

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

## ***La violenza di guerra: lo stupro e l'identità femminile in Vae Victis! di Annie Vivanti***

*The violence of war: rape and female in Vae Victis! by Annie Vivanti*

ANNA MARIA COTUGNO

---

### ABSTRACT

*Il contributo propone la lettura di Vae victis!, il romanzo che Annie Vivanti (1866-1942) pubblicò nel 1917 e che trae ispirazione dallo stupro di massa perpetrato contro le donne belghe dai soldati tedeschi all'epoca dell'invasione del paese nel 1914. In particolare, l'analisi riguarda il tema, scottante e attualissimo dell'aborto in caso di violenza; un tema che la scrittrice anglo-italiana decide di sviluppare da un punto di vista che ne evidenzia la complessità ben oltre la riduttiva prospettiva protoeugenica-nazionalista in cui era inserito. Ne deriva una convinta difesa, da parte della scrittrice, del diritto da parte della donna di esercitare la propria volontà di autodeterminazione, nonché la conferma dell'importanza che la voce di Annie Vivanti assume come espressione delle prime posizioni femministe o protofemministe all'interno del 'tradizionale' contesto culturale italiano di quegli anni.*

*The contribution proposes the reading of Vae victis!, the Annie Vivanti's novel (1866-1942), which was published in 1917 and which draws inspiration from the mass rape perpetrated against Belgian women by German soldiers at the time of the invasion of the country in 1914. In particular the analysis concerns the theme of abortion in case of violence, a burning and current issue that the Anglo-Italian writer decides to develop from a broader point of view that highlights its complexity far beyond the reductive protoeugenic nationalist perspective in which it was inserted. From this derives a convinced defense by the writer, of the woman's right to exercise her will to self-determination, as well as the confirmation of the importance that the voice of Annie Vivanti assumes as an expression of the first feminist or protofeminist positions within the traditional Italian cultural context of those years.*

PAROLE CHIAVE: guerra, aborto, femminismo

KEYWORDS: war, abortion, feminism

---

### AUTORE

*Anna Maria Cotugno è docente di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. I suoi interessi di ricerca sono particolarmente rivolti allo studio della ricezione e delle riscritture otto-novecentesche di Dante e, da ultimo, alla ricognizione della letteratura di genere, anche nella prospettiva di un ripensamento del canone letterario.*

*annamaria.cotugno@unifg.it*

Negli anni della Grande Guerra e in quelli immediatamente successivi la scrittrice e poetessa anglo-italiana Annie Vivanti<sup>1</sup> è nella fase più matura della sua car-

<sup>1</sup> Annie Vivanti nacque a Londra il 7 aprile 1866 da Anselmo, mazziniano di antico ceppo ebraico in esilio dalla patria dopo i moti del '51, e da Anna Lindau, giovane scrittrice tedesca, sorella dei letterati Rudolph e Paul. Visse con la famiglia in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Giappone e in Italia, sicché poté imparare diverse lingue. Iniziò presto a scrivere versi che promosse presso editori e poeti, tra cui Giosuè Carducci, che curò la prefazione della raccolta *Lirica* del 1890, decretandone lo straordinario successo. L'anno dopo, nel 1891, pubblicò il suo primo romanzo, *Marion artista di caffè-concerto*, con l'editore milanese Galli. La storia scabrosa della piccola chanteuse Marion ebbe un'accoglienza alquanto tiepida, pertanto la Vivanti smise di pubblicare in Italia fino al 1911. In inglese pubblicò con buona fortuna i racconti *Perfect*, del 1896, *En Passant*, del 1897, *Houp-là*, del 1897 e *A Fad*, del 1899, e i romanzi *The Hunt for Happiness* e *Winning Him Back*, rispettivamente del 1896 e 1904. Ma fu anche autrice di opere teatrali come *That Man*, del 1898, e *The Ruby Ring* del 1900, rappresentate non solo da compagnie importanti a Broadway, ma anche in Europa, a Parigi e a Praga. A New York divenne protagonista della vita mondana: il suo nome, già ampiamente noto nei salotti della città, addirittura finì sulle prime pagine dei giornali a causa di uno scandalo amoroso. Anche il romanzo *I divoratori* dapprima lo scrisse in inglese, pubblicandolo in Inghilterra nel 1910, ma poi lo riscrisse in italiano e lo pubblicò a Milano, con Treves, l'anno dopo. Il precoce talento della figlia Vivien per il violino e lo straordinario successo che le arrise costituiscono il nucleo narrativo di questa opera, i cui temi erano stati in parte preceduti, nel 1905, da *The True Story of a Wunderkind*, il racconto dell'infanzia di Vivien e della scoperta delle sue straordinarie qualità. Nel 1912 pubblicò *Circe*, il romanzo ispirato alla vicenda della contessa russa Maria Tarnowska, all'epoca considerata una vera e propria *femme fatale*, processata nel 1910 come mandante dell'omicidio di uno dei suoi tanti amanti. Rispettivamente nel 1923 e nel 1935 pubblicò *Sua altezza!* e *Il viaggio incantato*, due raccolte di fiabe per bambini, mentre le raccolte di novelle intitolate *Zingaresca*, *Gioia!* e *Perdonate Eglantina* sono del 1918, del 1921 e del 1926. Nel 1925 uscì il romanzo *Terra di Cleopatra*, nel 1927 *Mea culpa*. Gli anni della guerra ispirarono *L'invasore* del 1915, *Vae victis!* del 1917, *Le bocche inutili* del 1918 e *Naja tripudians* del 1920. Annie Vivanti concluse dolorosamente la sua vita: internata ad Arezzo perché cittadina inglese, ebbe lì la notizia secondo cui Vivien sarebbe morta sotto i bombardamenti di Londra, mentre in realtà si era tolta la vita a Brighton nel settembre 1941. Liberata dal Duce, morì a Torino il 20 febbraio 1942. Per un più ampio profilo della scrittrice e della sua produzione si faccia riferimento a: G. CARDUCCI, *Liriche di Annie Vivanti*, già pubblicato nel 1890 in «Nuova Antologia», poi in ID., *Edizione nazionale delle Opere*, vol. XXII, (*Bozzetti e scherma*), Zanichelli, Bologna 1937, pp. 441-453; C. CATANZARO, *Annie Vivanti*, in ID., *La donna italiana nelle scienze, nelle lettere, nelle arti: dizionario biografico delle scrittrici e delle artiste viventi*, Biblioteca editrice della rivista italiana, Firenze 1899, pp. 206-207; D. GAROGLIO, *Lirica di Annie Vivanti*, in ID., *Versi d'amore e prose di romanzi*, Giusti, Livorno 1903, pp. 1-31; G. FERRUGGIA, *La poetessa zingara*, in «La donna», 20 novembre 1911; G. LIPPARINI, *Libri di donne*, in «Il Marzocco», 23 aprile 1911; E. JANNI, *I Divoratori*, in «Corriere della Sera», 2 aprile 1911; U. VALCARENGHI, *Sulla breccia dell'arte. Note critiche e polemiche (1881-1900)*, Lattes, Torino 1903, pp. 54-71; G.A. BORGESE, *Un romanzo di Annie Vivanti*, in ID., *La vita e il libro*, Terza serie, Zanichelli, Bologna 1928, pp. 177-184; B. CROCE, *La contessa Lara-Annie Vivanti*, in *La letteratura della nuova Italia*, II, Laterza, Bari 1914, pp. 315-333; ID., *Annie Vivanti*, in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari 1940, pp. 303-315; C. VILLANI, *Stelle femminili*, Dante Alighieri, Napoli-Roma-Milano 1915, pp. 734-739; A. FRACCAROLI, *Celebrità e quasi*, Sonzogno, Milano 1923, pp. 42-61; G. CASATI, *Annie Vivanti*, in ID., *Manuale di letture*, Federazione italiana delle Biblioteche circolanti, Milano 1924, p.143; G. DONATI PETTENI, *Colloqui e profili*, Zanichelli, Bologna 1925, pp. 3-11; G. ANTONINI, *Ada Negri e Annie Vivanti*, in ID., *Il romanzo contemporaneo in Italia*, Vacchioni, L'Aquila 1928, pp. 314-320; L.M. PERSONÉ, *Annie Vivanti*, in ID., *Le belle statuine, volti gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*,

