

“CHE POTREI DIRE DELLA SESSUALITÀ?” UNA LETTERA INEDITA DI ANNA MARIA ORTESE A GUIDO ALMANSI

CRISTINA VIGNALI
(Université Savoie Mont Blanc)

Abstract

*In 1969, Guido Almansi invited Anna Maria Ortese to contribute to a special issue of 20th Century Studies devoted to the representation of sexuality in the modern novel. While many prominent European and American writers accepted the invitation, Ortese replied with a brief but remarkable letter refusing to participate. This paper examines that unpublished exchange and situates it within Ortese's literary poetics. Rejecting sexuality as a privileged literary "topic", Ortese argues that writing is not about choosing subjects but about "unconsciously seeking the relations between things". Through a reading of her response alongside *Poveri e semplici* (1967), the paper shows how erotic experience in Ortese's work is displaced from bodily representation toward affective, ethical, and symbolic relationships. Far from celebrating the sexual revolution of the late 1960s, Ortese proposes a radically different understanding of literature, one grounded in invisible connections rather than thematic categories. Her letter thus offers a rare and concise statement of a poetics that resists both critical classifications and contemporary cultural fashions.*

Keywords: Anna Maria Ortese, literary representation of sexuality, Guido Almansi, poetics of relation

Critico letterario, scrittore e traduttore italiano naturalizzato britannico, Guido Almansi è autore di numerosi libri sulla letteratura italiana e inglese, e su temi quali l'osceno, l'erotismo, il sogno, la parodia, e

l'ironia¹. Soprannominato da Calvino il “chierico vacante della letteratura” (Gasbarra, 2013:51)², Almansi collabora inoltre alle pagine culturali de *La Repubblica* e, come critico teatrale, con *Panorama*. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta (1969-1974) dirige presso l'Università del Kent la rivista *20th Century Studies*, attorno alla quale costruisce una fitta rete internazionale di corrispondenze. Le carte conservate nel suo archivio³ testimoniano infatti un vasto lavoro di consultazione e reclutamento che coinvolge alcuni dei maggiori protagonisti della cultura occidentale del secondo Novecento, accanto a numerosi scrittori e intellettuali italiani. Particolarmente significativa è la documentazione relativa al 1969, che comprende novantacinque lettere ricevute e settantasette copie delle missive inviate da Almansi. Attraverso questa intensa attività di corrispondenza, egli coinvolge scrittori, critici, editori e agenti letterari appartenenti a differenti tradizioni culturali e linguistiche. Tra gli interlocutori figurano, tra gli altri, Iris Murdoch, Angus Wilson, William Empson, Kate O'Brien, Graham Greene, Patricia Highsmith, Margaret Drabble, Kingsley Amis, John Barth, Gore Vidal, Norman Mailer, Philip Roth, John Updike, Hubert Selby Jr., Jean-Paul Sartre, Georges Simenon, Paul Bowles e James Purdy. Accanto a questi nomi compaiono numerosi protagonisti della scena italiana, come Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Giancarlo Marmori, Alberto Bevilacqua, Carlo Cassola, Piero Chiara, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Vasco Pratolini, Anna Banti, Laudomia Bonanni e Anna Maria Ortese.

La corrispondenza rivela non soltanto l'ambizione internazionale del progetto editoriale, ma anche il metodo di lavoro di Almansi, fondato sulla consultazione diretta degli autori e sulla raccolta di testimonianze originali. Il numero dedicato alla sessualità nel romanzo

¹ Ci limitiamo a citare in questa sede G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per un'estetica carnalista*, nuova ed., Torino, Einaudi, 1994 e G. Almansi, *La seduzione assoluta*, in appendice: *Il Don Giovanni*, di Lorenzo Da Ponte, Palermo, Novecento, 1997. Tra le curatele: D. Mamet, *Teatro 2* [contiene *Perversioni sessuali a Chicago, Lakeboat*], a cura di G. Almansi, Genova, Costa & Nolan, 1989.

