve brezza vi porta, misto a un profumo di reseda, il lontano alito del mare. Così pensavano nella loro anima pacata le due sorelle, Miss Jane e Miss Julia Corry, volgendo intorno gli occhi azzurri, sereni, soddisfatti a mirare i prati, i passerotti, il servizio d'argenteria, i crostini imburrati, e la loro migliore amica Miss Lorena Marshall, venuta da Harrow a prendere il thè con loro e di cui le serene pupille brune riflettevano la stessa pacata felicità. Tutte e tre avevano, sotto alle ravviate chiome grige, il viso ancora giovane; tutte e tre avevano entro il severo petto verginale un cuore impressionabile e tenero; tutte e tre avevano attraversato l'esistenza, contegnose ed impeccabili, senza deviare mai dalla più rigorosa anglosassone convenzionalità. Erano sublimemente ingenue, divinamente caritatevoli, e inflessibilmente austere.

L'atmosfera idillica contrasta nettamente con il dramma della guerra, ridotta dalle tre donne a semplice oggetto di conversazione, come il meteo. Il giudizio negativo verso la frivola ed ipocrita società britannica si rafforza poco dopo, quando il discorso si sposta sui profughi, ridotti a una moda passeggera:

«A proposito, non pensate anche voi di prendervi in casa qualche profuga?» chiese Lady Mulholland a Miss Jane. «I Davidson ne hanno presa una». «Ma come! I Davidson ne hanno presa una?» esclamò Miss Marshall. «I Davidson ne hanno presa una!» fecero eco Miss Jane e Miss Julia Corry. «Sicuro,» disse in tono un po' sarcastico Lady Mulholland. «E mi pare che se loro si permettono di tenerne una in quella meschina casa che hanno, ce lo potremmo permettere anche noi». «Già; sono di gran moda oggi i rifugiati» osservò Kitty a Miss Lorena Marshall. «Tutte le migliori famiglie ne hanno».

Ben presto, però:

lo slancio di generosità esagerata cadde; e quando nelle case si riunivano le signore a lavorare per i soldati, e a raffrontare i Belgi da loro ospitati, si notava una malcelata amarezza in coloro che ne avevano in casa, e un tono di sorridente compatimento da parte di chi non ne aveva. Si parlava dei profughi quasi come di una malattia; un estraneo avrebbe potuto credere che si trattasse degli orecchioni o delle febbri malariche.

Anche in questo passaggio emerge chiaramente l'arguto sarcasmo di Annie,

che grazie a questa arma si slega, almeno in parte, dai canoni del melodramma e riesce a conferire alla sua scrittura quel tocco di originalità che rende le sue opere uniche nel panorama letterario a lei contemporaneo (CAVALLUCCI 2014).

Nelle pagine finali del romanzo *Mirella*, come già accadeva nel dramma teatrale, riacquista la capacità di parlare vedendo la zia con in braccio il bambino che ha dato alla luce:

Mirella era là, immota, quasi catalettica, cogli occhi pazzi di terrore fissi su quella porta. Quella porta si apriva – si apriva! Ecco – ecco – uno spiraglio di luce bianca appariva sotto alla tenda... Ah! La porta era aperta... la tenda si scostava! ... Ora Mirella sarebbe morta. Lo sapeva! Ciò che stava per vedere l'avrebbe uccisa, come già una volta aveva uccisa l'anima sua. Sì... sì... la tenda rossa si moveva ancora, lo spazio di luce s'allargava... Mirella ansava, soffocata, morente. Quand'ecco in quella luce – oh, meraviglia! oh, estasi infinita! – in quella luce apparve una Visione! Inondata dai raggi della luna, tutta velata di rilucente azzurrità, stava una Madre col suo Bambino. Dietro a lei brillava un grande cerchio di luce. Ah, ben la conosceva Mirella quella dolce figura! Rapita delirante, tese le mani giunte verso lei. Con quali parole doveva salutarla?... Le sapeva, le sapeva, quelle parole; le ricordava... le sentiva, salire su dal cuore, farle ressa alla gola, ma le labbra convulse non le potevano formulare. Spasimando, torcendo le mani congiunte, Mirella taceva – taceva mentre quelle parole si aprivano come fiori di luce nella sua mente, risuonavano come note d'organo nel suo cuore. La visione si mosse, parve ondeggiare, trasalire... Ah, sarebbe dunque svanita, svanita per sempre? E Mirella ricadrebbe ancora nell'abisso della solitudine e del silenzio? Qualche cosa sembrò spezzarlesi nella gola, e un grido, un grido acuto e vibrante le irruppe dal

