

SERPENTI E DISMISURA : LA NARRATIVA DI ANNIE VIVANTI DA *CIRCE* A *NAJA TRIPUDIANS*.

La prima precisazione da esibire nello sviluppo dell'argomento è sicuramente il metodo d'approccio verso una narrativa - femminile - che già dal suo porsi è indice di un certo dubbio metodologico e interpretativo. Parlo soprattutto di un mio disagio nell'affrontare un tema, un testo, o più testi, una situazione insomma, secondo la prospettiva delle *femmes-écrivains*. C'è un libro con il quale tutti noi, leggendo questi romanzi e queste autrici, dobbiamo fare i conti. Naturalmente parlo di *L'écriture-femme*¹, le cui tesi sono ancora oggetto di discussione e di confronto. Prima di sottoporre alla verifica del testo le appassionante argomentazioni della Didier, mi preme sottolineare che, almeno per un romanzo, Annie Vivanti sembrerebbe anticipare l'assunto fondamentale di Béatrice Didier : il dovere-compito della maternità *versus* la scrittura, dovere-compito della mascolinità². Mi riferisco a *I*

1 Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme* (1981), P.U.F., Paris, 1991.

2 "Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. Si l'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain et par conséquent devait être organisé dans une structure sociale, le désir d'écrire, lui, semblait au contraire marginal, subversif, à tout le moins inutile. Il était dès lors commode de répartir les tâches créatrices : la femme enfanta ("dans la douleur"), tandis que l'homme écrivait - du moins, certains hommes" op. cit., p. 11.

Se *I Divoratori* riassume in modo esemplificativo il dramma scrittura-maternità, non stupirà poi che la Vivanti scelga - in questo senso forzando il suo percorso critico e artistico alle esigenze della

*divoratori*³ il romanzo autobiografico per eccellenza dove il filo conduttore si snoda nel racconto di tre esistenze, Valeria, Nancy e Anne-Marie, che sacrificano il loro destino - Valeria quello amoroso, Nancy quello di scrittrice, Anne-Marie quello di violinista - per piegarsi al richiamo urgente e insopprimibile della maternità : i figli come i *divoratori*. E' stato detto molto acutamente⁴ che questo "monumento" alla maternità, concepita come esclusiva giustificazione della vita femminile, scopo ultimo in cui convogliare ed annullare la propria identità individuale e sociale"⁵ rappresenta lo scacco più evidente di una scrittrice che tra arte-trasgressione e tabù-amore materno non esita a scegliere la soluzione più scontata e quindi a soffocare la voce del diritto all'arte. Ma se per *I divoratori* il contrasto tra Arte e Maternità appare esemplato in modo troppo esemplificativo con l'iterazione delle tre scelte e dei tre destini, lo schema vivantiano di una opposizione della maternità all'altro, a ciò che sta fuori e impedisce alla donna di realizzarsi nella struttura che le pertiene, il dimidiamento insomma, diventa la più autentica spinta letteraria della sua produzione. Opere come *Circe* o *Messalina* (sregolatezza versus maternità), *Vae Victis!* (orrore versus maternità) sono impalcate su un tema che da esistenziale, autobiografico, femminile, diventa occasione di racconto. Con Eco, potremmo asserire che se il romanzo è espressione di contraddizioni⁶ - almeno tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del secolo ventesimo - allora l'esperienza letteraria della Vivanti si pone di diritto tra quelle che esulano, forse, dal concetto un po' troppo limitativo, proprio per la sua ampiezza, della letteratura di consumo o popolare, per assumere quel carattere ambiguo di "romanzo italiano di qualità" di cui così bene parla Ferretti e, nel caso specifico della Vivanti, Fabio Finotti⁷. C'è, nelle intelligenti note della Nozzoli e del "sistema" della Didier un punto che vorrei discutere e che,

struttura sociale - la maternità, ovvero la rinuncia. Resta da sottolineare, però, che almeno la scelta e la crisi conseguente è *soggetto* della scrittura.

3 Annie VIVANTI, *I divoratori*, (1910), Milano, Società Anonima Editoriale R. Quintieri, 1920.

4 Anna NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura del Novecento*. Firenze, La Nuova Italia, 1978.

5 op. cit., p. 12.

6 Umberto ECO, *Tre donne intorno al cor...*, in Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini e Maria Pia Pozzato, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 4-27.

7 Giancarlo FERRETTI, *Un'editoria non più di élite e non ancora di massa : il romanzo italiano di qualità*, in AA.VV, *Critica e società di massa*, Trieste, Lint, 1983.

Fabio Finotti, *"Naja Tripudians" : strutture e committenza del romanzo di consumo novecentesco*, in *Dame, droghe e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, a cura di Antonia Arslan, revisione per la seconda edizione di Pier Luigi Renai, Milano, Edizioni Unicopli, 1986, pp. 257-67.

in fondo, giustifica la noia profonda di una rilettura e di un giudizio sui romanzi della Vivanti, quello fondamentale della narrazione che non è se non in parte quello della scrittura. In altri termini, se la scelta ideologica - so bene che è un terreno minato, specie ora in fase di Seconda Repubblica - può apparire deludente ed è condotta senza esitazioni entro le *enclaves* dello statuto sociale, è altrettanto vero che Annie Vivanti non si rifiuta a narrare quella esperienza e quella scelta, ma in questo caso ponendosi su di un piano diverso da quello ideologico: la narrazione, qualunque sia la scelta tematica e ideologica ha usato la scrittura, l'ha in qualche modo "liberata" dal tabù dell'appartenenza all'universo maschile, quindi ne ha permesso il diritto anche per l'altra metà del cielo. Ed è dunque sulla narrazione, sulla *narratività* e sui modi di usare la scrittura che intendo procedere, riservandomi come del resto è giusto e doveroso, di discutere da questo osservatorio diverso il fenomeno, l'esigenza, la necessità dell'*écriture* - *femme* o delle *femmes-écrivains* di cui il convegno s'interessa.

