



Annie Vivanti ritratta dalla scrittrice, critica e giornalista Gemma Ferruggia, che le dedicò anche l'articolo *La poetessa zingara* apparso su «La donna» il 20 novembre 1911. Immagine tratta da Valentino Brosio, *Tre ritratti segreti: Annie Vivanti, Filippo De Pisis, Alex Ceslas Rzewuski*, Fogola, Torino 1983, su licenza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Abstract

The essay addresses the importance of theater in Annie Vivanti's life and work. Always a theater enthusiast, since her literary debut Vivanti transferred her passion for theater to novel writing, as can be seen in her narrative strategies, characterizations, and themes. This lasted until the late 1910s. The essay looks at the theatrical qualities of Vivanti's best-known novels, from Marion artista di caffè-concerto to The Devourers, and argues that Vivanti used theatrical devices in novel writing not only to innovate popular literature and collective imagination, but also to better explore gender relations and women roles.

La scrittura (e la vita) sulla scena

Beatrice Manetti

Tessendo maliziosamente le lodi del cinematografo, Annie Vivanti paragona la scrittura per lo schermo alla «Minestra del Poeta Povero», di cui descrive con minuzia la pittoresca composizione:

Era questi un Poeta, il quale, d'inverno, teneva in perpetua ebollizione sul suo fornello una pentola di brodo composto di molteplici sostanze. I suoi amici solevano portare delle contribuzioni svariate al suo *pot-au-feu*. Chi gli portava dei vermicelli o dei ditalini, chi del formaggio grattugiato, chi qualche fegatino di pollo, chi un po' di «giunta»; e tutto si gettava a bollire nella pentola del Poeta. Gli avversari politico-letterari, o i faceti, portavano pelli di cotechino, gusci d'uova, fondi di caffè, torsi di cavolo, foglie di carciofo... Ma tutto contribuiva alle qualità saporose e sostanziose di quella minestra.

Dicesi che, un giorno, un amico mecenate, portandogli in dono un paio di scarpe usate, lasciasse, un po' per abitudine, un po' per distrazione, cadere anche quelle nella pentola della minestra.

Dicesi anche che il Poeta non trovò necessario ripescarle¹.

La prolungata metafora culinaria funziona splendidamente anche per il genere che Vivanti ha frequentato con maggior successo, ossia il romanzo popolare ottocentesco, il cui autore, «come una brava massaia, obbedisce a un principio di economia e cerca di non buttare via nulla»². Ed è quindi da leggere anche in chiave autoironica, se è vero che Annie, nella sua indefessa produzione di bestseller, ha saputo reinventare quella ricetta senza tradirla, mescolando nel suo *pot-au-feu* gli ingredienti più disparati – «problematica sociale e morale, di passione e di cronaca, di attualità e di psicologia»³ – e insaporendo il tutto con le spezie della sua avventurosa biografia. Se qualche scarpa usata galleggia nella sua minestra, nella maggior parte dei casi si può star certi che almeno proviene dal suo guardaroba.

Per entrare nell'opera e nella personalità della scrittrice, quegli ingredienti vanno considerati tutti. Ma ce n'è uno in particolare, dove si mescolano esperienza privata e strategia creativa, che spicca come caratteristico della scrittura narrativa vivantiana e che può costituire un utile filo rosso per riattraversarne l'opera e coglierne i nodi «ideologici» e le novità formali. Questo ingrediente è il teatro, o meglio, e meno precisamente, la teatralità.

Strategie teatrali e visioni cinematografiche

Il teatro ha una parte importante nella biografia di Annie Vivanti negli anni che precedono il suo esordio letterario: orfana di madre, col nome d'arte di George Marion l'adolescente Annie gira

l'Europa e l'Italia sperimentando «un'autentica stagione di *vie de bohème* nel variopinto mondo del *café chantant*⁴, ma tentando anche la carriera della cantante lirica alla Fenice di Venezia e al Comunale di Trieste, da dove fugge la sera prima del debutto. Il palcoscenico è il suo *imprinting*, la chiave di volta della sua precoce, spregiudicata autonomia, e nel 1891 le fornisce la materia del suo primo romanzo, *Marion artista di caffè-concerto*, non solo nella figura della protagonista, ma anche e soprattutto in quella di Gina Allegri, la giovane povera e timida che una Marion ormai navigata, ancorché appena quattordicenne, aiuta a fuggire dal teatro prima dello spettacolo.