² L. Gasbarra (a cura di), *Carte vive. “Una vita senza la dimensione comica è, a mio avviso, invivibile”*. *Le carte del Fondo Guido Almansi*, XXIV, 51, settembre 2013.

³ Il Fondo Guido Almansi è conservato presso la Biblioteca Cantonale di Lugano-Archivio Prezzolini che conserva le carte dello scrittore.

contemporaneo⁴ nasce dunque all'interno di un vero e proprio laboratorio transnazionale di idee, nel quale critici e scrittori vengono chiamati a riflettere sui rapporti tra trasformazioni del linguaggio narrativo, rappresentazione del desiderio e mutamenti culturali del secondo Novecento.

L'invito rivolto ad Anna Maria Ortese – come vedremo, il 5 aprile 1969 – acquista un significato particolare se collocato all'interno del fascicolo preparatorio del secondo numero di *20th Century Studies*. Le carte documentano il lavoro capillare con cui Guido Almansi costruisce, tra l'inverno e la primavera del 1969, la propria rete di collaboratori. Fin dai primi mesi dell'anno emergono le difficoltà dell'impresa. André Malraux fa sapere, tramite il suo gabinetto ministeriale, di non poter contribuire durante il periodo del suo incarico agli *Affaires Culturelles*. John Weightman, impegnato in un saggio su Gide e la sessualità, chiede una proroga dei termini di consegna; Almansi risponde il 9 gennaio precisando che, nonostante il ritardo accumulato dal primo numero della rivista, la scadenza per il fascicolo sulla sessualità dovrà restare fissata alla fine di aprile. A fine gennaio arriva il rifiuto di J. P. Donleavy, mentre nel mese successivo si susseguono quelli di David Storey, Muriel Spark, Iris Murdoch e Angus Wilson, quest'ultimo assorbito dalla stesura di un libro su Dickens.

Il dossier mostra tuttavia anche numerose adesioni. Pamela Hansford Johnson accetta già il 17 febbraio; Kate O'Brien aderisce il 4 marzo; B.S. Johnson conferma la propria partecipazione il 10 marzo; Patricia Highsmith invia il 16 marzo una risposta favorevole accompagnata da un testo; John Clellon Holmes spedisce il proprio contributo il 21 marzo, interrogandosi sul significato della "sexual revolution" in un'America che definisce "in the middle of an explosion of sexuality in all the arts"; Mordecai Richler promette a sua volta un intervento da Montréal, dove si trova come *writer-in-residence*. A questi si aggiungono Anthony Burgess, che invia una breve riflessione sulla presenza del sesso nella propria opera, Reynolds Price, Gore Vidal e probabilmente altri collaboratori ancora in fase di definizione.

⁴ Il secondo numero della rivista *20th Century Studies* vedrà effettivamente la luce nel 1969 con il titolo *The Treatment of Sexual Themes in the Modern Novel*.

Accanto alle adesioni si registrano riserve di natura diversa. Julian Mitchell giudica eccessivamente limitato lo spazio di quattrocento parole previsto dalla rivista; P.H. Newby ritiene che il problema della sessualità appartenga soprattutto al romanzo ottocentesco; Alan Sillitoe sostiene di avere già affrontato l'argomento e preferisce dedicarsi alla stesura di un nuovo romanzo; William Empson segnala difficoltà di calendario e l'eccessiva lunghezza del testo preparato. Particolarmente significativa è la posizione di Leslie Fiedler Hartley, che risponde con un intervento critico sull'inopportunità di fare della sessualità un tema letterario privilegiato, tanto che Almansì gli scrive successivamente per discutere la possibilità di pubblicarne almeno una parte.

Le carte restituiscono così l'immagine di una vera officina transnazionale della scena letteraria. Nelle stesse settimane Almansì contatta o ricontatta studiosi e scrittori come Edoardo Sanguineti, a cui scrive il 28 marzo, Vance Bourjaily, Gore Vidal, Tony Tanner, Peter Brand, Giancarlo Marmori. Il 4 aprile 1969 Almansì invia ad Alberto Arbasino e Giovanni Arpino due lettere quasi sovrapponibili, segno del carattere sistematico della campagna di reclutamento per il secondo numero della rivista. Parallelamente ne programma i numeri successivi, dedicati allo strutturalismo, al Terzo Mondo, alla rinascita della cultura italiana dopo il 1945 e ai rapporti tra scienze umane e antropologia.