Ricordo che negli anni Sessanta una delle più acute e sconvolgenti idee-forza dell'insegnamento continiano venne dalla pubblicazione di un celebre saggio dantesco (Dante, forse l'unico autore che, credo, valga la pena di studiare sempre) in cui si sosteneva, e *pour cause*, che il pellegrino dei tre regni era sì l'individuo Dante che assieme a tutta l'umanità cerca la *via redemptionis*, ma che quel pellegrino era un pellegrino-poeta e che quindi la sua scelta, la sua narrazione era per forza narrazione poetica, unica possibilità di espressione di quella realtà che ogni scrittore deve e può ricercare, affidandola alla scrittura tanto reale quanto l'esperienza⁸. E' partendo da questo assioma che non posso pensare, come critico, alla scrittura se non come la veicolazione della realtà - altrettanto vera della formula matematica o della teoria dei *quanta* o della misurabilità dell'universo - indifferentemente dal soggetto scrivente: sia esso uomo o donna. E che la scrittura, corpo della *narratività*, usi modalità e mezzi e segni e temi legati *anche* al mondo delle idee, questo è forse per me l'osservatorio privilegiato da cui partire non solo per capire il fenomeno Annie Vivanti, autrice di successo, abile e sfortunata amministratrice del proprio talento e dei miti personali che di quel talento erano la spinta e il senso. Al proposito non va dimenticato quanto fosse stato importante il messaggio legato al lancio dei libri e che faceva leva sul rapporto amicale con Carducci. Si è solo insistito ⁹ *ex parte* Carducci sul valore di quella

8 Cfr. Gianfranco CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp.32-62.

9 Si veda ad esempio il classico saggio di Pietro PANCRAZI, *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti*, Firenze, Le Monnier, 1951. Il libretto è

amicizia e sul significato di quell'incontro all'interno della poetica carducciana. Se si leggono poesie quali *Ad Annie* e *Elegia del Monte Spluga*¹⁰ la chiusa della prima "dolce fanciulla, canta" o il dolente commiato figurato sulle conversazioni fantastiche di miti alpini o di reminiscenze autobiografiche della seconda, possiamo capire quanto di costruito e di perseguito sia da rintracciare nella vicenda autobiografica di Annie Vivanti. Mi preme sottolineare cioè che il "lancio" poetico della scrittrice avviene e si consolida non solo entro le complesse ambascie del triste ultimo momento della lirica e dell'esistenza carducciana, ma che quei momenti, quei rapporti, quelle confidenze servono a tessere un robusto sistema di riferimento *anche* per il lancio editoriale dei libri dell'Annie che tanto successo riscossero *anche* per il ricordo di quell'amicizia e di quell'incontro. Come nasce quindi quel mito e in che modo viene usato, secondo i nuovissimi suggerimenti dannunziani¹¹, la notorietà che quella relazione conferma e irrobustisce? Vale la pena allora di leggere alcune affermazioni carducciane che appaiono nella *Prefazione* e nella *Nota* al volume di poesie della Vivanti¹²:

La sua poesia, Signorina, è ciò che è (io non prendo dai critici la pretesa di imporre gli argomenti e il modo di trattarli), ma poesia è; quale dee quasi

un'affettuosa rievocazione sulla base di un manello di lettere ritrovate da Pancrazi dell'amore-amicizia di Carducci per Annie Vivanti. Non va mai dimenticato che l'autobiografismo presente in tante situazioni narrative vivantiene trae la sua giustificazione da quella esperienza e da quell'incontro; basti pensare alla trasfigurazione o meglio alla capacità notevole della scrittrice di rendere *situazione narrativa* certi elementi autobiografici come ad esempio in *Zingaresca*, Milano, Quintieri, 1918, una bella raccolta di novelle, l'ultima delle quali, *Giosuè Carducci*, è la rievocazione fantastica dell'incontro decisivo tra la giovane poetessa e il maturo scrittore così come in *Gioia!*, Bemporad, Firenze, 1921 viene utilizzato un altro momento autobiografico - le vacanze a Gressoney, l'incontro con la regina Margherita (a sua volta episodio de *I divoratori*), in funzione novellistica. E non si dimentichi che il salto di qualità nell'editoria avviene proprio in quegli anni tra il '20 e il '21, quando tra *Naja Tripudians* e *Gioia!* si consuma il passaggio alla Bemporad così come negli anni '30 il passaggio alla Mondadori sancisce di nuovo un salto nell'editoria di qualità che si conferma con la ripresa negli anni '70 di *Naja Tripudians* negli Oscar Mondadori con prefazione di Cesare Garboli e con la ripresa nel 1975 di una favola *Il viaggio incantato* (Mondadori, Milano, 1933) rimaneggiamento dal libro per ragazzi *Sua Altezza* (Bemporad, 1923) presso Einaudi.

10 Vedile in *Rime e Ritmi*, Edizione Nazionale delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1935-40, vol. IV, rispettivamente a p. 188 e pp. 248-50.

11 Sulle tecniche editoriali di D'Annunzio e sulla moderna capacità multimediale - tra vita, opere e gestione di quest'ultime - dello scrittore, si vedano i saggi fondamentali di Ezio Raimondi, *D'Annunzio: una vita come opera d'arte*, in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 39-111 e l'*Introduzione* a Gabriele D'Annunzio, *Prose di Romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1988 (I Meridiani). L'unico che si sia soffermato con precisione e competenza sulle scelte editoriali della Vivanti è stato Fabio Finotti nel saggio cit.

12 Annie VIVANTI, *Lirica (1886-1890)*, Quinta edizione con l'aggiunta di nove poesie inedite, con prefazione e nota di G. Carducci, Milano, Treves, 1899.

fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo).

Il *topos* della fanciulla illetterata, e appunto per questo poeta, è già costituito : da questo forse sentito, ma sicuramente sollecitato, giudizio di una scrittura e di una poesia che trae la propria forza *malgré soi*, la Vivanti ne farà la cifra e il senso della sua ricerca letteraria. Basti osservare con un piccolo senso di malizia la compiaciuta esibizione di aggettivi affettuosi-dispregiativi che costellano l'epistolario, i ricordi, le novelle autobiografiche : "stolta", "ignorante", ecc. sono gli affettuosi epiteti di una relazione che ha già trovato la propria destinazione letteraria : il genio di fronte alla naturale, inconsapevole, genuina e illetterata espressione - ma appunto per questo tanto lirica quanto un *lied* glosserà Carducci - della *jeune fille en fleur*. Ebbene tutti i personaggi femminili positivi, meglio però parlare di *tipi* dei romanzi vivantiani, in quella dicotomia che è propria di quella narrativa e di quella società, risentono vistosamente di quel primo e fondamentale impatto con la possibilità di trasferire nella letteratura la vita. Anne Marie o Nancy, Myosotis o Leslie, Chérie o Mirella sono le proiezioni fantastico-letterarie dell'Annie di *Batto a la tua chiusa imposta*, la sigla e l'elaborazione editoriale di una scrittrice. Ci si potrebbe domandare come un Croce abbia potuto prendere sul serio tanto da dedicarle un lungo saggio la poesia vivantiana - anche se ad una lettura un poco più paziente quelle cadenze, quegli echi forse meno immemori di quello che i due grandi critici, Carducci o Croce, volessero far credere si rivelano perlomeno interessanti e non sempre insopportabili - ma la spiegazione sta proprio in quella costruzione letteraria che si veniva delineando proprio dalla poesia di apertura : *Ego*