Cacciato dalla porta della biografia dopo il matrimonio con John Chartres nel 1892, il teatro rientra dalla finestra della scrittura: nel marzo 1898 Vivanti è in Italia sulle tracce di Eleonora Duse, per la quale ha scritto *La rosa azzurra*, il suo primo dramma che sarà anche il suo primo (e ultimo) fiasco⁵. Al pubblico italiano Annie si ripresenterà in veste di drammaturga solo molti anni dopo, prima con *L'invasore*, portato in scena nel 1915 dalla Compagnia Talli-Melato e il cui argomento è ripreso in forma narrativa nel romanzo *Vae victis!*, poi con *Le bocche inutili*⁶.

Ma negli anni trascorsi negli Stati Uniti subito dopo il matrimonio, oltre a romanzi e racconti Vivanti continua a scrivere anche per il teatro: del 1898 è la commedia *That Man*, seguita a distanza di due anni da *The Ruby Ring*, «a light, society comedy, based on misunderstandings», che riapparirà in forma narrativa nel 1904 come parte del romanzo *Winning Him Back*, un capitolo del quale porta appunto lo stesso titolo⁷. Lo slalom tra i generi, la capacità non solo di passare da uno all'altro, ma di importare le peculiarità di ciascuno nel canone di un altro, si estende poi anche al cinema, se è vero, come scrive Bruno Pischedda, che il romanzo ...*Sorella di Messalina* è «tratto dalla Vivanti nel 1922 da una sceneggiatura non più realizzata»⁸.

Questa passione per la scena, unita a un'innata sapienza nell'arte della messa in scena, si infiltra in gran parte dell'opera in prosa di Vivanti e le presta strategie narrative, modelli per la caratterizzazione dei personaggi, direttive tematiche più o meno simboliche: in parte perché rispecchiano un tratto irriducibile della sua personalità – il «bisogno imperioso di atteggiamenti», l'«intrinseca teatralità», la «doppiezza nativa e il suo modo interiore d'essere attrice» di cui parla Cesare Garboli⁹ – in parte perché rappresentano la strada maestra lungo la quale l'autrice fa transitare le sue innovazioni nel cuore della narrativa di consumo e nell'immaginario sociale del suo tempo.

«Today, we are fascinated not so much by Vivanti's expertise and excellence in the theatrical genre but by the fact that she was able to apply even to her prose the immediacy that is such a fundamental characteristic of the theatre»¹⁰. Sono parole di Anne Urbancic, una delle studiose più assidue di Annie Vivanti, che a partire da due brevi novelle di ambiente cinematografico, la già citata *Laude al cinematografo* e *Concorso di bellezza*, rintraccia nella produzione narrativa della scrittrice così come si configura dopo il 1910, ossia all'epoca del suo secondo debutto con *I divoratori*, una serie di «attitudes, [...] stereotypes [...] and stylistics»¹¹ provenienti dalla nuova arte: dall'enfasi posta sugli occhi e sullo sguardo all'impiego metaforico del linguaggio cinematografico, dalla strutturazione dei racconti in brevi paragrafi coincidenti con altrettante scene autonome alla predominanza del dialogo sulle descrizioni, fino all'effetto di «dissolvenza incrociata» che lega un paragrafo all'altro. Soluzioni, queste ultime, già rilevate in precedenza da Pischedda, che porta come esempio della modernità delle soluzioni espressive vivantiane proprio «la preferenza [...] per tecniche di riduzione narrativa dal taglio inconsueto per quei tempi, a cui la precoce esperienza di sceneggiatrice cinematografica non deve essere estranea»¹². Tutti questi elementi, in realtà, compaiono assai prima dell'incontro di Vivanti col cinema e sono figli, appunto, della sua «excellence in the theatrical genre», o meglio della sua capacità di importare nel racconto e nel romanzo stratagemmi rappresentativi, figure, motivi della scrittura e della recitazione teatrale. Basta scorrere le pagine di *Marion artista di caffè-concerto*, che a dispetto della sua esilità e delle sue molte imperfezioni è davvero un incunabolo dello stile e dell'universo poetico vivantiani, per averne un compendio praticamente esaustivo – a cominciare dalla scarnificazione delle descrizioni in vere e proprie didascalie, come nel capitolo che introduce il personaggio di Max:

Una grande stanza chiara sotto ai tetti, un gran disordine di libri e di fogli sulla tavola, sulle sedie e in terra. E per la finestra spalancata il sole, nell'azzurro mite del cielo germanico, sorride. Un uomo biondo siede al tavolino ingombro di carte, con la penna in mano, e guarda fuori della finestra¹³.

Allo stesso modo la scansione e l'articolazione interna dei capitoli risponde a una logica che è meno romanzesca che teatrale (e che solo dopo sarà *anche* cinematografica): Vivanti, cioè, non fa coincidere un capitolo con un episodio, ma costringe l'episodio in una scena che ne riassume fulmineamente e icasticamente il senso. L'infanzia di Marion nei camerini dei *cafés chantants*, il suo primo incontro col direttore del Caffè Grande di Firenze, il suo fresco repertorio di *chanteuse* replicato all'infinito al capezzale della madre morente, sigillano la prima fase della vita della protagonista, nei tre capitoli iniziali, tramite altrettante situazioni lampo, colte con pochi tocchi d'ambiente e risolte quasi interamente nel dialogo.

La concentrazione e l'autonomia dei singoli capitoli sono però compensate dall'abitudine di chiuderli «fissando, tramite alcune brevi proposizioni sintatticamente coordinate, un'ultima immagine narrativa; che a sua volta si lega in modo vario al capitolo seguente»¹⁴. Sempre in *Marion*, il sipario che si chiude sul rosario recitato dalla domestica Carolina durante un drammatico incontro tra la protagonista e Mario, si riapre subito dopo sui versi recitati da questi di fronte alla platea in deliquio di un salotto borghese: dove l'eco della voce cantilenante della vecchia si insinua in quella ispirata del fine dicitore con un effetto che non è soltanto moralistico, ma anche crudelmente ironico.

Sono, questi, tratti caratteristici dello stile narrativo di Vivanti, che dal romanzo d'esordio si prolungano fino a suoi libri più celebri, da *Naja tripudians* a *Circe*, dove i capitoli sono ulteriormente frantati da partizioni interne segnalate dal triplice asterisco, e soprattutto nei racconti americani degli anni a cavallo tra i due secoli, coi loro «interni da palcoscenico di teatro» e il loro «gioco di montaggio e smontaggio, come per effimere scene teatrali»¹⁵.

Gioco di sguardi

Sempre in *Marion*, Vivanti sperimenta inoltre per la prima volta non solo una generica enfasi sugli occhi mutuata dallo stile recitativo delle attrici dell'epoca, ma anche un uso dello sguardo come dispositivo di controllo e condizionamento sociale attivo specialmente nei rapporti tra uomini e donne. Nel gioco di sguardi tra Marion e il suo primo datore di lavoro, il cavaliere Sarni del Caffè Grande di Firenze, sono riassunti sia l'asimmetria dei ruoli di genere sia il loro inaspettato rovesciamento: i «piccoli occhi grigi» dell'uomo valutano con competenza e apprezzano con concupiscenza, sapendosi padroni dell'oggetto osservato; ma quando Marion gli fissa in viso i suoi, infrangendo la divisione canonica tra chi dovrebbe guardare e chi dovrebbe essere guardato, «a lui salì una vampa alla fronte calva»¹⁶.