riera, nonché all'apice del successo internazionale che l'uscita dei due romanzi *I divoratori* (1911) e *Circe* (1912) le ha procurato. Il dramma del conflitto che all'improvviso travolge l'Europa non la lascia indifferente: in piena coerenza con l'interesse per l'attualità che, insieme al fervore politico, aveva ereditato dal padre e poi condiviso con il marito, ella compone una serie di 'scritti di guerra' in cui denuncia e condanna, appunto, la guerra e le sue ingiustizie a danno dei più deboli.

Nemi, Firenze 1930, pp. 349-359; ID., *Il centenario di Annie Vivanti*, in «L'Osservatore politico letterario», XV, n. 12, dicembre 1969; ID., *A quattr'occhi. Incontri con gente famosa*, Polistampa, Firenze 2002, pp. 51-70; M. GASTALDI, *Donne, luce d'Italia. Panorama della letteratura femminile contemporanea*, Quaderni di poesia, Milano 1936, pp. 815-819; E.M. FUSCO, *La lirica*, Vallardi, Milano 1950, pp. 333-334; P. PANCAZZI, *Un amoroso incontro della fine dell'Ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti*, Le Monnier, Firenze 1951, pp. 5-21; ID., *Ricordo di Annie Vivanti*, in ID., *Italiani e Stranieri*, Mondadori, Milano 1957, pp. 185-192; B. ALLASON, *Ricordi di Annie Vivanti*, in «Nuova Antologia», a. LXXXVII, fasc. 1816, 30 settembre 1952, pp. 369-381; L. RUSSO, *Annie Vivanti*, in ID., *I narratori*, Principato, Milano-Messina 1958, pp. 276-278; G. RAVEGNANI, *La Vivanti, l'Aleramo e la letteratura femminile*, in ID., *I contemporanei*, I, Ceschina, Milano 1960, pp. 99-113; A. CERVELLATI, *Donne e poeti all'Arena del Sole*, Tamari, Bologna 1966, pp. 83-91; E. CECCHI, *Pancrazi postumo* in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, II, Mondadori, Milano 1972, pp. 1273-1276; A. NOZZOLI, *La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*, in ID., *Tabù e coscienza*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 1-40; A. PERSICO, *Il racconto e la retorica. La donna e la norma tra necessità e verosimiglianza delle azioni in due romanzi di Annie Vivanti*, Fiorentino, Napoli 1980, pp. 91-123; A. MOLESINI SPADA, *Idillio e tragedia: verifica di uno schema in Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Arslan, Unicopli, Milano 1986, pp. 241-256; F. FINOTTI, «*Naja Tripudians*»: strutture e committenza del romanzo di consumo novecentesco in *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, pp. 256-267; A. URBANCIC, «*L'invasore*» di Annie Vivanti, in *Donna. Women in Italian Culture*, a cura di A. Testaferri, Dovehouse Editions Inc., Toronto 1989, pp. 121-129; ID., *L'io-narrante autobiografico di Annie Vivanti*, in «Campi Immaginabili», I, 1-2, 1991, pp. 145-152; ID., *L'America di Annie Vivanti*, in «Rivista di studi italiani», a. X, n. 2, dicembre 1992, Toronto; B. PISCHEDDA, *Ritratti critici di contemporanei: Annie Vivanti*, in «Belfagor», XLVI, 1, 1991; ID., *Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal Liberty alla fine del secolo*, Carocci, Roma 2019, pp. 91-103; M. FIORENTINI, *Annie Vivanti e la donna divoratrice*, in «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», Nuova serie, a. 2, 21, luglio-dicembre 1994, pp. 121-128; A.L. LEPSCHY, *The Popular Novel, 1850-1920*, in *A History of women's writing in Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 43-51; C. CAPOROSI, *Per rileggere Annie Vivanti*, in «Nuova Antologia», a. 137, fasc. 2221, gennaio-marzo 2002, pp. 269-292; M. SERRI, *Annie Vivanti, ragazza sventata*, in *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, a cura di F. De Nicola e P.A., Zannoni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 3-25; M. BERTINI, *La «Marion» di Annie Vivanti a Parigi, tra Zola, Dumas e caffè-concerto*, in «Otto-Novecento», XXX, 2, maggio-agosto 2006, pp. 163-172; M. SIRTORI, «*Viaggiando imparerem geografia*». *Annie Vivanti tra narrativa e odepórica*, in *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, a cura di F. Frediani, R. Ricorda, L. Rossi, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 201-217; S. CAVALLUCCI, *Dramma, satira e denuncia sociale: la guerra raccontata da Annie Vivanti*, in «Fillide. Il sublime rovesciato: comico umorismo e affini», ([www.fillide.it](http://www.fillide.it)), V, 9, 2014; S. SPATARO, *Tra autobiografismo e consumo: l'esperienza letteraria di Annie Vivanti*, GalassiaArte, Pomezia 2014, pp. 33-45; D. BARONCINI, *La grande guerra nelle scritture femminili*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», XLV, 2, 2015, pp. 37-57; A. SCANNAPIECO, *Umiliate, offese e redente: la rappresentazione della donna sulla scena italiana della Grande guerra*, in *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914-1918)*, a cura di G. Albanese, A. Faccioli, C. Sorba, Kaplan, Torino 2016, pp. 93-128; M.C. STORINI, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al Terzo Millennio*, Pacini, Pisa 2016, pp. 81-97.