*O Mondo, vecchia guardia doganale,
Farai l'obbligo tuo da buon cristiano :
Giusta e severa sia la tua condanna,
Ché non ti voglio dar la buona mano!*

*Sono in contravvenzione, o Mondo astuto.
Volea truffarti con la merce mia :
Non è tabacco, sigari o liquori,
Nulla di spiritoso : è poesia !*

*Il Mondo ha spalancato i suoi mille occhi,
E "Chi sei tu ?" ei grida e "cosa fai ?*

*Dimmi la fede tua, l'età, la patria,
Che cerchi, donde vieni e dove vai!"*

*Del mio paese chiedi ? Io ti rispondo :
Non ho paese, è mia tutta la terra!
La patria mia qual'è ? Mamma è tedesca,
Babbo italiano, io nacqui in Inghilterra.*

*E qual'è la mia fede ? Io vado a messa ;
La musica mi edifica e ricrea ;
Ma sono battezzata e protestante,
Di nome e di profilo sono ebrea.*

*Chiedi dell'età mia ? Quasi ho vent'anni.
E quale la mia meta ? Ancor l'ignoro.
Che cerco ? Nulla. Attendo il mio destino,
E rido e canto e piango e m'innamoro.*

*E cielo e terra, paradiso e inferno
Sfioro coll'ali della fantasia!
Non chieder altro.- Impetuosa e strana
Per nuove vie fugge la vita mia.*

*Fugge nel buio e crede nella luce.
L'anima fiduciosa e calma e forte
Ispirata mi guida. A che ? - Si vive.
Quel gran problema scioglierà la morte.*

Tra un ritratto che sarebbe piaciuto a Illica e Giacosa per la figura di Mimì, e non si dimentichi che *La Bohème* viene rappresentata nel 1896¹³, e l'ingenua consapevolezza che la partita si gioca proprio sulla spontaneità, il ritratto di Annie Vivanti può dunque aspirare di diritto

¹³ E nel celebre duetto del primo atto così si presentava Mimì al suo Rodolfo :

Mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavera, che parlano di sogni e di chimere, quelle cose che han nome poesia.

E all'uso dell'interrogativa, così vicino al modulo della poesia vivantina si può aggiungere anche l'accenno al "Io vado a messa" di *Ego*, così vicino nelle modalità al "Non vado sempre a messa ma prego assai il Signor". In entrambi i casi i ritratti si costituiscono sull'innocenza, sulla disponibilità all'amore, sull'ingenuità e sulla fede interiore, che non sempre hanno bisogno dell'andare a messa.

alla attenzione benevola di critici come Croce e Borgese¹⁴, Croce, tuttavia, notava¹⁵ più che l'autobiografismo impostato sulla fanciulla inesperta il suo doppio, Carmen, la donna della dismisura e dell'abnorme: non tanto la *femme fatale* decadente, esplorata così bene dal Praz della *Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, ma l'esotica sigaraia più imparentata con la raffigurazione di Meilhac e Halévy (l'opera di Bizet va in scena nel 1875) che con la protagonista della novella di Merimée. Ritornando alla narrativa, anni dopo, 20 per l'esattezza, conclusa la parentesi decisamente infelice rappresentata dal primo romanzo, *Marion, artista di caffè-concerto*, (1891), la Vivanti con *I divoratori* privilegia più che Carmen, quelle donne-artiste in cui si sdoppia il suo progetto autobiografico-letterario consegnato al vaglio carducciano e garantito dalla doppia consonanza di ciò che scrive di sé e di ciò che vuole si pensi di sé. E di quel progetto letterario che non chiamerei, insisto, romanzo di consumo, ben si avvede l'attento lettore Croce¹⁶ e anche di quella esigenza letteraria che si costruisce un personaggio partendo dall'autobiografia.

Ma la dismisura, l'eccesso, la sempre e mai sopita attrazione al *dérèglement* inteso come elemento tematico e misura narratologica lo si può scorgere assai bene e in una prospettiva tra le più felici della *fabula*

14 L'intelligente e acutissima recensione di Borgese a *I Divoratori* appare nel '13 e si legge in G. A. Borgese *La vita e il libro*, terza serie, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 1177-84. Borgese è l'unico che rovesci con argomenti assai pertinenti la tesi di fondo de *I Divoratori*: non il sacrificio dell'arte per la maternità, ma il sacrificio della maternità per la gloria: "La zingara vuole baciare il manto della regina: questa è la vita. La zingara madre vuole che anche la zingarella figlia arrivi a baciare quel manto: questa è la maternità" (p. 180). La maternità si presenta come il sogno della "puerile e donnesca voluttà della favola bella", il femminismo di Nancy è un femminismo da ape regina, lascia capire il grande critico e, salvando la poetessa Vivanti che ogni tanto, malgrado la tesi del romanzo, spunta con una sua ariosa favolosità, propone della scrittrice un ritratto che potrebbe essere valido anche oggi; e non a caso parlando di una vera scrittrice come, giustamente, egli reputa Colette:

"Ripensate a *I Divoratori* di Annie Vivanti; è una bambina viziata. Il suo sforzo tende a mostrarsi diverso dallo sforzo di uno scrittore; la sua vittoria consiste nell'esprimere un mondo sconnesso e impertinente. Conchiuso il libro, pare che con una mossetta dispettosa ella si volga al lettore, al lettore maschile, e gli chieda: di' non ti pare abbastanza bizzarro e sconclusionato, non ti pare abbastanza *donnesco* tutto ciò?" (p. 192).