petto. Ecco aperta, aperta la chiusa fonte della sua voce! ecco dalle sue labbra fluire le parole del saluto immortale: «*Ave Maria!...*». Ed ora l'eterea visione sorrideva, sorrideva muovendo verso di lei... Soverchiata dall'estasi Mirella le cadde ai piedi. Luisa s'era svegliata di soprassalto, udendo un grido... Che voce era quella? Intorno a lei la camera era immersa nel buio, ma Luisa sentiva d'essere sola, sentiva che Mirella non era più accanto a lei. Dalla porta socchiusa veniva un fioco chiarore. Colla rapidità del lampo Luisa fu nel corridoio e giù per le scale. Scendeva a precipizio. Ma giunta all'ultimo pianerottolo, si arrestò irrigidita. Là, nell'effuso chiarore lunare stava una luminosa forma nell'atteggiamento umile e sacro della immortale Maternità. Davanti a lei, inginocchiata, era Mirella. E Mirella parlava. «*Benedicta tu...*». Chiare, spiccate, argentine cadevano dalle sue labbra quelle parole: «*Benedicta tu...*». La benedizione che Luisa e tutti avevano negata, ecco, usciva ora quasi un annunzio profetico da quelle labbra innocenti da tanto tempo mute; risuonava come un decreto divino in quella pura voce da tanto tempo silenziosa. Mirella era guarita! Guarita in grazia di Chérie e del bimbo suo, figlio dell'onta, della violenza e del dolore... Scossa da un brivido immenso Luisa cadde a ginocchi presso la sua bambina, e ripeté con lei le consacrate parole... Tremante ed estasiata Chérie stringeva più forte al seno la sua creatura piegando il capo sotto l'ala di quella divina benedizione.

Il romanzo si conclude con una sorta di riscatto finale di Chérie, che diventa un simbolo ed è quasi sacralizzata nel suo farsi emblema di una maternità che supera ogni ostacolo. La Vivanti assegna a Chérie e al figlio del nemico un'aurea sacra, costruendo un parallelo tra la Vergine Maria e Chérie, facendo sì che questa maternità dolente colpita da un casuale raggio di luce susciti un'emozione tale in Mirella da permetterle di riacquistare la parola. Al di sopra della vergogna, della ripugnanza e dell'orrore, prevale l'amore materno, splendidamente rappresentato dalla candida Chérie. Tuttavia, la tragicità della sua condizione appare senza scampo, dal momento che la collettività respinge sia lei che il bambino:

Un bambino così piccolo, così abbandonato! Nessuno lo guarda, nessuno gli dice mai una buona parola, mai! Anche Luisa diventa crudele, diventa come una furia

quando vede il bambino. Mio Dio! Mio Dio! Come passeremo nella vita lui ed io, tra l'odio, il disprezzo, il dileggio di tutti?

L'amaro finale mostra come la Vivanti sappia affrontare «con una maturità singolare un tema così delicato e *moderno*» (VENTURI 1994, 308) ed evidenzia nello stile della scrittrice

impeti verso la gioia del vivere e verso il dramma, o piuttosto la commedia dell'amore, moti di umana partecipazione, di acuta penetrazione, di simpatia, d'indulgenza, di pietà: commozioni capricciose, lievi e fuggevoli, a fior di pelle, ma spontanee e fresche, e un'attitudine a rappresentarle nella loro levità, con pochi tratti sicuri, senza calcarvi sopra e deformatli, con aria stupita, con certa ingenuità maliziosa, e, insomma, con grazia (CROCE 1954, 302).