Si pensi per esempio al romanzo *Mea culpa* del 1927, in cui la scrittrice prende posizione contro il colonialismo inglese in Egitto e difende le rivendicazioni nazionalistiche, già peraltro sostenute nella *Terra di Cleopatra* del 1925; oppure a *Naja Tripudians* del 1920, un romanzo di denuncia contro la società corrotta del primo dopo guerra. Ma si ricordino soprattutto i lavori realizzati proprio durante gli anni del conflitto: *Le bocche inutili*, patriottico dramma di guerra in tre atti, del 1918, di ambientazione inglese, dedicato al tenente Giorgio Tognoni, cieco di guerra, e al tema della scelta morale fra patria e affetti, e *L'invasore* un altro dramma in tre atti, datato 1915, che viene sostanzialmente riscritto, in forma di romanzo, nel 1917, con il titolo *Vae victis!*<sup>2</sup>

*L'invasore* e *Vae victis!*, in cui «l'autrice mette in scena due tragedie, quella della violenza e quella della guerra che si alimentano reciprocamente», e in cui, attraverso l'«inesorabile soccombere ad entrambe (attraverso le relative implicazioni sociali), si mostra il lato più cupo della produzione dell'autrice»,<sup>3</sup> traggono ispirazione dallo stupro di massa compiuto dall'esercito tedesco all'epoca dell'invasione del Belgio del 1914 e raccontano la drammatica vicenda di due cognate, Luisa e Chèrie Brandés che, dopo aver subito violenza, restano incinte.

Alla Vivanti vanno riconosciuti il merito e la sensibilità d'aver dato il giusto rilievo a questa triste pagina della storia belga; una pagina che, soprattutto in Italia, dove pure le atrocità e le nefandezze commesse dai soldati tedeschi<sup>4</sup> avevano suscitato unanime indignazione, non ebbe molta risonanza,<sup>5</sup> anche se, in qualche modo, contribuì a generare un proficuo dibattito sull'ammissibilità dell'interruzione di gravidanza in caso di violenza.

<sup>2</sup> Annie Vivanti vive in prima persona le vicende belliche come inviata dal fronte per alcune delle principali testate inglesi e italiane. Ma la guerra diventa anche occasione per la composizione di alcune poesie che segnano la seconda fase della sua produzione lirica, successiva a quella giovanile della raccolta *Lirica*. Cfr., A. VIVANTI, *Tutte le poesie. Edizione critica con antologia di testi tradotti*, a cura di C. Caporossi, Olschki, Firenze 2006.

<sup>3</sup> S. BIANCONI, *La donna violata: riflessioni sul tema in Annie Vivanti e Pirandello*, in «Pirandellianaonline», vol. 8, 2014, p. 91.

<sup>4</sup> B. MEAZZI, *Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in «Vae victis!»*, in «Annali d'Italianistica» vol. 33, 2015, p. 261.

<sup>5</sup> Sebbene dopo pochi mesi dall'invasione del Belgio si cominci a dare risonanza agli orrori commessi dai soldati tedeschi, la possibilità per le donne stuprate di essere legittimamente riconosciute come vittime resta incerta; addirittura, nel «Bryce Report» del 12 maggio 1915 si arriva perfino ad insinuare «che alcune donne non tentarono di sottrarsi agli stupri, e anzi stuzzicarono i soldati con dei comportamenti "provocanti"». Cfr., E. SCHIAVON, *Stupri di guerra e donne violentate. Tensioni fra reale e immaginario in Italia 1914-2010*, in *WorldWide Women: globalizzazione, generi, linguaggi*, vol. 2, a cura di F. Balsamo, CIRSD, novembre 2011, pp. 167-176.

Effettivamente, il tema dell'*Invasore*, da cui come si è detto, deriverà *Vae victis!*, viene suggerito ad Annie Vivanti dall'amico Luigi Maria Bossi, il primo docente italiano di ginecologia, acceso assertore della pratica dell'aborto 'terapeutico' in caso di violenza sessuale.

In realtà, nella posizione del medico genovese, che pure intitolò il suo articolo, pubblicato nel 1915 sulla rivista «La ginecologia moderna», *In difesa delle donne belghe e francesi*, non sembra esserci il diretto e chiaro intento di tutelare e difendere la donna, quanto piuttosto quello di sostenere l'idea eugenica secondo cui nella violenza sessuale si esprime, oltre che la barbarie del nemico, anche il rischio di contaminazione della stirpe. Secondo Bossi, infatti:

I figli nati da tali brutalmente forzati amplessi non possono essere che dei deficienti e dei degenerati pericolosi alla famiglia e alla società e quindi anche e soprattutto alla nazione. Dico anche politicamente dannosi alla nazione, perché non si può eliminare la possibilità che il germe paterno nemico che fecondò in momenti di odio non debba portare come tristo riflesso nel figlio lo stesso odio.<sup>6</sup>

Se è evidente, tuttavia, che, sia nel dramma teatrale, sia nel romanzo, la Vivanti richiama la posizione del ginecologo, che per esempio è ben espressa proprio dal personaggio di un medico, il dottor Reynolds - la controfigura di Bossi -, e in parte anche dal personaggio di Luisa, è altrettanto chiaro il proposito di trattare lo scottante e delicato argomento dell'aborto da un punto di vista più ampio, che ne rilevi la complessità ben oltre la riduttiva e semplicistica prospettiva protoeugenica-nazionalista.<sup>7</sup>

In particolare *Vae victis!*, che «riprende il ritmo ternario di tre destini come nei *Divoratori*», costruisce la trama intorno alle vicende di Chérie e della cognata Luisa, vittime della violenza di ufficiali tedeschi ubriachi, e della piccola Mirella, che è costretta ad assistere, legata alla ringhiera della scala, al doloroso spettacolo dello stupro della zia:<sup>8</sup> nel romanzo la Vivanti indaga e caratterizza i personaggi in modo tale da pervenire a una soluzione che, come si cercherà ora di dimostrare, non è così univoca come ci si aspetterebbe.