Tanto più «scandalosa» risulta la riflessione sul potere dello sguardo altrui che Vivanti conduce in *Un capriccio*, uno dei racconti americani uscito per la prima volta nel 1899, in quanto qui si tratta del potere esercitato da uno sguardo femminile, e non quello di una bistrata *femme fatale*, ma quello di Lucy Van Cleef, una giovane donna americana senza particolari qualità né fascino. Il capriccio di Lucy è un sottoproletario dell'agro napoletano, Cicillo, che fa da guida a lei e alla madre in una tappa del loro viaggio in Italia e che la ragazza decide di portare con sé a New York come se fosse un souvenir. Poiché ha una certa vena di esibizionismo partenopeo, Cicillo all'inizio accetta con entusiasmo di essere travestito da fauno o da paggio medievale, messo in posa su un piedistallo o introdotto in sala da pranzo «insieme ai liquori, tutto infiocchettato, profumato e luccicante di gioielli»¹⁷. Ma anche se un ricco appartamento borghese di Madison Avenue è certo meno sordido del camerino di un teatro di varietà, i rapporti di forza non cambiano; vivendo come se si trovasse perennemente in scena una vita certificata solo dallo sguardo altrui, Cicillo non può uscire dalla finzione se non cancellando se stesso:

«Cicillo non esiste, *Lucia*» disse, chinandosi su di lei e baciandole i capelli. «Cicillo è vissuto soltanto per esser guardato e ammirato... Ma il tuo sguardo, la tua ammirazione...» e qui sembrò perdere anche la misura del linguaggio, parlava rapido, concitato «è tutto ciò che mi basta per vivere... e tutto ciò che mi basta per morire... Il tuo sguardo e la tua ammirazione!» [...] Stava dritto in piedi davanti a lei col farsetto di velluto un po' aperto e il braccio destro rialzato. «*Lucia!*» gridò, e rise buttando indietro i capelli con le guance in fiamme. Ella anche rise, un riso di meraviglia, e rideva ancora quando la mano destra di lui cadde di colpo sul petto. E rideva ancora quando lui tirò indietro la mano e lasciò il piccolo pugnale medievale sul tappeto¹⁸.

Recitare la vita

Marion recita perché è il suo mestiere. Ma recita anche perché è il suo abito sociale e quindi, ormai, il suo solo modo di percepirci e di rapportarsi con gli altri. La sua precoce iniziazione al palcoscenico ha fatto di lei una *fille fatale* per riflesso condizionato, che ha perso la capacità «di esprimere e comunicare i propri sentimenti, cui deve sovrapporre la maschera impassibile della femminilità seduttiva e fatale»¹⁹. Questa maschera è talmente connaturata al suo volto da farla sentire se stessa unicamente quando la indossa. Nella sua fuga in Svizzera con il vecchio commendator Ascani, Marion assapora durante il giorno le gioie per lei sconosciute di una normale vita adolescenziale; ma la sera,

Con un inchino, un sorriso e due baci gettati al commendatore seduto nella poltrona accanto al fuoco, ella si metteva a cantare, senza accompagnamento, gioconda ed impudente, tutte le canzonette del suo vecchio repertorio, spagnole e francesi, italiane, inglese e tedesche, ubbriacandosi al suono della propria voce, pazza e beata di essere tornata Marion, Marion *la belle*, madamigella Marion dei Caffè-Concerti²⁰.

Vent'anni dopo, nei *Divoratori*, la stessa coazione alla recita, gestita con consapevolezza adulta e sostanziata di maggior cultura, sarà il tratto caratterizzante della figura di Nunziata Villari, la grande attrice esemplata sul modello di Duse, che «per lo più vedeva la vita e trattava le situazioni secondo i metodi di Sardou, Dumas o D'Annunzio». E secondo quei metodi Nunziata si comporta anche quando si tratta di riconquistare l'amante più giovane di lei:

Nino, tornando, doveva trovarla supina in una stanza oscura, con le guancie pallide e con grandi ombre azzurre sotto gli occhi. Oppure, ancora meglio, ella all'arrivo di lui – non c'è! E mentre egli si dispera, ecco, ella entra, tornando da qualche folle banchetto, ingemmata e ridente! Ah! essa lo vede, vacilla! Si passa la mano ingemmata sugli occhi, un singulto la scuote. «Nino!... ed egli le cade ai piedi... Poi subito egli le fa una scena di gelosia. Dov'è stata? Con chi? Dov'era quando arrivò il telegramma? Perché non era in casa a riceverlo? Chi le manda tutti questi fiori?... Bah! E con un gesto d'infinito sdegno Nino li afferra a fasci e li getta dalla finestra...²¹

Vivanti stringe femminilità e teatralità in un nodo così stretto che le sue protagoniste non hanno bisogno di essere attrici per comportarsi come su un palcoscenico. La loro formazione coincide con un travestimento, l'ingresso nella vita adulta con un'entrata in scena. Con un rituale del genere si compie il destino di Maria Tarnowska, la sera in cui decide di abbandonare il ruolo della giovane sposa candida e tradita per diventare una Circe rosseggiante:

Misi la veste scollata di tulle rosso. Misi le calze e le scarpette color fuoco; misi 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.

