



HAL
open science

Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in *Vae Victis!*

Barbara Meazzi

► **To cite this version:**

Barbara Meazzi. Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in *Vae Victis!*. *Annali d'Italianistica*, 2015, The Great War and the Modernist Imagination in Italy, 33. hal-03452796

HAL Id: hal-03452796

<https://hal.science/hal-03452796>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Barbara Meazzi

**Annie Vivanti e la grande guerra:
stupro, aborto e redenzione in *Vae Victis!***

Lo stupro è stato praticato nel corso della storia come “arma di guerra”, fin dai tempi più antichi. L’espressione “arma di guerra”, ricorda Anne Dupierreux, sarebbe però recente, perché utilizzata solo a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, all’epoca cioè delle guerre in Rwanda e in Bosnia. Per la prima volta, osserva la studiosa, in quella terribile occasione lo stupro sistematico è stato considerato come parte della strategia militare, il che ha consentito di abbattere il muro di silenzio che fino ad allora aveva avvolto le vittime, e di punire i responsabili per aver commesso un crimine contro l’umanità.

In verità, già all’epoca della Prima Guerra mondiale lo stupro “di massa” compiuto dall’esercito tedesco all’epoca dell’invasione del Belgio aveva suscitato vivissime reazioni, anche grazie alla mobilitazione dei comitati suffragisti britannici e americani, e l’opinione pubblica internazionale si ritrovò allora a fare i conti con gli orrori di cui erano state vittime le donne in quanto “non combattenti”. Il recupero dell’evento da parte della propaganda di guerra, tuttavia, fu tale per cui più che alle donne ci si interessò soprattutto ai carnefici, dipinti come dei mostri che nulla, né la pietà, né il timor di Dio, avrebbe potuto arrestare.

Malgrado la tragedia delle donne belghe e francesi abbia avuto in Italia un’eco molto ridotta (Schiavon 170), la scrittrice Annie Vivanti, senz’altro a causa del suo cosmopolitismo, dedicò alla vicenda nel 1915 una *pièce* teatrale intitolata *L’invasore*, trasformata nel 1917 nel romanzo *Vae Victis!*, che riscosse un ottimo successo di pubblico e conobbe una decina di riedizioni, fino al 1940. È legittimo interrogarsi sulle ragioni della fortuna di un romanzo che racconta di due donne belghe che, dopo esser state stuprate da soldati tedeschi, decidono l’una di abortire e l’altra di portare a termine la gravidanza. Ci proponiamo pertanto di analizzare *L’invasore* e soprattutto *Vae Victis!*, considerato da Giovanni Venturi come il romanzo sulla “coscienza dei diritti di una scelta e di una scelta femminile” (308), anche se in verità questo ci sembra essere un testo che tratta di questioni legate alla drammatica ineluttabilità della maternità: malgrado la tematica sembri apparentemente moderna, pur prendendo spunto dagli stupri effettivamente subiti dalle donne belghe, e pur presentando qualche variante qualitativamente significativa rispetto alla narrativa popolare coeva, *L’invasore* e *Vae Victis!* propongono — è questa la nostra ipotesi — dei messaggi fondamentalmente conservatori e apertamente eugenici.

Annali d’italianistica 33 (2015). *The Great War & the Modernist Imagination in Italy*



La Belgique à feu et à sang — dettaglio della copertina
(collezione personale)

1. *La Grande Guerra e il corpo delle donne: storia, stupri e stereotipi*

La copertina a colori della pubblicazione *La Belgique à feu et à sang*, un opuscolo pubblicato nel 1917 da Maxime Vuillaume presso l'editore parigino Rouff, sintetizza perfettamente il messaggio propagandistico diffuso durante la Prima Guerra mondiale contro il nemico tedesco e condensa alcuni stereotipi circolanti all'epoca riguardo ai Tedeschi: in primo piano vediamo un soldato

tedesco sorridente che tiene nella mano destra una spada ancora gocciolante di sangue; ai suoi piedi giacciono un bimbo ferito mortalmente al cuore e una donna colpita alla testa, che tiene tra le braccia il corpo inanimato del figlioletto. Al centro del disegno si intravedono dei personaggi in fuga, tra cui è riconoscibile una donna che corre tenendo in braccio un bimbo, preceduta da una ragazzina e inseguita da un soldato armato. Sullo sfondo appare una cattedrale e alcune case da cui si innalzano delle fiamme dal color rosso sangue: il fuoco e il sangue evocati appunto dal titolo dell'opuscolo. Raffigurati come dei campioni di violenza e di crudeltà, i soldati tedeschi sono il simbolo della malvagità assoluta perché non solo uccidono i bambini e le loro madri, ma distruggono addirittura le chiese, le case e le opere d'arte.

Pochi mesi dopo l'invasione del Belgio, si cominciano a stilare dei rapporti sugli orrori commessi dai soldati tedeschi, spesso sotto l'effetto dell'alcool (Brownmiller 55); alle donne stuprate viene riservata una posizione non sempre di primo piano e comunque il loro statuto di vittime non è completamente comprovato. Nel *Bryce Report*, pubblicato fin dal 12 maggio 1915, addirittura si insinua che alcune donne non tentarono di sottrarsi agli stupri, e anzi stuzzicarono i soldati con dei comportamenti "provocanti"; più che sulle violenze subite, si insiste sul degrado umano delle truppe tedesche responsabili dei crimini più biechi.

