

# *IL VELTRO*

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



**ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025**

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di S. Gioacchino di Wolfgang Huber (1480-1549)

IL VELTRO  
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA  
Organo di ITALIA NEL MONDO  
Rivista fondata nel 1957  
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•  
COMITATO SCIENTIFICO:  
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido Cimino; Renato Cristin;  
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;  
Francesco Guida; Danijela Janjic';  
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;  
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo Tondi

REDAZIONE:  
Giovanni Barracco, Capo redattore  
letteratura e filosofia;  
Camilla Tondi, Capo redattore arte,  
scienze mediche e biologiche;  
Veronica Tondi, Capo redattore  
diritto ed economia.  
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI  
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI  
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,  
AMMINISTRAZIONE  
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86  
00193 Roma info@ilveltrorivista.it  
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,  
Europa € 120,00, Altri  
Paesi € 160,00,  
Sostenitore € 200,00.  
Conto corrente postale 834010.

•  
© 2025

Edizioni Studium  
Per informazioni sugli abbonamenti:  
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma  
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via  
dell'Artigianato, 19  
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in  
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.  
27/02/2004 n. 46)  
art. 1 comma 1 CN/FC

## SOMMARIO

### PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplice rivoluzione della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

**LETTERATURA**

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

**DOSSIER**

**VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA**

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D’Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré e Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana “fantastico”: *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all’edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C’era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

**DOSSIER**

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) ‘dopo’ *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Athénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
<b>ALTRA CRITICA</b>	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
<b>STORIA DELLA DIPLOMAZIA</b>	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
<b>CULTURA E SOCIETÀ</b>	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
<b>CINEMA</b>	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
<b>RECENSIONI</b>	
<b>GEOPOLITICA</b>	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
<b>LETTERATURA</b>	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

## **LETTERATURA**

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO:  
NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

a cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

GENIO E SREGOLATEZZA.  
PERCORSO NARRATIVO  
DI UNA FAMIGLIA DISGREGATA  
IN *I DIVORATORI* (1911) DI ANNIE VIVANTI

*L'opera di Annie Vivanti rappresenta un affascinante punto d'incontro fra la cultura anglo-americana e quella italiana dei primi del Novecento. Cresciuta a Londra e negli Stati Uniti, si accosta fin da giovane alla letteratura italiana, grazie anche all'amicizia con Giosuè Carducci. Amante della mondanità, ma indifferente all'estetismo dannunziano, la Vivanti sa dosare con ironia spunti autobiografici e pura creazione, diremmo quasi surreale. L'autrice viene spesso accomunata ad altri scrittori rosa o d'appendice; eppure di rado scende a compromessi con forme narrative preconfezionate. È il caso del romanzo *I divoratori* (1910 in inglese; 1911 in italiano), una saga familiare improntata sul tema della genialità, vista come un oscuro sortilegio che annienta non solo chi ne è provvisto, ma anche chi la asseconda. Il narratore onnisciente neutralizza molti dei luoghi comuni che contraddistinguono i racconti familiari – dalla saggezza del patriarca, al ruolo salvifico delle nuove generazioni – passando per una prospettiva femminile dove istintività e slancio creativo, non privi di cinica autoironia, prevalgono sul buon senso della madre di famiglia. A partire da queste premesse, il saggio intende evidenziare alcune soluzioni narratologiche adottate in questo romanzo*

*famigliare sui generis.*

Parole chiave: *famiglia, narratologia, realismo, ereditarietà, genio, Vivanti*

*The work of Annie Vivanti stands at a fascinating crossroads between early 20th-century Anglo-American and Italian cultures. Raised in London and the USA, she approached Italian literature early in her life, also thanks to her friendship with Giosuè Carducci. A great socialite, but indifferent to D'Annunzio's aestheticism, Vivanti is able to merge ironic autobiographic cues and pure fiction, verging on the surreal. The writer is often compared with other romance or feuilleton authors; yet she rarely compromises with pre-packaged narrative forms. It is the case of the novel *I divoratori* (1910 in English; 1911 in Italian), a family saga centred on the theme of genius as an obscure spell that annihilates not only those who possess it, but also anyone who champions it. The omniscient narrator neutralises many of the clichés of family fiction – from the wisdom of the patriarch, to the saving role of the new generations – adopting a female perspective where instinct and creative impulse, not without cynical self-irony, prevail over the common sense of the mother figure. Starting from these assumptions, this essay intends to highlight some of the narrative solutions adopted in this atypical family novel.*

Keywords: *family, narratology, realism, heredity, genius, Vivanti*

E sai pure come sono le donne!... Per loro 'la famiglia'  
è sempre una cosa insopportabile<sup>1</sup>.

Il nome di Annie Vivanti rievoca un episodio di cronaca rosa che sollevò non poco scalpore negli ambienti letterari, e non, di fine Ottocento. Si tratta dell'insolita storia d'amore e d'amicizia fra la giovane autrice, allora ventitreenne, e Giosuè Carducci, di trent'anni più anziano. Vivanti aveva ottenuto di pubblicare un suo volume di poesie presso Treves a condizione che fosse riuscita a carpire una prefazione dal sommo poeta. La poetessa gli invia un biglietto nel quale chiede udienza, spiegando di non essere italiana, ma, «profonda ammiratrice del Vostro linguaggio e di Voi, il più forte dei suoi poeti»<sup>2</sup>. In effetti Annie era nata in Inghilterra nel 1866, seppur da genitori non anglofoni. Il padre Anselmo, commerciante di seta mantovano di origine ebraica, oltre che mazziniano convinto, per sfuggire alla polizia austriaca si era rifugiato in Svizzera e, dal 1855, a Londra. La madre, invece, era una scrittrice e traduttrice tedesca, grande amica di Karl Marx e promotrice di un

salotto letterario che radunava l'élite tedesca in esilio nella capitale inglese.