---

<sup>6</sup> L.M. BOSSI, *In difesa della donna e della razza*, Quintieri, Milano 1917, pp. 79-80.

<sup>7</sup> Per un quadro esaustivo sul dibattito che in quegli anni ci fu intorno all'aborto si rimanda a L. GUIDI, *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Clío Press, Napoli 2007; B. 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 cura di M. Flores, Franco Angeli, Milano 2010.

<sup>8</sup> G. VENTURI, *Serpenti e dismisura: la narrativa di Annie Vivanti da «Circe» a «Naja tripudians»*, in *Le femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordre et libertés*, Actes du colloquies, 25 et 26 Mai 1994, Université de Paris III, p. 307.

La storia inizia con la vacanza che Chèrie e la nipotina Mirella stanno trascorrendo nella località costiera di Westende, senza alcun minimo presagio di quello che accadrà di lì a qualche giorno. La scrittrice rileva soprattutto la spensieratezza di Chèrie, indulgiando sul suo «viso ridente», sulla dolcezza dei modi, sulla leggiadria con cui approccia il mondo esterno e sulla sua prepotente gioia di vivere:<sup>9</sup>

Chèrie s'inoltrò attraverso il mezzo chilometro di rena asciutta nella quale i suoi piedi affondavano ad ogni passo [...]. Lesta e leggera, attraversò a piccoli salti le prime increspature delle onde, finché l'acqua le cinse i ginocchi, e la gonnellina rossa si gonfiò a pallone tutto intorno a lei. [...] Il sole gettava una rete di brillanti sul mare di raso celeste; e la fanciulla sentì improvvisa in sé, come una cosa selvaggia e viva, la gioia dell'esistenza.<sup>10</sup>

Concorre ad esaltare questo senso di serena e fiduciosa attesa del futuro l'ingenua, generale convinzione che la guerra tra la Germania e la Russia non avrà conseguenze sul neutrale Belgio, sicché, per esempio, secondo Maria, la cuoca della famiglia Brandès, «si sa che non c'è alcun pericolo per il nostro paese», come pure, secondo il giovane Andrea, fratello minore di due amiche di Chèrie, «nessuno oserà mai invadere il Belgio». Soltanto Luisa, cognata di Chèrie e maggiore di lei di dieci anni, di fronte alla partenza improvvisa del marito Claudio, condotto via in gran fretta da due ufficiali in quanto medico chirurgo e ufficiale di riserva, inizia ad avvertire dentro di sé un crescente sentimento di apprensione, che diverrà angosciata inquietudine allorché Florian Audet, promesso sposo di Chèrie, la metterà al corrente dell'avvenuta invasione del Belgio, il quattro di agosto, da parte dei tedeschi.

Fin da subito, e poi ancora nel corso della narrazione, la Vivanti rileva e accentua la differenza tra la leggerezza e l'ingenuità del personaggio di Chèrie e la maggiore prudenza e consapevolezza del personaggio di Luisa; e dapprima giustifica tale differenza soltanto sulla base della diversa età delle due donne: molto giovane la prima, più matura la seconda. Significativa in tal senso la sequenza narrativa in cui è proprio Luisa a far notare a Chèrie il comportamento di quasi arrogante sufficienza assunto dalla governante Frida e dal domestico Fritz nei loro confronti; un comportamento di cui la giovane donna non si è affatto avveduta e che, in effetti, troverà tragica conferma e giustificazione nel ruolo di 'infiltrati e complici' che i due personaggi verranno ad assumere quando i nemici irromperanno in casa Brandès:

<sup>9</sup> Analogamente Daniela Baroncini (*La Grande Guerra* in «Studi e problemi di critica testuale», vol. 91, fasc. 2, 2015, p. 50) sottolinea come motivo ricorrente delle prime pagine del romanzo la dissonanza tra la levità delle fanciulle e la violenza imminente.

<sup>10</sup> A. VIVANTI, *Vae Victis!*, cit., p. 15.

-Ma Chérie!- disse stringendomi convulsamente il braccio, - non ti sei accorta come Fritz è cambiato? Dacché Claudio è partito egli non si comporta più da domestico; non viene mai a chiedere i miei ordini; e ier l'altro a Roche.à-Frêne sembrava un pazzo. E pareva pazza anche Frida.<sup>11</sup>

Persino le 'esplicite' parole di Fritz, che Chérie riporta alla lettera nelle pagine del suo diario, a proposito delle 'belve' tedesche che stanno per arrivare e di cui le due donne avrebbero sentito le zanne, se da una parte fanno impallidire Luisa, dall'altra suonano sostanzialmente incomprensibili a Chérie («Che cosa significa tutto ciò?»).<sup>12</sup>

L'innocenza di Chérie viene addirittura 'enfaticata' dal gesto protettivo che compie Luisa quando, nonostante il timore che la situazione bellica precipiti da un momento all'altro, accorda comunque alla cognata il permesso di festeggiare il suo compleanno, accantonando così, sia pure per un solo giorno, il pensiero della guerra:

...In quel giorno stesso l'uragano s'era scatenato sull'Europa. Le orde grigie dal sud-est si riversavano sul Belgio. A Dohain, a Francorchamps, a Stavelot, la marea cenerognola s'avanzava inesorabile, onda su onda, spargendo intorno lo spavento e la morte.

Ma i cannoni non parlavano ancora. Nel villaggetto di Bomal, discosto appena una ventina di miglia, nulla se ne sapeva; e Luisa, appuntando una rosa nelle trecce lucenti di Chérie, mormorava:

-Domani penseremo alla guerra.<sup>13</sup>

Rispetto alla drammaticità di quanto si sta scatenando all'interno del più ampio scenario bellico internazionale, a cui peraltro la Vivanti spesso rinvia e che, dunque, è perennemente lasciato sullo sfondo, e rispetto alla tragedia personale che sta per abbattersi sulle protagoniste, la festa di compleanno, per la quale è stata addobbata la casa, è stato preparato un buffet e sono state invitate alcune amiche di Chérie, crea una situazione che il lettore avverte quasi come assurda e che in tal senso trova riscontro nella reazione dello stesso Florian Audet, che, prima di ripartire per il fronte, è venuto a dare a Luisa la notizia dell'invasione tedesca:

Si può sapere perché siete vestita così? - Il volto gli si contrasse in un sorriso d'amara ironia. - Cosa c'è? Un ballo? [...]. Florian si coprì gli occhi. - Mio Dio! - mormorò. - Quanta incoscienza! ... E come faccio io a lasciarvi! ...come faccio?.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>12</sup> Ivi, p. 56.