Intorno al 1917, per designare le violenze sessuali subite dalle donne in Belgio all'inizio della guerra, si comincia a parlare di "stupro del Belgio" (Bianchi 94): la sorte riservata alle donne diventa una sineddoche che rimanda alla violenza cui fu sottoposto il Paese e che nega di fatto alle donne del Belgio la possibilità di essere riconosciute legittimamente come vittime. Come sottolineato tra gli altri da Françoise Thébaud, senz'altro a partire dai fondamentali saggi di George L. Mosse, occorre tenere a mente il fatto che il discorso sulla guerra è profondamente sessuato: ecco allora che lo stupro delle donne belghe diventa lo "stupro del Belgio" perché se l'uomo è soldato, la donna è la terra che il soldato difende, e perciò il suo ruolo è quello di assicurare l'inviolabilità del corpo femminile. Così, nel discorso propagandista, l'immagine dell'avversario prende sembianze bestiali: ci riferiamo in particolare ai manifesti diffusi nel corso della campagna di propaganda "*Remember the Women of Belgium*", poi trasformata in "*Remember Belgium*", e al poster raffigurante un enorme gorilla che stringe a sé il corpo di una donna senza vita mentre nella mano destra tiene una clava su cui è scritta la parola tedesca "*Kultur*".¹

¹ Si vedano i disegni dell'olandese Louis Raemaekers per la Wellington House, l'ufficio britannico di propaganda: <http://net.lib.byu.edu/~rdh7/wwi/propaganda/index.html> (consultato il 20 novembre 2014); per il secondo riferimento si veda <https://armyheritage.org/education-and-programs/educational-resources/education-materials-index/42-information/education-a-programs/170-remember-belgium> (consultato il 20 novembre 2014).

Lo “stupro del Belgio” contribuì a lanciare il dibattito sulla legittimità dell’aborto “terapeutico”, diverso da quello definito come “criminale” perché praticato per limitare le gravidanze. Persino in Italia, dove si ignorò di fatto il dramma delle donne belghe, si cominciò tuttavia a disquisire di interruzione della gravidanza ammissibile in caso di stupro.

Dobbiamo ricordare, a tale proposito, il nome di Luigi Maria Bossi, che fu il primo docente italiano di ginecologia: amico di Cesare Lombroso, acceso nazionalista, il Bossi era un sostenitore della pratica dell’aborto in caso di violenza sessuale non certo per tutelare i diritti delle donne o per limitare le nascite, ma per difendere i diritti della nazione (Cassata 71-75). In un articolo intitolato “In difesa delle donne belghe e francesi” pubblicato nel 1915 sulla rivista *La ginecologia moderna* da lui diretta, Bossi si dichiarava favorevole all’aborto giacché, in caso di stupro, le donne avrebbero dato alla luce a

figli miseri fisicamente e colle stimate ineluttabili della degenerazione e cioè o dei deficienti nello sviluppo destinati a vivere a carico della pubblica beneficenza o dei futuri pazzi e delinquenti.

(Ventrone173)

Bossi riprenderà l’argomentazione eugenetica in un saggio del 1917 intitolato *In difesa della donna e della razza. Polemiche - Discorsi - Referendum contro l’egoistico rovinoso Neo-Malthusianismo, contro l’infamia dell’Antiuomo tedesco*, e la svilupperà scagliandosi contro “l’ignominioso barbarismo teutonico” (Bossi 61). Il saggio, pubblicato presso la casa editrice milanese Riccardo Quintieri (che già aveva editato i romanzi italiani di Annie Vivanti, tra cui *L’invasore* e *Vae Victis!*), raccoglie diversi suoi testi tra cui una sua lettera riprodotta nel 1916 dal *Popolo d’Italia* a proposito di un’inchiesta diffusa “fra donne, medici, sociologi, giuristi e letterati” sulla questione della legittimità dell’aborto in caso di stupro. L’autore trascrive anche alcune risposte, tra cui quella di un certo F. M. Zandrino,² che sostiene che lo Stato “deve avocare a sé il dovere di soppressione di chi per l’avvenire sarebbe una fonte inesaurita e [...] irresponsabile del male e della vergogna sociale” (Bossi 100). Segue un commento di Anna Franchi, socialista, giornalista e femminista, la quale afferma che ogni donna risponderà in modo diverso al quesito, a seconda della propria sensibilità, ma che tutte le donne chiederanno di fucilare “quei bruti”. Quando poi verrà “la pace vittoriosa”, gli uomini buoni “troveranno conforto per le sventurate vittime e [...] troveranno modo di proteggere la razza latina dall’inquinamento che potrebbero portare questi bastardi della delinquenza [...]”

² Di Francesco Maria Zandrino parlano Ungaretti e Prezzolini nel 1914, a proposito di un suo intervento indirizzato a *La Voce* e lì pubblicato nel numero del 16 dicembre 1914 (Carteggio 16). Giornalista, forse maestro elementare, Zandrino aveva fatto parte della “Lega antitedesca”, di cui era stato fondatore Luigi Maria Bossi nel 1916 (Ventrone IX; Montesi 73-74).

(Bossi 102). Dal canto suo, Anni Vivanti risponde in qualità di autrice de *L'invasore*:

Londra, 29 settembre

Illustre Professore,

E poiché anche a me giunge la sua domanda se la donna violentata dal nemico abbia il diritto all'aborto, io Le rispondo che come si ha il diritto di spegnere un incendio in casa propria, come si ha il diritto di estirpare un cancro dal proprio corpo, una donna ha il diritto di liberarsi dal malefico germe di vita impostole dalla violenza nemica.

(Bossi 109)

2. Annie Vivanti in difesa delle donne belghe

È arrivata da ieri l'altro Annie Vivanti, la grande Annie, [...]. È la creatura più divertente, del resto, che io abbia mai incontrato. Più divertente ancor dei suoi libri, ed è dir gran cosa. Monelleria, incongruenza, un misto di furbizia e di candore, l'*humour* anglosassone venato di emotività ebraica, un istinto di vita potentissimo, addirittura paradossale. Con me essa è a volta umile e protettiva, piena di compunto rispetto e insieme di tenera pietà per tutto quanto v'ha in me d'irriducibile, d'assoluto, diciam pure di tragico, come artista e come donna.