Dal romanzo il regista Raffaello Matarazzo nel 1955 trasse il film *Guai ai vinti*, ma ne spostò l'ambientazione dal Belgio all'Italia dopo la disfatta di Caporetto e cambiò in modo significativo il finale. La protagonista dopo la nascita del bambino viene infatti spinta dal fidanzato a lasciare il proprio paese, ma durante la fuga cade ferendosi mortalmente. Il fidanzato la raggiunge e le promette di prendersi cura del bambino. Dopo il successo della trasposizione cinematografica il romanzo venne ripubblicato un anno più tardi, nel 1956, da Mondadori, con lo stesso titolo in italiano del film.⁴

Note

¹ I riferimenti alle vivantine compaiono nella celebre rubrica di Matilde Serao *Api, mosconi e vespe* a partire dal 1892.

² Orco era il soprannome con cui la scrittrice scherzosamente chiamava Carducci, alludendo alla sua 'fiabesca' ingordigia e ruvidezza.

³ *Ad Annie:*

*Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie
Vedi: il sole co 'I riso d'un tremulo raggio ha baciato
la nube, e ha detto—Nuvola bianca, t'apri. —
Senti: il vento de l'alpe con fresco susurro saluta
la vela, e dice—Candida vela, vai. —
Mira: l'augel discende da l'umido cielo su 'l pèsco
in fiore, e trilla — Vermiglia pianta, odora. —
Scende da' miei pensieri l'eterna dea poesia
su 'I cuore, e grida — O vecchio cuore, batti. —
E docile il cuore ne' tuoi grandi occhi di fata
s'affisa, e chiama—Dolce fanciulla, canta.*

26 marzo 1890

⁴ ANNIE VIVANTI, *Guai ai vinti*, Milano, Mondadori, 1956.

Bibliografia

BANTI 2005

Alberto Mario BANTI, *Corpi e confini nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco*, a cura di Salvatici Silvia, in *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

BOSSI 1917

LUIGI MARIA BOSSI, *In difesa della donna e della razza*, Milano, Quintieri, 1917.

CAPOROSSO 2002

Carlo CAPOROSSO, *Per rileggere Annie Vivanti*, in «Nuova Antologia», 137, fasc. 2221, gennaio- marzo 2002, pp. 269-92.

CARDUCCI - VIVANTI 2004

Giosuè CARDUCCI – Annie VIVANTI, *Addio caro Orco, lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2004.

CAVALLUCCI 2014

Sabrina CAVALLUCCI, *Dramma, satira e denuncia sociale: la guerra raccontata da Annie Vivanti*, in «Fillide. Il sublime rovesciato: comico umorismo e affini», <www.fillide.it>, numero 9 settembre 2014. Sito web diretto da Luisa Bertolini.

CROCE

Benedetto CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1954.

FOLLI 2004

Giosuè Carducci – Annie Vivanti, *Addio caro Orco, lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di Anna FOLLI, Milano, Feltrinelli, 2004.

GUIDI 2007

Laura GUIDI, *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Napoli, Clío Press, 2007.

LIPKES 2007

Jeff LIPKES, *Rehearsals: The German Army in Belgium, August 1914*, Leuven University Press, 2007.

MANTOVANI 2004

Claudia MANTOVANI, *Rigenerare la società. L'eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni Trenta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p.197.

MONTESI 2010

Barbara MONTESI, “*Il frutto vivente del disonore*”. *I figli della violenza, l'Italia, la Grande Guerra*, in *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, a c. di Marcello Flores, Milano, Franco Angeli, 2010, p.73.

VENTURI 1994

Gianni VENTURI, *Serpenti e dismisura: la narrativa di Annie Vivanti da «Circe» a «Naja tripudians»* in *Les femmes - écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a c. di Emmanuelle Genevois, Paris, Chroniques Italiennes - Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp.307-308.

VIVANTI 1890

Annie VIVANTI, *Lirica*, Milano, Treves, 1890.

VIVANTI 1915

Annie VIVANTI, *L'invasore*, Milano, Quintieri, 1915.

VIVANTI 1917

Annie VIVANTI, *Vae Victis!*, Milano, Quintieri, 1917.

VIVANTI 1956

Annie VIVANTI, *Guai ai vinti*, Milano, Mondadori, 1956.