La Vivanti figura di rado nelle antologie. Infatti, al successo di pubblico di cui godette nell'arco della sua prolifica carriera letteraria non corrispose un altrettanto unanime apprezzamento da parte della critica, spesso prevenuta nei confronti del binomio donna-letteratura. Lo stesso Carducci, nella sopracitata prefazione alle poesie della Vivanti, afferma di aver concesso per la prima volta una deroga al suo personale «codice poetico» secondo cui alle donne sia «proibito far versi», ma non risparmia un commento beffardo ed evasivo: «La sua poesia, Signorina, è ciò che è [...], ma poesia è; quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo)»<sup>3</sup>. Uno dei primi cauti estimatori della scrittrice, Benedetto Croce, ne ammira la spontaneità, «la passione fulminea, violenta e fuggevole, che si dà per quel che è, senza reticenze e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali»<sup>4</sup>. Ne traccia un ritratto che evidenzia la carica istintiva e la ribellione all'accademia, ma sottintende una mancanza di ricercatezza formale. Va spiegato però che i commenti di Croce qui riportati si limitano alle liriche e al primo romanzo della Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto* (1891). Anche sul fronte femminile la scrittrice sembra trovare ben poca solidarietà. Dalle colonne del *Mattino* di Napoli, Matilde Serao inventa l'appellativo di 'vivantine' per definire le giovani imitatrici dello stile semplice, audace e fuori dagli schemi dell'autrice di *Lirica* (1890)<sup>5</sup>. Non meno lusinghiera la definizione che l'autrice napoletana riserva alla Vivanti, un «ingegno virile», a evidenziarne la singolarità irriverente. Un altro contemporaneo, Giuseppe Antonio Borgese, nega alla scrittrice una vera consapevolezza artistica, parlando della sua capacità di «creare capolavori senza volerlo e senza saperlo»<sup>6</sup>. Luigi Russo, come vedremo, sottolinea più gli aspetti scandalistici dei soggetti della scrittrice che non una coerente scelta letteraria. Ci vorrà il postmodernismo, attorno agli anni Ottanta del secolo scorso, con la messa in dubbio della netta separazione fra letteratura “alta” e “di consumo”, ad aggirare l'ostacolo di definire l'opera della Vivanti come “degnata” di essere riscoperta sulla base di presunti canoni estetici. In questa direzione, una recente raccolta di saggi edita da Sharon Wood ed Erica Moretti<sup>7</sup> ha finalmente messo in luce non solo la portata sociologica e di genere dell'opera della scrittrice, ma anche la rilevanza cosmopolita, la forte carica polemica nei confronti della mentalità imperialista inglese, il giornalismo militante, l'adesione, mal ricambiata, al fascismo, per citare solo alcuni punti di interesse. Insomma, la Vivanti, al di là di oziosi giudizi di valore, si profila come una figura a tutto tondo della prima metà del ventesimo secolo. Detto questo, il presente breve saggio è dedicato a un aspetto della narrativa di Annie Vivanti ancora in parte trascurato, vale a dire il modo in cui le motivazioni che sottostanno a una diegesi spesso tortuosa forniscano l'occasione alla

scrittrice e al suo alter ego narrante per ridisegnare i confini assai labili fra realtà e finzione.

L'innegabile elemento cosmopolita che contraddistingue la Vivanti emerge con particolare rilevanza nella scelta bilingue, o trilingue, se consideriamo il tedesco di molti suoi articoli e reportage. A dimostrazione della sua duttilità linguistica è il romanzo al centro di questa analisi, *I divoratori* del 1911, versione autotradotta, e in larga parte riscritta in italiano dall'originale inglese apparso l'anno precedente. Il romanzo esce dopo alcuni anni di relativo silenzio, nei quali la Vivanti si era dedicata anima e corpo – o così pare dai suoi scritti dell'epoca<sup>8</sup> – alla figlia Vivien, nata dal matrimonio con il corrispondente e separatista anglo-irlandese John Smith Chartres<sup>9</sup>. Vedremo in seguito il motivo di questa dedizione così esclusiva, quasi simbiotica, nei confronti della figlia.

Per quale ragione ci siamo soffermati sull'incontro fra Vivanti e Carducci? Prima di tutto per ribadire la matrice culturale dalla quale prende le mosse la scrittrice, vale a dire un'aderenza al tardo romanticismo e alla scapigliatura, oltre a una marcata distanza dal decadentismo estetizzante di D'Annunzio, così come dal verismo, la cui fiamma stava per estinguersi dopo il quasi completo ritrarsi di Verga dalla scena letteraria. D'altro canto, il richiamo al fatto di cronaca rosa serve a evidenziare il costante parallelismo fra vita reale e finzione che non solo rispecchia l'esistenza rocambolesca, "zingaresca", della Vivanti, ma anche, e soprattutto, si ripercuote sulla sua poetica narrativa, con particolare enfasi sul romanzo *I divoratori*. A riprova di questo uso metaforico e semiotico del nesso realtà-finzione si dimostra fondamentale l'apporto teorico di Jurij Lotman, in particolare gli scritti in cui descrive la semiosi del comportamento quotidiano fra i ranghi dell'aristocrazia russa di fine Settecento, oltre a un saggio sul rapporto arte-realtà nel ritratto<sup>10</sup>. Nonostante le oggettive differenze storico-culturali tra gli esempi illustrati da Lotman e il vissuto cosmopolita di Vivanti, è possibile ravvisare più di un'affinità con la visione letteraria e la tensione fra vita quotidiana e dimensione artistico-narrativa, soprattutto di fronte a una delle opere più schiettamente autobiografiche della scrittrice.

Quale posto occupa la Vivanti nel panorama storico-letterario del suo tempo? A quali correnti si ispira? Nella sua disamina di tre degli -ismi artistici fondamentali dell'Ottocento, Pierluigi Pellini riconosce nel trinomio realismo, naturalismo e verismo una matrice comune, condensata nella «retorica del nuovo e dell'originalità» di stampo romantico<sup>11</sup>. Citando Auerbach, Pellini afferma come la poetica realista degli anni Trenta dell'Ottocento – in primis di Stendhal e Balzac – faccia uso di tre innovazioni stilistiche che si tramutano in scelte estetiche: un'accurata ricostruzione storica di ambientazioni e stili di vita; la presenza di personaggi di varia estrazione sociale; la polifonia di linguaggi e socioletti con cui la realtà

viene riscoperta<sup>12</sup>. Il naturalismo fa sue queste innovazioni, ma amplia lo spettro visivo e sensoriale ai ceti più umili, fino a oltrepassare, per l'epoca, i limiti della decenza e del buon gusto. Inoltre, il romanziere naturalista spinge oltre la molteplicità di prospettive adottando un punto di vista impersonale, acritico, ostile alla «vocazione moraleggiante e consolatoria, se non moralista»<sup>13</sup> dei tardo-romantici. Compie quindi un passo avanti nella ricreazione del «vero» rispetto al narratore realista che invece si poneva come osservatore privilegiato della società. Inoltre, nel romanzo realista si attua spesso un processo di identificazione del lettore con i protagonisti, anche nei loro risvolti tragici, mentre l'intreccio naturalista, privo di eroi positivi, offre ben pochi appigli a un'emulazione. D'altro canto, la varietà di luoghi e tipi umani consente al naturalista una polifonia ancora più accentuata che non nel romanzo realista. Questa pluralità di voci e registri linguistici, che in Zola appare talvolta strumentale a un'indagine clinica del microcosmo narrativo, nel romanzo verghiano, per esempio, assume dimensioni corali, epiche. Come ci dice Luigi Russo, il verismo siciliano ha conferito «vita artistica e letteraria all'etica vigorosa dei primitivi della provincia»<sup>14</sup>. In effetti, la Vivanti pare non aderire ad alcuna di queste linee programmatiche sebbene, come vedremo, sappia sfruttare, e sovvertire alcune peculiarità ascrivibili al naturalismo.