Così diverse, forse per questo non siamo rivali e ci vogliamo bene.

(Aleramo 89-90)

Così Sibilla Aleramo descriveva nel 1927 Annie Vivanti: scrittrice, poetessa e musicista trilingue e cosmopolita, essa fu attiva tra l'Italia, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti fin dall'inizio del XX secolo.

Nata in Inghilterra nel 1866, morta a Torino nel 1942, la Vivanti è ricordata oggi quasi solo per l'"amicizia sentimentale" che la legò a Carducci tra il 1890 — data della prima lettera che il poeta le inviò e che fu pubblicata nell'introduzione della sua prima raccolta di poesie intitolata *Lirica* — e il 1907, ovvero fino alla di lui morte. Sarebbe opportuno invece ricordare Annie Vivanti soprattutto per la sua vivace carriera di poetessa e scrittrice bilingue, cantante e musicista:³ tra i suoi scritti in prosa, in italiano e in inglese, dobbiamo qui citare almeno il suo romanzo più famoso, *I divoratori* (1911), racconto a sfondo autobiografico di una donna che rinuncia alla propria carriera letteraria per seguire e assecondare la figlia, assoluto genio artistico.

Nel 1915, sicuramente colpita dalle sorti delle donne belghe e su richiesta del dottor Bossi, che voleva che si difendesse l'idea dell'aborto "voluto e desiderato dalla violentata" (Bossi 120), Annie Vivanti pubblica la *pièce* teatrale *L'invasore*, rappresentata per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano. Il romanzo *Vae Victis!* del 1917 si rifà al dramma teatrale, pur modificandone

³ Rimando alla tesi di laurea magistrale di una mia studentessa dell'Université de Savoie, Giulia Romanelli, intitolata "Riscoprire Annie Vivanti attraverso i *gender studies*. Il caso di *The Hunt for Happiness*", presentata nel marzo del 2013. Inedita, purtroppo, la tesi, ricca di spunti e di materiali originali, merita di essere proseguita in ambito dottorale.

alcuni elementi nella parte finale.

In entrambi i testi, suddivisi in tre parti, si narra la tragica vicenda di tre personaggi femminili, Luisa, sua figlia Mirella e Chérie, la cognata di Luisa, vittime innocenti della brutalità degli invasori tedeschi in preda all'ebbrezza, come già si evinceva dal *Bryce Report* che la Vivanti aveva sicuramente consultato essendo anglofona: "Immondi soldati ubriachi — si legge nel romanzo — avevano soddisfatto su di lei [Chérie] le loro lubriche brame — ed eccola lì, spezzata, contaminata, perduta!" (*Vae Victis!* 194).

I Tedeschi, nel romanzo più che nella *pièce* teatrale, sono ritratti come diabolici, perfidi e traditori, lubrici e "libertini", ovvero viziosi; l'esercito tedesco viene stigmatizzato in quanto "orda cenerognola" o "Jene Grigie" (*Vae Victis!* 33) che niente e nessuno può arrestare, pronto a brutalizzare la popolazione civile per rispettare gli "ordini superiori" e per imprimere il "sigillo della Germania" sul paese, ovvero nei ventri delle donne belghe:

"I vostri ordini..." balbettò l'inebriato Feldmann, pronunciando a stento le parole e poggiando la sua mano sulla spalla stessa di Fischer per tenersi ritto, "i vostri ordini... contraddizione diretta con altri ordini... ordini superiori... che abbiamo ricevuti. Vero?... eh, Von Wedel?" E tentennò la testa, strizzando l'occhio a Fischer. "Sigillo della Germania... da imprimersi sul paese nemico... Sigillo della Germania... [...]"
(*Vae Victis!* 59)

Evidente qui la rielaborazione dell'immagine degli stupri di massa compiuti in vista di una "germanizzazione" dell'Europa: Luisa e Chérie sono infatti considerate come le vittime di un grande complotto (prima ancora che di uno stupro) compiuto sotto gli occhi dell'undicenne Mirella che, traumatizzata, perde l'uso della parola.

Accolte in quanto profughe in Inghilterra, Luisa e Chérie si accorgono — la prima con orrore e la seconda con stupore —, di essere incinte: mentre Luisa reclama l'aborto non solo per liberarsi da una macchia ma anche nella speranza di poter celare l'accaduto al marito, Chérie nel romanzo accetta la maternità, anche se tale decisione la isola socialmente e provoca l'allontanamento definitivo di Florian, suo promesso sposo (nella *pièce*, come vedremo più avanti, Chérie cercherà invece di suicidarsi).

In un finale pesantemente lirico, oltre che prevedibilmente consolatorio, Mirella ritrova l'uso della parola di fronte a Chérie e al bambino, ch'ella crede essere l'apparizione della Madonna e del Bambino Gesù:

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.

(*Vae Victis!* 208)

Nonostante una qualità stilistica mediocre tipica della narrativa popolare — imperversano il punto esclamativo e le sospensioni, le costruzioni paratattiche e l'iperbole, il fervore e il trasecolamento, i sospiri e gli svenimenti —, il testo della Vivanti contiene alcune peculiarità che lo rendono, malgrado tutto, originale e audace.

