

# La scrittura delle donne in Italia e la Grande Guerra

di *Monica Cristina Storini*

## I

### **Biografie e quadri storiografici**

Il tema del rapporto fra scrittura delle donne e Grande Guerra può essere declinato in diversi modi. Il primo, perché più evidente, è senz'altro quello della presenza biografica dell'accadimento storico nelle vite delle autrici. Da tale punto di vista lo scoppio della Prima guerra mondiale trova più o meno attive tre generazioni di scrittrici. La prima, nata intorno agli anni Quaranta-Cinquanta dell'Ottocento, che all'entrata nel conflitto dell'Italia ha superato – di molto o di poco – i settant'anni – o vi si approssima significativamente –, donne come Beatrice Speraz (con lo pseudonimo maschile di Bruno Sperani, Spalato [Croazia] 1839), la Marchesa Colombi (al secolo Maria Antonietta Torriani, Novara 1840), Emilia Ferretti Viola (nota come Emma, Milano 1844), Neera (Anna Radius Zuccari, Milano 1846), Anna Vertua Gentile (Dongo [Como] 1850), Sofia Bisi Albini (Milano 1856), Giulia Cavallari (Imola [Bologna] 1856) o Matilde Serao (Patrasso [Grecia] 1857), tutte scomparse entro gli anni Trenta del Novecento, rispettivamente, a Milano, nel 1923; a Torino, nel 1920; a Roma, nel 1929; a Milano, nel 1918; a Lodi, nel 1926; a Rapallo, nel 1919, a Bologna, nel 1935 e a Napoli, nel 1927.

Si tratta, in larga parte, pure se non di tutte, di individualità fortemente impegnate nel sociale, attive anche, e soprattutto, come giornaliste, politicamente non insensibili – quando non apertamente schierate, sia in senso positivo che negativo – nei confronti del nascente movimento emancipazionista. Matilde Serao, ad esempio, non mancò di criticare aspramente i movimenti delle donne e di entrare in contrasto con quell'Anna Maria Mozzoni a fianco della quale si era, al contrario, decisamente impegnata la Marchesa Colombi. Nell'individuazione del significato della lettura che queste intellettuali diedero della guerra in generale e del primo conflitto bellico in particolare non si può prescindere, quindi, dall'intreccio che la nascente pratica politica femminista ebbe con il lavoro di critica alla società italiana del tempo e di individuazione di ruoli più consoni alla “donna”, anche se in parte questo processo venne proprio interrotto – o meglio temporaneamente sospeso – dallo scoppio della guerra stessa.

Una seconda generazione, nata intorno agli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento, all'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale ha tra i cinquanta

e i quarant'anni: Donna Paola (Bergamo 1866-Quarto dei Mille [Genova] 1954), Anna Franchi (Livorno 1867-Milano 1954), Clarice Tartufari (Roma 1868-Grosseto 1933), Ada Negri (Lodi 1870-Milano 1945), Grazia Deledda (Nuoro 1871-Roma 1936), Fortunata Morpurgo Petronio (nota come Willy Dias, Trieste 1872-ivi 1956), Sibilla Aleramo (Rina Faccio, Alessandria 1876-Roma 1960), cui possiamo aggiungere anche le “più giovani” trentenni Leda Rafanelli (Pistoia 1880-Genova 1971); Annie Vivanti (Londra 1887-Torino 1942); Carola Prosperi (Torino 1883-ivi 1981); Edith von Haynau (cioè Rosa Rosà, Vienna 1884-Roma 1978), Amalia Guglielminetti (Torino 1885-ivi 1941), Maria Messina (Palermo 1887-Pistoia 1944), donne tutte che, nella stragrande maggioranza dei casi, non solo sopravvivono per diversi anni oltre la fine del conflitto, ma vedono e superano talvolta di gran lunga anche la conclusione della Seconda guerra mondiale. Siamo in presenza di un dato biograficamente significativo perché – quando possibile – stabilisce un legame memoriale ed esperienziale inevitabile fra i due eventi, così come la generazione precedente aveva saldamente legato fra loro la guerra di Libia – quando non addirittura la Seconda e la Terza guerra d'indipendenza – e il primo conflitto mondiale. Va inoltre ricordato che per loro, come complessivamente per le donne sopravvissute al conflitto in Italia, si assiste sul piano storico e sociale ad un tentativo di ridimensionamento degli spazi e dei ruoli che l'evento bellico aveva loro concesso di occupare. Si delinea, cioè, un movimento di “ricacciata” di un diverso fronte, interno, che era avanzato forzatamente e – da un punto di vista patriarcale maschile – pericolosamente:

Dal '14 al '18, nelle città e nelle campagne vuote di uomini, le donne erano state richiamate in modo massiccio a rimpiazzare i soldati partiti per il fronte. Lavorando e impegnandosi avevano conquistato, anche nel campo dell'autonomia personale, spazi mai conosciuti prima. Ottenendo fra l'altro, a guerra finita, quella legge Sacchi che cancellava definitivamente l'autorità maritale e permetteva di esercitare tutte le professioni e buona parte degli incarichi pubblici. Ma il contrattacco non era tardato ad arrivare. Con una crisi economica gravissima e una disoccupazione crescente le donne erano state viste dal mondo maschile come pericolose concorrenti da far tornare al più presto fra le mura domestiche. E non è certo per caso che le prime manifestazioni squadristiche avessero colpito anche le donne lavoratrici, impiegate pubbliche e guidatrici di tram, aggredite nelle grandi città<sup>1</sup>.

Infine, è possibile individuare una terza generazione, che nasce alla fine dell'Ottocento, precisamente dopo gli anni Novanta, e che quindi allo scoppio della Prima guerra mondiale ha poco più o poco meno di venti anni e che, tranne rare eccezioni, sarà attiva ancora per gran parte della seconda metà del Novecento, autrici come Dolores Prato (Roma 1892-Anzio [Roma]1983), Anna Banti

1. Maria Rosa Cutrufelli, Elena Doni, Paola Gaglianone, Elena Gianini Belotti, Rossella Lama, Lia Levi, Laura Lilli, Dacia Maraini, Carla Ravaoli, Loredana Rotondo, Marina Saba, Cristina di san Marzano, Mirella Serri, Simona Tagliaventi, Gabriella Turnaturi, Chiara Valentini, *Novecento: il secolo delle donne?*, in *Il Novecento delle italiane*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. XI. Un ringraziamento particolare va alla dottoressa Rossella Russo per il prezioso aiuto offerto nelle ricerche bibliografiche.

(Firenze 1895-Ronchi di Massa [Massa e Carrara] 1985), Gianna Manzini (Pistoia 1896-Roma 1974), Benedetta Cappa Marinetti (Roma 1897-Venezia 1977), Liala (Amalia Liana Negretti Odescalchi, Carate Lario, poi Carate Urio [Como] 1897-Varese 1995), Elena Canino (Roma 1898-Napoli 1957), Fausta Cialente (Cagliari 1898-Pangbourne [Gran Bretagna] 1994). Ma non vorremmo neppure dimenticare alcune personalità particolarmente rilevanti, per le quali l'evento bellico ha segnato in maniera inequivocabile gli anni dell'adolescenza o della primissima infanzia. Sono le "più giovani" di questa generazione e vi potremmo annoverare Maria Bellonci (Roma 1902-ivi 1986), Iris Origo (Birdlip [Gran Bretagna] 1902-Siena 1988), Lalla Romano (Demonte [Cuneo] 1906-2001), Paola Masino (Pisa 1908-Roma 1989) e Alba de Céspedes (Roma 1911-Parigi 1997). Naturalmente per loro il valore esperienziale di un vissuto segnato dalle due guerre è ancora più forte che per le altre, in un *continuum* memorativo all'interno del quale il secondo conflitto mondiale diviene un *focus* privilegiato per la prospettiva narrativa e interpretativa: della Storia, dei valori, dei ruoli, degli scopi e delle finalità che la scrittura letteraria – e quella femminile, in particolare – riveste nel processo di significazione del sé e del mondo. Potremmo anzi dire che per tutta quanta questa generazione, da un punto di vista biografico, il tema della guerra e del compimento dell'unità nazionale risale compiutamente indietro, fino a saldare in un unico movimento la storia dell'intera famiglia – quella dei nonni, dei genitori e la propria – con la Storia italiana.

Il motivo biografico di un vissuto che deve fare i conti con l'accettazione o meno dell'evento bellico comporta, innanzi tutto, come è noto, una posizione di interventismo o di neutralismo nei confronti della scelta italiana di entrare in guerra. Da tale punto di vista, l'atteggiamento delle donne, entro cui possiamo facilmente collocare anche le scrittrici, è ben riassunto dalle parole di Anna Franchi:

Vi furono le donne entusiaste della guerra, vi furono quelle che non la poterono comprendere. Soltanto vorrei dire che la donna, materna sempre, qualunque sia la sua tendenza, qualunque sia la sua vita, si adattò al fatto compiuto [...], e comprese in ogni modo come necessitasse l'opera sua. E per lenire tutti i dolori della guerra le donne si unirono. Questa altissima virtù fece sì che minore risultasse l'urto tra le opinioni, e durante tutto il periodo tragico la folla femminile sembrò un'unità compatta. E dico sembrò, perché realmente non lo fu<sup>2</sup>.

Anna Franchi coglie – dal punto di vista della sua generazione – due elementi particolarmente significativi: e cioè, innanzi tutto, il dato che, fatta salva l'ovvia e inevitabile accettazione dell'evento, le donne si adattarono ad esso operativamente; in secondo luogo, che ci fu in realtà un «urto tra le opinioni», e che, quindi la «folla femminile» fu meno compatta e le posizioni meno omogenee di quello che si potrebbe pensare o che avrebbe dovuto essere. E, infatti, a parte le donne operaie – che furono, in generale, unitariamente contrarie all'intervento

2. A. Franchi, *La donna e la guerra*, in "Almanacco della donna italiana", I, 1920, pp. 74-5.

dell'Italia in guerra – e le futuriste – che, viceversa, esprimeranno una “chiara passione nazionalistica”<sup>3</sup> –, il dibattito

tra neutralisti e interventisti divide profondamente anche le donne, soprattutto dei ceti più elevati. All'interno degli stessi partiti dichiaratamente contrari alla guerra, come i partiti repubblicano e radicale, non poche – intellettuali per lo più – assumono posizioni che chiamano di «interventismo democratico». Ancor più grave il conflitto tra le socialiste: neutralista è la Kuliscioff, ma molte altre, tra cui due femministe, la critica d'arte Margherita Sarfatti e la maestra elementare Regina Terruzzi, lasciano il partito per abbracciare decisamente l'interventismo nazionalistico, nutrito di una retorica patriottica che, come si vedrà più tardi, le condurrà assieme a parecchie altre al fascismo. Nettamente interventista, antidisfattista e patriottica si dichiara poi l'associazionismo femminile borghese del Consiglio nazionale delle donne italiane<sup>4</sup>.