«Ahimé, Katja!» sospirai guardandomi nello specchio, «cosa direbbe la mamma...? Che cosa sembro?»

«Sembrate un fiammifero acceso» disse Katja. Volli che venisse con me nella troika. Battevo i denti per la paura. Lei pregava.
 E giungemmo davanti alla porta risplendente del restaurant.
 «Oh Dio, Katja! Mio marito cosa dirà?»
 «Dirà che siete bella». ...Come osai varcare quella soglia sfoglorante di luci? come salii quelle scale dai tappeti rossi – preceduta e seguita da inchini, sorrisi e mormorii? Al sommo dello scalone davanti ad una grande porta bianca e oro mi fermai: il cuore mi martellava, non potevo respirare²².

A dettare questa predilezione è certamente una strategia di sfruttamento e di rivisitazione dello stereotipo della *femme fatale*, che nei romanzi di Vivanti si muove quasi sempre sul crinale fra tragico e ridicolo:

Antonio le prese le mani baciandole, premendole sui suoi occhi, dicendole che partiva domani! [...] Nunziata gettò il piccolo grido della *Lucrezia*, terzo atto, e si scostò da lui col brivido del secondo atto della *Marguerite Gauthier*. E indietreggiò a scatti come nella *Fedora*, e finalmente gli si precipitò sul petto come nella *Francesca*²³.

Più sottilmente, in *Marion*, il recupero fuori stagione dell'estetica del melodramma e del dramma romantico si accompagna alla consapevolezza da parte dell'autrice di stare effettuando «un'operazione di secondo livello, un gioco intertestuale che spesso assume i tratti della parodia»²⁴.

Ma dietro questa strategia c'è ancora qualcos'altro, un'intuizione che ha a che fare proprio con la figura dell'attrice: l'idea che in essa, e più in generale nella donna artista, l'intercapedine tra pubblico e privato, finzione e realtà, personalità autentica e postura più o meno deliberatamente assunta è talmente sottile da offrire lo spazio ideale per una riflessione sulle immagini simboliche e i modelli femminili contemporanei.

Secondo Pischedda, il «vero marchio di riconoscibilità d'autore» di Vivanti è «la raffigurazione lirica e drammatica dell'adolescenza femminile, quale momento di margine tra il mondo incantato della fiaba e l'ingresso nell'impietosa, e spesso sadica, "realtà"»²⁵. Le virgolette sono d'obbligo, perché la realtà nella quale le giovani donne vivantiane sono sospinte, spesso brutalmente, è anch'essa un'invenzione, per quanto assai poco fiabesca, una messinscena preordinata e rigidamente orchestrata da altri dove l'alternativa è secca: o si gioca sapendo di giocare oppure si è giocate.

Annie Vivanti gioca sempre sapendo di giocare. E a questa lucidità si deve, paradossalmente, l'opacizzazione del rigido schema binario che sta alla base del romanzo di consumo: il Bene in lotta contro il Male, la donna-serpente opposta alla donna-angelo, la norma messa a repentaglio dalla trasgressione. La differenza tra la Tesi, la «sacrosanta Tesi, intangibile per lo scrittore»²⁶, e la Verità che alla fine la divora, non sta nel fatto che la prima è falsa e la seconda è vera, ma che la tesi è rigida, inverosimilmente monologica, mentre la verità è cangiante, ambigua, mutevole come un cambio d'abito o di scena.

Marion ne illustra con chiarezza gli effetti sul piano sociale, quando evoca il successo mondano di Mario nei salotti romani, «dove i grandi uomini si vestono come i camerieri del Caffè, e le grandi dame come noi, soltanto che portano lo strascico sul tappeto»²⁷. Maria Tarnowska li incarna sul piano psicologico, nella battaglia interiore ingaggiata dai «due aspetti della [sua] personalità [...], in una confusione totale di sacro (Maria) e profano (Circe), di alti sentimenti e visione morale della vita»²⁸.