<sup>13</sup> Ivi, p. 62.

<sup>14</sup> Ivi, p. 65.

Quando Florian va a trovare Chérie, nulla le riferisce di quanto ha appena detto a Luisa. La scena del loro incontro è infatti interamente costruita intorno al sentimento di estatico stupore che il giovane prova dinanzi alla visione d'incantevole bellezza di lei, che, «nei bianchi, ondeggianti drappeggi» gli appare candida, liliata e delicata. Qui la Vivanti insiste proprio sulla «vergine giovinezza» e sulla «purezza eterea» di Cherie; quella purezza che Florian sente come «un'armatura di neve» che lo intimidisce a tal punto da non osare nemmeno di scalfirla con una parola d'amore o con un tocco di labbra, e che sarà invece brutalmente infranta dai soldati tedeschi.

Intanto, nella mente di Luisa le parole di Florian sulle conseguenze disastrose dell'invasione tedesca, che avrebbe significato per il Belgio violenza, strage e devastazione, e la sua esortazione ad avere coraggio nell'eventualità che i nemici dovessero giungere persino sulle soglie di casa, producono l'effetto di una sorta di tragica rassegnazione all'inevitabile.

Infatti, a differenza di Chérie, che ai rombi assordanti e ai lampi accecanti dei cannoni nemici che squarciano il buio della notte e mandano in frantumi i vetri delle finestre, incita la cognata a fuggire (per non rimanere, loro due e Mirella, da sole in casa); Luisa, al contrario, è come «paralizzata e impietrita dal terrore» per un destino che ormai sente ineluttabilmente segnato. La sua consapevolezza si carica perfino di una sorta di 'dignità eroica' quando il trapestio per le scale e un «vociare alto e rude tra il tinnir di sciabole e di speroni» annunciano l'arrivo dei nemici:

Allora, quasi se l'imminente incombere del fato l'avesse d'un tratto investita di forza e di dignità nuove, Luisa si raddrizzò alta e tragica fra le due fanciulle tremanti, e con gesto solenne tracciò sulla fronte ad entrambe il segno della croce. Poi anch'essa si segnò; e con le braccia intrecciate stettero immobili. Erano pronte a morire.<sup>15</sup>

Annie Vivanti distingue qui la semplice e istintiva paura di Chérie dalla più consapevole paura di Luisa, che di fronte alle 'attenzioni' che gli ufficiali rivolgono a lei e a sua cognata, diviene funestamente lungimirante, per cui prorompe in una patetica, quanto vana, implorazione di pietà; un'implorazione che però il capitano Fische sprezzantemente ignora:

-*Vae vistic!* – sospirò, ingurgitando un altro bicchiere di cognac e sogguardando di traverso Luisa che seguiva con gli occhi stralunati ogni sua movenza. [...] -Guai ai vinti...mia povera donna!...<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 82.

<sup>16</sup> Ivi, p. 112.

La narrazione, che si è spinta fin sulla soglia della tragedia ma non l'ha oltrepassata, torna sulla dolorosa vicenda delle tre protagoniste a cose avvenute, e cioè a partire da settembre, quando esse si trovano ormai in Inghilterra come profughe di guerra. Vivanti le descrive dal punto di vista, esterno, di coloro che le hanno accolte e le definisce «creature d'incubo», figure «lugubri», «mute, immobili, spettrali come tre fantasmi», dai visi pallidi, gli occhi fissi e l'andatura a scatti, da sonnambule; tutte e tre sembrano portarsi dentro qualcosa di terribile che spaventa e inquieta chi le incontra.

Tra Luisa e Chérie - Mirella ha perso la parola a causa dello shock e la ritroverà solo alla fine della storia - è la seconda a uscire per prima dallo stato di immobilità e di mutismo in cui si trova, e lo fa dapprima con un sorriso e poi con la parola:

Il terzo spettro sorrise!

Fu un vero sorriso, un sorriso radioso, un sorriso a fossette che trasformò subitaneamente lo spettro in una fanciulla incantevole. *-Merci. L'Angleterre nous plaît beaucoup;* - diss'ella in francese per non offendere il suo interlocutore. Poi soggiunse in un inglese timido e corretto: - Abbiamo trovato che Londra è molto bella.<sup>17</sup>

Circa la differenza, fin da subito rilevata da Vivanti, tra una Chérie più ingenua e una Luisa più consapevole, ci sembra che questo passaggio sia di non poca rilevanza. È evidente, infatti, ma lo sarà ancor di più nel prosieguo della narrazione, che Chérie non è del tutto conscia di quanto è accaduto la notte in cui arrivarono i nemici in casa sua; il suo sorriso, infatti, è «un vero sorriso, un sorriso radioso», di cui la scrittrice sembra voler rilevare quasi la spontaneità, come se si trattasse, cioè, di un sorriso che per essere recuperato non ha avuto bisogno di alcun lavoro di elaborazione del traumatico passato. Del resto, quando a Chérie viene chiesto della condizione di Mirella, lei risponde che è stato lo spavento a causarla; lo spavento per l'irruzione dei nemici che l'hanno legata alla ringhiera per punirla delle sue grida. E quando le si chiede che cosa le fosse accaduto, Chérie afferma di non ricordare nulla.

Non è un caso che sia proprio Luisa a notare la facilità con cui sua cognata si sta riprendendo, tanto che «l'animo suo si riempiva di meraviglia»:

Come...come aveva fatto Chérie a dimenticare così presto? [...] come, ah! come mai poteva ella aver scordato ciò ch'era avvenuto, non più di qualche settimana prima ...in quella notte d'orrore?<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 137.

<sup>18</sup> Ivi, p. 156.