Il titolo dell'opera, *I divoratori*, è lo stesso dell'originale inglese, *The Devourers*. Entrambe le versioni riportano un notevole successo di pubblico e, per l'autrice, l'edizione italiana significa un rientro trionfale sulla scena letteraria dopo un'assenza dal continente di circa dieci anni. La stessa Vivanti spiega come le due versioni differiscano in maniera vistosa per forma e scelte stilistiche e, in effetti, come segnalato da Marianna Deganutti, la presenza di anglicismi più o meno consapevoli nell'autotraduzione italiana, oltre a una diversa sensibilità nei confronti di lettori italiani e anglofoni, evidenziano una maggior disinvoltura della Vivanti in inglese<sup>15</sup>. Non a torto, Carlo Caporossi parla di riscrittura in lingua italiana, non di traduzione<sup>16</sup>. D'altro canto, va notato come il linguaggio a volte idiosincratico della versione italiana<sup>17</sup> conferisca alla narrazione un tono più immediato e colloquiale, alquanto inconsueto per la prosa d'arte italiana dell'epoca.

Chi sono i divoratori del titolo? L'autrice ci presenta già una metafora che associa i rapporti familiari, in particolare fra madre e figlia, ma non solo, all'atto di inghiottire, consumare le energie fisiche e morali altrui senza una reale consapevolezza né da parte del divoratore, né di quella del divorato. I tre brevi aneddoti che fanno da epigrafe al romanzo evidenziano questa ineluttabilità. Eccone due:

C'era un uomo che aveva un canarino; e disse: «Che caro canarino! Se potesse diventare un'aquila!» Iddio disse: «Nutrilo del tuo sangue, e diverrà un'aquila». Allora l'uomo lo nutrì del suo

cuore.

E il canarino divenne un'aquila, e gli strappò gli occhi.

[...]

C'era un uomo e una donna che avevano un bambino. E dissero: “Che caro bambino!... se potesse diventare un genio<sup>18!</sup>”

Fin dal principio emerge il tema portante del romanzo: l'estro naturale, la genialità come frutto, o scherzo del destino, e il sacrificio imposto a chi deve nutrire questo processo inarrestabile. Significativa è anche la dedica con cui la Vivanti rende omaggio alla figlia, al tempo quasi diciottenne, che suona come un avvertimento, soprattutto alla luce di quanto letto prima:

Ad una meravigliosa bambina ch'io amo dedico questo libro perché lo legga quando avrà dei meravigliosi bambini suoi.<sup>19</sup>

La versione italiana non rende con esattezza l'originale inglese, che parla di *wonderchild*, “bambina/figlia prodigio”. Era stato questo il destino di Vivien (1893-1941), fenomeno del violino e celebrità europea negli anni fra il 1900 e il 1907, fino al definitivo ritiro dalle scene nel 1913. La data della dedica è pertanto di tre anni successiva all'epilogo della carriera fulminante della musicista, tanto che Anne Urbancic ipotizza vi si possa leggere un sentimento inconfessato di rivalsa della madre, ora libera di riprendere la propria carriera letteraria<sup>20</sup>.

Da queste premesse tutt'altro che idilliache si sviluppa l'idea di famiglia che attraversa le oltre quattrocento pagine del romanzo. Al centro della storia troviamo tre generazioni di donne, di figlie e di madri, che si allontanano con un progressivo moto di indipendenza dalle figure maschili e da quello che esse rappresentano. La prima di queste figure maschili a comparire nel testo è il patriarca, suocero di una delle protagoniste, il quale soffre di demenza senile e muore assiderato in aperta campagna in seguito a una fuga di cui nessuno si accorge, poiché l'attenzione è tutta rivolta alla rampolla della famiglia, la piccola Annunziata, detta Nancy, che si era allontanata anche lei da casa. Il nonno non è il solo personaggio maschile della famiglia a soffrire di condizioni psico-fisiche debilitanti. È il caso infatti di Tom, il padre inglese di Nancy, gravemente malato ai polmoni e per questo mandato in una sorta di esilio dorato a Davos, in Svizzera, in cui viene confinato fino alla morte, per non recare danno alla salute della neonata. Va da sé invece che la moglie Valeria, di origini italiane, gode di ottima salute<sup>21</sup>.