La costruzione del romanzo, ad esempio, è particolare, così come lo è la rivelazione della tragedia: assistiamo, nella prima parte, all'arrivo dei soldati tedeschi nella casa dove vivono le tre donne sole e indifese, ma nulla viene detto del dramma imminente; nella seconda parte, ritroviamo Chérie, Luisa e Mirella profughe in Inghilterra: la bambina ha perso l'uso della parola mentre Chérie non riesce a ricordare quello che le accadde la terribile sera dell'arrivo dei Tedeschi. Benché le due parti del testo — e finanche la terza, che racconta del ritorno a casa — corrispondano a due assi temporali in apparenza separati come è consuetudine nella letteratura popolare,⁴ il racconto della tragedia, momento topico del romanzo, arriva nella seconda parte sotto forma di analessi, andando così a collegare le due parti. Non che questa scelta narrativa conferisca al romanzo una qualche trasgressività: di fatto, però, la Vivanti introduce una variante che lo singolarizza.

L'analessi comporta poi un'altra variazione sul genere rosa, di solito reticente alle introspezioni psichiche o psicanalitiche, e che consiste nel fatto che nessuna delle tre protagoniste riesce a “dire” la tragedia. Si potrebbe pensare, e in parte è così, a un effetto *suspense*: eppure in quel “non detto” ci sembra di poter ravvisare un timido accenno di esplorazione della psiche delle tre vittime che per un tempo, da semplici caratteri quali sono, sembrano diventare personaggi a tutti gli effetti. Così, Mirella, testimone della tragedia, è muta e si muove come un automa (tanto che la madre pensa che sia impazzita); dal suo canto Chérie annota sul suo diario con precisione i fatti che ricorda, ma poi non riesce a sfondare il muro delle tenebre:

Odo Mirella che strilla e strilla... mi dibatto disperatamente contro le tenebre che m'avvolgono.... Poi, più nulla....
Più nulla.

La nube che grava sul mio cervello, fluttua, si dirada... si risollewa.
È trascorso un istante?... Un'ora? Un'eternità?... L'ignoro! Sento che qualcuno mi solleva... mi trasporta....
Mi sento la testa violentemente rovesciata all'indietro, sento i capelli tesi sulla mia fronte come se qualcuno me li strappasse...
Ed ora il mondo è pieno di orrori indefiniti, di tortura, di strazio lacerante...
E ripiombo nel nulla.
[...].

⁴ Si pensi al *Figlio dell'anarchico* (1901) della Invernizio per il versante italiano, o a *Monsieur Lecoq* (1869) di Emile Gaboriau sul versante francese, o ancora a *The Valley of Fear* (1915) di Conan Doyle per il versante inglese.

Ancora una volta, l'incoscienza, come una caverna nera, m'inghiotte.

Mi ridesta la voce di Luisa. Pare che mi chiami, mi chiami da lontano...

Poi quella voce si fa più forte... più vicina — ecco! grida il mio nome. Ed apro gli occhi. Sì, Luisa è china sopra di me. Mi solleva, mi avvolge in uno scialle, mi trae con sé... Dove andiamo? Non so. Luisa mi porta fuori di casa, e via per un viottolo sassoso che conduce ai boschi. Non è giorno e non è notte. Forse è l'alba.

Una sete terribile mi consuma, un malore indescrivibile mi dilania, e sempre Luisa mi trascina avanti, e avanti ancora. Non posso andar oltre.

(104-05)

L'intendimento di Chérie si arresta davanti agli "orrori indefiniti", alla "tortura", allo "strazio lacerante", evocative immagini ellittiche e allusive che consentono il coinvolgimento empatico di chi legge. "Non posso andar oltre" è la metafora — certamente semplificata — dell'incapacità a trovare le parole per descrivere una tragedia.

Nemmeno Luisa riuscirà a "dire": nel corso di un'esplorazione nel passato del ricordo compiuta non già dal personaggio, ma da un narratore esterno, al lettore non è dato sapere che cosa le sia realmente accaduto. Il narratore descrive solo il suo arrivo sulla scena del crimine e il ritrovamento dei corpi della figlia e della cognata:

Allora Luisa si sforzò di ricordare, di ricordare quegli eventi di cui pure avrebbe pagato colla vita l'oblio. Cogli occhi chiusi, le membra scosse da brividi, ella impose a se stessa di rivivere le ore più fosche della sua vita...

L'alba del cinque agosto.

... La casa vuota, silenziosa. Gli invasori sono partiti.

Luisa, uno spettro livido nel grigio pallore dell'aurora, esce barcollando dalla sua camera... [...] Poi scende vacillando le scale.

Ed ecco, accasciata ai piedi della ringhiera di ferro — Mirella! Mirella ancora colle braccia legate, colla piccola bocca aperta, ansando breve, a tratti, come un uccellino che sta per morire...

Luisa la solleva, slega e scioglie la sciarpa che la stringe, le spruzza dell'acqua sul viso... e Mirella apre gli occhi.

Ma quelli non sono gli occhi di Mirella! Vi è delirio e frenesia in quelle pallide iridi che si volgono lente intorno alla stanza, che vagano indecise e che d'un tratto si fermano su un punto, folli, intente.

Che cosa mai guardano con quell'espressione di indicibile terrore?

La madre segue quello sguardo e vede una porta — la porta drappeggiata da una tenda rossa che dà in una camera da letto. È questa una camera poco usata dove talvolta un ospite o un paziente di Claudio ha dormito. Ed è su questa porta che lo sguardo allucinato di Mirella si fissa. È aperta la porta; la tenda rossa pende strappata...

Luisa guarda — poi guarda ancora; e non si muove. La luce elettrica là dentro è ancora accesa, una seggiola è rovesciata sul limitare, e là, là sul letto giace qualcuno... È Chérie! Chérie nel suo vestito di velo bianco — Luisa vede che è tutto lacero e macchiato di sangue — Chérie, colle braccia alzate e le mani legate alla sbarra del capo-letto. Il largo nastro rosa le è stato strappato dai capelli per legarle così le mani sopra al capo. Ha la faccia graffiata e sanguinante. È immobile. Sembra morta.

Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in *Vae Victis!* 267

... Ah! come trovò Luisa la forza di sollevarla, di richiamarla alla vita, piangendo su lei e su Mirella, correndo disperata, folle, dall'una all'altra delle due creature?

Le aveva vestite, involuppate di scialli. Era riuscita, ora trascinandole, ora portandole, a scendere con loro le scale, a trarle fuori — fuori da quella casa profanata!

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 a loro.

(*Vae Victis!* 116-17)

Certo, la descrizione del ritrovamento del corpo di Chérie è pesantemente stereotipata, non fosse altro che nell'uso dei colori: il bianco del vestito della fanciulla vergine e il fiocco rosa che la lega alla sbarra del letto contrasta con il rosso della tenda e quello del sangue. Però, contrariamente a quanto viene talvolta insinuato nei romanzi popolari coevi,⁵ le vittime dello stupro qui non sono affatto consenzienti e non vi è altresì nessun compiacimento nell'evocare le atrocità subite dalle giovani donne.

Il “non detto”, che è anche il “non saputo” (“No, no, no! Che nessuno le veda, che nessuno sappia mai ciò che è accaduto a loro”), non esime le vittime dall'essere condannate da chi parla al loro posto: Chérie, vittima a tutto tondo, perde la verginità, rimane incinta ed è costretta a rinunciare al matrimonio e alla sua posizione nella società; nella *pièce* teatrale Luisa addirittura rimprovera Chérie: “Tu vuoi essere madre senza essere sposa!” (*Invasore* 142) — inequivocabile e significativo rimando alla vicenda raccontata da Kleist in *Die Marquise von O.*. E così, la scena dell'agnizione, che dovrebbe permettere a Chérie e a Florian di metter fine ai loro reciproci drammi (anche Florian, in quanto soldato, è stato vittima dei Tedeschi), si conclude invece con l'allontanamento del giovane, inorridito non già da quanto ha subito Chérie, ma dal suo stato di impurità:

Eccola lì, la creatura rovinata e infranta! Eccola lì, prona davanti a lui; simbolo della sua patria — della sua patria rovinata e devastata.

Perdute, perdute entrambe!... Spezzate, contaminate, impure.

Ah, invano egli verserebbe per loro tutto il suo sangue e tutte le sue lagrime. Nulla, nulla più varrebbe a salvarle, nulla più varrebbe a rialzarle nella loro primiera gloria e purità! Perduta l'anima della donna, straziata l'anima della patria!...

(*Vae Victis!* 192-193)

Mentre Chérie gli parla del neonato, Florian le rinfaccia i propri tormenti di soldato e quelli dei suoi compatrioti, le rimprovera di non essere morta o di non aver scelto il suicidio. Per Florian il dramma vissuto da Chérie, essendosi fatto carne, è un oltraggio per la nazione, e qui ritroviamo alcuni segni della sessualizzazione del discorso sulla guerra evocati in introduzione:

⁵ Il tema, tra l'altro, è abbastanza ricorrente nella produzione narrativa di Settimelli o di Marinetti.

“Ed è questo” — gridò sdegnato — “questo che tu trovi a dirmi, quando ritorno a te scampato dagli artigli della morte? Questo, questo tutto il tuo pensiero mentre la nostra patria sanguina, straziata dagli immondi bruti che vi hanno violate entrambe? Ah, maledizione su loro — maledizione eterna su loro e sulla creatura —”

“No!” con uno strillo ell’era balzata in piedi e gli copriva la bocca colle mani. “Noi no! Non maledirlo!... Non maledirlo anche tu quel bambino — che nessuno mai ha benedetto!”

“In nome del Belgio,” tuonò forsennato Florian, “in nome delle donne del Belgio violentate e straziate, in nome dei loro figli torturati, dei loro uomini trucidati — io maledico la creatura a cui tu hai dato la vita. In nome dei nostri cuori lacerati, in nome delle nostre città incendiate, dei nostri focolari distrutti, dei nostri altari abbattuti e profanati — lo maledico, lo maledico! Nei nomi sacrosanti di Louvain, di Lierre, di Mortsel, di Waehlen, di Herselt —”

I nomi sacri al martirio e alle fiamme gli sgorgavano dalle labbra accrescendo la furia del suo cuore. La donna gemeva, coprendosi gli orecchi per non udire, per non udire quei nomi tragici e famigliari — il rosario di fuoco e di strazio del Belgio.

Stringendosi il capo fra le mani, ella piangeva: “Che Iddio non ti ascolti! Che Iddio non ti ascolti!”

Ma egli alzava la voce fremente nell’atroce litania: “E Malines, e Fleron, e Notre Dame, e Rosbeck, e Muysen —”

D’improvviso ristette. Un suono — un suono gli aveva colpito l’orecchio. Che cos’era?
Era un breve grido — il breve, fievole grido d’un neonato. (*Vae Victis!* 195)

Di fronte a quel vagito che diventa “pianto dell’umanità” (*Vae Victis!* 196), Florian si rende improvvisamente conto della “desolazione” circostante, ma non per questo accetta di perdonare a Chérie il frutto dell’atroce oltraggio da lei subito, giacché la contaminazione ha avuto luogo: per colpa di Chérie e del suo essere donna, l’essenza della nazione concepita come comunità parentale (Banti 60-61) è stata colpita nella sua pura essenza. Dato che il suo onore è stato infangato,⁶ non le resta che il suicidio o l’emarginazione dalla comunità. E infatti, partito Florian, nella *pièce* Chérie immagina di uccidere il bambino “predestinato al dolore e alla delinquenza” (*Invasore* 179) e di suicidarsi. Qui si ravvisano chiaramente le teorie del dottor Bossi, che scriveva del resto a proposito della *pièce*:

Essa [...] svolse i due casi del diritto e dell’aborto di due infelici belghe, facendo trionfare solo il primo. E pose così in campo anche il caso in cui nella donna vince il sentimento materno sulla ripugnanza, sull’avversione di dare la vita al frutto di un feroce brutale delitto commesso dal nemico invasore.