E la situazione non cambia di molto a guerra già abbracciata, nell'ottobre del 1916, quando

le associazioni femminili di tutte le tendenze si incontrano a Roma per fare il punto sulle rispettive posizioni. Di nuovo si accende violento il confronto tra neutraliste e interventiste, su schieramenti praticamente immutati. Le donne di ceto borghese sembrano sentire, addirittura più degli uomini, il richiamo della patria e il dovere di difenderla con le armi, e sono refrattarie ad ogni tentativo di una nuova riflessione sul problema. Tutte comunque decidono di doversi mobilitare quanto possibile per alleviare la tragedia di chi combatte<sup>5</sup>.

L'operatività si intensifica dopo il 24 ottobre 1917. Sulla spinta emotiva determinata dalla “disfatta” di Caporetto nascono, infatti, una serie di associazioni femminili desiderose di non lasciare impuniti tanti sacrifici: l'Alleanza armata femminile (che propone addirittura di far imbracciare le armi alle donne), le Madri italiane di combattenti, le Leghe patriottiche femminili, i Fasci femminili, *humus* che rappresenterà facile terreno di conquista per il fascismo a venire.

Ma nelle parole più sopra ricordate di Anna Franchi è altrettanto evidente un ulteriore dato significativo e, cioè, che a fare da “figurazione di appoggio”, forse perché unica, forse perché bell'e pronta, fu quella della “madre”. Lo notano magistralmente Annarita Buttafuoco<sup>6</sup> e Marina Zancan, segnalando come

3. Anche grazie al fatto di poter disporre di ampio spazio all'interno delle Edizioni dell'Italia futurista, di cui diviene direttrice nel 1917 Maria Ginanni, promotrice indefessa del Futurismo femminile. Cfr. l'importante saggio di Carla Gubert, *Cronache dal fronte domestico. Le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. por M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. Martín Clavijo, ARCIBEL Editores, Sevilla 2013 pp. 585-603, che ho tenuto largamente presente nella stesura delle pagine che seguono e per la cui disponibilità ringrazio l'autrice.

4. Cutrufelli *et al.*, *Il Novecento delle italiane*, cit., p. 37.

5. Ivi, p. 43.

6. A. Buttafuoco, *Cronache femminili. Temi e momenti dell'emancipazionismo in Italia dall'unità al fascismo*, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici, Siena-Arezzo 1988; Ead., *Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia*

l'emancipazionismo abbia risentito e sofferto della mancanza di uno Stato in grado di recepire modernamente le istanze che le donne avanzavano in termini di ripensamento dei modelli che venivano loro offerti, finendo per calzare i panni di quelli più tradizionali. Nella nostra penisola la cultura tardo-ottocentesca

negli anni in cui tende a darsi una veste nazionale, continua [...] a riproporre come modello unico, per le donne italiane, quello della «donna madre», marginalmente ridefinito dai nuovi mandati sociali, ma rimasto immutato nella sua imprescindibile centralità. L'emancipazionismo, che in Italia si definisce intrecciato alla costruzione del nuovo Stato, ponendosi, come questione di fondo, la ridefinizione in esso dell'identità femminile, non ha dunque potuto prescindere dal modello dominante, che a sua volta ha rielaborato in una pluralità di figure, ognuna a confronto con il tema della maternità e, più complessivamente, del materno<sup>7</sup>.

Il dibattito sulla Grande Guerra che segna la «folla femminile» intreccia, dunque, in modo complesso e talvolta problematico questi tre dati: 1. un'operazione di adattamento, 2. non univoca, ma variegata, 3. che ricorre alla figura accogliente, assistenziale e consolatoria della Madre del soldato.

La complessità dell'atteggiamento delle prime generazioni di scrittrici di fronte alla guerra può essere ben rappresentato da Ada Negri. Dice di lei Anna Folli:

Quello che la Negri pensa è presto detto. La sua speranza – condivisa dai compagni interventisti, anche democratici – è che la guerra apra la strada alla rivoluzione sociale; che la vittoria dell'esercito italiano sia quella dell'esercito proletario e dunque possa significare la fine del militarismo; che il contributo di sangue e di dolore giovani alla maturazione morale delle masse<sup>8</sup>.

Come la saggista più oltre ben ricorda<sup>9</sup>, Ada Negri è poi un esempio di quelle donne che, negli anni del conflitto, potenziano le loro apparizioni sui periodici: consumato, infatti, nel 1915 il “tradimento” che la porterà ad abbandonare la casa di Ersilia Majno per l'amicizia con Margherita Sarfatti, escono *Trinaia fiamminga* e *Sangue in cielo* sul “Secolo”; *Pei morti sul campo* sul “Marzocco”; *L'offerta* sulla “Lettura”; *Lana pei soldati*, *Il soldatino ignoto* e *Vendemmia* sull'“Illustrazione italiana”; mentre nel 1916 compaiono *Pifferata del Natale tragico* e *La dolce guida* sulla “Lettura”. Infine nelle *Orazioni*, scritte per la scomparsa di tre personaggi che avevano rappresentato un punto di riferimento significativo nella sua esistenza – Alessandrina Ravizza, Luigi Majno, Roberto Sarfatti –, opera una profonda revisione

*intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 139-63; Ead., *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale*, Protagon, Siena 1995.

7. M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, p. 88.

8. A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Ottocento e Novecento*, Guerini e Associati, Milano 2000, p. 163.

9. Ivi, nota 113, p. 164.

del mito della guerra rivoluzionaria. Dapprima «sola via d'onore aperta all'Italia», poi scelta di giustizia per la «riconquista d'un bene ideale senza prezzo», esce perdente dal faccia a faccia con la morte di ognuno: «Credettero di offrirsi alla patria, per la sua libertà. Alle patrie, per un accordo fondato sulle basi di una giustizia superiore, che renda inutile la potenza delle armi. Grande sogno e grande morte. Ma il loro sangue innocente valeva di più» (ottobre 1918).

Da questo momento è assolutamente chiusa nelle sue vicende personali<sup>10</sup>.

Quando, poi, il dato storico e quello biografico vengono applicati al fare letterario delle donne, divengono anche un utile strumento per meglio delineare i quadri storiografici che ci consentono di tracciare un percorso della scrittura femminile. Su tale versante, la Prima guerra mondiale rappresenta un vero e proprio spartiacque storiografico, fra una generazione di autrici che opera, come indicato da Marina Zancan, in stretto collegamento con la pratica politica a partire dall'importante termine *post quem* rappresentato dal 1881 («anno che, con la fondazione a Milano della Lega promotrice degli interessi femminili, segna simbolicamente la nascita dell'emancipazionismo come movimento politico»<sup>11</sup>), e scrittrici la cui attività è collocabile al di là della fine del conflitto. Mentre la prima generazione vivrà drammaticamente la crisi del movimento, segnando profondamente la propria produzione letteraria di tematiche a sfondo sociale, la seconda opererà, piuttosto, una critica e una ridefinizione dei ruoli, affidando alla scrittura il compito di ri-delineare lo statuto stesso del testo letterario e dell'*auctor*, ma anche assumendo funzioni più precise e decise nelle professioni e nella nascente industria culturale.

Si può, anzi, dire con una certa sicurezza che, almeno sul piano dell'attività intellettuale, la Grande Guerra spazzi via decisamente ogni impedimento e vincolo all'ingresso delle donne. Già per le più «giovani», come Neera – interventista convinta –, Sofia Bisi Albini e Matilde Serao<sup>12</sup>, quella giornalistica e letteraria è divenuta una vera e propria professione, che consente loro, dalle pagine dei quotidiani – con cui collaborano o che hanno contribuito a fondare, quando non li hanno da sole totalmente ideati<sup>13</sup> –, di assumere posizioni esplicite o apertamente polemiche. Affermano a tal proposito, ricostruendo la storia delle donne nel Novecento italiano, Eugenia Roccella e Lucetta Scaraffia:

È importante sottolineare il ruolo avuto, accanto alle scrittrici, dalle giornaliste, che non solo hanno captato e registrato ogni forma di cambiamento, ma spesso ne sono state all'origine, combattendo battaglie d'opinione, svelando situazioni dolorose, fa-

10. Ivi, p. 165.

11. Tutte le citazioni in Zancan, *Le autrici*, cit., p. 87.

12. Una parte degli scritti giornalistici di Matilde Serao, editi dal maggio 1915 al marzo 1916 su «Il Giorno», viene dall'autrice raccolta in *Parla una donna. Diario femminile di guerra* (1916), testo che attende tutt'ora una ripubblicazione recente.

13. Come è noto Matilde Serao diede vita con Edoardo Scarfoglio al «Corriere di Roma», al «Corriere di Napoli» e a «Il Mattino», mentre da sola fondò, nel 1904, «Il Giorno», che diresse fino alla morte. Sofia Bisi Albini diresse la «Vita femminile italiana».



cendosi portavoce di un disagio femminile ancora coperto dal silenzio. La professione, sotto l'urgenza di appropriarsi della parola pubblica e dei suoi strumenti di diffusione e di denuncia, si è andata via via affollando di donne, fino a rappresentare forse l'indicatore più attendibile dei progressi dell'emancipazione. Anche le inviate di guerra si sono moltiplicate, nell'ansia di calpestare l'ultima "zona vietata": quella del pericolo<sup>14</sup>.

Non sorprende, dunque, che durante la Prima guerra mondiale comincino a comparire le cosiddette "corrispondenti dal fronte", come

la scrittrice Barbara Allason (più tardi militante antifascista e perciò espulsa dall'insegnamento) che invia cronache di guerra alla rivista *Donna*. Un'altra giornalista, Pia Carena (che nel '21 fonderà insieme a Gramsci *L'Ordine nuovo*), diviene redattrice dell'*Avanti!*, e lo resterà fino al '20. Invece Angelica Balabanoff, che è redattrice dell'*Avanti!* da tre anni, dopo la rivoluzione d'Ottobre lascia il giornale per rientrare in Russia, sua terra d'origine, dove per breve tempo farà parte della III Internazionale<sup>15</sup>.