Ricollegandoci alle categorie testuali descritte da Pellini, la polifonia, tipica del romanzo realista e verista, sembra lontana anni luce dalla monodia onnisciente della Vivanti, e altrettanto possiamo dire della vena sociologica e polemica perseguita, almeno formalmente, dal naturalismo o dal verismo. D'altro canto, un elemento cruciale nella narrativa zoliana e, seppure con intenzioni diverse, nella poesia simbolista è, continua Pellini, il «ricorso frequente a una tecnica di ripetizione anaforica riconducibile, sia pure con una certa approssimazione, a quella musicale del *Leitmotiv*».<sup>22</sup> La Vivanti autrice implicita pare infatti attingere in piena libertà a uno dei *Leitmotiv* più cari al naturalismo, l'eredità di vizi e tare fisiche e morali. Riesce però a svuotarlo del senso programmatico o pseudoscientifico originario, facendone uno strumento polemico contro la disparità di genere. Nel caso de *I divoratori*, infatti, l'ereditarietà si accanisce sulle principali figure maschili del romanzo. Che si tratti di mariti malati, assenti, o talmente perfetti da risultare intollerabili, o cugini di vario grado aspiranti consorti di rimpiazzo, come lo sfaccendato Antonio, gli uomini del romanzo si trovano intrappolati dalla noiea di individui segnati nel fisico e nell'animo. In particolare, il marito di Nancy, Aldo, playboy napoletano che si fa strada negli ambienti altoborghesi di New York grazie al fatto di essere, come lo descrive la cognata, «visualmente dilettevole»<sup>23</sup>. Nei momenti di maggiori ristrettezze della coppia, veniamo a sapere che il giovane napoletano di buona famiglia discende invece da volgari commercianti di Corallo di Via Chiaia, e da questi ha ereditato la grettezza e l'avidità. A questo punto è interessante notare come il tema dell'ereditarietà dei caratteri negativi influisca sul modo in cui i personaggi vengono rappresentati, vale a dire tramite l'uso dello straniamento e dell'indiretto libero tipici della poetica naturalista-verista. La voce narrante sembra così astenersi da giudizi di valore su quasi tutte le figure maschili: come ci dice Giulio Herzeg, parlando di De Roberto, «si ritira in disparte, mette avanti il suo personaggio»<sup>24</sup>. Eppure, è nel sottotesto di tali discorsi indiretti che la narratrice prende una posizione critica e polemica nei confronti di un realismo ormai di facciata. Lo fa quando, ad esempio, riporta discorsi dei personaggi senza interpunzione e li contamina con espressioni idiosincratice che la voce narrante, esterna alle vicende, ha appreso, grazie alla sua presunta onniscienza, dai discorsi di altri personaggi, quasi sempre femminili. In definitiva, abbiamo una voce narrante che prende posizione nei confronti della realtà romanzesca grazie ai suoi stessi personaggi, e trasmette loro informazioni e valori che essa sola sarebbe stata in grado di carpire, negando, in questo modo, il principio d'impersonalità, seppur utilizzando i presunti stilemi del realismo.

Ad esempio, quando Nancy e la figlia vengono abbandonate da Aldo, la donna riflette, attraverso una forma discorsiva libera, sulle ragioni di quel gesto:

Aldo non sarebbe tornato! Non sarebbe più ritornato. Le aveva lasciate sole, lei e Anne-Marie; sole ad affrontare la vita.

[...]

Povero Aldo! Così decorativo, così estetico, così inetto alla lotta per l'esistenza! Dunque non sarebbe tornato più. Dopo tutto, come biasimarlo? Che cosa trovava quando veniva a casa? Queste bruttezze, queste meschinità. Null'altro.

[...]

E per Aldo non ebbe che pietà<sup>25</sup>.

In questo brano i commenti, filtrati dal discorso indiretto libero, riprendono considerazioni cariche di cinismo della cognata di Nancy, la quale, in sua assenza, aveva detto al proprio marito che ben presto Nancy si sarebbe stancata della piattezza morale di Aldo, si sarebbe trovata un amante e sarebbe stata contenta lo stesso. Il fatto che Nancy non voglia biasimare la fuga del marito non appare come una resa della donna di fronte ai colpi di testa del padre di famiglia, a cui è concessa ogni libertà, bensì la rivendicazione di una piena uguaglianza, tale per cui la moglie, non senza ironia, trascurava di proposito ogni riferimento alle responsabilità tradizionali dell'uomo nel reggere le sorti della famiglia. Altrove Nancy, preso di nuovo a prestito il gergo della cognata, aveva affermato che Aldo non sarebbe stato l'uomo «baluardo»<sup>26</sup> che ci si sarebbe potuti aspettare da lui.

Di particolare efficacia, sempre ai fini di una dinamicità senso-testo, è l'ulteriore impiego del discorso indiretto libero, non al fine di creare immediatezza e impersonalità, bensì a scopo antirealistico. È il caso dell'episodio, diremmo farsesco, del ritorno di Aldo dopo anni trascorsi fra i fasti del belmondo europeo. La scena si apre con un dialogo alquanto convenzionale, se non fosse per l'inversione dei ruoli, dove il marito travolto pretende di riappropriarsi del ruolo di protettore e patriarca. Incapace, tuttavia, di convincere la moglie a riammetterlo in casa, soprattutto dopo le accuse di Aldo che Nancy avesse approfittato del talento di Anne-Marie per trarne profitto, il marito si affida al giudizio *super partes* della bambina della coppia, sperando di far breccia nella sua sensibilità. La bambina, incredula e diffidente, arriva a chiedere dapprima conferma alla madre che si tratti del genitore e poi, dopo averlo respinto, lo richiama a sé, non per dimostrargli di averlo perdonato, ma solo perché, essendo più alto, può aiutarla a recuperare un palloncino volato fino al soffitto. Il discorso indiretto libero in questo caso non sta a indicare l'obiettività della rappresentazione, bensì una presa di distanza dal personaggio giudicato indegno di far parte della famiglia, ma anche della diegesi. Infatti, viene prima liquidato da Anne-Marie con una breve uscita

sarcastica: «“Che strano uomo! [...] Era davvero mio padre?”»<sup>27</sup>. Infine, il congedo definitivo dal personaggio si svolge in poche parole attraverso l'unisono fra personaggi e voce narrante: «Aldo tirò giù il pallone. Poi se ne andò. Fuori dalla stanza – fuori dalla loro vita – fuori dal racconto»<sup>28</sup>.

Un altro stilema caro al realismo, soprattutto naturalista, è la descrizione minuziosa di ambienti e personaggi che conduce spesso a definirne la personalità, talvolta oscura, attraverso un nesso fra caratteristiche fisiche e ambiente e individualità. La voce narrante de *I Divoratori* utilizza anche in questo caso la descrizione ma a un livello iperbolico tale da rendere vana ogni intenzione di resa obiettiva dei soggetti o degli ambienti. Per esempio, la descrizione dell'attrice Nunziata Villari in fuga d'amore con Nino, il cugino di Valeria, rileva dettagli surreali, spersonalizzanti: «Nunziata era docile e leggiadra, drappeggiata in vesti meravigliose, e adorna di grandi cappelli inverosimili»<sup>29</sup>. Altrove è il dialogo, altro accorgimento tipico dello stile naturalista-verista che, per eccesso di prolissità, si rivela intenzionalmente vacuo, come vacui sono i rapporti fra i membri della famiglia. Per esempio l'arrivo di Nino, tutt'altro che un esempio di rettitudine, viene reso con un dialogo ridondante e insipido come il personaggio, il cui tono di rimprovero per Aldo ci appare alquanto inconsistente:

– Come va, Valeria? – e la baciò in fronte. – Come va, Nancy? – e le baciò la mano. – Come va, Anne-Marie? – e la baciò sul capo biondo. – Cos'è successo? Che cosa ha fatto Aldo?<sup>30</sup>

Da quanto detto si delinea un doppio filo polemico fra il realismo di stampo naturalista per cui l'ereditarietà dei caratteri fisici e morali alla Zola è un po' l'emblema e, d'altro lato, il sistema patriarcale, anch'esso fondato su un criterio di successione patrilineare dei privilegi destinato però a fallire per oggettiva inettitudine di chi ne fa parte. Questo fallimento si esprime a livello narratologico con il ripudio delle strategie diegetiche che contraddistinguono il realismo, che la Vivanti smonta per fasi successive. Al riguardo, il commento, diremmo non troppo lusinghiero, di Luigi Russo per cui l'autrice più che di «drammi di anime», viene ad occuparsi di «fatti di cronaca palpitanti» raccontati con «nervi sensibili e fantasia allucinante»<sup>31</sup>, diventa quasi un complimento perché non farebbe che confermare la natura aleatoria della realtà extradiegetica intesa come precisione storica, poiché è proprio nella cronaca, vista come rappresentazione “in soggettiva” di un evento, che realtà e finzione vengono spesso a confondersi.

Alla luce di quanto detto, la dominante del romanzo, il “divorare”, tanto concreta nella sua crudezza, viene a trasporre sul piano metaforico della genialità letteraria o musicale,

e ci pone di fronte non tanto alla negazione, quanto allo svuotamento di senso di ogni riduzione del reale alla sua dimensione concreta, letterale. Come ci dice Franciscu Sedda, richiamandosi a Lotman, il realismo e il positivismo quali correnti artistiche si fondano sulla «autoconvinzione di un linguaggio che possa semplicemente descrivere la realtà»<sup>32</sup> attraverso la metonimia, vale a dire una figura retorica basata sulla «sostituzione per contiguità, associazione, causalità»<sup>33</sup>. Per giunta, la nozione stessa di realtà si presta ad almeno due concezioni diverse. Secondo Lotman sussistono, da un lato, «la realtà come gerarchia di valori, essenza di un fenomeno», vale a dire un evento emblematico che ne riassume tanti altri; dall'altro «la realtà come episodio colto per un istante»<sup>34</sup>, dove prevale l'immediatezza della percezione del reale, al di là del fatto che sia rappresentativo di una condizione più generale. Questa contrapposizione si manifesta, nel romanzo, nello scontro fra genialità e quotidiano, fra narrazione e aneddoto autobiografico. A proposito, che ruolo riveste la genialità nello scambio semiotico fra vita quotidiana e finzione romanzesca? La genialità di Anne-Marie, con la sua dose di concretezza, fatta di senso pratico piuttosto che di ispirazione metafisica, fa da codice intermedio-traduttore fra vita quotidiana e arte (musicale, narrativa), stabilendo una sorta di equivalenza, per cui l'arte viene ad assumere la stessa capacità di significazione della realtà quotidiana, e viceversa, al punto che le due entità vengono spesso a sovrapporsi. Un esempio di questo ruolo da intermediaria della piccola Anne-Marie si ha nell'episodio in cui la bambina esegue al violino cinque variazioni della Chaconne di Bach di fronte a un Musicista Vero, scettico sulle capacità della giovane interprete di saper sondare le profondità artistiche del grande compositore. Una volta eseguiti i brani, la bambina si rivolge al critico con fare irruento: «“E adesso che cosa avete capito? Che cosa dice Bach a voi, sciocco uomo, più di quello che dice a me?”»<sup>35</sup>. Il critico reagisce con sarcasmo: «“Temo – disse – che per le ragazzine troppa musica non faccia bene ai nervi»<sup>36</sup>. Per tutta risposta, la bambina chiede alla madre di rammentarle quel che le aveva detto dei piccoli alberghi messicani. La madre ricorda: «“Ho detto che non vi si trova che quello che si porta con sé”»<sup>37</sup>. Tramite questo stralcio di vita vissuta, e attraverso le parole di Nancy, Anne-Marie trae un insegnamento sul concetto di arte applicato all'esecuzione musicale: «“Vuoi dire che nella musica non si trova che quello che si porta con sé, nella propria anima?”»<sup>38</sup>. A quelle parole il Musicista Vero se ne va disgustato perché incapace di cogliere il nesso fra quotidiano e arte.

In definitiva, che valore ha questo ingresso dell'arte nella vita? Sedda ci dà una risposta esemplare che può servire da emblema di senso per *I divoratori* e, forse, per l'intera opera narrativa della Vivanti: «l'arte entra nella vita per rendere presente, visibile, ciò che della vita necessariamente sfugge»<sup>39</sup>. Quali aspetti della vita emergono per il tramite dell'arte nel

romanzo? Innanzi tutto, l'idea di "genio" quale livello superiore, individualizzato, dell'esistere, in grado di sciogliere ogni tipo di legame filiale e disgregare i preconcetti attorno all'idea di coesione familiare.