D'altra parte, all'oblio della cognata Luisa sarebbe ben lieta di far corrispondere il proprio, ma un ostacolo le si para dinanzi, il sospetto cioè che entrambe, lei e Chérie, possano essere rimaste incinte:

Una paura nuova, una ossessione nuova, teneva l'anima smarrita di Luisa. E coll'alba d'ogni novella giornata ingigantiva quel dubbio, cresceva quella certezza di sventura e d'orrore.<sup>19</sup>

Da quel momento in poi il pensiero del ritorno del marito, che Luisa aveva coltivato con gioiosa aspettativa, muta di segno e si trasforma in un incubo che riduce la donna ad uno stato di profondo turbamento, i cui segni sono intercettati proprio da una perplessa Chérie:

Naturalmente m'aspettavo che Lulù partisse subito per andarlo a trovare. Era facile ottenere il permesso, e Claudio le ha anche mandato i danari per il viaggio. Invece no; Luisa non ci pensa neppure. Anzi piange e si dispera ogni volta che gliene parlo.<sup>20</sup>

E quando Luisa adduce come giustificazione il timore di dover riferire al marito ciò che era accaduto, la replica di Chérie non lascia dubbi:

-Ma lo sa pure, cara, -insisto, - che i nemici vennero a Bomal; lo sa pure che saccheggiarono la nostra casa; che uccisero il vecchio parroco e il povero Andrea....<sup>21</sup>

I sintomi della gravidanza che si manifestano in Chérie sono gli stessi di Luisa ma a differenza della cognata, lei non sa interpretarli; dice, sì, di provare uno strano malessere, un senso di languore, delle vertigini, ma è lontanissima anche soltanto dall'immaginare la verità.

Allo stesso modo, è lontana dal leggere chiaramente ciò che, invece, non sfugge a Luisa e, perciò, non sa cosa significhi quella nuova atmosfera che si è determinata in casa, dove «tutti sono silenziosi, un po' freddi, [...] meno cordiali di una volta. [...] Chissà! Saranno probabilmente stanchi di averci in casa».

Anche quando il dottor Reynolds, che è già certo dello stato di gravidanza della ragazza, le chiede se ha qualche cosa da confidargli, lei, «trasognata», gli risponde «Ma no, ma perché?», tanto da suscitare la infastidita incredulità dell'uomo.

Addirittura, nell'incontro con la padrona di casa, l'incredulità è duplice: da un lato quella della signora Whitaker, dall'altro quella della stessa Chérie:

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 160.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 180-181.

<sup>21</sup> Ivi, p. 181.

-Dimmi, dimmi tutto, cara. Io comprenderò tutto.

Allora io le ho detto tutto. Le ho detto come sto in pena per Luisa e per Mirella; le ho detto di Claudio all'ospedale.

[...] le ho parlato anche di Floria. Ho detto quanto era buono e bello [...].

-Basta, - diss'ella levandosi improvvisamente, e la sua espressione di dignità un po' fredda mi ricordò di nuovo il contegno del dottor Reynolds. - Se fosse stato l'oltraggio del nemico sono certa che me l'avreste detto. Non insisterò più oltre. Questo solo vi dico: che mentre avrei potuto compiangere la sventura, non so perdonare la mancanza di sincerità.

E mi lasciò.

Io mi domando se sono io che sogno, o se la gente in questo paese è incomprendibile e pazzesca.<sup>22</sup>

Chérie, insomma, ha totalmente rimosso lo stupro e la rimozione sembra definitiva. Infatti, più tardi, la donna, nel tentativo di ricostruire i fatti di quella notte nel suo diario, si ricorda, sì, di «un giovane alto, con gli occhi molto chiari», «minacciosi, impellenti»; e dello champagne freddo che è costretta a bere; e del cognac che brucia come il fuoco; e di Mirella legata alla ringhiera; e di Glots che cerca di favorire la sua fuga;<sup>23</sup> e persino di Fritz che ride di lei, ma null'altro ricorda: «poi, più nulla... Più nulla. [...] Ancora una volta, l'incoscienza, come una caverna nera, m'inghiotte».<sup>24</sup>

Se il dramma di Cherie è tutto nell'impossibilità di ricordare: «Quando cerco di riaffermare ciò che ho intraveduto, non esiste più. E più non ricordo ciò che ho ricordato», e ancora «Avanti, Cherie! ... ricordati, ricordati!», il dramma di Luisa sta invece nella sua lucidissima memoria che di quella terribile notte ha conservato suo malgrado ogni cosa: ricorda infatti «la faccia convulsa, ubriaca del nemico china sopra di lei», e anche l'«espressione di indicibile terrore» di sua figlia Mirella che, legata alla ringhiera, ha ancora gli occhi fissi sul letto della camera drappeggiata da una tenda rossa, strappata, su cui giace il corpo esanime di Cherie:

Chérie nel suo vestito di velo bianco, tutto lacero e macchiato di sangue...Chérie, con le braccia alzate e le mani legate alle sbarre d'ottone a capo del letto. Il largo nastro rosa le è stato strappato dai capelli per legarle così le mani sopra alla testa. Ha la faccia graffiata e sanguinante. È immobile; sembra morta.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ivi, pp. 205-207.

<sup>23</sup> È il caso qui di sottolineare che la Vivanti, se anche ripropone la tendenza propagandistica diffusa durante la prima guerra mondiale contro il nemico tedesco, per cui replica alcuni stereotipi circolanti all'epoca, secondo i quali i tedeschi sono belve assetate di sangue, diaboliche e perfide, non manca però talvolta, come si coglie nella raffigurazione del sottufficiale Gotzt di evidenziarne alcuni tratti di umanità.

<sup>24</sup> A. VIVANTI, *Vae Victis!*, cit., pp. 192-193.

<sup>25</sup> Ivi, p. 217.

E ora, a distanza di alcuni mesi, con la medesima lucidità Luisa si rende conto della conseguenza della violenza subita, riconosce in sé la maternità e consapevolmente la rifiuta:

Luisa guardò in faccia la sua sventura; e tremò. Non vi era dubbio, non vi era 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.

[...]

Come poteva sottrarsi all'orribile cosa che portava in sé? Come sfuggire a sé stessa? Liberarsene, liberarsene! ...o morire!.<sup>26</sup>

Alla repulsione per la creatura che porta in grembo dovuta all'oltraggio e all'onta patiti, Luisa aggiunge quella che le deriva dalla convinzione secondo cui il concepimento avvenuto «nell'odio e nell'orrore» darà vita a «un mostro, una cosa informe e demoniaca, una cosa fantastica e terrorizzante che a guardarla schiaccerebbe il sangue»: in tal modo sembra aderire, come già si anticipava, all'idea eugenica e nazionalista della preservazione della razza; idea peraltro ribadita più tardi dal dottor Reynolds.<sup>27</sup>

Quando Luisa, in cerca d'aiuto, si reca dal reverendo Yule, rievoca le scene «d'orgia e brutale violenza, nelle quali il nemico coi piedi lordi di fango e di sangue aveva calpestato l'anima di tre creature inerme». <sup>28</sup> Al colloquio sono presenti anche la moglie del reverendo e il dottore e, all'acme di un eccesso parossistico in cui il senso di colpa e la vergogna si esprimono al massimo grado, Luisa dice di se stessa di essere «maledetta tra le donne» e di sentirsi «indegna di alzare la fronte», e chiede, infine, proprio al dottore, di farla abortire.