È in questo contesto, nel pieno di un intenso battage epistolare, che compare la lettera indirizzata ad Anna Maria Ortese. La sua posizione nel fascicolo non è marginale: essa si inserisce in una campagna editoriale che coinvolge alcuni tra i maggiori nomi della cultura europea e nordamericana del secondo Novecento. Ancora più significativa appare la scelta di Almansì di rivolgersi, per il versante italiano, a un numero estremamente ristretto di scrittrici. Accanto ad Anna Banti e Laudomia Bonanni, Ortese è una delle poche autrici chiamate a intervenire sul tema, perché ritenuta una voce capace di offrire una prospettiva specifica sulla rappresentazione dell'eros. L'invito rivolto a Ortese arriva inoltre in un momento cruciale della preparazione del fascicolo e testimonia la volontà di includere nel dibattito una voce pur estranea, almeno in apparenza, alle poetiche della trasgressione sessuale allora emergenti.

La lettera che Almansi spedisce il 5 aprile ad Ortese all'indirizzo di via Borgogna 3 a Milano si presenta in questi termini:

Gentile Signora,

Spero vorrà perdonare la libertà che mi prendo nello scrivereLe direttamente, ma vorrei invitarLa a collaborare a una rivista che dirigo per l'Università del Kent.

Il secondo numero di 20th Century Studies avrà per titolo "The treatment of sexual themes in the modern novel". Il problema che vogliamo sottolineare è di natura formale e stilistica più che contenutistica: la nostra indagine infatti verte sul rapporto, o sulla coincidenza, tra la nuova libertà di espressione dello scrittore nella descrizione di avvenimenti a carattere sessuale, e i sostanziali mutamenti che sono avvenuti nella struttura, nello stile e nel linguaggio del romanzo contemporaneo. Una sezione del numero consisterà in una serie di dichiarazioni critiche nelle quali scrittori americani ed europei esporranno le ragioni stilistiche e psicologiche che hanno imposto l'esclusione o l'inclusione di scene a carattere sessuale nelle loro opere, e le difficoltà di carattere tecnico che hanno dovuto affrontare in queste pagine.

Le saremmo molto grati se Lei fosse disposta a mandarci una dichiarazione lungo queste linee. Siamo particolarmente ansiosi di ricevere contributi da scrittrici per cercare di osservare se esistono delle caratteristiche costanti nella scrittura femminile delle scene erotiche. Mary McCarthy e Simone de Beauvoir rappresentano in questo campo casi eccezionali e certo non normativi. Diverse scrittrici francesi e inglesi ci hanno già assicurato la loro collaborazione. Gli interventi non dovrebbero superare la cartella e mezza (tre, quattrocento parole) e dovrebbero pervenirci entro la fine di maggio.

In attesa di una Sua cortese risposta, La prego di accettare i sensi della mia devozione⁵.

⁵ Lettera dattiloscritta e autografa in A4, 1 foglio fronte. Fondo Almansi, fascicolo "Twentieth Century Studies", anno 1969. Si ringrazia la Biblioteca Cantonale di Lugano-Archivio