Volendo sondare più in profondità il ruolo svolto dai personaggi e dalla loro pluridiscorsività nel definire nuove 'realtà' alternative a quella autobiografica, idealizzata, della voce narrante, ci viene in aiuto un saggio di Jurij Lotman sul ritratto, che il semiologo definisce «il genere pittorico più "metaforico"»<sup>40</sup> per la sua natura «polifonica»<sup>41</sup> e la capacità di evocare uno spazio-tempo «pluristratificato»<sup>42</sup>. In questo saggio, Lotman osserva come la dinamicità, un aspetto che potremmo definire secondario in un'opera pittorica, ha invece una rilevanza di significato che altre arti cinetiche quali la danza o il cinema non posseggono, poiché esse si servono del movimento come dispositivo retorico convenzionale. Nel ritratto, invece, «la dinamicità è una delle dominanti artistiche [...]. Il tempo del ritratto è dinamico, il suo "presente" è sempre gravido di memoria del passato e di presentimento del futuro»<sup>43</sup>. Nel descrivere questo dinamismo, Lotman passa agevolmente dal ritratto pittorico a quello poetico o romanzesco, citando Puškin, Gogol', Zabolockij. Sulla base di questa fluidità, possiamo chiederci dove si costruisce la dinamicità semiotica di un ritratto quando il mezzo non è pittorico, bensì narrativo. In particolare, possiamo chiederci quale nesso ci possa essere fra il romanzo della Vivanti e la tecnica ritrattistica con cui la scrittrice intende trasferire sulla tela narrativa un riflesso "speculare" della propria esperienza autobiografica. In primo luogo, grazie a questa poliedricità semiotica – cui concorrono soggetto rappresentato, spazio-tempo della rappresentazione, presenza o assenza di altre figure, soggetto rappresentante, punto di vista, e quant'altro – la realtà narrata viene a prendere il sopravvento su quella extranarrativa. Come rileva Caporossi, Vivanti rientra in Europa nel 1900 dopo una serie di traversie personali e uno scandalo extraconiugale, seguito al misterioso suicidio di un corteggiatore, Sydney Samuel, figlio di un rabbino ed erede di una delle famiglie ebraiche più in vista di Londra<sup>44</sup>; notizia che ha vasta eco anche in Italia. La celebrità riflessa della figlia, l'occasione per Annie di riscattare la propria reputazione vestendo i panni (più o meno genuini) della madre sollecita e premurosa, uniti all'operazione letteraria-commerciale del romanzo di famiglia contribuiscono a quella che Caporossi descrive come una «ben studiata rinascita del personaggio Vivanti [...] madre e sposa felice, di cultura e di livello internazionale, ironica e compassata»<sup>45</sup>. Con questo non si vuole tacciare la Vivanti di ipocrisia o calcolo personale, anche perché, come evidenziato, sussiste un nesso talmente intrinseco fra personaggio pubblico e privato da non poterli in alcun modo scindere, né tantomeno farne oggetto di giudizio etico-morale. In secondo luogo, un aspetto fondamentale della dinamicità del ritratto

in Vivanti che, per molti versi, trascende il dato biografico, è la permeabilità del narratore esterno alle vicende, e solo in apparenza onnisciente, che assimila elementi del vivere e del sentire dei suoi personaggi. Questo cambio di prospettiva e schema di valori, famigliari e non, che pone realtà e finzione sullo stesso piano di veridicità, fa dimenticare al lettore, come detto, ogni presunto mascheramento da parte dell'autrice implicita.

Lotman intravede nel ritratto l'espressione massima di un quesito essenziale che riveste l'identità più intima dell'individuo. Infatti, alla base del ritratto come indagine filosofica «si trova il confronto tra *ciò che l'uomo è e ciò che l'uomo dovrebbe essere*» (78; enfasi dell'autore). È rilevante, ai fini del nostro studio, come il ritratto trascenda l'oggetto reale che, anzi, rispecchiandosi nel ritratto stesso (sia esso il proprio o quello della divinità), viene esortato a trovare in esso «un parametro per giudicare se stesso»<sup>46</sup>.

Applicando la semiosi del ritratto al genere letterario, quale poetica viene a sostituire il realismo di stampo naturalista nel romanzo? Si tratta, a ben vedere, di una nuova metafora dell'ereditarietà che non ha più a che vedere con l'evoluzione darwiniana dei caratteri fisici o morali, ma che tuttavia comporta una selezione della specie, vale a dire la metafora dei divoratori. Si tratta quindi ora non più di un'eredità psicofisica patriarcale, bensì di un'ereditarietà metafisica e matrilineare; un ritratto d'artista che si tramanda di generazione in generazione. La genialità, quella che T.S. Eliot chiama «individual talent»<sup>47</sup>, nel senso di una perfezione poetica cui si giunge per rinuncia a trasporre nel testo la propria individualità autobiografica, si tramanda qui da madre a figlia e si manifesta come continua rifrazione dell'immaginario soggettivo nella realtà, tale per cui la netta separazione fra i due mondi tende a scomparire. Così, ad esempio, Nancy crea di sé una sofisticata, seppur vezzosa immagine poetica nelle lettere che scrive a uno sconosciuto inglese che le aveva regalato, in maniera del tutto involontaria, un mazzo di orchidee. Il discorso indiretto libero con cui viene descritto l'intento ammaliatore della protagonista riesce a fondere, anziché separare, voce narrante e personaggio:

Pingerebbe di sé una fantastica immagine, nella veste chiarazzurra, su cui le orchidee a tinte di pastello viola poserebbero, fuse in una divina dissonanza di colore [...] Ah sì! ella si servirebbe del suo ingegno letterario per stupire e incantare questo sconosciuto – lo cingerebbe, lo attorciglierebbe di frasi fini e fiammanti...<sup>48</sup>

Lo sconosciuto, la cui personalità richiama i tratti alquanto rudi del recentemente scomparso Carducci, smaschera fin da subito l'identità e le intenzioni della donna. Nancy infatti conduce un'esistenza tutt'altro che gaudente o poetica in un sobborgo di New York.

Mentre redige lettere piene di iperboli e dettagli inventati, riconosce il proprio travestimento: «Non era più Nancy. Era “Quella delle lettere”! E Quella delle Lettere era una creatura selvatica, libera, ardente e lieta»<sup>49</sup>. La donna cerca di sfuggire alle proprie frustrazioni creandosi un alter ego poetico, molto simile a quello della Vivanti degli esordi, con lo scopo, ben dichiarato a se stessa, di irretire lo sconosciuto, chiaramente ricco, e assicurarsi un sostegno finanziario per provvedere alla figlia, nella quale già si intravede il genio musicale. Lo sconosciuto, poi soprannominato il Selvaggio, e l’Orco, per la sua natura schiva, rivela fin da subito a Nancy, incontrata a Londra, di aver capito quali sono le sue mire verso di lui. Eppure è disposto a cedere a questa messa in scena a condizione che Nancy porti a termine il suo tanto agognato Libro, che quindi venga a scindere la figura di poetessa evanescente e sofisticata che si era costruita da quella della donna reale. È una richiesta a cui Nancy, consapevole dell’importanza esistenziale di questa fusione, non può acconsentire. Nelle ultime pagine del romanzo, appunto, Nancy dichiara morto ogni progetto letterario e riversa, in una sorta di transfer generazionale, la propria vocazione metafisica sulla figlia Anne-Marie. Senonché, proprio la figlia decide di rifugiarsi nella vita matrimoniale e rinviare quella che la narratrice chiama «ispirazione vaporosa e vaga» fatta di «melodie come mistici nastri diafani»<sup>50</sup> a un prossimo futuro che non arriverà più, anch’ella ormai assorbita dall’incombenza di una nuova creatura – di cui non sappiamo il genere – che, pur non parlando, già le fa capire che ha fame. Di nuovo la metafora del divorare le energie artistiche e creative rinvia al tema centrale del romanzo. In definitiva, è un’opera nella quale il personaggio femminile si allontana dalle proprie ambizioni artistiche non a causa della prevalicazione maschile, ma in onore di una discendenza tutta al femminile.