(Bossi 121)

Il suicidio non ci sarà perché Mirella, vedendola e scambiandola per

⁶ Banti analizza la sovrapposizione dell’elemento religioso con quello etico nella letteratura risorgimentale, per cui la difesa dell’onore della nazione, che passa attraverso la difesa delle donne della comunità, santifica le guerre che diventano vere e proprie crociate (60), ed è proprio questo il senso del monologo di Florian.

un'apparizione divina, ritrova la parola e di fatto le impedisce di uscire, insieme a Luisa accorsa nel frattempo. Nel romanzo, invece, malgrado il disprezzo di Florian che l'abbandona al suo destino, Chérie torna a sedersi a fianco della culla, pronta a proteggere il neonato e a nascondere agli occhi del mondo: "Ed umilmente riprese il suo posto — il posto della donna — accanto alla culla" (*Vae Victis!* 197), il che le permette di trasformarsi da martire impura a "luminosa forma nell'atteggiamento umile e sacro della immortale Maternità" (*Vae Victis!* 208) che restituisce miracolosamente a Mirella la parola.

A proposito del finale, Luigi Maria Bossi afferma di aver consultato il pubblico presente a ogni rappresentazione de *L'invasore*:

Il pubblico ovunque unanime e profondamente commosso plaudì alla tesi sostenuta dal medico che, in contrasto colle affermazioni bibliche del ministro protestante, sosteneva la tesi del diritto all'aborto, nel mentre si mostrò titubante non solo ma sconcertato e quasi irritato di fronte alla volontà espressa di una violentata di voler crescere fino a termine il frutto del delitto del nemico. Non solo, ma il pubblico si mostrò soddisfatto nell'ultimo atto quando apparve descritta l'infelicità di questa giovane donna che volle tenere con sé e crescersi tale frutto, e si vede quindi evitata, sprezzata e vilipesa da tutti, tanto da decidersi al suicidio.

E la Vivanti compì nobilmente un atto di vera abnegazione sacrificando all'ultimo non poco dell'effetto scenico finale del suo dramma, quando appunto, in omaggio, anzi, in olocausto al sentimento di maternità, invece di chiuderlo con il suicidio di colei che seguendo più l'istinto materno che quello patrio, tenne seco il figlio del nemico invasore, lo chiude coll'episodio della riacquistata favella della bambina rimasta muta dal giorno del delitto e che in un impeto di felicità fa esclamare alla madre di essa: "*Sia benedetta la maternità*".

Episodio altamente emozionante e degno della squisita genialità della scrittrice, ma che, strano a dirsi ma molto significativo, indispose molta parte del pubblico che vorrebbe vedere una finale più tragica per la donna che si ostinò a generare il figlio del nemico.

(Bossi 121-22)

Nella conclusione della nota, Bossi insiste, non senza manifestare la propria perplessità, sulla reazione del pubblico che vorrebbe veder morta Chérie. Andando oltre l'apprezzamento nei confronti del genio letterario della Vivanti, egli torna sulla differenza tra la donna che, violentata, vuole abortire e quella che invece desidera portare a termine la gravidanza: quest'ultima, perché animata da un fortissimo sentimento materno, è in grado di eliminare il dramma psichico "dall'onta subita o per lo meno lo attutisce" (Bossi 122); invece la donna che desidera abortire, a prescindere dalla sua situazione e della sua educazione, "versa in condizioni psichiche eccezionali veramente patologiche" (Bossi 122) che potrebbero mettere in pericolo la sua salute, ragione per cui Bossi preconizza la possibilità di praticare l'aborto.

Ecco allora che, se Chérie è considerata colpevole per tutta la seconda parte, e fino quasi alla fine della terza, per non esser morta e per aver scelto di far nascere il "figlio di un tedesco", Luisa, sapendosi colpevole, preferisce

condannare se stessa al suicidio o all'aborto, non sentendosi in grado di amare "il figlio di un nemico" che non può mostrare al marito soldato. Sembra che a lei importi solo l'idea di eliminare la conseguenza dello stupro affinché il marito non sappia:

"Pensate... pensate... che ho un marito...! che m'ama... che combatte per noi nelle trincee! Che un giorno" — la voce le si spezzò in un singulto — "se il cielo è pietoso — tornerà!" Vi fu un attimo in cui nessuno parlò. "E non basta dovergli dire che la sua bambina è impazzita e muta? Volete ch'io gli vada incontro recando in braccio il figlio di un nemico?"

Un profondo silenzio tenne la stanza.

Allora Luisa, stralunata, nel rapido mormorio della demenza, continuò: "Ma io lo sento... lo sento che divento pazza sotto quest'incubo! Pazza, pazza di terrore e d'odio. [...] Dottore! dottore!" — con un grido gli cadde ai piedi — "è un cancro — un cancro vivente ch'è in me! Toglietelo! Liberateme!... o mi darò la morte."

(Vae Victis! 126-28)

Malgrado l'opposizione del pastore, il dottore decide di intervenire per liberare Luisa, riferendosi chiaramente alle teorie del Bossi:

"A priori", soggiunse il dottore studiando il viso disfatto e il corpo macilento di Luisa, "a priori credo poter asserire che le condizioni mentali e fisiche di questa donna giustificano il mio intervento."