E a numerosi «resoconti di donne italiane, anche di stampo giornalistico, come gli articoli di Carla Cadorna editi in volume da Bemporad nel 1917 col titolo *La guerra nelle retrovie*, o le cronache minuziose scritte all'indomani di Caporetto da Stefania Türr e raccolte in *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna* (Milano, A. Cordini, 1918), solo per citare alcuni esempi», fa riferimento Carla Gubert<sup>16</sup>.

Ma operazione altrettanto presente sul piano del quadro storiografico è quella di invadere con tematiche guerresche generi letterari consolidati nel tempo e da tempo consentiti alla scrittura delle donne, come accade per ricordare un solo caso, alla letteratura per l'infanzia. Ne è un esempio Donna Paola, interventista, autrice di scritti politici, fra i quali *La funzione della donna in tempo di guerra*<sup>17</sup> e *La donna della Nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)*<sup>18</sup>, che riversa un «patriottismo di ascendenza deamicisiana [...] nella trilogia per l'infanzia che ha come unico protagonista Pippetto, un orfano»<sup>19</sup>.

La retorica guerresca identifica, poi, i combattenti con gli eroi epici. Il caporale Roberto Sarfatti, ad esempio, descritto da Ada Negri nelle sue *Orazioni*, «trascina i soldati con la veemenza irresistibile dell'esempio e del grido, li travolge nel suo vortice eroico, è uno e diventa mille, è un ragazzo e diventa un Dio: e, mentre, lanciato all'attacco d'una delle ultime gallerie presso la vetta, canta

14. E. Roccella, L. Scaraffia, *Introduzione*, in *Italiane*, a cura di E. Roccella, L. Scaraffia, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per le Pari Opportunità-Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma 2004, p. x.

15. Cutrufelli *et al.*, *Il Novecento delle italiane*, cit., p. 45.

16. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., nota 4, p. 588.

17. Donna Paola, *La funzione della donna in tempo di guerra*, Bemporad, Firenze 1915.

18. Donna Paola, *La donna della Nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)*, Quintieri, Milano 1917.

19. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., nota 2, p. 586. L'autrice fa riferimento alle seguenti opere di Donna Paola: *Pippetto vuol andare alla guerra*, Bemporad, Firenze 1916; *Pippetto difende la patria*, ivi 1920; *Pippetto fa l'italiano*, ivi 1925, ma scritto nel 1920.

vittoria con la voce, con gli occhi, con i rossi zampilli delle ferite, piomba fulminato da una palla in fronte»<sup>20</sup>.

Stessa sorte tocca alla poesia, innanzi tutto, della medesima Ada Negri, o a quella – per ricordare un'autrice della generazione precedente – di Giulia Cavallari, allieva di Carducci, autrice di «numerose commedie e testi didattici per le studentesse», della quale Sara Cabibbo menziona il fatto che nell'«Italia giolittiana, sensibile agli ideali coloniali e al prestigio nazionale, la sua penna si rivolse a scrivere un *Inno guerriero per la guerra italo-turca* (1912), il *Canto della vittoria*, musicato da Amadei nel 1920; *L'opera di una donna nel periodo di guerra 1915-1919*: testi che furono raccolti nel 1925 nel volume *Canti di guerra, di vittoria e di pace*»<sup>21</sup>.

Va tuttavia sottolineato che, pure nelle differenti fasi che il processo storico e culturale attraversa nei diversi anni che vanno dalla Grande Guerra alla sua resa memoriale e letteraria, le autrici operarono una modernizzazione e un profondo cambiamento anche del linguaggio, tanto che Antonia Arslan ha potuto identificare nelle scrittrici milanesi una vera e propria “linea lombarda” della cultura femminile italiana, consistente nell'«originale rilettura e rielaborazione della novità romanzesca rappresentata dai *Promessi sposi* che viene attuata dalle scrittrici, con interessanti formulazioni anche teoriche»<sup>22</sup>. Parte integrante di questa operazione è la riflessione sul codice linguistico:

La questione della lingua [...] pone a mio parere in prima linea proprio le scrittrici. La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao e le altre non si pongono problemi che non siano l'esigenza primaria di farsi comprendere. Esse non hanno ricevuto la cultura umanistica tradizionale (o addirittura l'hanno rifiutata, come ricordano Neera e Ada Negri nelle loro autobiografie): perciò non “scelgono” la loro lingua, che invece in qualche modo si impone loro, ed è una lingua quotidiana e scorrevole, sulla linea della modernizzazione e dell'unificazione linguistiche italiane, che per la verità si compiono, soprattutto per le donne che hanno imparato a leggere, proprio attraverso il linguaggio giornalistico tardo ottocentesco e molto prima di quanto non si compia, per gli uomini, attraverso le trincee della prima guerra mondiale<sup>23</sup>.

Con tale “storia interna” la scrittura femminile attraversa i primi decenni del Novecento e incontra la Grande Guerra, la quale non può non diventare, inevitabilmente, anche elemento tangibile e visibile, descrittivo e ambientale, del racconto che essa produce: in ciò, come sarà ancora dopo il secondo conflitto mondiale, autrici e lettrici si sentiranno legate da una comune esperienza e da un vissuto che pretende di essere tradotto in narrazione.

20. A. Negri, *Orazioni*, Treves, Milano 1918, p. 163: cfr. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 590.

21. S. Cabibbo, *Giulia Cavallari*, in *Italiane*, cit., vol. I. *Dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, pp. 40-1.

22. A. Arslan, *L'opera della Marchesa Colombi nel panorama della narrativa italiana fra Ottocento e Novecento*, in *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, a cura di S. Benatti e R. Cicala, con un saggio introduttivo di A. Arslan, Interlinea Edizioni-Centro Novarese di Studi Letterari, Novara 2001, p. 15.

23. Ivi, p. 17.



## La figurazione guerresca

Apprendo la raccolta *Evviva la guerra!* Matilde Serao si chiede

Scrivere? Che cosa, scrivere? Che cosa osare, mai, di scrivere, versi d'amore, prose di romanzo? Mentre la guerra arde, divampa, distrugge, come raccogliersi per comporre delle povere piccole storie, per misurare i ritmi di alcuni versetti? Come chiudere le finestre dell'anima al rombo terribile, per ascoltare l'antica voce interiore, che ci parlava senza labbra? [...] Esiste la guerra: ma è una realtà senza parole: ma è una tragedia senza poeta<sup>24</sup>.

Tale drammatica testimonianza consuona singolarmente con quella che Sibilla Aleramo aveva inserito, qualche anno prima, in un contributo sulla guerra di Libia, apparso il 19 novembre 1911 nelle pagine del "Marzocco", emblematicamente intitolato *L'Ora virile*<sup>25</sup>. Nel testo l'autrice dichiara pubblicamente

la necessità di avere dalle donne un tipo di sostegno tutto femminile alla guerra, attraverso il silenzio. È con il silenzio, secondo Aleramo, che le sorelle realizzavano "il proprio dovere. Con la stessa pienezza, con la stessa grandezza dell'uomo che è partito cantando. Se non più". Il sostegno alla patria era per lei perciò compiuto attraverso il silenzio, con l'assenza di vane parole, anche da parte delle scrittrici, riscattandosi da un immaginario maschile che le voleva fragili e piangenti. La nuova guerra la coglie impreparata<sup>26</sup>.

E forse proprio perché per lei appare un evento inatteso, il primo conflitto mondiale le dà al contrario materia per parlare, come dimostra, tra l'altro, il testo *Lavorando la lana*, compreso nella raccolta *Andando e stando*<sup>27</sup>, ma che, datato 1915, era già uscito sull'"Illustrazione italiana" il 13 febbraio 1916: «La guerra, con la sua concreta "sanguigna" materialità e il destino incerto dell'amante soldato, la fanno uguale alle "donne grigiognole", nella vita ferma e nella passione della lontananza»<sup>28</sup>. Da questo punto di vista l'intera raccolta può essere inclusa «tra le più vive prose sul tema bellico» poiché qui il conflitto

si innesta sul vissuto di una donna che cammina con "gli occhi bene aperti e vestita con stile sicuro" [...]. La guerra è colta negli interstizi della vita, si immette nelle vecchie consuetudini e come il vischio infesta la pianta della vita, asfissilandola lentamente; è intravista negli improvvisi e inaspettati gesti patriottici (al lavoro, nei comizi, al cinematografo) della popolazione che resta a casa: le donne che lavorano la lana per il fronte, i ragazzini che dileggiano il Kaiser, i contadini che ascoltano rapiti il comizio

24. M. Serao, *Prefazione*, in Ead., *Evviva la guerra!*, Francesco Ferrella & C., Napoli 1912, pp. IX-X.

25. S. Aleramo, *L'Ora virile*, in "Il Marzocco", 47, 1911, p. 1.

26. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 594-5.

27. Cfr. S. Aleramo, *Andando e stando*, Bemporad, Firenze 1920.

28. Folli, *Penne leggere*, cit., p. 241.

in una lingua che non comprendono ma che accende in loro l'orgoglio nazionale. È uno sguardo penetrante ma obliquo rispetto alle descrizioni patriottiche di altre scrittrici. La guerra emerge tanto più lacerante quanto più è un elemento straniante nell'antica vita delle popolazioni italiane<sup>29</sup>.

Il rischio era quello dell'afasia, ricacciate o riassorbite nei ruoli silenziosi e nei taciti doveri, nella fattispecie materni. Come ricorda ancora Matilde Serao, al termine del conflitto «tutte sono ridiventate delle donne, delle semplici oscure donne, nella loro sussultante sensibilità, nella loro tenerezza sanguinante, in tutte le loro viscere materne, sofferenti di un dolore che non ha nome e che ha tutti i nomi: tutte non sono state più che madri di soldati, mogli di soldati, sorelle di soldati»<sup>30</sup>.