15 Benedetto CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, II, Bari, Laterza, 1921, pp. 326-333.

"Annie Vivanti ebbe Carmen nella fantasia. E volle essere la poetessa del capriccio, della passione fulminea, violenta e fuggitiva, che si dà per quella che è, senza reticenza e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali. D'illusione, le bastava quel tanto che pur occorre a nutrire, la fiammata della rapida ebbrezza" p. 326.

16 "Ricomparsa Annie Vivanti, dopo più di vent'anni che era sparita dal campo letterario, con un romanzo, *I divoratori*, (1911), pubblicato in inglese e in italiano, nel quale alla figura della Carmen di un tempo, appassionata, volubile, incantatrice, traditrice succedeva l'altra soave della madre". Benedetto CROCE *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, p. 303.

narrativa : la scelta dell'epistolario come mezzo narrativo ¹⁷, che si pone cioè come "istituto pseudo o auto-biografico", che non si dimentica "della sua affinità con la natura dialogica delle modalità discorsive proprie ai modi della riflessione e della auto-conoscenza", per dirla con le parole del raffinato studio di Enza Biagini ¹⁸, viene risolta da Annie Vivanti in modo assai originale e non scontato. Nella lettera, che ubbidendo alle regole retoriche ben precise del canone di comunicazione letterario ma anche metaletterario, il ritratto da comunicare, da rendere credibile, rovescia la vera identità del personaggio (o perlomeno di ciò che il narratore vuole si creda del personaggio ; nel caso specifico la sventurata, forte, *materna*, Nancy) rendendola esattamente l'opposto di quella che è. Nancy ormai economicamente rovinata, sperduta nei poveri quartieri di New York, in procinto di essere abbandonata dal marito che per sopravvivere si affida al mestiere del *gigolò* d'alta classe, ha ormai deciso, sebbene inconsapevolmente, di dedicarsi alla sua bambina e di abbandonare l'*opera*. (Ciò che nella realtà autobiografica era stata la lezione e l'augurio carducciano, tradito, se così si può dire dalla scelta di sposa e di madre). Un giorno, per caso, il destino, elemento narrativo di straordinaria efficacia in tutta la produzione vivantiana, sotto le vesti di uno scanzonato fattorino, le consegna per strada un bellissimo mazzo di fiori, accompagnato da un biglietto dove si spiegava che il misterioso mittente, Robert Beauchamp Leese, stanco della vita americana e in partenza per terre sconosciute o più raffinate, Europa, Asia, Australia, ha il dubbio di poter perdere un'offerta della felicità proprio in quella terra d'America che stava per lasciare. Affidava dunque i fiori e il messaggio da consegnare alla prima fanciulla vestita di celeste che il fattorino avesse incontrato :

"Dunque siete voi! Buon giorno, felicità! In questa bella mattinata d'aprile voi siete dunque uscita in una veste colore del cielo ?"

"Io ragiono così : se siete vestita di celeste dovete essere giovane ; e se siete giovane, dovete essere felice ; e se siete felice dovete essere buona.

"E se siete buona mi scriverete, perché sono un uomo triste e solitario, un arcigno e inamabile selvaggio." ¹⁹.

La sventurata rispose e dapprima risponde secondo il carattere e le attese di Nancy che forza il proprio desiderio a costruire un gioco

17 Sulla scrittura epistolare moderna si rimanda alla *Prefazione* di Anna Dolfi e a *Per Anna Dolfi : lettera sulla "lettera"* di Enza Biagini in AA.VV., "Frammenti di un discorso amoroso" nella scrittura epistolare moderna a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992, rispettivamente, pp. 9-20 e 611-16.

18 Enza BIAGINI op.cit., pp. 612-13.

19 Annie VIVANTI, *I divoratori*, cit., pp. 250-51.

letterario ²⁰ che per il momento, secondo la regola narratologica dello spostamento, è rimandata ad un'altra situazione dell'intreccio. Per ora Nancy-Annie così si esprime :

Mio signore,

“I fiori hanno sbagliato. Sono venuti da me, che non ero vestita di celeste.

“La mia veste era bruna”. ²¹

L'insidia dell'abnorme, già visibile nella metafora delle parole serpenti, la costruzione quindi di un doppio che sia l'esatto opposto di sé, induce Nancy alla affabulazione della diversità.

Credo che proprio da *I divoratori*, possa datare la tendenza vivantiana di scindere il personaggio femminile in due antitetiche e antagonistiche presenze : Maria Tarkowska, forse, le riunisce nella stessa persona, ma anche in *Circe* lo sdoppiamento avviene non solo nella stessa protagonista che si analizza e si interroga nelle pseudo- memorie, ma anche tra Maria e la giornalista-scrittrice Vivanti che la intervista e le si oppone. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che la *pietas* di cui la narratrice sembra pervasa si tramuta a sua volta non tanto e non solo in una compartecipazione un po' di maniera, quanto invece nell'evidentissimo ed esibito interesse e fascinazione per il racconto e la scrittura : tra *pietas* e scrittura, tra ragioni umane e letterarie, la scelta si compie sempre in favore della seconda opzione.

La simbologia del serpente si rivela nel momento stesso che Nancy ha deciso di ricoprire il ruolo della *femme fatale* :

“Chiamatemi dunque, se chiamarmi volete - col nome complessivo e fragile e impersonale di - Eva ! E pensatemi come la sorella minore della prima Eva, meno curiosa forse e ancor più solitaria...e tanto amica del Serpente - ormai addomesticato - da portarlo intorno al collo come un

20 “ La sua fantasia si diletta a immaginare una risposta fine, spiritosa, sorprendente [...] Sì ; gli citerebbe del Browning. E dell'Heine. Pingerebbe di sé una fantastica immagine nella veste chiarazzurra, su cui le orchidee a tinte di pastello viola poserebbero, fuse in una divina dissonanza di colore... E (nella lettera !) il suo viso piccolo impallidirebbe sotto un grande cappello di velluto nero, e l'ombra delle lunghe piume le velerebbe gli occhi...ah sì ! ella si servirebbe del suo ingegno letterario per stupire e incantare questo sconosciuto - lo cingerebbe, lo attorciglierebbe di frasi fini e fiammanti...”. *I divoratori*, cit., pp. 251-52.