Se tutti e tre gli ascoltatori rimangono ugualmente inorriditi all'ascolto della terribile storia di violenza che si è 'ricompiuma' davanti a loro nel racconto che ne ha fatto la vittima, diversa è la reazione che essi hanno rispetto alla sua inattesa richiesta. Ovviamente, l'uomo di chiesa condanna l'insana e sacrilega volontà di Luisa, che dovrebbe, invece, essere cristianamente orientata verso l'umile accettazione del proprio martirio. Ma è precisamente contro di lui che la voce della donna si leva più imperiosa a rivendicare il proprio diritto di scelta.

Non tardano a sostenerla la solidarietà della moglie di Yule - una solidarietà di cui la Vivanti sottolinea la peculiarità tutta femminile -, e la presa di posizione del dottore che, simbolo della 'Scienza illuminata' contro la Chiesa retriva e moralista,

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 209-211.

<sup>27</sup> «Ammetterai che la creatura concepita nella violenza e nell'alcolismo sarà probabilmente un anormale, un degenerato, un epilettico». Ivi, p. 238.

<sup>28</sup> Ivi, p. 228.

riconoscendo come sacrosanto e inviolabile il diritto della donna di scegliere il padre delle sue creature,<sup>29</sup> decide di andare ben oltre «le fervide preghiere» promesse dal reverendo e di offrire alla donna la sua «più valida assistenza» interrompendo «il corso degli eventi».

Se la scelta da parte di Luisa di rifiutare la maternità va inquadrata nella prospettiva della sua piena consapevolezza della violenza subita, la 'scelta' di Chérie di accogliere la maternità va invece guardata dal punto di vista opposto, quello cioè di chi ha completamente rimosso lo stupro.

Come si ricorderà, la Vivanti aveva già evidenziato la differenza tra le personalità delle sue due protagoniste, per cui fin dalle prime pagine del romanzo, l'ingenua Chérie si contrapponeva alla più avveduta Luisa.

La scrittrice, che pure avrebbe potuto concepire per Chérie un diverso sviluppo narrativo, ovvero una progressiva elaborazione dell'esperienza traumatica dello stupro, decide invece di lasciarla nel suo originario stato di innocenza e, sulla scorta dell'espedito della rimozione, costruisce un personaggio quasi surreale, la cui percezione della realtà ha in sé qualcosa di onirico e visionario.

Si pensi, per esempio, alla gravidanza incipiente che la donna, ignara, vive come un mistero impenetrabile, che dapprima sembra turbarla ma che la riempie poi di una gioia indefinibile:<sup>30</sup>

[...] Chérie si sentì perfettamente bene; le parve anzi provare uno strano e lieto senso di benessere che le era nuovo. Era una sensazione indefinita di gioia, di gioia morale e fisica. Era...che cos'era? Era come una pulsazione lieve, un leggero fremito, d'una dolcezza impossibile a definire ... [...] quel lieve tremolio somigliante a un batter d'ali, quasi che un altro cuore pulsasse dentro al suo.<sup>31</sup>

Alla realtà viene invece ricondotta da Luisa che finalmente la informa sul suo stato; ma anche allora Chérie mantiene un atteggiamento di estatico stupore, paragonabile a quello di Maria all'Annunciazione dell'angelo:<sup>32</sup>

-Madre! - La sua voce era un soffio. - Madre! ... Io! - E stette immobile.

---

<sup>29</sup> Cfr., *ivi*, p. 236.

<sup>30</sup> In realtà Chérie, a volte, avverte anche l'inspiegabile sensazione di essere stata uccisa, di non esistere più (cfr., *ivi*, p. 197), ma la Vivanti non insiste troppo su questo aspetto, preferendo invece enfatizzare l'altra sensazione, che è inspiegabile anch'essa, ma a differenza dell'altra, è gioiosa e rasserenatrice.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>32</sup> Secondo la medesima suggestione 'religiosa', al momento del parto, che la Vivanti richiama con l'immagine 'favolistica' della cicogna, il neonato viene significativamente definito 'bambinello' (cfr., *ivi*, p. 302).

[...]

Immobile, con le pallide mani protese e il liliale volto alzato al cielo ella pareva ascoltare. Quale voce ultra-terrena giungeva a lei? Quale Annunciazione divina la trasfigurava così?

[...]

Nel consacrato atteggiamento di verginale estasi ed umiltà ella ascoltava un'altra voce. La voce della creatura non nata, che a lei chiedeva il dono della vita.<sup>33</sup>

Per la stessa Luisa, del resto, essendo sua cognata «completamente ignara di quanto le era accaduto durante quella notte», e poiché «non un barlume della verità, non una favilla di comprensione aveva rischiarato la sua anima ignara, non un alito di dubbio aveva sfiorato la sua semplicità», poteva ben dirsi di lei che, «pura sebbene contaminata, candida sebbene violata [...] aveva concepito senza peccato».<sup>34</sup>

Non propriamente alla volontà di Dio tuttavia Chèrie risponde, quanto piuttosto all'«istinto sublime e trionfale della Maternità», un istinto che però Vivanti fa prevalere soltanto in grazia dell'«incoscienza» del suo personaggio, laddove invece la 'coscienza' di Luisa ha fatto sì che prevalesse un altro istinto umano, ugualmente, 'primitivo e ingenito', e probabilmente anche legittimo, ovvero l'istinto dell'odio per la propria creatura quando è stata generata nella violenza.<sup>35</sup>

Non è un caso che il motivo dell'inconsapevolezza della giovane protagonista torni nel romanzo con un'insistenza quasi martellante, come se la Vivanti volesse rimarcare l'importanza quale chiave di lettura dell'intera vicenda.

Significativi in tal senso sono due passaggi del racconto, uno precedente e l'altro successivo alla nascita del figlio di Chèrie.