Naturalmente – e per fortuna – non è stato proprio così: la guerra aveva offerto un'occasione straordinaria per testare la fondatezza dei ruoli che la società avrebbe voluto imporre alle donne e le conseguenze di tale imposizione, sviluppando un percorso più consapevole e fattivo. Abbiamo già visto come il ruolo materno sia al centro del dibattito politico delle donne in quegli anni. Non ci stupisce, dunque, che la figura della madre diventi centrale anche nella narrativa di guerra. Appare essenziale, ad esempio, nella scrittura di Annie Vivanti

la quale ormai in tarda età si impegna a difendere la causa italiana sulle colonne dei principali giornali inglesi; contemporaneamente, dedica tutta la sua produzione letteraria all'esperienza bellica a cominciare da *Le bocche inutili*, patriottico dramma di guerra in tre atti del 1918, di ambientazione inglese, dedicato al tenente Giorgio Tognoni, cieco di guerra, fino allo stile ironico e leggero di *Naja Tripudians* (1920), un romanzo di denuncia contro la società corrotta del Primo Dopoguerra che miete le sue vittime tra le persone, spesso donne, incolte e sprovvedute. È però *Vae victis!*, intenso romanzo sulle atrocità della guerra e la violenza sulle donne belghe durante l'occupazione tedesca, l'opera più acclamata di Vivanti<sup>31</sup>.

Romanzo che riprende e sviluppa il dramma in tre atti *L'invasore*, rappresentato il 16 giugno 1915 al Teatro Olimpia di Milano, *Vae victis!* connette, attraverso l'atroce realtà dello stupro, la guerra con la maternità narrando la vicenda di due cognate, Luisa e Chérie, che vivono in un villaggio belga e che, violentate da alcuni ufficiali tedeschi ubriachi, restano incinte: la prima, sposata ad uomo partito per il fronte e madre di Mirella, decide di abortire; la seconda di portare e terminare la gravidanza e accettare il ruolo materno<sup>32</sup>.

29. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 595.

30. Serao, *Prefazione*, cit., p. XII.

31. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 599-60. Oltre al romanzo *Vae victis!* (Quintieri, Milano 1917) di Annie Vivanti, la saggista ricorda *Le ore inutili* di Amalia Guglielminetti (Treves, Milano 1919) e *Codino* di Paola Drigo (Treves, Milano 1918): ivi, pp. 598-9.

32. Sul romanzo di Annie Vivanti cfr. ora A. Vivanti, «*Ma venne un cavalier dall'armi d'oro*»: la guerra delle donne in *L'invasore* e *Vae victis!* di Annie Vivanti, in «*Estupros*»: *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, ed. por D. Cerrato, C. Coluffio, S. Cosco, M. Martín Clavijo, ARCIBEL Editores, Sevilla 2014, pp. 282-98.

Si tratta di una “maternità violata”, che sposta sul corpo della donna, e per di più della madre, l’evidenza dell’orrore guerresco, che denuncia come tale “spazio simbolico” venga attraversato e posseduto dai vincitori alla stessa stregua con cui calpestando e distruggono i territori dei vinti, tema che, purtroppo, le guerre a venire contribuiranno a rendere sempre più vero e cogente.

Le autrici non si sono dunque sottratte ad una scrittura narrativa che si coniugasse con l’evidenza e l’attualità del conflitto, anche quando ciò si è limitato all’indicazione della guerra come sfondo storico o semplice ambientazione. Anzi, essa ha costituito una figurazione riccamente reattiva, all’incrocio con i temi e le questioni che nella loro scrittura s’intrecciavano con il processo di significazione del mondo e con il tentativo di definire in maniera più nitida un progetto di sé. In questo senso lavorano i testi letterari più «lontani dal fervore patriottico», «la cui rappresentazione legge la guerra nell’incidenza sulla vita quotidiana della donna, come elemento nuovo (talvolta attivo) che entra nell’ordine costituito e lo sovrverte almeno in parte»<sup>33</sup>.

Alle suggestioni offerte dal bel saggio di Carla Gubert, vogliamo ora aggiungere qualche altro esempio, che ci aiuterà a capire un po’ meglio in che senso il tema della Prima guerra mondiale abbia rappresentato una sorta di “cartina al tornasole”, al cui contatto la materia narrativa rivela ancora meglio e in maniera più evidente progetti, visioni, finalità della scrittura femminile. Metteremo a confronto, in particolare, un’autrice nata negli anni Settanta dell’Ottocento, Ada Negri, con due autrici pressoché coetanee, nate alla fine degli anni Novanta, Elisa Canino e Fausta Cialente.

Ada Negri raccoglie in *Finestre alte* (1923) due novelle, *La superstite* e «*Tuo figlio sta bene*»<sup>34</sup>, in cui, come ben sottolinea Anna Folli, ella ripensa «un’ultima volta ai tempi di guerra»<sup>35</sup>.

Nel primo racconto la protagonista si piega, col passare degli anni, a convivere con la nuora e i nipoti, incapace di recidere il cordone che la lega visceralmente al figlio, ma che in realtà, attraverso di esso, costituisce un legame indissolubile con la vita, una garanzia di sopravvivenza. L’arrivo della guerra spezza lo *status quo* – in realtà per nulla equilibrato, perché la nuora, Franca, mal sopporta la suocera – portandosi via il primo dei nipoti:

Quell’Azzolino!... Un colpo di vento!... Entrato, scomparso. Anche quel mattino di maggio, quando era venuto a dire:

– Nonna!... L’Italia è in guerra!... Vado in guerra!... Viva l’Italia!...

La guerra?... Tutto il mondo in guerra, dunque?... Non eran bastati il cinquantanove, il sessantasei?... Non lo sapevan, quei giovani, che la vita è troppo bella per buttarla via?...

Azzolino se ne andò in luglio, in gran letizia, a morire come tant’altri. L’avola, chiusa

33. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 594.

34. A. Negri, *La superstite* e «*Tuo figlio sta bene*», in Ead., *Prose*, a cura di B. Scalfi, E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1954, pp. 399-406 e 407-10.

35. Folli, *Penne leggère*, cit., p. 165.

nella sua camera, ricevette la novella sentendo tremar la casa agli ululi sinistri di Franca. Non un attimo dubitò. E non osò chiamare alcuno.

[...]. Dal suolo sul quale s'era raggomitolata nello spasimo, Franca si snodò: la guardò fissa, parve misurarla in tutto l'orrore della tenace vecchiezza. E cessò il suo urlo uterino, e le disse, con voce d'odio:

– Aveva venti anni, lui!... Venti anni!...

Poi ricadde, e ricominciò ad ululare<sup>36</sup>.

La voce narrante collega l'evento bellico alle guerre d'indipendenza, dimostrando così, da un lato, l'idea che esso costituisse un completamento del processo di unificazione territoriale iniziato anni prima, dall'altro, creando una continuità memoriale che risale ben oltre i più recenti conflitti, verso una figurazione della violenza e dello scontro complessiva, che mal sopporta specificazioni individuali. La guerra è tutta, qualunque essa sia, un evento innaturale perché porta la morte ai giovani. Ada Negri contrappone la vecchiaia alla giovinezza e la morte alla vita, sottolineando come la proporzione "naturale" (la giovinezza sta alla vita, come la vecchiaia sta alla morte) sia profondamente alterata, anzi capovolta dalla guerra, e il destino assegnato ai figli sia esclusivamente quello di una scomparsa prematura: «Tempo d'olocausti. I più giovani, i più belli, i più sani, gl'invulnerabili. E non bastò, in casa Sanna, il sangue d'Azzolino. Partì anche Renato, nel diciassette, coi *novantanovini*: a tempo per vedere il fuoco una volta e cadere a Zenson, con una ferita mortale al ventre»<sup>37</sup>.

Anzi, l'«avola, quasi nonagenaria» sopravvive non solo agli amati nipoti, a suo figlio l'ingegnere Guido, ma persino alla nuora che alla fine si decide ad abbandonare la casa. Consegnata all'evidenza della solitudine e alla caparbietà della vita, ella può ora intraprendere la propria guerra:

Sembrava volesse vivere la somma degli anni tolta agli scomparsi, a Guido, ad Azzolino, a Renato. La voce degli scomparsi non la chiamava di là: il loro sangue era forse passato a nutrire le sue decrepite vene.

[...]

Volle, con quelle povere mani, per capriccio, mettersi a lavorare una calza di grosso cotone bianco; ma le scappavan troppe maglie; e allora la disfaceva; e poi la ricominciava; e diceva:

– Questa è la guerra.

[...] La sera, in compagnia di Gigiotta, recitava il rosario, con tre speciali avemarie: una per Guido, una per Azzolino, una per Renato.

Ma non pensava di raggiungerli.

Viveva<sup>38</sup>.

Ecco perché all'avola senza nome si confà un solo epiteto, quello di "superstite": la donna sopravvive al dolore e all'innaturalità della morte della propria discendenza e lo fa, addirittura, capovolgendo il proprio ruolo, come l'evento bellico

36. A. Negri, *La superstite*, cit., p. 403.

37. Ivi, p. 404.

38. Ivi, pp. 405-6.

ha capovolto la realtà. Non più nutrice, ella, al contrario, è come se si alimentasse della propria discendenza, come la guerra si è nutrita della sua. In questo “mondo alla rovescia”, anche il conflitto perde la propria carica di violenza e di orrore e si trasforma nelle difficoltà di un lavoro a maglia a cui il vecchio corpo della donna è inadatto. Non è un caso, dunque, che per l'avola si usi l'epiteto utilizzato per i reduci e che sia quello a renderla eroina eponima del racconto. La guerra ha trasformato la figura della madre in sterile e inutile sopravvivenza di un ruolo: laddove scompaiono i figli, deve soccombere anche la madre, altrimenti si finisce equiparati ai sopravvissuti.

Il tema ritorna con un'evidenza forse anche maggiore in «*Tuo figlio sta bene*». L'ambientazione bellica segna diversi elementi della narrazione, compresa la figura della “servetta”, «una profuga, di quindici anni, senza padre e senza madre. Il terrore della fuga con gli Austriaci alle spalle, nelle giornate di Caporetto, le aveva messo nelle mani un incessante tremito, e l'aveva resa quasi muta». In questo modo viene *segnato* lo statuto del personaggio e definito in maniera inequivocabile il *tipo*, connotandolo come vittima del “terrore”, indelebilmente marcato nel corpo scosso e afono.

La guerra contribuisce poi a costruire l'aria di stasi e di immobilità in cui si svolge la vicenda, come dimostra la resistenza della protagonista Annamara, ad attuare qualsiasi trasformazione dello *status quo*, sia pure una miglioria («dovevan mettere la luce elettrica; ma Annamara aveva detto – Dopo la guerra –») e la decisione di restringere il proprio spazio di attività: «Annamara rimase sola nella cucina. Vi lavorava e vi faceva i pasti, da quando il figlio era alla guerra. Le pareva, in cucina, di sentirsi meno abbandonata che nel tinello; c'era la servetta e c'era il fuoco».