L'opera forse più ambiziosa di Vivanti, *I divoratori*, li affronta invece sul piano ideologico, nelle vicende parallele della triade Valeria, Nancy e Anne-Marie, la madre la figlia e la nipote che rinunciano al proprio talento e alle proprie aspirazioni per rispondere all'appello della maternità divoratrice, e di Nunziata Villari, che al proprio talento e alle proprie aspirazioni sacrifica la vita privata. Leggere il romanzo come «un monumento alla maternità, concepita come esclusiva giustificazione della vita femminile, scopo ultimo in cui convigliare ed annullare la propria identità individuale e

sociale»²⁹ significa ignorare la complessità del suo assunto e la valenza critica che vi è implicita: ossia, con le parole della stessa Vivanti, perdere di vista la Verità per correre dietro alla Tesi. Per cogliere la natura ambigua e problematica di questa esaltazione della mistica della maternità non è necessario neanche appellarsi alla biografia della sua autrice e al fatto che «niente di tutto ciò che accade nel romanzo ella ha permesso che accadesse a lei»³⁰; basta la scena dell'incontro a teatro tra Nunziata e Nancy, il rapido omaggio reciproco, in cui si confondono orgoglio, mestizia e ironia, offerto da ciascuna non alla persona dell'altra ma al ruolo che entrambe hanno scelto (o accettato) di interpretare:

L'ultimo pezzo finiva, e da ogni angolo della sala scoppiavano le acclamazioni, le ben note grida di delirio e d'entusiasmo. Nancy si alzò rapida per tornare dietro le quinte da Anne-Marie. La sconosciuta si volse e rialzò il velo.
«Il mio nome è Villari», disse. [...] «Conosco bene il vostro nome», disse Nancy, sporgendo la mano. «Saluto la grande artista». La donna sospirò profondamente.
«Saluto la madre fortunata». Poi calò il velo sul viso³¹.

Nella narrativa di Vivanti i personaggi femminili sono sempre doppi, sempre devono fare i conti con un'altra che, più che il loro rovescio, è una loro possibilità inespressa e che con la sua sola presenza mette in discussione la «naturalità» del loro destino.

Non a caso, sei anni dopo l'uscita di *Marion artista di caffè-concerto*, Vivanti riscrive la storia della sua eroina virando il nero del melodramma nei toni leggeri della commedia. Nel racconto americano *Houp-là* Marion è diventata Elsie Berman: anche lei figlia d'arte, anche lei immersa fin da piccola in una *vie de bohème* vagamente equivoca, anche lei capace di suscitare passioni violentemente adulte col suo erotismo infantile. Solo che a un certo punto Elsie smaschera il gioco. E senza smettere di giocarlo, decide di cambiare ruolo: lascia la parte della farfalla provocante, con la quale aveva sedotto Herr Müller, e veste quella dell'ape industriosa, che immagina gli piaccia di più. Non entra nella norma, ma in un'altra finzione, di cui solo per caso scoprirà i vantaggi:

«Che pace in casa!», disse Mrs Berman a Elsie, appena si sedettero, sole, al loro placido lavoro serale. «Devi ringraziare la tua buona stella!». «Sì», rispose Elsie che si stava facendo grassa. «Mantenere in vita *Houp-là* sarebbe stata una fatica terribile»³².

Fuori dalla norma

Dodici anni prima, nel 1885, lo stesso sereno disincanto era risuonato nella constatazione analoga con cui la protagonista di *Un matrimonio in provincia* di Marchesa Colombi, libro che forse Annie conosceva, suggella il suo passaggio dai sogni sentimentali dell'adolescenza alla routine della vita coniugale:

Il babbo, che quel giorno dell'incontro con Scalchi, aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona inspirazione.
E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata minchiona dei primi anni.
Il fatto è che ingrasso³³.