La richiesta rivolta a Ortese rivela con chiarezza gli orientamenti metodologici e teorici che guidano il progetto editoriale di Almansi. Colpisce anzitutto il modo in cui la questione della sessualità viene sottratta a qualsiasi prospettiva moralistica o sociologica per essere collocata sul terreno della forma letteraria. Almansi precisa infatti che il problema da indagare è “di natura formale e stilistica più che contenutistica” e riguarda il rapporto tra la “nuova libertà di espressione” conquistata dal romanzo contemporaneo e le trasformazioni intervenute nella sua struttura narrativa, nel linguaggio e nelle tecniche rappresentative. In questa prospettiva, la sessualità non appare come un semplice argomento narrativo, bensì come un osservatorio privilegiato per comprendere le metamorfosi del romanzo moderno. Le scene erotiche vengono considerate un luogo di sperimentazione linguistica e formale, una zona particolarmente sensibile in cui si misurano i limiti della rappresentazione e le possibilità espressive della scrittura contemporanea. La lettera riflette così un orientamento critico tipico della fine degli anni Sessanta, vicino alle prospettive strutturaliste e post-formaliste che tendevano a privilegiare le modalità della rappresentazione rispetto ai contenuti rappresentati.

Un secondo elemento di particolare interesse riguarda la dimensione comparativa e internazionale del progetto. L'obiettivo di Almansi non sembra essere quello di costruire una storia delle idee sulla sessualità, bensì di mettere a confronto pratiche di scrittura differenti, esperienze autoriali diverse e tradizioni letterarie nazionali eterogenee. La breve dichiarazione richiesta agli scrittori assume quindi la forma di una testimonianza diretta sul laboratorio della creazione letteraria, quasi una riflessione metanarrativa sulle scelte stilistiche e tecniche che presiedono alla rappresentazione del desiderio.

Anche la forma scelta per l'inchiesta appare significativa. La richiesta di un intervento molto breve – appena tre o quattrocento parole – esclude programmaticamente il saggio teorico tradizionale e privilegia invece la testimonianza diretta degli autori. Almansi sembra

Prezzolini per la concessione alla pubblicazione.

interessato a raccogliere una sorta di archivio di poetiche individuali, composto da dichiarazioni, riflessioni e autoanalisi sul proprio laboratorio creativo. Ne deriva un corpus ibrido, collocato a metà strada tra critica letteraria e autoriflessione, in cui l'esperienza concreta della scrittura viene assunta come fonte privilegiata di conoscenza. Più che produrre una teoria della rappresentazione erotica, il progetto mira a documentare una pluralità di pratiche narrative, affidando agli scrittori stessi il compito di descrivere i processi, le esitazioni e le scelte che accompagnano la messa in forma letteraria del desiderio.

Particolarmente significativa è poi la sezione finale della lettera, quella che distingue la richiesta rivolta a Ortese da molte altre conservate nel fascicolo. Qui Almansì introduce esplicitamente una questione di genere, dichiarando di essere "particolarmente ansioso" di ricevere contributi da scrittrici per verificare l'esistenza di eventuali "caratteristiche costanti nella scrittura femminile delle scene erotiche". È probabilmente il passaggio più interessante e più problematico dell'intera missiva. Da un lato esso testimonia una nuova attenzione verso la produzione letteraria delle donne, in un momento storico in cui il dibattito internazionale sul rapporto tra scrittura e differenza sessuale sta iniziando ad assumere una crescente rilevanza. Dall'altro lato, tuttavia, la formulazione adottata da Almansì tradisce una prospettiva ancora fortemente essenzializzante, che tende a postulare l'esistenza di una specificità femminile riconoscibile e relativamente omogenea sul piano stilistico.

Ancor più rivelatore appare il riferimento a Mary McCarthy e Simone de Beauvoir, indicate come casi "eccezionali" e "non normativi". La precisazione suggerisce che Almansì stia cercando non tanto singole voci autoriali quanto una possibile regolarità, una sorta di modello o tipologia della scrittura erotica femminile. La categoria di "scrittura femminile" viene così implicitamente costruita come oggetto di osservazione comparativa, quasi come un fenomeno dotato di caratteristiche proprie e ricorrenti. In questa prospettiva la lettera si colloca in una fase di transizione della cultura critica occidentale: da un lato manifesta un interesse nuovo per le autrici e per la differenza di genere; dall'altro continua a interpretare tale differenza attraverso categorie generalizzanti e talvolta quasi antropologiche.