E' doveroso rimarcare che già Carducci per Annie Vivanti poetessa parlava di Browning e di Heine ; che la veste celeste si apparenta agli occhi e al ceruleo fiore di giacinto con il quale il poeta batteva alla chiusa imposta ; e che infine la *mise en abyme* della trasposizione letteraria e epistolare avviene - entro le coordinate stilistiche e modaiole del divino Gabriele - robustamente incorniciata dal tema e dal simbolo del serpente linguistico : “ lo cingerebbe, lo attorciglierebbe di frasi fini e fiammanti”.

21 op. cit., p. 252

boa, magro e moderno....E ne' miei occhi tranquilli fluttua la nostalgia del già perduto Paradiso” 22.

L'ideologia del serpente, il simbolo del serpente, la *visività* di quel tema e di quella raffigurazione, inutile dirlo, caratterizzano un'epoca e uno stile, secondo quello che già in altra occasione ho avuto modo di scrivere²³. Mario Praz, in un libro famoso²⁴, sottolineava il senso e la direzione di una letteratura che del serpente e della “novella Eva” aveva saputo trarre un'indicazione di stile. E D'Annunzio ne è il corifeo.

Il simbolo del serpente è per la Vivanti, non sempre e non solo dannunziana, l'espressione più vivace e icastica della dismisura. Dalle prime avvisaglie del gioco grottesco a cui si abbandona Nancy²⁵ è ancora avvertibile l'irresistibile vocazione alla letterarietà. “Quella delle lettere” esemplifica la rivincita sul piano narrativo del destino sacrificale di Nancy; nelle lettere il serpente può e deve rivestire i panni dannunziani della dismisura e del capriccio; ma alla fine, quando lo Sconosciuto smaschera il serpente e le sue attrattive, Nancy, punita e mondata dal pianto espiatorio, recupera il suo *côté* positivo e la sua vocazione materna, tradendo per l'ultima volta - non più sotto le spoglie di Eva ma sotto quelle della madre, e quindi compiendo un doppio tradimento - la poesia e l'arte. Va detto anche che le incertezze linguistiche e grammaticali dei *Divoratori*²⁶ rendono questo primo romanzo della ripresa narrativa il più

22 op. cit., p. 256.

23 Gianni VENTURI, I “serpentelli” della Deledda: Liberty e dannunzianesimo nella “Danza della collana”, in AA.VV., *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1990, pp. 77-89. Nella bellissima mostra *La beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian* (17 marzo-17 luglio 1994) al Musée d'art moderne de la Ville de Paris era esposto il quadro del simbolista olandese Jan Toorop, *Les trois fiancées*, dove la figura femminile centrale ha una chioma di serpenti: questo per sottolineare il fortissimo impatto europeo del motivo suddetto.

24) Mario PRAZ, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972. Non per nulla il sottotitolo del libro suona come *Paralipomeni di “La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica”*.

25 Il romanzo ebbe una prima stesura in inglese poi una traduzione italiana di mano della stessa Vivanti.

“Adoro i gioielli. Ho dei brillanti insolenti, quasi azzurri, grandi come il cuore! - che dico? - di più, di più! E li porto a tutte le ore, in tutte le stagioni - intorno al collo, alle braccia, alle caviglie - su tutta me! (*I divoratori*, cit., p. 267). Ed ancora “Eva”. sfiorando la sublimità del grottesco, può scrivere: “Mi chiedete conto dei miei amanti. Mi domandate perché ne ho. Semplicemente perché trovo che mi abbelliscono! Un amante è una specie di cosmetico: la bellezza di una donna dipende interamente da quanto essa è amata.” (p. 273).

26 Le ragioni della traduzione sono singolarmente ricordate in una bella pagina di *Zingaresca*, Milano, Quinteri, 1918, raccolta di novelle e scritti vari che rappresenta, forse, da un punto di vista stilistico, il risultato più maturo raggiunto dalla Vivanti. E' possibile rintracciare la fedeltà dell'autrice al mondo poetico della sua prima raccolta di liriche se si pensa che *Zingaresca* riprende nel titolo uno dei temi chiave della produzione lirica:

debole di tutti. La stessa traduzione dall'originale inglese rivela ad ogni passo una povertà lessicale penosa: "sgambettolando", "s'intragraffiano e s'intramangiano", "baterellare" sono alcuni esempi di una prosa che accomuna la sciatteria linguistica con la ricerca di stilemi preziosi: la primavera, "alta, flava, incoronata"; il vezzo dei forestierismi o la sprezzatura di parole, versi, modi di dire citati nella lingua originale che rivelano, devono rivelare, alle lettrici o ai lettori la poliglossia della scrittrice, un altro dei luoghi comuni della sua narrativa. Ma è con *Circe* che la poetica del serpente diventa struttura portante della narrativa vivantiana.

Uscito nel 1912, *Circe* ebbe subito un notevole successo di pubblico e per il soggetto, la vita e le vicende della contessa Maria Tarnovska, accusata e condannata per avere istigato all'omicidio del proprio fidanzato il suo amante e un giovane spasimante, e per l'esotismo della situazione: la società brillante della Russia zarista, il cosmopolitismo della costa azzurra, di Vienna e di Venezia, l'aura della maga, divoratrice d'uomini e nello stesso tempo madre amorosa e disperata; una situazione narrativa che attinge a piene mani alle grandi figure tolstoiane e dostoevskiane e fa leva su di uno *scoop* giornalistico - la visita alla Tarnowska, rinchiusa in un carcere pugliese²⁷ -. Ma quello che rende *Circe* il romanzo delle forti passioni in cui la presenza del serpente è di per sé la cifra stilistica dell'intreccio, è riscontrabile anche nelle numerose

Io torno lieta al mio vagabondaggio\In cerca di fortuna e cielo bleu,\ Co' zingari e gli uccelli di passaggio\ (*Lirica*, cit., p. 164). E questa consapevolezza di una fedeltà alla tematica giovanile induce a riconoscere in Annie Vivanti la scrittrice di un solo libro, quello dell'autobiografia.