In queste due antieroini che hanno il coraggio di ingrassare senza rimpianti né rimorsi è riassunto un momento di svolta che non riguarda soltanto i corpi delle donne, ma soprattutto la loro identità sociale. Annie Vivanti fa parte della seconda generazione di quella «“infinita schiera novellatrici” e di intellettuali, di giornaliste, di appendiciste e di poetesse, di educatrici, di favoliste e di scrittrici per l'infanzia [...] che era percepita dai contemporanei come uno dei fenomeni più importanti dell'Italia umbertina»³⁴.



Il legame di Annie Vivanti con il mondo dello spettacolo è evidente fin dal suo primo romanzo, *Marion artista di caffè-concerto* (1891), soprattutto nella protagonista, una giovane e audace cantante che si getta nel palcoscenico della vita. Qui la copertina dell'edizione Mondadori del 1934, su licenza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, queste scrittrici contribuiscono all'affermazione di un inedito e diffuso protagonismo femminile, non limitato esclusivamente all'ambito delle lettere (sono anche gli anni, questi, in cui il movimento emancipazionista conosce il suo apogeo e il suo tramonto). Ma è proprio la loro posizione di avanguardia a costringerle a un continuo, sofferto, spesso irrisolto negoziato tra impegno pubblico e salvaguardia di un'eccezionalità sentita come conquista individuale, da cui deriva la scissione tra i dichiarati «inviti alla rassegnazione e [...] richiami alla missione eterna della donna nella famiglia» e la consapevolezza «del prezzo psicologico personale che a ciascuna è costato l'emergere», insieme a «un'oscura solidarietà con le protagoniste infelici e disperate dei propri romanzi»³⁵.

Annie Vivanti non è estranea a questa ambiguità, ma invece di interiorizzarla la oggettiva nelle sue protagoniste, che sono, come lei, maestre nell'arte della negoziazione, e come lei riflettono la «novità di un tipo, di un modello femminile, a quel tempo del tutto inusitato»³⁶. Un modello di donna che mentre accetta i travestimenti della norma si guadagna la libertà di improvvisare sul copione e che

gioca il proprio destino evitando al tempo stesso lo scontro e la rassegnazione, per situarsi sul crinale in cui la presunta naturalità dei ruoli sociali (e in primo luogo dei ruoli di genere) si rivela nient'altro che un gioco delle parti.