Proprio per questo motivo la scelta di rivolgersi a Ortese appare importante. Nel panorama italiano dell'epoca la scrittrice occupa infatti una posizione difficilmente assimilabile a qualsiasi categoria identitaria stabile. La sua opera sfugge costantemente alle classificazioni di genere, ai programmi ideologici e alle definizioni sociologiche. La scrittura ortesiana tende a dissolvere le opposizioni tradizionali tra soggetto e oggetto, individuo e collettività, umano e non umano, privilegiando invece la ricerca di relazioni profonde e invisibili tra le cose. È dunque possibile leggere la lettera di Almansi come l'incontro, e in parte lo scontro, tra due diverse concezioni della letteratura: da una parte una critica interessata a individuare costanti formali, tipologie e modelli di rappresentazione; dall'altra una scrittura che diffida delle categorie astratte e che rifiuta di ridurre l'esperienza letteraria a un insieme di temi o di identità predeterminate. In questa prospettiva, la risposta che Ortese invierà alcune settimane più tardi appare già in qualche misura contenuta in filigrana nella domanda stessa. Là dove Almansi chiede di riflettere sulla sessualità come oggetto specifico della scrittura e sull'eventuale esistenza di una modalità femminile di rappresentarla, Ortese risponderà sottraendosi radicalmente alla logica dell'argomento e della classificazione.

Non disponiamo, allo stato attuale della ricerca, di elementi che consentano di ricostruire con precisione le ragioni che spinsero Guido Almansi a rivolgersi ad Anna Maria Ortese per un numero dedicato alla rappresentazione della sessualità nel romanzo contemporaneo. Né è chiaro attraverso quali canali egli fosse entrato in possesso dell'indirizzo milanese di via Borgogna 3, al quale fa recapitare la sua lettera. Tuttavia, proprio questa apparente opacità rende la scelta particolarmente interessante. L'esame del fascicolo preparatorio del secondo numero di *20th Century Studies* mostra infatti come Almansi, pur costruendo una vasta rete internazionale di collaboratori, stesse compiendo al contempo una selezione estremamente ristretta e, proprio per questo, significativa. Tra le tre scrittrici italiane alle quali Almansi si rivolge, soltanto Bonanni e Ortese scelgono peraltro di rispondere alla sollecitazione.

La domanda, dunque, resta aperta: perché proprio Ortese? È possibile che Almansi fosse attratto dalla crescente autorevolezza acquisita dalla scrittrice nel panorama letterario italiano dopo la vittoria del Premio Strega con *Poveri e semplici*, nel 1967. Ma questa

spiegazione, da sola, appare insufficiente. Pur riconosciuta dalla critica e consacrata dal prestigioso premio, Ortese continuava infatti a occupare una posizione eccentrica rispetto ai principali orientamenti del mercato editoriale e del dibattito culturale del tempo. Come ha osservato Luca Clerici nella sua biografia, il successo dello *Strega* aveva rappresentato per lei un importante riconoscimento simbolico, senza tradursi però in una piena integrazione nel sistema letterario dominante: la sua opera continuava a sfuggire alle classificazioni più consolidate, mantenendo una fisionomia autonoma e difficilmente assimilabile ai modelli narrativi prevalenti (Clerici, 2002:416-417).

La scelta di Almansi acquista un significato ulteriore se collocata nel contesto culturale della fine degli anni Sessanta. In quegli anni la sessualità viene sempre più interpretata dalla critica come uno spazio privilegiato di sperimentazione linguistica e narrativa, un banco di prova attraverso cui misurare le trasformazioni del romanzo contemporaneo. Eppure la scrittura di Ortese sembra collocarsi ai margini di questa tendenza. Nei suoi testi il desiderio raramente assume la forma di una rappresentazione diretta del corpo o dell'esperienza erotica. Proprio questa distanza dai modelli emergenti della narrativa sessualmente esplicita potrebbe aver reso Ortese una interlocutrice particolarmente interessante agli occhi di Almansi. Non una testimone della nuova libertà erotica, ma una scrittrice capace di offrire una posizione altra, forse persino dissonante, rispetto alle coordinate dominanti del dibattito contemporaneo. In questa prospettiva, l'invito rivolto a Ortese appare meno come una scelta ovvia che come una scommessa critica. Almansi sembra cercare non soltanto voci autorevoli, ma anche punti di vista capaci di mettere in discussione le modalità stesse con cui la letteratura moderna sta pensando e rappresentando la sessualità. La risposta della scrittrice finirà per confermare questa irriducibile eccentricità della sua posizione.