In conclusione, quindi, dal punto di vista narratologico il testo si sbarazza dei vincoli imposti dall’impersonalità del romanzo familiare naturalista-verista di fine Ottocento per abbracciare un non facile autobiografismo. Anzi, dissolve a tal punto il nesso tra finzione e realtà che il personaggio fittizio diventa reale quanto il suo riflesso autobiografico. La voce narrante è già di per sé stessa immersa nei propri meandri cronachistici per poterci restituire un quadro obiettivo della propria esperienza di madre. Ne è una riprova il primo racconto-reportage che la Vivanti dedica al cammino artistico di Vivien in *The True Story of a Wunderkind* (1905) sorta di preambolo al romanzo, poi reso in italiano, seppure in una versione assai differente, all’interno della raccolta di scritti intitolata *Zingaresca*. In questo breve sunto della vita di Vivien, non priva di incongruenze, la madre esprime soprattutto riluttanza nel vedere la figlia immolare l’infanzia al genio creativo. Pur paragonando il talento di Vivien a una «Via Dolorosa della Gloria»<sup>51</sup>, dolore e sofferenza ricadono infine sulla madre, poiché la giovane

violinista è del tutto ignara dei «pericoli e dei dolori dell'Arte»<sup>52</sup>.

Allo stesso modo, nel romanzo abbiamo episodi legati alla vita di Anne-Marie che ci ricordano da vicino le vicende reali – o presunte tali – occorse alla figlia. Tuttavia i personaggi reali, Annie e Vivien, sono talmente semiotizzati dalla realtà parallela degli eventi di 'cronaca' in cui sono coinvolte da travolgere ogni pretesa di realismo, ma anche ogni pretesa di simbolismo per cui un elemento narrativo sia un riflesso emblematico del reale. Questo discorso si collega per molti versi a un altro studio del semiologo Jurij Lotman sull'aristocrazia russa di fine Settecento. Lotman nota un intensificarsi del «grado di semiotizzazione, di percezione cosciente, soggettiva, della vita quotidiana come segno», tale per cui la vita quotidiana acquista «le caratteristiche del teatro»<sup>53</sup>. Una volta individuata una parte da impersonare di fronte a se stessi e al pubblico, questa parte dà inizio a una serie infinita di intrecci. Si tratta di quella che l'autore definisce «poetica del comportamento» che, rinnegata dai realisti, tornerà a caratterizzare gli intellettuali di primo Ottocento. Nel romanzo della Vivanti possiamo cogliere una poetica simile: la voce narrante trasforma il comportamento quotidiano delle tre protagoniste, Valeria, Nancy e Anne-Marie, in gesti carichi di significati ulteriori, che si richiamano a due ruoli essenziali e coesistenti: da un lato la figlia prodigio, genio tirannico da assecondare; dall'altro la madre prodigio, rassegnata a vivere questa genialità esclusivamente di riflesso<sup>54</sup>.

Viene da porsi un ultimo quesito. Il romanzo è la prima opera di un certo spessore della Vivanti dopo una lunga battuta di arresto – per lo meno in lingua italiana – che viene a coincidere con la nascita della figlia, la sua carriera folgorante, quanto effimera, di portento del violino e, evento non indifferente, la morte del Carducci nel 1906. Resta allora da chiedersi se il romanzo sia una condanna dell'autrice contro una legge dispotica secondo la quale il genio creativo trasmesso di madre in figlia non trova mai piena espressione perché inibito da un prepotente richiamo "biologico". Va detto che la figlia della Vivanti fu un talento riconosciuto in maniera unanime, cosa che non si può dire della madre, abile promotrice di se stessa, ma spesso non apprezzata o sminuita dalla critica. Forse *I divoratori* è un atto di umiltà, il riconoscimento della propria fallibilità artistica, oppure un atto di accusa verso il ruolo di madre cui la donna dei primi del Novecento doveva sottostare per una strana combinazione di leggi che era conveniente chiamare "naturali". Fatto sta che la figlia reale di Annie Vivanti chiamerà la propria figlia secondogenita Anne Marie, come la bambina prodigio del romanzo e, come la Nancy de *I divoratori*, andrà incontro all'oblio e a una fine ancor più tragica. Infatti, nel 1941 si suicida insieme al secondo marito, affetto da una malattia incurabile – ecco di nuovo emergere, stavolta sul piano biografico, il legame fra elemento

maschile e malattia. Un anno dopo muore anche Annie, ridotta in assoluta indigenza e, quale inglese di origine ebraica, invisa a un regime fascista che pochi anni prima ne aveva tollerato, seppur con sufficienza, le intemperanze.

LUIGI GUSSAGO

---

La Trobe University, Melbourne

## Bibliografia

- ANONIMO, *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.
- ANONIMO, *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, in «Portland Daily Press», 14 dicembre 1900.
- C. CAPOROSI, *Introduzione*, in A. VIVANTI, *I divoratori*, Sellerio, Palermo 2008.
- G. CARDUCCI, *Prefazione*, in A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915, pp. ix-x.
- G. CARDUCCI - A. VIVANTI, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019.
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973.
- M. DEGANUTTI, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016, pp. 297-344.
- T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, pp. 54-55 e 72-73.
- R. HAWKINS, P. J. DEMPSEY, *John Smith Chartres*, 2009. <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Firenze 1963.
- J. M. LOTMAN, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Luca Sossella, Venezia 2021.
- J. M. LOTMAN, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- J. M. LOTMAN, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 261-296.
- P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- L. RUSSO, *I narratori (1850-1950)*, Casa editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina 1951.
- L. RUSSO, *Verga romanziere e novelliere*, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959.
- A. URBANCIC, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, pp. 81-91.
- A. VIVANTI, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922.

- A. VIVANTI, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki Firenze 2006.
- A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915.
- A. VIVANTI, *The True Story of a Wunderkind*, in «Pall Mall Magazine», volume 35, 1905.
- A. VIVANTI, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918.
- C. VIVANTI, *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017.