Il racconto passa dunque a descrivere, attraverso le parole rapidissime ed essenziali di Annamara, la crescita e lo sviluppo fisico del figlio, che lo hanno trasformato negli anni in un “torello”, ma che appunto, così facendo, lo hanno reso ancora di più abile alla guerra. È a questo punto che, nella memorazione, la protagonista inizia un dialogo silenzioso sul figlio con il fuoco, il quale le chiede. «– Ha scritto?... – Sì, ieri. Non è in posto di pericolo. Dobbiamo credergli?... – Quando tornerà, arderemo il più grosso ceppo e i rami del pino morto, e anche le pigne secche, che son così allegre; e metteremo a rosolare un'oca sullo spiedo...». Dunque Annamara parla con se stessa, in una duplicazione del sé che contrappone la paura all'esorcismo della gioia. Si tratta di un'immagine che ricorda molto da vicino le modalità bibliche di rappresentazione del ritorno del “figliol prodigo”: sopravvivere alla guerra è un ritorno, un ingresso in una nuova fase che, in quanto tale richiede un “far festa” privo di scrupoli economici.

La natura sembra però dissentire da tale ilarità e far quasi presagire il dramma. «Fuori, sulla campagna rasa, vento e acqua [...]. Se ci fosse ancora stato il gatto, avrebbe capito il perché di quell'inquietudine: i gatti sanno tutto. Ma Annamara l'aveva regalato ad una famiglia del paese. Da quando il ragazzo era alla guerra, gli occhi gialli di Negus le mettevano paura». La donna è legata alla sintonia con la natura, ne è interprete e intermediaria, anche attraverso altri mediatori “naturalisti”. La possibilità di sapere, però, viene riusata nel momento in cui po-

trebbe apportare una conoscenza dolorosa: è questa la vera ragione della paura che gli occhi onniscienti del gatto provocano in Annamara, la quale un dialogo, oltre che con gli elementi naturali, con le cose che sono parte e metonimia dello spazio che ha ora eletto come proprio: «Sulla parete di faccia al camino, pentole e casseruole di rame d'ogni forma, lucidissime, ai balenii intermittenti del fuoco rispondevan con accesi riflessi: parole, forse»<sup>39</sup>. Anche di questo linguaggio è divenuta ora incerta.

Poi la meditazione sulla guerra si fa più esplicita:

Non aveva, da qualche settimana, notizia del figlio.

Ella non era mai stata convinta della guerra; né rassegnata; quantunque, fin dal primo giorno, avesse compreso che tacere e piegarsi era necessario. Mamma, nient'altro che mamma, si era rifiutata di spiegarsi le ragioni essenziali della guerra. Mostruoso le era sempre parso il fatto del combattere: sangue e sangue: assassini e assassinati: la pazzia rossa: suo figlio, il suo unico figlio, travolto in quella carneficina: nulla poteva fare per trattenerlo: nulla possono le madri per le loro creature.

Il rancore contenuto le si era raggomitolato dentro, vipereo, snodandosi, contorcendosi in silenzio. Il silenzio ella se lo era imposto, al par del rosario la sera. Comunque, neppure un istante la madre aveva ammesso che il figlio potesse cader morto o prigioniero.

Pregava.

Aspettava.

Sarebbe arrivato, oh, certo, d'improvviso: un giorno, una notte, senza prevenire<sup>40</sup>.

Essere madre, in tempo di guerra, determina, dunque, impotenza. E silenzio. Silenzio che non è rinuncia alla parola, ma, al contrario, rinuncia, ancora una volta, alla preveggenza. Il seguito della novella non fa altro che riportare ad Annamara questo dono che l'accomuna agli animali della natura e che ella, finora, si era strenuamente rifiutata di accettare. E lo fa, narrativamente, nel più canonico dei modi: in un dormiveglia che, impedendo la certezza fra sogno e realtà, consente l'accettazione della verità, quantunque ammantata di mistero. Sono queste le caratteristiche del «viandante», un «uomo alto, un po' curvo, ammantellato fino agli occhi, grondante d'acqua», che, fatto entrare e accomodare davanti al fuoco, con «gli scarponi zuppi, che incominciarono a fumigare», le dice «Tuo figlio sta bene». Annamara è dunque costretta a decifrare con le proprie virtù il senso nascosto della frase, a penetrare la superficie esteriore delle parole per giungere al codice che vi è nascosto. Ella conosce quel linguaggio, che si è ostinatamente rifiutata di accettare. Comprende, infatti, immediatamente che si tratta di un bene «nel senso assoluto: fuor d'ogni minaccia, in una pace senza limiti»<sup>41</sup>. E mentre scompare nella donna ogni timore, nello stesso tempo fuori la natura e dentro il fuoco si acquietano a suggellare la ricomposizione dello strappo e l'acquisizione di

39. Tutte le citazioni ivi, pp. 406-7.

40. Ivi, p. 408.

41. Tutte le citazioni ivi, pp. 408-9.



una certezza: suo figlio stava bene.

Ignorava dove fosse. Vicinissimo, lontanissimo. Più piccino, però. Senza divisa, senza baionetta: con la blusa marinara a righe bianche e celesti che gli aveva cucita lei, qualche anno prima, quando portava ancora i calzoncini corti. Poi, sempre più piccino, sempre più piccino: un infante che vagava: un informe involucro di carne, con dentro un cuore che batteva sotto il cuore di lei: nel suo ventre.

Da quella notte non attese più lettere. Pregava sempre: tranquilla. Al parroco che venne qualche settimana dopo, con misurata e compunta dolcezza, a portarle la notizia, rispose:

– Lo sapevo<sup>42</sup>.

Ci sembra di poter dire a questo punto che Annamara e l'«avola» sono in qualche modo entrambe figura di ciò a cui la guerra ha ridotto il ruolo materno: di fronte alla morte innaturale dei propri figli o dei giovani, ciò che resta da fare è favorire il ritorno – narrativo, fantastico e finzionale – della vita laddove ha avuto origine e, cioè, nel corpo-ventre materno, luogo assoluto della protezione, continuità e con-fusione, che sottrae alla dissoluzione. Non si tratta certamente di un processo “suggeribile” alla realtà, ma può appartenere al racconto, laddove il confine fra verità e finzione può essere dalla scrittura diversamente declinato.

Su tale strada ci sembra si collochi Fausta Cialente, quando pubblica nel 1930 *Natalia*<sup>43</sup>, che aveva ricevuto l'anno precedente il premio dei Dieci, capitanato da Bontempelli. Il romanzo tratteggia una figura di adolescente, quella di Natalia appunto, e la sua crescita dall'infanzia all'età adulta attraverso l'amore per la più matura Silvia, il matrimonio con Malaspina, fino all'accettazione consapevole del ruolo di moglie. La vicenda per noi particolarmente interessante riguarda proprio la relazione con il futuro marito, che Natalia conosce dapprima narrativamente: partito per il fronte, durante il primo conflitto mondiale, egli trova nella donna una giovane madrina di guerra, che intrattiene con lui una fitta corrispondenza, attraverso la quale Natalia tratteggia il nascere e il dispiegarsi di una passione fortemente sensuale. La guerra resta dunque sullo sfondo, motivazione di una lontananza, ma anche cagione di un legame che segnerà fortemente la formazione di Natalia e il ruolo che le è destinato nella società. All'inizio della seconda parte, delle cinque in cui è diviso il romanzo, la voce narrante indugia sul rapporto di Natalia con il fratello Jacopo, alla luce del disappunto della protagonista per l'arrivo della lettera di Malaspina che, a conflitto terminato, desidera conoscere personalmente la donna con cui ha avuto, fino a quel momento, una frequentazione esclusivamente epistolare. Natalia è posta così improvvisamente di fronte all'impossibilità di «perdonarsi almeno tre mesi di letteratura amorosa»<sup>44</sup> e il lettore apprende, in rapida successione, che l'immagine di cui l'uomo si è innamorato è il prodotto della sequenza «delle infinite bugie ch'ella gli mandava», «continuando ad inventarsi in ogni lettera»<sup>45</sup>. L'autodenuncia del-

42. Ivi, p. 410.

43. F. Cialente, *Natalia*, Sapientia-Edizioni dei Dieci, Roma 1930.

44. Ivi, p. 41.

45. Ivi, pp. 42-3.

la falsità della propria produzione immaginativa determina per Natalia la fuga nella rievocazione della figura del padre – ucciso a Caporetto –, attraverso la quale prospetta all'evidenza dei lettori una linea genealogica che, se si esclude Jacopo, ha con la finzione un legame stretto e vitale. Natalia non ha fatto dunque altro che operare una trasfigurazione, prospettando sull'atrocità della realtà contrassegnata dalla violenza e dal conflitto l'illusione di un futuro "normale", di un sentimento destinato a tradursi in compimento e quiete familiare.

Con l'invenzione epistolare Natalia può vivere la propria sensualità, può concedersi un piacere eterosessuale destinato nell'immediato – a causa della guerra che tiene lontano l'uomo – a restare vincolato al racconto e alla finzione narrativa. Si è così costruita uno scenario in cui la fantasia e la finzionalità delineano uno spazio migliore che subentra al (e sostituisce il) reale – atroce e violento – e che rappresenta la dimensione vitale e d'esistenza della protagonista.

Nella realtà, tuttavia, a guerra finita, la finzione eterosessuale non può realizzarsi: Malaspina tenta un incontro con Natalia – che altro non fa se non porlo di fronte alla realtà della menzogna –, ristabilendo la corrispondenza oggettiva fra verità (quella del non-amore) e deformazione fantastica (perpetrata dalla costruzione narrativa fittizia della corrispondenza amorosa), mentre Natalia fugge per vivere la propria scelta omosessuale. Cosa fare del "resto"? Natalia, che vive in una dimensione diversa intatta e intangibile per il reale e le sue atrocità, spazza via ogni possibile resistenza. A Malaspina che le chiede: «– Le tue lettere erano il più bel libro della mia vita. Che cosa devo farne?», ella risponde "semplicemente": «– Non le voglio... Saranno per molto tempo quello che avrai di più bello nella tua vita. L'augurio era funebre e vanitoso. Ella aveva fatto crollare una montagna e aveva poi l'aria di metter ordine e dare un sistema alla continuazione della rovina»<sup>46</sup>. Alla realtà, a tutta la realtà, compresa quella della guerra, della morte, del dolore Natalia contrappone e sostituisce la sola che conosca, quella dell'invenzione narrativa. È questo che il "reduce" Malaspina deve comprendere e lo farà grazie alla mediazione del fratello della donna, Jacopo, in un passaggio essenziale del romanzo:

– Io so – disse Jacopo – che Natalia ha uno spirito immaginoso ma dissolvente. Bisogna insegnarle che la vita di tutti i giorni non è sempre una commedia. –

Allora Malaspina ruppe un silenzio pesante.