Quanto la scrittrice non fosse poi tanto sprovveduta come il *cliché* carducciano o crociano presupponeva, lo si vede proprio in questa *Una Prefazione ai Divoratori* dove è evidentissimo la suggestione pirandelliana della rivolta dei personaggi all'autore:

"Ma venne il giorno in cui uno di essi non m'obbedì più: Poi ne vidi un altro muoversi senza aspettare il mio consenso: e all'improvviso m'accorsi che i miei fantocci erano vivi! Io ne tenevo in mano i fili, ma essi mi traevano la mano di qua e di là. Facevano il comodo loro; ed ero io che ubbidivo [...] In breve le mie creature non mi disubbidivano soltanto: divennero i miei padroni. Morivano quando io non volevo; s'innamoravano della gente sbagliata. Quelli che dovevano essere semplici comparse erano sempre lì, parlando forte, imponendosi; mentre quelli che io avevo destinato alle parti principali sparivano, si tenevano nascosti per degli anni e dei capitoli interi, poi tornavano fuori quando io non li volevo più" (pp. 249-51).

E alla suggestione pirandelliana va aggiunta anche questa notevole dichiarazione di poetica che può illuminarci sul metodo compositivo della scrittrice (sempre che anche questo non fosse un espediente letterario).

²⁷ In *Zingaresca*, ne *La visita ad un penitenziario*, la scrittrice rievoca l'incontro con la Tarnovska nel carcere di Trani; tuttavia, anche qui, le ragioni letterarie hanno la meglio sulla cronaca e in questo commosso ritratto, così lontano dai furori di *Circe*, l'impostazione è tutta giocata sull'esempio del romanzo evangelico, già dalla fine dell'Ottocento, portato in augè dal *Giovanni Episcopo* di D'Annunzio.

edizioni mondadoriane dove, almeno per quella del '29, il logo è dato da uno straordinario intreccio di serpenti attorno a una ruota²⁸.

La figura di Maria Tarnovska che soffoca sotto l'aspetto di Erinna, "la ragazzetta dagli occhiali bleu" vive nella dimensione dell'abnorme il suo dimidiamento di madre e sposa se non esemplare, perlomeno accettabile e accettata dai parametri sociali e di riferimento del suo mondo con la furia apocalittica e di distruzione a cui viene, attenzione !, forzata. La *femme fatale* sostituisce la "ragazzetta" nel momento in cui reagisce al tradimento del marito, al cinismo e alla immoralità (per il pubblico piccolo-borghese e proletario che segue morbosamente la cronaca nera e i delitti passionali) del suo ambiente ; insomma, Maria per la Vivanti è vittima e carnefice allo stesso tempo così come in lei si sommano la purezza e la corruzione, l'infamia e il riscatto. In questo piccolo *Delitto e castigo* ad uso della letteratura di consumo, lo scatto originale, ciò che permette di esulare o, in parte, di sfuggire ad un comune destino di tanta letteratura d'appendice, sta nella fiducia vivantina delle possibilità narrative : la letteratura in fondo non esalta o non è al servizio della cronaca perché *la fabula di per sé* riscatta la cronaca e la neutralizza nella dimensione della scrittura. Intendiamoci, almeno come tesi, questo è il progetto letterario della Vivanti e questo progetto non combacia con la letteratura di consumo. La fiducia nelle possibilità narrative permette qualsiasi delirante e improbabile scatto della realtà. Il romanzo è etimologicamente *finzione* e in quanto tale può e deve, come del resto già intuitiva Borgese, vivere nella favolosità, o meglio trasformare l'esistenza, la vita, in spunto narrativo. Se l'intenzione è questa non è detto poi che i mezzi con cui la Vivanti opera questa trasformazione non siano quelli più truculentamente "sdati", direbbe Arbasino, e pescati nel repertorio più trucibaldo della espressione popolare. Tarnovska è nei sentimenti ciò che l'aspettativa delle lettrici pensa di una contessa russa, crudele *malgré soi*, pazza, poiché la pazzia giustifica i comportamenti più incredibili e inverosimili. Nei momenti più difficili ecco che si ricorre al *furor*, classica scappatoia dell'uscita dal sé con la patente retorica che la nobilita. In questo modo la dismisura diventa tecnica letteraria e i serpenti simboleggiano il groviglio insano in cui la Tarnovska è irretita fino a soccombere ; perfino l'uso della morfina e la sua condanna - si pensi al *leit-motiv* di *Naja Tripudians* - viene giustificato o ridimensionato con l'espedito del fuori di sé. Certamente, come nei più classici drammi

28 Annie VIVANTI, *Circe*, Milano, Mondadori, 1929. Il logo è firmato *Cisari*. Splendida immagine della *femme fatale* si vedano nel catalogo della mostra *La beauté exacte*, cit. specie i ritratti di Pyke Kock tra cui spicca quello dell'attrice Asta Nielsen del 1929.

Si veda ora il recente volume di Dijkstra Bram, *Gli idoli della perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

popolari, Tarnovska accetta la pena e eleva gli occhi al cielo tra cori di monache pietose e tolleranti : il riscatto assicurato dagli uomini e da Dio si compie proprio perché la donna è la “Vinta di tutti i tempi - la Donna, eterna Sconsolata ! china sopra la culla o avvinghiata a un cuore infedele, abbattuta sopra una tomba o prostrata sotto una colpa. “Donna perché piangi ?.. “Mite e grave la domanda eterna si rivolge ancora a tutte le donne”²⁹.

Tra Maria di Magdala e Salomè, la figura di Maria Tarnovska procede tra serpenti e volontà di riscatto, tra evangelismi furibondi e altrettanti eccessi. Memorabile è la trasformazione dell' “angelo di Botticelli” nella *femme fatale* che assomiglia a una “torcia accesa :

“Indossai la veste di tulle rosso. Misi le calze e le scarpette color fuoco ; posi sul capo la tiara di brillanti e rubini, e m'avvolsi tutta in una sciarpa rossa ad arabeschi d'oro che sembrava *una serpe di fiamme*”³⁰. Il colore rosso e la serpe. Si potrebbe ricorrere anche a una memoria iconologica che ricalca la situazione di cui Maria è simbolo : la veste rossa, lussuosa e molto *demi-mondaine* che Rossella - Vivien Leigh è costretta ad indossare dal marito al ricevimento di Melania nell'immortale *Via col vento*.

E il motivo della serpe³¹ scandisce la discesa agli inferi di Maria. La malattia è una serpe :

“Ecco, ecco la serpe della malattia, che subdola entra in me e si nasconde nel mio seno”³²

La pazzia è una serpe :

La pazzia ! Silenzio !... Ecco una seconda serpe che sguscia dalle scarne unghie di Suora Morte e corre verso di me”³³.