## Note

- <sup>1</sup> A. Vivanti, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922, p. 172.
- <sup>2</sup> A. Vivanti, [Bologna] *Hôtel d'Italie*, 5/XII 89, in G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019, p. 180.
- <sup>3</sup> G. Carducci, *Prefazione*, in A. Vivanti, *Lirica*, Treves, Milano 1915, p. ix.
- <sup>4</sup> B. Croce, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973, p. 387.
- <sup>5</sup> A. Vivanti, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki, Firenze 2006, pp. 37-38.
- <sup>6</sup> C. Caporossi in A. Vivanti, *Tutte le poesie*, cit., p. 111, citato da C. Vivanti in *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017, p. 71.
- <sup>7</sup> *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016.
- <sup>8</sup> In particolare, un racconto-reportage, *The True Story of a Wunderkind* pubblicato sulla rivista «Pall Mall», volume 35, 1905, racconta la sua esperienza di madre-mentore di una bambina prodigio.
- <sup>9</sup> La biografia del marito della Vivanti presenta anch'essa tratti da romanzo di spionaggio. Si ipotizza persino, pur senza conferme ufficiali, che fosse un agente del governo britannico. Si veda al riguardo il link: <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- <sup>10</sup> J.M. Lotman, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture* Meltemi editore, Roma 2006, pp. 261-296; J.M. Lotman, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- <sup>11</sup> P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 14.
- <sup>12</sup> P. Pellini, Ivi, pp. 15-16.
- <sup>13</sup> P. Pellini, Ivi, p. 18.
- <sup>14</sup> L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, Roma, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959, p. 7.
- <sup>15</sup> M. Deganutti, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, cit., pp. 297-344: «It is evident that the writer possesses a better knowledge of the English language, while she is less fluent in Italian» (p. 332).
- <sup>16</sup> C. Caporossi, *Introduzione*, in A. Vivanti, *I divoratori*, Sellerio editore, Palermo 2008, pp. 12-13.
- <sup>17</sup> Ad esempio, l'uso del gerundio temporale con cui l'autrice traduce la forma in -ing; per esempio: «Di giorno, Aldo era quasi sempre in casa, fumando sigarette, leggendo gli interminabili giornali della domenica [...] e sospirando» (A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 240).
- <sup>18</sup> A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. xi.
- <sup>19</sup> A. Vivanti, Ivi, p. ix.
- <sup>20</sup> A. Urbancic, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, p. 87.
- <sup>21</sup> In questo caso, come in altre occasioni, avviene un capovolgimento fra l'elemento autobiografico e quello narrativo. Infatti, è la madre di Annie ad avere la tubercolosi. L'esilio forzato imposto al padre Tom nel romanzo, e poi alla sorella di lui, richiama quello cui fu destinata la scrittrice stessa, mandata in un collegio in Svizzera per scongiurare un possibile contagio indotto dalla vicinanza della madre. Si veda G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco*, p. 23.
- <sup>22</sup> P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 20.
- <sup>23</sup> A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 93, espressione poi ripresa a p. 98 dalla voce narrante.
- <sup>24</sup> G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in Italiano*, Sansoni, Firenze 1963, p. 100.
- <sup>25</sup> A. Vivanti, *I divoratori*, cit., pp. 258-259.
- <sup>26</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 176. Lo stesso termine viene poi riservato al gentiluomo inglese, personaggio ricalcato sulla figura del Carducci: «Fortunata la donna che appartiene a un baluardo» (p. 328).
- <sup>27</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- <sup>28</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- <sup>29</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 66.
- <sup>30</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 155.
- <sup>31</sup> L. Russo, *I narratori (1850-1950)*, Principato, Milano-Messina 1951, p. 270.
- <sup>32</sup> J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 50.
- <sup>33</sup> J.M. Lotman, Ivi, p. 89.
- <sup>34</sup> J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 81.
- <sup>35</sup> A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 375.
- <sup>36</sup> A. Vivanti, Ivi, p. 376.
- <sup>37</sup> A. Vivanti, *Ibidem*.
- <sup>38</sup> A. Vivanti, *Ibidem*.

<sup>39</sup> J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 42.

<sup>40</sup> J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 68.

<sup>41</sup> J.M. Lotman, *Ibidem*.

<sup>42</sup> J.M. Lotman, *Ivi*, p. 73.

<sup>43</sup> J.M. Lotman, *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>44</sup> Si veda, a mo' di esempio, un reportage piuttosto accurato dell'episodio su un quotidiano di non vasta tiratura, il «Portland Daily Press». In *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, 14 dicembre 1900, p.6, il giornalista evidenzia il fatto che Annie fosse divorziata dal primo marito, dettaglio negato da alcuni giornali newyorkesi. Inoltre, l'articolo sembra accennare alla coincidenza fra l'argomento di un racconto pubblicato dalla Vivanti, incentrato sulla figura di una donna che respinge un uomo d'affari, con la realtà biografica. Il reportage riferisce inoltre dell'interferenza del padre di Sidney nel mancato matrimonio, rifiuto che avrebbe poi indotto il figlio a togliersi la vita. D'altro canto, l'articolo riporta l'opinione del rabbino, il quale nega ogni responsabilità, definendo Annie una donna perfida e "senza scrupoli" («unscrupulous»). Si presume che la Vivanti avesse portato Sidney in tribunale per ottenere un risarcimento per la rottura dell'impegno matrimoniale e che poi le fosse stato versato un indennizzo. Tra le varie osservazioni del giornalista, la presunta incompatibilità di carattere fra i due coniugi Chartres. Si veda anche *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.

<sup>45</sup> C. Caporossi, *op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 78.

<sup>47</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, p. 72.

<sup>48</sup> A. Vivanti, *I divorzatori*, cit., pp. 251-252.

<sup>49</sup> A. Vivanti, *Ivi*, p. 274.

<sup>50</sup> A. Vivanti, *Ivi*, p. 404.

<sup>51</sup> A. Vivanti, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918, p. 130.

<sup>52</sup> A. Vivanti, *Ivi*, p. 131.

<sup>53</sup> J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 265.

<sup>54</sup> Questo duplice ruolo richiama l'esempio posto da Lotman di un maresciallo russo, Suvorov, la cui biografia mescola eroismo e burla: «La presenza nel comportamento della stessa persona di due ruoli che dovrebbero escludersi a vicenda è in rapporto col significato del contrasto nella poetica del preromanticismo» (*Ivi*, p. 280). Questa duplicità produce sorpresa e, come osserva Lotman riguardo al personaggio di Suvorov, impedisce ai suoi interlocutori «di sapere in anticipo quale dei due possibili ruoli sarebbe stato utilizzato» (*Ivi*, p. 280).