– È stata una commedia. Mi ha fatto uscire al primo atto quando speravo ancora di recitare nel secondo e invece non le servivo più nemmeno come burattino. –

Teatro sintetico: l'incontro sotto la pioggia, le parole di Natalia. Cinque minuti per una separazione alla naftalina.

La meraviglia del fratello fu tale che Malaspina si mise a frugare nella memoria per vedere se non aveva dimenticato qualche cosa. Ma no: i fatti erano quelli, proprio quelli [...]. Credeva con questo d'aver toccato il fondo della disperazione, ma Jacopo si mise a leggere la lettera ed egli seppe come Natalia raccontava la fine delle sue avventure<sup>47</sup>.

46. Ivi, pp. 99-100.

47. Ivi, pp. 158-60.

Si tratta di un passaggio di straordinaria importanza per comprendere il senso complessivo dell'operazione che Cialente sta compiendo con la scrittura di *Natalia*. Quella che per Malaspina è *vita* diviene *narrazione* della fine delle «avventure» per Natalia, per la quale, tuttavia, i valori di verità e di menzogna sono esattamente rovesciati e speculari. Che rapporto deve dunque avere la narrazione con il reale? In che misura è lecito nel racconto operare una trasfigurazione? Fino a quali estremi può essere sospinto il valore di verità rappresentato dalla traduzione finzionale degli accadimenti? Si tratta, come ben indicato dall'autrice attraverso la figura di Malaspina, di una questione di responsabilità:

Simulare il rischio non era che giustificarsi agli occhi del fratello di una libertà ripresa: e il pallore di Malaspina divenne bianchezza quando affermò che la camera d'albergo, ignota, dove lui e Natalia non erano mai entrati, adesso esisteva per tutti, anche per la Nina e Jacopo. Natalia aveva voluto così, egli ne accettava la *responsabilità* piena e doveva tutte le riparazioni alla fanciulla compromessa<sup>48</sup>.

Nel centro esatto della terza parte, a sua volta fulcro dell'intero romanzo, Cialente stabilisce una volta per tutte la qualità della narrazione, del *suo* romanzo: qualità in cui la contrapposizione fra realtà e fantasia, fra realismo e finzionalità appare del tutto oziosa, inutile e svuotata di significato. Che centra la Prima guerra mondiale in tutto questo? Caliamo ora sulle riflessioni teoriche alcune osservazioni contestuali. Così l'autrice racconta l'*iter* che portò alla pubblicazione del romanzo:

Mi vidi restituire il libro [...] pieno di fregacci rossi. I censori per approvarlo pretendevano che vi apportassi pesanti correzioni: dovevo eliminare un piccolo episodio di lesbismo, essere meno severa nel giudizio che nel testo davo sulla guerra del '15-'17 e modificare la parola "disfatta", che usavo per Caporetto, in "ritirata"<sup>49</sup>.

Comprendiamo meglio il senso di queste parole se le leggiamo congiuntamente ad alcuni passaggi contenuti in un altro libro di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*<sup>50</sup>, una sorta di autobiografia in forma di romanzo, che è, in parte, anche storia della famiglia materna, una famiglia triestina di irredentisti convinti, di cui l'autrice narra gli eventi a partire dal 1880. La terza parte del testo viene interamente dedicata agli anni del primo conflitto mondiale, evento che appare sin dalle battute iniziali della narrazione in tutta la sua stoltezza e tragicità, soprattutto grazie alle parole del padre della Cialente, abruzzese, ex militare, ben consapevole della "follia" che esso rappresenta sia sul piano militare, per la scarsità dei mezzi di cui l'Italia dispone, sia sul piano ideologico di una visione del conflitto come necessario e inevitabile processo di completamento dell'unità nazionale. La giovane Cialente non comprende sulle prime l'ostilità paterna, ma deve ben presto dargli ragione:

48. Ivi, p. 161 (corsivo mio).

49. S. Petrinani, *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, p. 84.

50. F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Mondadori, Milano 1976.

Erano i mesi in cui l'Italia, o meglio gl'interventisti si preparavano vistosamente e con molto baccano alla nostra probabile entrata in guerra [...]. Gli stolti ottimisti che l'estate precedente avevano annunciato il "tutto finito" per Natale, cioè tutti a casa per il Natale 1914, erano stati tragicamente smentiti dall'autunno e dall'inverno appena trascorsi. La guerra s'era svolta sopra tutto nelle trincee dentro il fango e dentro l'acqua [...].

Mi faceva rabbia il sentirglielo dire e al tempo stesso mi turbava l'idea che forse aveva ragione e diceva il vero. La realtà di quella straordinaria situazione dovevo anch'io impararla molto tempo dopo, quando il cumulo di quegli errori, egoismi e delitti ci portarono al fascismo, ma nella primavera del 1915 non potevo sapere e ancor meno capire le responsabilità che avevano uomini come Giolitti, Salandra, Sonnino [...], sapevo che i parenti triestini sprezzavano Giolitti per il suo cauto e ondeggiante neutralismo e il sospetto socialismo, ma si montavano la testa, invece, si entusiasmarono come bambini alle insanià che propagava la smania degli interventisti; i quali strillavano su tutti gli angoli e nelle piazze che non si sarebbero accontentati di Trento e Trieste, essi pretendevano anche Fiume, l'Istria e la Dalmazia [...]; e lo stesso avevo sentito proclamare nell'estate 1914 ai tavolini del caffè Aragno dove mia madre, sorprendendomi assai, non aveva più voluto sedere. Forse anche lei aveva finito per capire che la nostra vantata "unità", dalla Sicilia al Piemonte, era tuttora una favola; e i Savoia, come aveva sempre detto suo marito, non avevano minimamente pensato a una vera unità nazionale [...] ma soltanto agli interessi ciechi, egoisti e reazionari della dinastia<sup>51</sup>.

Il giudizio negativo non cambia con il tempo, quando giunse a capire «quel che la storia c'insegnò poco dopo, a noi che non avevamo ancora vent'anni: e cioè che la guerra del '15 non era stata affatto una continuazione del Risorgimento [...] bensì la grossa manovra d'una borghesia paurosa e irritata che voleva sopra tutto ostacolare l'avanzata del socialismo»<sup>52</sup>. L'atroce portata morale e sociale dell'errore fu addirittura palpabile in tutta la sua potenza nel 1917:

La catastrofe fu immediata. Ci sentimmo colpiti come se un'enorme trave ci fosse caduta sulla testa. La cosa peggiore fu l'inaudita rapidità della disfatta; le linee di difesa dalle quali sarebbero dovuti partire i nostri vantati attacchi, in pendenza o meno che fossero, ci sembrarono di biscotto, di marzapane, il nemico se le divorò in pochi giorni. Il 24 ottobre Caporetto era caduta [...]. E non era tanto l'idea della disfatta militare che significava, oltre i morti, centinaia di migliaia di prigionieri, tutte le armi cadute in mano al nemico, le vettovaglie perfino, quanto lo spettacolo dei poveri civili in fuga, le case, i campi, gli averi abbandonati, vecchi, donne e bambini gettati in furia allo sbaraglio<sup>53</sup>.

Della tragedia della Prima guerra mondiale, della recisa condanna che l'autrice pronuncia per motivi di censura, come abbiamo visto, *Natalia* non poté, nella prima edizione, recare traccia<sup>54</sup>. Ma la rievocazione memoriale reca molti dei

51. Ivi, pp. 165-8.

52. Ivi, pp. 175-6.

53. Ivi, pp. 189-90.

54. L'autrice provvide a una nuova edizione rivista, che in parte recupera i tagli, anni dopo: F. Cialente, *Natalia*, Mondadori, Milano 1982.

dati che si collegano nelle scrittrici di questa generazione all'evento bellico: la responsabilità della classe borghese, il fallimento del processo risorgimentale, la vacuità dell'ideale dell'unità nazionale, il prezzo pagato dalle vite, perse e sopravvissute alla violenza, la colpa d'aver facilitato la via al fascismo.

C'è, tuttavia, ancora qualcos'altro che può aiutarci ad allacciare un rapporto con il romanzo del 1930. Fausta Cialente ricorda come la conseguenza più rilevante dello scoppio della guerra sulla vita comune sia stata una sua costante presenza nelle preoccupazioni quotidiane («Non si poteva eliminarla dai nostri pensieri»<sup>55</sup>) e intravede per lei un'unica soluzione possibile a tale pervasività psicologica: «La sola cosa che mi restava da fare, lo sentivo, era mettermi a scrivere, anche per dimenticare la guerra e tutti i nostri guai». E se sulle prime non riesce pienamente nel suo intento («A Fabio, già sul fronte – e ignoravamo dove – inviavo solo le cartoline postali» per «sfuggire alla tentazione di scrivergli qualcosa di più o di troppo. M'era completamente passata la voglia d'inventare sciocchezze e ancor meno cercavo d'essere divertente»<sup>56</sup>), si decide, poi, a riversare tutto il potere deformante e fantastico della scrittura dapprima proprio nella corrispondenza con suo cugino – destinato a cadere nella battaglia delle Melenette, il 5 dicembre 1917 – e, finalmente, verso una narrazione che faccia della finzionalità il suo carattere principale:

sedendo al mio tavolino mi chiedevo sconsolata perché mai la vita doveva essere una cosa tanto grave per un animo giovane come il mio, e il mondo non quella rappresentazione amabile e festosa che la mia età aveva immaginato. Scrivevo, perciò [...], ma non inventavo nuove lettere per Fabio, come sarebbe stato giusto e caritatevole; entravo nello spinoso giardino d'altre invenzioni<sup>57</sup>.