È forse proprio in questa distanza che si colloca il valore della sua testimonianza. La risposta che la scrittrice invierà ad Almansi nel maggio del 1969 non nasce da una posizione teorica astratta, ma affonda le proprie radici in una pratica narrativa già ampiamente sperimentata nelle sue opere. *Poveri e semplici* offre, da questo punto di vista, un osservatorio privilegiato. Laddove una parte significativa della narrativa degli anni Sessanta tende a esplorare l'eros come

esperienza corporea, trasgressione o conquista di nuove libertà espressive, Ortese ne propone una rappresentazione indiretta e trasfigurata, in cui la dimensione affettiva e simbolica prevale costantemente su quella fisica. Il romanzo mostra come il desiderio venga sistematicamente sottratto alla rappresentazione diretta per essere ricondotto a una rete di relazioni affettive, simboliche e comunitarie. L'eros non coincide con il corpo né con la sua esposizione, ma con la ricerca di un legame, di una forma di riconoscimento reciproco, di una appartenenza emotiva che supera la dimensione individuale.

È forse proprio alla luce di questa poetica che si può comprendere meglio sia l'interesse di Almansi sia il successivo rifiuto di Ortese di discutere la sessualità come "argomento". In *Poveri e semplici* la questione erotica non viene elusa, ma assorbita all'interno di una più ampia riflessione sulle relazioni umane, sulla memoria, sulla solidarietà e sulla costruzione di una comunità affettiva. Come ha osservato Clerici, il romanzo si costruisce infatti come un testo dal respiro eminentemente "pubblico" (414), capace di intrecciare dimensione narrativa e progetto culturale.

Il testo disegna infatti un'immagine nuova di Milano, rievocando il sentimento popolare della fede politica e rivendicando al tempo stesso l'indipendenza femminile. L'esperimento stilistico consiste nel rappresentare contenuti ideologicamente e simbolicamente complessi attraverso una scrittura volutamente semplice, velata d'ironia e vicina a un registro narrativo accessibile. La semplicità non è povertà formale, ma scelta programmatica, come dichiara la stessa autrice: "avevo voluto fare una storia che piacesse al pubblico italiano che non è abituato alle cose complesse" (414).

In questa prospettiva, ciò che colpisce in *Poveri e semplici* è il modo in cui Ortese ridefinisce radicalmente le coordinate della rappresentazione amorosa. Bettina non si configura mai come protagonista di un percorso di emancipazione erotica. La sua esperienza del desiderio si sviluppa piuttosto come ricerca di riconoscimento, di protezione e di appartenenza. L'altro non è anzitutto oggetto di attrazione fisica, ma presenza capace di conferire significato all'esistenza e di reintegrare una frattura interiore. In questo senso il desiderio assume una funzione eminentemente relazionale: esso non tende al possesso, ma alla costruzione di un

legame. Non è un caso che nei momenti più intensi del romanzo il linguaggio dell'affetto prevalga sistematicamente su quello della sessualità. Le parole che ritornano non appartengono al lessico della passione carnale, ma a quello del "bene", della cura e della reciprocità. Si tratta di una costante che emerge con particolare evidenza anche nelle pagine de *Il cappello piumato*, dove Bettina avverte l'insufficienza stessa del verbo "piacere" per esprimere ciò che prova:

La parola "piacere" mi faceva venire le lacrime agli occhi.
Sentivo il bisogno di un'altra parola, che fosse il
proseguimento di quelle ascoltate durante l'infanzia e
l'adolescenza dai miei familiari, "bene", per esempio.
(Ortese, 2002:189)

Il passaggio è rivelatore perché mette in scena una tensione linguistica prima ancora che sentimentale. La protagonista percepisce che il linguaggio del desiderio non basta a nominare l'esperienza che sta vivendo; cerca una parola più antica e più profonda, capace di ricomporre dimensione affettiva e dimensione etica. L'amore, in Ortese, sembra nascere precisamente in questo scarto tra ciò che il linguaggio disponibile consente di dire e ciò che resta ancora in cerca di espressione.