La viperetta che entra nella testa porta dalla nevrosi alla demenza e :

“Io giro per il mondo, e porto nella mia testa quella titanica serpe che ogni giorno, ogni notte cresce ed ingigantisce. Verrà l'ora in cui le deboli pareti della mia fronte si spaccheranno, e con raccapriccio, il mondo vedrà l'enorme mostro che ho portato in me”.³⁴

Infine la serpe è la droga :

“la Morte sorride e mi tende un ultimo angue, che immobile e breve le giace nella mano. E' un angue strano, luccicante ; ha il corpo di vetro ;

29 *Ibid.*, pp.350-51.

30 *Ibid.*, p. 40. Il corsivo è mio.

31 La letteratura critica sul motivo del serpente è folta di titoli suggestivi ; i rimandi più attuali sono : Aby Warburg, *Il rituale del serpente* (1923), in “Aut aut”, nn.. 199-200, 1984, pp.. 17-39 ; Hans Egli, *Il simbolo del serpente* (1982), Genova, ECIG, 1993.

32 *Ibid.*, p.74.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p.75.

e l'aguzza lingua è un ago d'acciaio" ³⁵. Il serpe come male, il serpe come droga s'incarna nella tragica figura del dottor Stahl che muore accanto a Maria, mentre si spegne in un'orrenda agonia il primo amante di Maria, Sergio Bozevsky, ferito a morte dal marito Vassili. Ormai Maria nella ricostruzione della scrittrice è preda degli avvenimenti. Il sangue che in una serie di grandguignoleschi colpi di scena si riversa su di lei, inconsapevole strumento di un destino e di vicende uniche, starei per dire superomistici, sigla la fine di un amore che vorrebbe ricalcare ancora l'*amour fou* di Anna Karenina e di Vronsky e che si consuma nell'abnormità di un delirio autodistruttivo, mentre Maria e Stahl si drogano e non possono portare aiuto al "più bell'ulano della guardia imperiale".

La seconda parte del romanzo che narra la caduta e l'infamia della "nuova Lilith, figlia di Eva e del Serpente" fa leva soprattutto sulla dimensione dell'abnorme: enormità degli amori, enormità delle passioni, enormità delle situazioni; insomma l'eccesso come misura. E di questa dismisura il ritratto più calzante si ha con la trasformazione finale in Circe dell'ormai pazzo Maria che vuole ad ogni costo sciogliere la promessa infame che la lega allo Scorpione, quella cioè di uccidere il mite Kamarovsky che la vuole sposare, promessa estortale con la minaccia di vendicarsi sul figlio se non avesse aiutato lo Scorpione Prilukoff a realizzare l'assassinio. Il figlio Tioka s'ammala e rischia di morire; Maria decide di agire; ma tutto ciò non basta all'enormità della situazione. Viene coinvolto il giovane Naumoff, perdutoamente innamorato di Maria e per indurlo a partecipare al delitto, la contessa assume le pose deliranti della più incredibile perversità:

"Fui la Circe moderna, malefica, astuta, piena di bizzarre anomalie, eccentrica, fantastica; mi dilettaivo a farlo gioire e soffrire in mille modi innaturali e strazianti; incidivo con un pugnoletto a lama triangolare le mie iniziali sul suo braccio; gli premevo sulla mano la mia sigaretta accesa...." ³⁶.

Le più viete icone della donna-vampiro, delle veneri in pelliccia di von Masoch, del dannunzianesimo più sfrenato ³⁷ portano all'ormai citatissimo momento della dichiarazione di Naumoff che ammette di amare la diversità di Maria che avrebbe voluto essere amata "perché ero

³⁵ *Ibid.*, p.75.

³⁶ *Ibid.*, p. 299.

³⁷ La diretta matrice dannunziana la si può reperire in un passo della *Glosa a "L'allegoria dell'autunno"*:

"Io so di taluno che a mezzo dei suoi riposi sussultò sbigottito come quegli che, giacendo con le dita leni dell'amata su le sue palpebre stanche, udì repentine serpi sibilare nei capelli di costei..."

Gabriele D'ANNUNZIO, in *Prose di Ricerca...*, III, Milano, Mondadori, 1959, p. 303.

buona. Ho sempre tanto voglia di essere buona !... Come grave, a lungo andare, è la parte della donna fatale, della donna perversa e iniqua !” ; ma il giovane invece la ama secondo il canone estetico della pericolosità e della follia :

“Ti amo perché sei perfida e pericolosa. Perché ho paura di te Perché Bozevsky è morto per te. Perché Kamarovsky è pazzo di te. Perché tutti parlano male di te. Perché hai quella faccia bianca e sottile, e la bocca terribile, e gli occhi lunghi e crudeli. Ti amo perché sei diversa da tutte, peggiore di tutte, più intelligente di tutte, più appassionata di tutte.”³⁸

E allora la memoria storica ricorre al bianco luminoso del viso di Greta Garbo in *Mata Hari*, alle sottili labbra crudeli, al gelo sprezzante dei suoi occhi, alle celebri e indolenti *allures* così ben sottolineate dal regista Fitzmaurice per concludere forse che questo tipo di Circe (*Mata Hari* è del 1932) fa parte dell'immaginario collettivo di una o due generazioni, che Annie Vivanti non ha inventato nulla, ma che ha trovato nell'orizzonte di attesa di una cronaca sapientemente piegata ai *topoi* letterari del tempo, le ragioni che giustificano l'assurdo e la dismisura.