Ci sembra inevitabile, da una parte, collegare l'attività di scrittura delle lettere destinate a un combattente al fronte con quella proiettata nella figurazione di Natalia e del suo rapporto con Malaspina, ma, dall'altra, vedere anche come quest'attività non possa rispondere al clima che la guerra ha determinato: essa non è sufficiente a rendere quella «rappresentazione amabile e festosa» della vita che sarebbe diritto della giovane avere. Dunque, alla realtà, sostituisce una nuova forma d'invenzione. Forse è proprio questo che *Natalia* vuole essere e ciò che la protagonista fa ignorando o declinando diversamente la presenza della guerra, sostituendo all'eterosessualità l'omosessualità, anche se temporalmente circoscritta, e finendo per accettare i ruoli normati della moglie e, seppur per breve tempo – il figlio, infatti, le muore –, della madre. Ci piace pensare che questa nuova figura dell'*author* che introduce un diverso realismo, fatto dell'adesione alle norme e alle regole che di volta in volta sono stabilite dall'*author* stesso, sia stata favorita anche dalla scelta di una scrittura che si contrappone alla violenza del conflitto mondiale e che, facendolo, supera le soluzioni di quel realismo magico di matrice bontempelliana con cui così spesso è stata etichettata la scrittura della Cialente e quella delle narratrici della sua generazione.

55. Ivi, p. 172.

56. Entrambe le citazioni ivi, p. 171.

57. Ivi, pp. 176-7.

Quale forma debba avere una narrazione *sulla* guerra e *in tempo* di guerra ci sembra sia anche la questione che sta a cuore a Elena Canino, nel suo *Clotilde tra le due guerre*, diario pubblicato postumo nel 1957, l'anno stesso della sua morte. Il testo rappresenta

uno dei rarissimi romanzi femminili di formazione della letteratura italiana del Novecento. A buon diritto sta accanto a *Cosima* di Grazia Deledda e a *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes. Clotilde, la protagonista, scrive il suo diario dal 1915 al 1943. Famiglia, amori, amicizie, liceo, università, borghesia, aristocrazia, popolo, i Nitti, gli Ansaldo, Starace, il Duce, Ghita Carrel, il costo di un paio di scarpe, di un filetto sospirato, di una permanente contrastata, il salario di una domestica fascistizzata. Un grande ricordo letterario, scarno, mai immobile, che raccoglie la quintessenza della giovinezza di una ragazza borghese<sup>58</sup>.

Se di romanzo si tratti è, tuttavia, questione da definire. In superficie esso presenta l'ordinata scansione di un diario, di cui è protagonista una ragazza che all'inizio ha sedici anni e che apre i suoi ricordi con un viaggio a Quarto dove assiste al discorso di D'Annunzio che inaugura un monumento a Garibaldi: l'atmosfera dei tumulti che precedettero il conflitto, fra la retorica dei discorsi e i bagni di folla, è già presente nello sfondo che rappresenta gli scontri fra interventisti e neutralisti, attraversati dalla dinamica delle classi sociali:

Un gruppo di operai gridavano che non si sarebbero fatti ammazzare per i borghesi, morte ai guerrafondai, e ad ogni passo succedevano parapiglia con gli studenti. Al seguito della bandiera dell'Andrea Doria ho visto molti miei compagni, rossi e scalmanati. Cantavano: «Oh Trieste, oh Trieste del mio cuore, ti verremo a liberar». «Generazione felice», ha detto il signor Odero. «Epoca eroica. Cara Margherita, cara Clotilde, felici voi che tra questi giovani sceglierete i vostri sposi»<sup>59</sup>.

Clotilde guarda all'evento come un'adolescente e compara gli avvenimenti a ciò che conosce, al mondo della scuola (il 23 maggio: «quando in Ginnasio studiavo la Guerra delle rose, la Guerra dei trent'anni, pensavo sempre: "Meno male che non siamo nati in quei tempi". E adesso siamo in guerra anche noi»<sup>60</sup>), alla quotidianità "normale", registrando per contrasto il lento, ma inesorabile, mutamento che investe tutto quanto il suo mondo, a partire dal comportamento dei compagni:

I ragazzi non sembrano più nostri coetanei, fanno discorsi da uomini. Dicono che restituire all'Italia Trento e Trieste è il compito della loro generazione, che pagheranno di persona, che vogliono far vedere al mondo intero che gli italiani sanno combattere e vincere. Sono decisi a morire. Mentre torniamo a casa e traversiamo il ponte sul

58. M. Di Giorgio, *Elena Canino*, in *Italiane*, cit., vol. II. *Dalla Prima guerra mondiale al secondo dopoguerra*, pp. 45-6.

59. E. Canino, *Clotilde tra due guerre*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 10.

60. Ivi, p. 13.



Bisagno, la Sorgenti dice: «Ti ricordi? Quando ci dettero il tema: *Dulci et decorum est pro patria mori*, quasi tutti i ragazzi ebbero quattro perché non seppero come svolgerlo»<sup>61</sup>.

Il tempo è, dunque, misurato sul confronto con quello che si faceva precedentemente e quello che si può fare ora, su un vettore temporale in cui *adesso* e *prima* sono dati esperienziali di una nuova e sconvolgente conoscenza: *prima* c'erano le scuole medie aperte, le vacanze, l'alluvione, i giochi, i passatempi, i vestiti, il cibo ecc.; *adesso* ci sono i morti, l'aumento dei prodotti di prima necessità, la comparsa delle crocerossine e via via, l'apparire dei primi giovani in divisa, dei feriti, dei reduci, dei profughi.

La guerra entra così nei comuni battibecchi fra poveri e benestanti, nelle battute dei giovani che si sentono destinati al cannone, piuttosto che a divenire anziani, nei rimproveri dei genitori verso i figli, nei mutamenti sociali che coinvolgono le donne: «La signora Bisa [...] non approva nemmeno tutti i comitati femminili per i lavori di guerra, disbrigo corrispondenza prigionieri, spedizione pacchi. Né i vari corsi che frequentano anche le figlie dove si impara a fare scarpe, pentole di cottura e fasce»<sup>62</sup>; «uomini intorno non ce ne sono per miglia, tutti sotto le armi; i campi sono ormai in mano alle donne»<sup>63</sup>, «E ora a casa giorni difficili perché non si trovano domestiche. Le donne fanno adesso altri mestieri: fattorine, tranviere, postine, commesse eccetera»<sup>64</sup>.

E se nel primo anno la guerra si avverte ancora poco, l'atrocità degli eventi irrompe lentamente, ma inesorabilmente, nel corso dei giorni, fino a toccare un culmine, come altrimenti non può essere, nel 1917, quando la narrazione lineare e quasi pacata cede alla concitazione degli eventi. Ne sono un esempio le annotazioni dal 10 al 18 novembre 1917:

Anche la linea del Tagliamento è stata abbandonata. La gente ha già trovato un nome a questa grande tragedia: «La disfatta di Caporetto» [...]. Stupisce che la vita possa continuare, che nei giornali accanto alle notizie dei furiosi combattimenti tra Brenta e Piave, le emigrazioni di quelli che sono costretti ad abbandonare case ed averi, si legga che l'Inghilterra ha concesso il voto alle donne e che il Sanadon rende indolori le mestruazioni [...]. Le truppe dell'ultima leva 1899 hanno avuto il battesimo del fuoco. Il loro contegno è stato magnifico sul fiume che sbarra la via al nemico. Vincenzino Nitti è stato ferito, corre voce che sia stato fatto prigioniero<sup>65</sup>.

Ora il conflitto mette in risalto, se possibile, con ancora maggior evidenza l'irreversibilità del percorso temporale, l'avvenuta formazione e l'impossibilità di ritornare all'età dell'innocenza:

61. Ivi, pp. 13-4.

62. Ivi, p. 35.

63. Ivi, p. 21.

64. Ivi, p. 46.

65. Ivi, p. 67.

31 dicembre [1917]

Beati anni in cui oltre ai compiti di scuola non avevo altre preoccupazioni! Ignorati e anzi vietati i giornali. La destra per me era zio Raffaele, la sinistra il cartolaio di fronte alla scuola che portava la cravatta nera a fiocco. Quando i bersaglieri passavano volando sulle biciclette, con le piume al vento, correvo alla finestra [...]. Il giorno dello Statuto vestito alla marinara bianco, calzini corti, giorno festivo, patria e primavera. Tutto regolamentare, l'amore per i sovrani, l'entusiasmo per l'esercito. Il mio mondo finiva con l'ultimo capitolo del libro di geografia. Cagliari e Sassari, in tutto sessantanove provincie<sup>66</sup>.

Quella normalità, per cui è sufficiente un rapido elenco di dati, non è più possibile, quella storia non si può più raccontare: il narratore finisce vincolato alla velocità sintetica dei comunicati militari o della cronaca di guerra:

25 agosto [1917]

Ritaglio i bollettini come faceva Eugenia al principio della guerra, quando qualche episodio la colpiva. Quante differenze dalle romantiche storie di guerra di allora: la signorina tra i bersaglieri, la maestrina in tradotta. Adesso non ci sono che scoppi, lunghe file di morti, di cui qualche viso appare in fotografia sul giornale. E la gente userà i giornali per fare un pacco o foderare i ripiani delle credenze<sup>67</sup>.

Dunque la guerra opera un cambiamento anche nelle storie e nei racconti comuni. È singolare che tale constatazione si trovi all'interno di un diario che, in realtà, accoglie ed esperisce numerose forme di narrazione collettiva. Nell'ordinata e sequenziale successione delle notazioni giornaliera, si inseriscono, infatti, lettere, racconti fatti da reduci – come quella del colonnello Trombi, primo fidanzato della sorella, che cade sul Carso, il 28 novembre 1915 –, proclami, bollettini di guerra, articoli di giornale, messaggi della madre vergati dietro una sua fotografia, fino alla corrispondenza con il primo fidanzato di Clotilde, partito per il fronte, Guido<sup>68</sup> – una sorta di reciproco, ci piace osservare, di quelle che nel romanzo di Fausta Cialente Natalia spedisce a Malaspina –, concluse dalla lettera del tenente Renato Bollardi che le comunica la morte del giovane e da una piena d'affetto e di consolazione del padre. D'altra parte la voce narrante denuncia sin dall'inizio la qualità della forma prescelta per la sua scrittura: «Un diario è come un componimento che non finisce mai»<sup>69</sup>, tanto che quando l'urgenza della registrazione, in tutte le sue forme, diviene più cogente e, cioè, dopo la scomparsa di Guido, esso trasborda oltre la misura che gli è consentita per trovare altri e più consoni supporti: «Il diario è chiuso a chiave. Adesso scrivo su comuni quaderni di scuola»<sup>70</sup>.