1. Annie Vivanti, *Laude del cinematografo*, in Ead., *Zingaresca* [1918], Mondadori, Milano 1928, pp. 194-195.
2. Fabio Finotti, «*Naja tripudians*: strutture e committenza del romanzo di consumo ottocentesco», in Antonia Arslan (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Unicopli, Milano 1986, p. 257.
3. Cesare Garboli, *Introduzione*, in Annie Vivanti, *Naja tripudians* [1920], Mondadori, Milano 1979, p. 12.
4. Carlo Caporossi, *Introduzione*, in Annie Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto* [1891], Sellerio, Palermo 2006, p. 12. Ancora nel 1889, negli stessi giorni in cui sta preparando con sapienza manageriale e improntitudine infantile il suo ingresso nel mondo delle lettere sotto la tutela di Carducci, Vivanti si autopromuove anche con il proprietario della birreria Zolesi di Genova per strappargli un contratto come cantante (cfr. Anna Folli, *Un amoroso incontro*, in Giosue Carducci, Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi* (1889-1906), Feltrinelli, Milano 2004, pp. 20-21).
5. L'«implacabile trafila» che la Divina infligge all'aspirante drammaturga per poi dileguarsi nel nulla, insieme alla tumultuosa serata del debutto della *Rosa azzurra*, interpretato da Irma Gramatica e sepolto dai fischi il 15 luglio 1898 all'Arena del Sole di Bologna, sono ricostruite col sussidio di un ricco apparato documentale in A. Folli, *Un amoroso incontro*, cit., pp. 54-59.
6. *L'invasore* esce nel 1915 per l'editore milanese Quintieri, che pubblica anche nel 1917 *Vae victis!* e l'anno successivo *Le bocche inutili*.
7. Cfr. Anna Laura Lepschy, Giulio Lepschy, *Towards a study of Annie Vivanti's play «L'invasore»*, in Brian Richardson, Simon Gilson, Catherine Keen (eds.), *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present. Essays in Honour of Richard Andrews*, The Society for Italian Studies, Leeds 2004, p. 232.
8. Bruno Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, in «Belfagor», XLVI, 1, 31 gennaio 1991, p. 49. Pischedda cita in realtà, erroneamente, *Fosca sorella di Messalina*, che è il titolo con cui il romanzo, uscito per la prima volta nel 1922 per la torinese Letteraria Casa Editrice Italiana, fu ripubblicato da Mondadori nel 1931.
9. Cesare Garboli, *Introduzione*, in A. Vivanti, *Naja tripudians*, cit., pp. 13-14.
10. Anne Urbancic, *Cinematographic Techniques and Stereotypes in the Stories of Annie Vivanti*, in Giuliana Sanguinetti Katz, Vera Golini, Domenico Pietropaolo (eds.), *Theatre and the Visual Arts*, Legas, New York-Ottawa-Toronto 2001, p. 210.
11. Ivi, p. 211.
12. Cfr. B. Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, cit., p. 59.
13. Annie Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto* [1891], Sellerio, Palermo 2006, p. 61.
14. B. Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, cit., p. 59.
15. Carlo Caporossi, *Introduzione*, in Annie Vivanti, *Racconti americani*, Sellerio, Palermo 2005, p. 13.
16. A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 29.
17. Ead., *Un capriccio*, in *Racconti americani*, cit., p. 125.
18. Ivi, pp. 134-135.
19. Mariolina Bertini, *La «Marion» di Annie Vivanti a Parigi, tra Zola, Dumas e caffè-concerto*, in «Otto/Novecento», XXX, 2, maggio-agosto 2006, p. 167.
20. A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 57.
21. Ead., *I divoratori* [1911], Mondadori, Milano 1949, pp. 83-84.
22. Ead., *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska* [1912], a cura di Carlo Caporossi, Otto/Novecento, Milano 2011, pp. 30-31.
23. Ead., *I divoratori*, cit., pp. 27-28.
24. M. Bertini, *La «Marion» di Annie Vivanti a Parigi, tra Zola, Dumas e caffè-concerto*, cit., p. 170. Bertini si concentra in particolare sull'ultima scena del libro, leggendo la frase rivolta da Marion a Max per indurlo ad autoaccusarsi dell'omicidio di Anna («Tu la volevi: essa non ha voluto: e l'hai uccisa») come una citazione dal finale di *Antony* di Alexandre Dumas: «Suggerendo a Max, con queste parole, la versione dei fatti che dovrà adottare e sostenere per salvarla, Marion non si

limita a parafrasare l'ultima battuta di *Antony*. Fa molto di più: si improvvisa regista di un macabro allestimento dell'ultima scena del dramma, in cui il buon Max reciterà il ruolo del demoniaco Antony e la povera Anna, segretamente innamorata di lui, impersonerà post mortem la trepida adultera Adèle. È su questa parodia del dramma dumassiano, cui la presenza del cadavere di Anna conferisce un tocco di Grand Guignol, che si chiude la *Marion* del 1891» (ivi, p. 171).

25. B. Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, cit., p. 57.
26. A. Vivanti, *Una Prefazione* («Il Divoratorio), in *Zingaresca*, cit., p. 269.
27. Ead., *Marion artista di caffè-concerto*, cit., pp. 105-106.
28. Marcella Fiorentini, *Annie Vivanti e la donna divoratrice*, in «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», II, n.s., 21, luglio-dicembre 1994, p. 124.
29. Anna Nozzoli, *La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*, in Ead., *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 12.
30. Carlo Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», CXXXVII, 2221, 2002, p. 278.
31. A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 282.
32. Ead., *Houp-là*, in *Racconti americani*, a cura di Carlo Caporossi, Sellerio, Palermo 2005, pp. 99-100. Il racconto, tradotto in italiano per la prima volta in questo volume, appartiene agli anni dell'apparente silenzio creativo di Annie Vivanti e fu pubblicato su «Mousey's Magazine» nell'ottobre 1897.
33. Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia* [1885], Interlinea, Novara 2000, p. 100.
34. Antonia Arslan, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali tra Ottocento e Novecento*, in Annarita Buttafuoco, Marina Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 164.
35. Ivi, p. 172.
36. B. Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, cit., p. 52.