Il romanzo forse più lontano da questo iterato schema del dimidiamento, ma che ribadisce in termini più sfumati e più accettabili il diritto alla maternità, è *Vae victis!*³⁹, un romanzo che si rifà alla storia e all'invasione del Belgio da parte dei tedeschi durante la prima guerra mondiale. Questa volta la Vivanti riprende il ritmo ternario di tre destini come nei *Divoratori* : Chérie, la cuginetta Mirella, la cognata Luisa. Chérie e Luisa subiranno violenza da parte di ufficiali tedeschi ubriachi, mentre Mirella legata alla ringhiera della scala per il terrore diventerà muta. Destini tragici dunque, anche qui raccontati nella pericolosa e affascinante soglia dell'abnorme ; ma la soluzione prospettata dalla Vivanti non è così univoca come ci si aspetterebbe. Delle tre “Dolenti” vestite di nero che sbarcano ospiti di una casa aristocratica in Inghilterra, i destini saranno diversi, ma presentati capendone e le ragioni e le scelte pur se antitetiche. La Vivanti giustifica la scelta dell'aborto, voluto e perseguito da Luisa e nello stesso tempo l'istinto materno di Chérie che consapevolmente accetta il suo destino di condanna e di rifiuto da parte della società che la ritiene in una certa misura corresponsabile della violenza. Per una volta la *pietas* vivantiana assume toni e reazioni di grande impatto etico e sociale. Rapportata ai tempi, alle situazioni e alle stesse scelte esistenziali e artistiche della scrittrice, il tema, la Tesi come

³⁸ *Ibid.*, pp. 300-1.

³⁹ Milano, Quintieri, 1917.

predilige chiamarla la Vivanti, non è indifferente, non è pretesto di letteratura e di scrittura. Certo, ancora una volta la favolosità si oppone e stride in modo evidente specie quando l'intreccio fa leva sulla realtà degli avvenimenti della Storia con la S maiuscola, come intenderebbe la Morante, e il ricorso alla fantasticheria non pertiene in modo evidente con la serietà e dolorosità dell'avvenimento. Mi riferisco ad un episodio centrale del romanzo, quello in cui si narra come Chérie non sia consapevole di essere rimasta incinta. Bisogna prepararla, avvertirla di un avvenimento rimosso. L'assurdità è così palese che non varrebbe la pena di soffermarsi se non venisse alla memoria un altro illustre episodio in cui lo stupro avviene inconsapevolmente; penso cioè alla *Marchesa von O* di Kleist, alla narrazione dello stupro avvenuto durante una battaglia, alla inconsapevolezza della donna. Ma se in Kleist i diritti offesi della marchesa vengono risarciti nonostante la riprovazione della società e l'ostilità dei suoi stessi genitori, in *Vae victis* nessuno risarcisce l'offesa arrecata a Chérie, anzi, la condanna del suo stesso fidanzato, la mancanza di comprensione della cognata, verranno solo compensati, se di ricompensa si può parlare, dal ritorno della parola di Mirella e dalla incrollabile volontà di salvare il bambino, un tempo si diceva il frutto della colpa, anche per chi, colpe non le aveva. E' un finale singolarmente amaro dove la Vivanti, al di là delle proprie convinzioni e dei tabù sociali, sa affrontare con una maturità singolare un tema così delicato e "moderno". Non è certo l'*escamotage* che induce Mirella a credere che la visione di Chérie con il bambino sia da riportare alla madre per eccellenza, e alle prime parole che pronuncia, *Ave Maria*, quanto la coscienza dei diritti di una scelta e di una scelta femminile che fanno di questo romanzo, come di alcuni racconti di *Zingaresca* (le storie ambientate nelle praterie americane, il senso di sconfinata libertà del Far West) i vertici della narrativa vivantiana.

La pubblicazione in età contemporanea di *Naja Tripudians*⁴⁰ e la bella introduzione di Garboli, nonché gli studi della Arslan e della sua *équipe* proprio di questo romanzo⁴¹, potrebbero indurci a credere che questo è il romanzo più importante, se non il più significativo della Vivanti. Un libro che riassume la poetica vivantiana, specie per quelle coordinate tematiche del serpente e della dismisura che, mi pare assodato, percorrono tutta la narrativa della Vivanti. Sarebbe quindi ripetitivo ripercorre criticamente il romanzo, dalle *chiare note* del

40 Annie VIVANTI, *Naja Tripudians*, Milano, Mondadori, 1970. Introduzione di Cesare Garboli. Si cita da questa edizione.

41 Si possono leggere nelle due edizioni Padova, Cleup, 1977 e Milano, Unicopli, 1986 di *Dame, droga e galline*, cit.

principio alle *nere pagine della fine* ; basterà qui ricondurre al disegno generale di quell'unico libro che con modulazioni diverse la Vivanti volle scrivere, anche il suo libro più celebre dove la stessa ideologia del serpente dà il titolo al libro.

C'è un'affermazione che fa riflettere nella pagina introduttiva del libro :

Non ho ideato questa storia : è la Realtà, terribile romanziera, che la concepì e creò.

Se c'è un libro che usa la *realtà* come pretesto, nella produzione vivantiana, sicuramente questo è *Naja tripudians*. La realtà è qui interamente asservita alla trasformazione del tema in pura letteratura ; la tesi da dimostrare agisce anche sulla divisione etica dei personaggi in buoni e cattivi, senza alcuna sfumatura psicologica e di valore : Leslie, Myosotis sono il bene assoluto, la Lady e i suoi clienti, il male perverso e totale. Un romanzo a tesi che non ha nemmeno la consolazione del profumo dell'epoca : forse il romanzo più vicino alla letteratura di consumo che la Vivanti abbia mai scritto. La stessa *fabula* e l'impianto narratologico si slabbrano in sconnessi tentativi di dare un'unità al racconto che ne è privo : e si veda il caso emblematico del racconto del lebbroso, Jean Vital, o anche il più vivace episodio della "zia "Marianna", riempitivi del nucleo centrale in cui il vizio, la serpe, il veleno, la droga non hanno più i toni grandiosi e *liberty* di un certo dannunzianesimo. La stessa fine sospesa è in fondo la dimostrazione dell'incapacità della Vivanti di concludere, o meglio di costruire il romanzo. La stessa simbologia del serpente nelle pagine più teoriche del romanzo, dopo la spiegazione tecnica degli effetti del veleno della *naja tripudians* - erotica anche nel nome - si conclude con un deludente paragone sulle "vipere umane che amano mordere nelle carni pure, avvelenare le anime innocenti ! Pensavo alle "naje" sociali delle nostre grandi città, di cui è tripudio il contaminare e corrompere ciò che ancora di candido, di sano e di sacro è nel mondo" ⁴². Di questa mancanza di mezzi toni, di questa netta e improbabile divisione tra bene e male (perfino la campagna - paradiso si oppone alla città - inferno) paradossalmente la Vivanti si serve per rinunciare alla sua cifra stilistica, non ai serpenti ma alla dismisura.

Gianni VENTURI

⁴² *Naja tripudians*, cit., p. 123.