Tuttavia, non solo la forma del romanzo si ibridizza, accogliendo al suo interno tipi differenti, ma la letteratura stessa viene a segnare le fasi di un cambia-

66. Ivi, p. 70.

67. Ivi, p. 61.

68. Ivi, pp. 39-42.

69. Ivi, p. 21.

70. Ivi, p. 45.

mento, l'impossibilità ad accettare le stesse storie, gli stessi modelli e gli stessi valori che venivano prima proposti. E se la retorica viene ridimensionata sin dall'inizio dal confronto con la realtà comune («A Roma si sente gridio festoso delle rondini. Da Margherita ho letto *Il piacere* di D'Annunzio e Roma mi sembra dannunziana, le belle ville, i pini, palazzo Zuccari in via Gregoriana. Margherita dice che gli uomini non sono come Andrea Sperelli. Portano le mutande con i legacci»<sup>71</sup>), non si indugia a mettere in scena un'allegoria che rappresenta significativamente la profanazione di un passato letterario, ora superato definitivamente. Ne è un esempio il racconto del nuovo innamorato di Clotilde, il tenente Marco Bruni:

26 [aprile] notte [1917]

[...] Dopo l'azione il gruppo s'è accampato nella Montanina di Fogazzaro, semidistrutta dal fuoco. Mamma s'è molto interessata perché sta leggendo *Leila*. Bruni le ha detto che nello studio tutti i libri erano sparsi per terra, alle pareti c'era un ritratto di Fogazzaro trafitto da un pugnale, e un orsacchiotto di pezza stava abbandonato in anticamera: ha potuto consegnare questi cimeli alla figlia stessa di Fogazzaro che presta servizio di Crocerossina a Schio<sup>72</sup>.

Su tale versante, il passaggio sicuramente più significativo lo troviamo a metà del 1918, quando Clotilde accompagna la marchesa Augusta, amica della madre, in visita all'ospedale presso cui è ricoverato il figlio ferito. Augusta incarna la donna di altri tempi, fatale, capace di irretire gli uomini, convinta che la fortuna e il benessere si conseguano “accalappiando” un ricco partito e dispiegando tutto il potere seduttivo di cui si è capaci. Ma la realtà “racconta un'altra storia”:

22 giugno [1918]

«Thorez, Romain Rolland, Nietzsche, Spengler, Barbusse, Anatole France, Panzini... Mò dite ben su, ragazzi», chiede l'Augusta passando in rivista i libri sul tavolo [della camera d'ospedale dove suo figlio giace ferito], «D'Annunzio non lo leggete più?». Rispondono no [i soldati convalescenti che occupano la stessa stanza del figlio]. Non sono più i tempi per quei suoi amori, le donne sulle scale con azalee, le rose abbandonate sulla neve. D'Annunzio che amano non è più quello del *Piacere*, è il guerriero, l'aviere, Eja alala<sup>73</sup>.

In chiusura appaiono – appena evocati – lo spettro degli ideali “squadristi”, la retorica della virilità e delle armi, destinati ad avere, come sappiamo, un esito forse ancor più tragico. Ma, per ora, la narrazione segue la fine del conflitto bellico, con un'ultima impennata, su cui si chiudono gli anni della guerra: la diffusione della spagnola. Anche Clotilde ne rimane vittima. La sua guarigione, la sua convalescenza e la fine della Grande guerra coincidono significativamente, in una visione in cui, forse, si possono ancora recuperare modelli e valori di una letteratura ideale:

71. Ivi, p. 56.

72. Ivi, p. 57.

73. Ivi, pp. 81-2.

20 dicembre

Passo ore e ore sul divano verde senza voglia né forza di far niente. L'ingegnere Bruni continua a venire, mi porta libri e riviste, mi dà notizie di Marco, mi chiama «figlia mia».

La copertina dei *Tre moschettieri* (che lui mi ha regalato) mi fa compagnia. D'Artagnan somiglia a Marco. Nell'ultimo fascicolo della *Lettura* c'è una novella di Mariani. Racconta la storia di due amanti, lui un ufficiale in licenza, lei una donna sposata. Sono riusciti a trovarsi in un hotel della Riviera e l'ultima notte per lui è la più infelice. «Quando sarò partito, di me non ti rimarrà niente, perché tu mi ami con il tuo corpo, ed io volevo l'anima tua».

Forse nella vita molti hanno un cattivo direttore d'orchestra.

31 dicembre

Ho messo in ordine i miei cassetti. Ho ritagliato l'ultimo bollettino: «I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo, risalgono disordinatamente e senza speranza le valli che avevano disceso con orgogliosa sicurezza».

Ho riletto il diario, ho messo un ritrattino mio su quello di Guido e ho chiuso i quaderni con un elastico<sup>74</sup>.

Non è naturalmente opportuno trarre conclusioni dall'analisi di testi così differenti per forma, cronologia e finalità. Se, tuttavia, fosse lecito avanzare almeno delle suggestioni, ci sentiremmo di dire che il motivo della guerra, almeno nei casi che abbiamo illustrato, ha un potere reattivo all'interno della scrittura femminile: essa genera una crisi che, come sul piano storico impone una revisione collettiva dei fondamenti sociali e culturali di una comunità, sul piano della creazione letteraria pretende una ridefinizione o, almeno, una maggiore specificazione dell'atto narrativo. E mentre si accolgono nuove figurazioni di ruoli tradizionali, lo statuto del narrabile e il ruolo dell'*auctor* vengono declinati nel senso di una maggiore e più consapevole assunzione di responsabilità: innanzi tutto dell'autrice verso il suo pubblico.

### 3

#### **Le ragioni di un'assenza: un'ipotesi sul silenzio di Grazia Deledda**

Nel 1912 in piena guerra di Libia, Grazia Deledda pubblica il romanzo che le varrà qualche anno dopo il premio Nobel: *Canne al vento*. È una scrittrice conosciuta e affermata che ha compiuto ad inizio Novecento "il viaggio", quell'allontanamento dall'Isola verso il Continente che la porterà a Roma, punto di vista privilegiato dal quale guarderà alla sua terra natale.

Certo, colpisce che una scrittrice così attenta al dramma esistenziale dell'essere umano non faccia mai alcun riferimento alla guerra nei suoi romanzi o nelle sue novelle. Carla Gubert segnala un solo caso, il racconto *Il ritorno del figlio*<sup>75</sup>,

74. Ivi, p. 88.

75. Lo si può leggere nell'edizione G. Deledda, *Il ritorno del figlio*, in Ead., *Novelle*, a cura di G. Cerina, vol. IV, Ilisso, Nuoro 1996, pp. 23-54.

nel quale si narra la storia di una donna che finisce con l'accogliere in casa un bambino abbandonato, rinvenuto dal marito sulla strada del ritorno, un bambino che le assomiglia inquietantemente e che alla fine ella considera mandato da Dio a sostituire il proprio, vero figlio caduto in guerra. Certo, per essere forse l'unico caso in cui il conflitto mondiale viene evocato narrativamente da Grazia Deledda, colpisce il fatto che ciò avvenga ancora una volta in relazione al ruolo materno, in una situazione in cui è come se il figlio tornasse nuovamente a nascere, prodotto dal suo stesso ventre, con una figurazione, cioè, molto simile a quella che abbiamo visto in Ada Negri e che conferma, come notato più sopra, il legame di quella generazione di scrittrici con gli scarsi e sparuti modelli che l'appena nato Stato nazionale offriva loro.

Nel febbraio 1915, qualche tempo prima dell'entrata in guerra dell'Italia, Grazia Deledda aveva scritto a Marino Moretti: «pare quasi un segno di egoismo o d'insensibilità, o magari di finzione, non darsi ormai per gente tormentata, gente in attesa, e in attesa di guerra – spiriti in crisi, come se tutta la vita nostra non fosse un'attesa, una crisi continua»<sup>76</sup>. E più tardi, quando ormai gli italiani erano impegnati nel conflitto, commentando la raccolta *La bandiera alla finestra*<sup>77</sup>, pubblicata proprio in quei giorni dallo stesso Moretti, precisa al suo autore: «La guerra come ce la fa veder lei, di scorcio, con mezzi così semplici, sembra, a leggere le sue novelle, una cosa semplice, accettabile, accettata»<sup>78</sup>. Ma il problema è, per l'autrice, ben più vasto:

Perché c'è la guerra? Ma se tutta la vita nostra è guerra, se forse questa guerra immensa che tutti ormai vogliamo combattere, è la conseguenza della guerra interiore che ci torce tutti – da anni e anni – guerra di coscienza, di male e di bene, di aspirazione verso una gioia che non esiste, di desiderio di grandezza, di ebbrezza, di pazzia. E poi tutto passerà, per tutto ricominciare, come fa il mare con le sue calme e le sue tempeste<sup>79</sup>.

«Scrittrice che la guerra l'ha vissuta con un silenzio che non le è stato mai perdonato del tutto», in «una forma di passiva accettazione, ammantata di esistenzialismo», che tenta di allontanare «da sé il calice amaro della storia»<sup>80</sup>, Grazia Deledda ha, al contrario, dimostrato, secondo noi, un atteggiamento di distacco profondamente coerente con la propria poetica. Meglio lo si comprende se si riflette su un dato incontrovertibile. Lo scenario dei suoi oltre quaranta romanzi è pressoché identico: quello di una Sardegna che è figura di un mondo violento, primitivo, selvaggio e barbarico, in cui il conflitto si gioca fra individuo e individuo e/o all'interno dell'individuo stesso. La guerra vera e propria non sarebbe

76. Lettera a Marino Moretti da Roma del 21 febbraio 1915, in G. Deledda, *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti (1913-1923)*, Rebellato, Padova 1959, p. 36.

77. M. Moretti, *La bandiera alla finestra*, Treves, Milano 1915.

78. Lettera a Marino Moretti da Viareggio del 4 agosto 1915, in Deledda, *Lettere*, cit., pp. 40-1.

79. Si tratta, come ben dice Carla Gubert (*Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 601), di «un pensiero rivolto a se stessa», datato Viareggio, 7 agosto 1915: cfr. Deledda, *Lettere*, cit., p. 42.

80. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 600-1.

che una estroiezione di uno scontro che è parte indissolubile dell'antropolgia, di quella maschile in particolare. La cecità del mondo consiste proprio in ciò: nell'incapacità di *vedere* quanto il conflitto sia la sola e unica realtà della condizione umana. In un certo senso l'intera opera di Grazia Deledda racconta una guerra, quella che è ineluttabilità nel destino dell'uomo.