(Vae Victis! 127)

Così, mentre Luisa giace a terra svenuta, il dottore insiste presso il sacerdote sul fatto che l'aborto non è un delitto innanzitutto perché il feto non può essere riconosciuto come un essere umano a tutti gli effetti. E poi solo un medico può decidere se praticare o meno un aborto, perché solo lui sa se la donna è in pericolo di vita:

"Tu — tu uccideresti un essere umano?"

"Non è quasi ancora un essere umano", fece il dottore crollando impaziente le spalle. "Per me, questa donna è afflitta da un morbo, da una infermità. Porta in sé un male che va estirpato, un male che corrompe ed avvelena le più profonde sorgenti della vita. Se questa donna in queste stesse condizioni fosse tistica, tu lo sai che si ammetterebbe senz'altro l'intervento. Orbene, essa è malata; essa è psicopatica. Il continuare in queste condizioni mette a repentaglio la sua vita e la sua ragione. Il dottore ha il diritto, anzi, ha il sacrosanto dovere di salvarla — se può."

"A spese della vita umana ch'essa porta in sé?" chiese il Vicario, colla voce soffocata.

"Sì, sì. A spese di questo germe di vita malefico e intossicato."

(Vae Victis! 130)

Aggiunge peraltro ancora il medico che la società non può farsi carico di creature nate malate perché concepite con la violenza. Meglio allora evitarne la nascita:

Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in *Vae Victis!* 271

“Se gli eventi seguissero il loro corso, tu lo sai al pari di me ciò che ne risulterebbe. Ammetterai che la creatura concepita nella violenza e nell’alcoolismo sarà probabilmente un anormale, un degenerato, un epilettico.” Il dottore addì il divano dove giaceva Luisa livida e svenuta. “E la madre? Guardala! La madre andrà al cimitero o al manicomio.”

(*Vae Victis!* 130)

Il dialogo avviene all’insaputa di Luisa, del cui svenimento nessuno sembra curarsi: del resto l’interruzione della gravidanza non è affar suo, bensì del ginecologo esperto in eugenetica:

Per creare degli uomini forti, sani ed equilibrati, utili a se stessi e alle collettività nazionali di cui fanno parte e quindi all’Umanità, sono necessari nei loro generatori non solo degli esseri altrettanto sani ed equilibrati, ma è ancor necessario che l’atto di creazione si compia nelle condizioni di equilibrio psichico, morale e fisico [...]. Dalla violenza sessuale della soldataglia tedesca non sono nati, non possono nascere che esseri atavicamente delinquenti, ed è per questo che il premeditato crimine germanico è tanto più odioso ed irreparabile.

(Bossi XIV-XV)

C’è da chiedersi se Annie Vivanti si accorse delle conseguenze delle idee ch’ella si apprestava a diffondere con i suoi due scritti, ma non è certo, così come non è certo che i suoi contemporanei se ne avvidero. E forse nemmeno il finale mistico-consolatorio dell’attesa del perdono da parte delle vittime — il perdono per essere state stuprate? — dovette stupire le lettrici dell’epoca:

Esse vivono ancora nel lontano villaggio del Belgio aspettando, invocando l’alba della liberazione.

E con essa il ritorno della speranza, della gioia, del perdono...

Intorno a loro tuona ancora la guerra; turbina la procella.

Ma forse il termine del loro affanno non è lontano.

(*Vae Victis!* 208)

Non ci pare che il romanzo tratti della “coscienza dei diritti” evocata da Giovanni Venturi, perché la sorte che tocca alle due donne violate è subita, non scelta (o è scelta da altri). Ci sembra piuttosto che, almeno nella *pièce* teatrale, la Vivanti abbia voluto sottoporre al pubblico un caso umano, come richiestole dal dottor Bossi. Nessuna delle due donne, né Chérie, né Luisa, ha preso da sola e consapevolmente la decisione “fatale”: entrambe si sentono morire, eppure sono costrette a vivere o a sopravvivere; il loro destino non è tra le loro mani e non spetta a loro scegliere. Non è certo Luisa che sceglie di abortire, ma è il medico che decide per lei l’aborto considerandolo opportuno per la società; nella *pièce* Chérie vorrebbe suicidarsi ma viene salvata dall’arrivo di Mirella, mentre nel romanzo la maternità è descritta come un richiamo a cui non le è possibile sottrarsi: non già quindi una scelta consapevole, ma una “condanna a vita”. La voce del “figlio non nato” le promette infatti la vita eterna, implicita ricompensa al martirio conseguente alla scelta della maternità:

La voce di Luisa divenne quasi un grido.

“Chérie, ma non ricordi che il padre di questa creatura è l’abbietto soldato ubbriaco che ti prese e ti legò?... Non pensi che tu — belga — sarai la madre di un figlio tedesco?”....

Ma Chérie non ascoltava nulla, non pensava 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.