Nel primo Luisa, insistendo affinché sua cognata si risolva a «distruggere questa fonte di vergogna, d'odio e d'orrore» che porta in grembo, ricorre a un ultimo, disperato, tentativo di restituire a Chèrie la memoria di quella notte:

Chèrie! ... ma non ti ricordi che il padre di questa creatura è l'abbietto soldato ubriaco che ti prese e ti legò? [...] Ma Chèrie non ascoltava, non pensava nulla, non ricordava nulla.<sup>36</sup>

Nel secondo passaggio, addirittura, la giovane madre, per timore che il bambino disturbi Luisa, fin dai primi giorni successivi al parto lascia la sua camera e dorme nella stanza degli ospiti; la stanza in cui era stata abusata, la stanza che «pareva non ridestare in lei alcun ricordo».<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Ivi, pp. 262-263.

<sup>34</sup> Ivi, p. 244.

<sup>35</sup> Cfr., ivi, p. 313.

<sup>36</sup> Ivi, p. 279.

<sup>37</sup> Ivi, p. 322.

Insomma, alla luce delle sue particolari condizioni emotive e psichiche, la scelta di maternità da parte di Chèrie non può dirsi una vera e propria scelta; e a nulla vale il tentativo della scrittrice, quando, negli ultimi capitoli, improvvisamente, fa recuperare la memoria al suo personaggio, di elevarla alle altezze di gesto eroico.

In effetti, la 'confessione' dello stupro fatta dalla donna al fidanzato Florian non sembra attingere al suo personale ricordo, di fatto mai recuperato del tutto, quanto piuttosto a quello di Luisa che, instillato dall'esterno nella mente della cognata, finisce col diventare 'il ricordo di Chèrie'.

Peraltro, rispetto all'*Invasore*, in *Vae victis!* questo particolare si rende ancor più evidente per il significativo intervento che la scrittrice compie nel finale (un intervento che noi crediamo intenzionale), in cui, rispetto alla *pièce*, manca il passaggio dove Chèrie in prima persona descrive nei dettagli la violenza subita; un passaggio sostituito e sintetizzato dalla voce narrante con una espressione, generica e indeterminata: «mentre essa terminava la tragica confessione».

È il caso qui di rilevare, sia pure fuggevolmente, l'uso della parola 'confessione' che, analogamente a quanto era già accaduto nel caso di Luisa, ribadisce l'idea, che la Vivanti sembra assumere acriticamente, secondo la quale nella donna stuprata vi è un margine di responsabilità riconducibile a un'intenzione, seppure inconsapevole, di colpevole accondiscendenza. Quest'idea è del resto implicita nella reazione di Florian, che avrebbe voluto «spezzare e frantumare», «stritolare e distruggere» Chèrie per aver perso la sua purezza, e che abbandona la donna al suo destino.

Annie Vivanti ingloba il motivo della colpa nella 'martirizzazione' del suo personaggio che assurge infine a vittima sacrificale sull'altare della sacralità della maternità; una sacralità che evidentemente esclude proprio la possibilità dell'aborto:

-Ma non potevo, no! Non potevo. Vi era in me qualcosa di più forte del mio dolore!  
Era come se una voce, la voce stessa di Dio, mi gridasse: «*La maternità è sacra. Tu non ucciderai!*».<sup>38</sup>

Ma il significato che si vuole attribuire al sacrificio di Chèrie deve fare i conti con lo stato di semi-incoscienza con cui la donna vi perviene, tanto che è forse il caso di interrogarsi sul diverso valore che, proprio rispetto alla sacralità della maternità, la sua 'scelta' di tenere il bambino avrebbe avuto se fosse stata compiuta nelle medesime condizioni psicologiche in cui Luisa ha fatto quella di non tenerlo.

A ben vedere, in verità, all'amore di Chèrie verso 'quel' figlio non si richiede alcuna forza straordinaria che sappia perdonare ed ergersi al di sopra dell'odio; Chèrie, infatti, dal momento che della violenza subita non ricorda nulla, non deve fare

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 346.

alcuna fatica per riuscire a non vedere negli occhi chiarissimi del bambino gli stessi occhi di chi fece strazio del suo corpo e saziò su di lei la propria voglia bestiale.

Al contrario, per Luisa, gli occhi del bambino, invece, «erano occhi crudeli»:

Erano gli stessi occhi che l'avevano fissata, beffardi e canzonatori, dal fondo della stanza, quand'ella a ginocchi davanti all'oppressore implorava pietà. Sì; nel momento supremo in cui le sue preghiere e quelle di Mirella parevano aver commosso il cuore del nemico, quegli occhi, quegli stessi strani occhi grigio-chiari che ora vedeva aperti nel piccolo volto di fiore, avevano lampeggiato su lei freddi, ironici, spietati...<sup>39</sup>

In conclusione, se la 'coscienza' di Luisa e l'incoscienza' di Chérie costituiscono davvero, come noi crediamo, il modello interpretativo di riferimento dell'intera vicenda, allora forse non è troppo peregrino pensare alla possibilità che la Vivanti non intenda tanto traghettare il messaggio 'conservatore' di accettazione cristiana del proprio naturale destino di madre, per quanto questo messaggio appaia in primo piano nel finale del romanzo attraverso l'elevazione del personaggio di Chérie al rango di madonna miracolosa che restituisce la parola a Mirella,<sup>40</sup> quanto piuttosto (sia pure sottotraccia per non indebolire l'altro messaggio, che si configura più 'politicamente corretto'), quello 'moderno' della libera scelta della donna di interrompere una gravidanza non desiderata (sia pure nelle particolari circostanze in cui è stata la violenza a provocarla).<sup>41</sup>

Lo straordinario successo di pubblico che *Vae victis!*<sup>42</sup> ebbe come romanzo della speranza e del perdono conferma la piena riuscita dell'operazione condotta dalla scrittrice, che preferì diffondere le proprie idee di emancipazione della donna e di ridefinizione dell'identità femminile attraverso un'operazione che fosse in grado di incrinare i modelli tradizionali in modo silente e apparentemente 'indolore'.

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 325.

<sup>40</sup> Cfr., ivi, p. 367.

<sup>41</sup> Questo contributo, quasi paradossalmente, esce - ironia della sorte - nell'anno 2022, pochi mesi dopo la decisione da parte della corte federale degli Stati Uniti di revocare alle donne del proprio paese il diritto all'aborto.

<sup>42</sup> Il romanzo fu ristampato abbastanza regolarmente fino al 1940 e fu ripubblicato un'ultima volta nel 1956, verosimilmente in conseguenza all'uscita di *Guai ai vinti!*, il film che nel 1955 Raffaello Matarazzo trasse dal libro.