(*Vae Victis!* 153)

Date le numerose riedizioni, deduciamo che il romanzo e la *pièce* dovettero avere un grande successo, senz’altro a causa della problematica: malgrado l’ostracismo di cui sarà oggetto Annie Vivanti durante il fascismo perché di origine ebrea, la *pièce* scavalcherà la seconda guerra mondiale e sarà adattata al cinema nel 1954, con il titolo *Guai ai vinti!*, per la regia di Raffaello Matarazzo,⁷ che ambienta la vicenda a Caporetto: mentre anche nel film Luisa abortisce, assecondata da un medico, Clara (il nome italianizzato di Chérie) decide di portare a termine la gravidanza. Il promesso sposo di Clara non riesce tuttavia ad accettare la nascita del bambino, pur sapendo la fidanzata innocente; lei decide allora di lasciare il paese con il figlio, schernita dai suoi compaesani. Durante la fuga, Clara cade da una scala e si ferisce mortalmente: il fidanzato accorre al suo capezzale, la sposa poco prima che lei muoia e le promette di prendersi cura del bambino. Curioso il finale del film: la donna stuprata dal nemico austriaco (così simile ai soldati tedeschi con cui alcune donne italiane avevano avuto delle relazioni per forza, per necessità o per diletto, e che saranno per questo rapate a zero) deve abortire o morire, ma non le è dato di suicidarsi. Il figlio del peccato, però, considerato ora innocente, fa da contraltare al bambino mai nato di Luisa.

Il romanzo, ristampato abbastanza regolarmente fino al 1940, verrà ripubblicato un’ultima volta, sempre da Mondadori, nel 1956, verosimilmente a causa del film: Annie Vivanti era però morta nel 1942 e pertanto il testo non contiene le varianti introdotte nella versione cinematografica. Impossibile sapere se il romanzo non sia più stato ristampato da allora a causa del tema dell’aborto, o a causa delle teorie eugenetiche, o ancora a causa dell’attitudine troppo apertamente mistico-religioso di Chérie che forse non corrisponde più al gusto delle lettrici all’epoca del secondo dopoguerra. Resta il fatto che la *pièce*, il romanzo e finanche il film si interrogano su come gestire la maternità forzata e pur considerando sempre le donne colpevoli e non vittime. Il cammino verso l’emancipazione femminile è però iniziato anche così, con un romanzo che si interroga sull’ineluttabilità della maternità, e soprattutto che immagina che le donne possano dimenticare, in nome della pace e con l’aiuto divino, le violenze

⁷ Non è stato possibile visionare il film per l’occasione, perché introvabile. Rimandiamo comunque alla scheda, <http://www.cinematografo.it/pls/cinematografo/consultazione.redirect?sch=10081> (link consultato il 28 novembre 2014).

sessuali di cui sono state vittime.

Université Nice Sophia Antipolis

Opere citate e consultate

- Aleramo Sibilla, *Amo dunque sono* (1927), Milano, Mondadori, 1982.
- Arslan Veronese Antonia, *Dame, droga e galline*, Padova, CLEUP, 1997.
- Banti Alberto Maria, *Il risorgimento italiano*, 2004, Roma, Laterza, 2008.
- Bianchi Bruna, *Militarismo versus femminismo*, “DEP — Deportate, esuli, profughe, Rivista telematica di studi sulla memoria femminile”, 10 (2009), 94-109.
- Bossi Luigi Maria, *In difesa della donna e della razza. Polemiche — Discorsi — Referendum contro l'egoistico rovinoso Neo-Malthusianismo, contro l'infamia dell'Antiuomo tedesco*, Milano, Quintieri, 1917.
- Brownmiller Susan, *Le Viol*, Paris, Stock, 1976.
- Cassata Francesco, *Molti, sani e forti. L'eugenetica in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Dupierreux Anne, *Quand le viol devient arme de guerre. Étude historico-stratégique du viol et des autres formes de violences sexuelles comme arme de guerre*, 15 pp., <http://www.youscribe.com/catalogue/presentations/actualite-et-debat-de-societe/politique/quand-le-viol-devient-arme-de-guerre-368943> (consultato il 2 novembre 2014).
- Eco Umberto, *Il superuomo di massa*, 1976, Milano, Bompiani, 1978.
- Gibelli Antonio, *La grande guerra degli Italiani. 1915-1918*, Milano, Sansoni, 1998.
- Marinetti Filippo Tommaso, *Gli amori futuristi*, Milano, Ghelfi, 1922.
- McClintock Anne, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995.
- Montesi Barbara, “*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 M. Flores, Milano, Angeli, 2010, 61-80.
- Mosse George L., *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Howard Fertig, 1985.
- Nozzoli Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1978.
- The Bryce Report - Report of the Committee on Alleged German Outrages* appointed by His Britannic Majesty's Government and Presided Over by the Right Hon. Viscount Bryce, London, 1915, www.firstworldwar.com/source/brycereport.htm (consultato il 26 ottobre 2014).
- Schiavon Emma, *Stupri di guerra e donne violentate. Tensioni fra reale e immaginario in Italia 1914-2010*, in *World Wide Women: globalizzazione, generi, linguaggi*, vol. 2, a. c. di Franca Balsamo, CIRSD, novembre 2011, 167-76.
- Settemelli Emilio, *I capricci della duchessa Palloro*, Rocca S. Casciano, Tip. L. Cappelli, 1918.
- Thébaud Françoise, *Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre*, “Asterion”, 2 (2004), 11 pp. <http://asterion.revues.org/103> (consultato il 02 novembre 2014).

- Ungaretti Giuseppe, *Lettere a Giuseppe Prezzolini. 1911-1969*, a c. di M. A. Terzoli, Roma-Bellinzona, Edizioni di Storia e Letteratura, Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino, I Carteggi di Giuseppe Prezzolini, 2000.
- Ventrone Angelo, *La seduzione totalitaria: guerra, modernità, violenza politica (1914-1918)*, Roma, Donzelli, 2003.
- Venturi Giovanni, *Serpenti e dismisura: la narrativa di Annie Vivanti da Circe a Naja Tripudians*, "Les Femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordre et libertés", a c. di E. Genevois, in *Chroniques italiennes* (1994), 293-309.
- Vivanti Annie, *L'invasore*, Milano, Quintieri, 1915.
- Vivanti Annie, *Vae Victis!*, Milano, Quintieri, 1917.