A questa centralità dell'affetto corrisponde inoltre una concezione non privatistica della relazione amorosa. In *Poveri e semplici* l'amore non si sviluppa mai in uno spazio isolato dal mondo, ma si intreccia costantemente alla vita collettiva, alla solidarietà sociale, alla memoria storica e all'orizzonte politico. I sentimenti individuali vengono continuamente ricondotti a una dimensione comunitaria. Per questo motivo le manifestazioni dell'eros appaiono spesso depotenziate sul piano fisico e rafforzate sul piano simbolico: ciò che conta non è l'intimità esclusiva della coppia, ma la possibilità di costruire forme di appartenenza e di riconoscimento condiviso. L'amore diventa allora una modalità di relazione con gli altri e con il mondo, più che una semplice esperienza privata.

Se l'interesse di Almansi per Ortese può apparire, almeno in parte, enigmatico, una possibile risposta emerge quindi proprio dalla lettura di *Poveri e semplici*.

Nel capitolo *L'abbraccio*, la dichiarazione d'amore di Gilliat non produce una reazione riconducibile al linguaggio tradizionale della passione. Bettina descrive l'evento come una sorta di morte e rinascita interiore: "era come se fossi morta e risorta. Bettina non c'era più. C'era una donna che ascoltava senza quasi fiatare, come in un lutto radioso" (Ortese, 2002:133). La formula ossimorica del "lutto radioso" rivela con chiarezza la natura dell'esperienza amorosa ortesiana: non un possesso dell'altro, ma una trasformazione della propria identità. L'amore non coincide con l'emergere del desiderio fisico, bensì con il passaggio a una nuova condizione dell'essere. Questa rinascita, tuttavia, è immediatamente accompagnata dalla consapevolezza della sua incompiutezza. Bettina comprende che il sentimento che la lega a Gilliat difficilmente potrà tradursi nelle forme tradizionali del matrimonio e della vita familiare: "malgrado il suo amore, egli non sarebbe stato mai uno sposo" (135). La precarietà economica, e la condizione stessa dei protagonisti rendono impossibile qualsiasi approdo rassicurante. Eppure il legame si rivela proprio per questo ancora più profondo: "egli era con me, per sempre, più che se ci fossimo inginocchiati come signori davanti a un altare" (136). L'unione viene sottratta alla sfera istituzionale e restituita a una dimensione etica e spirituale fondata sulla condivisione della povertà, del dolore e della speranza.

A questa costruzione concorrono anche i numerosi elementi simbolici disseminati nel capitolo. Gilliat è costantemente associato alla luce e al sole: "Sembrava che il sole gli battesse sopra" (132); poco dopo, durante la dichiarazione, Bettina osserva che egli la guardava "come il sole che sta per nascere dall'azzurro" (137). L'amato non viene rappresentato come corpo desiderabile, ma come figura luminosa e quasi cosmica, capace di irradiare significati che eccedono la dimensione sentimentale. Persino la breve apparizione degli zingari accompagnati dalla musica delle zampogne introduce una tonalità sospesa e rituale, collocando l'incontro amoroso in uno spazio simbolico più vicino alla fiaba e al mito che alla cronaca del desiderio.

Particolarmente significativa è poi la scena dello scambio delle collane. La collana bianca destinata a Bettina dovrebbe rappresentare, nei "segreti pensieri" della comunità, la futura sposa e madre socialista; ma Gilliat interviene e sostituisce quel dono con la propria

collana azzurra. Bettina comprende immediatamente che “questo scambio era un grande simbolo” (140). Ancora una volta l'eros viene tradotto in segno, in gesto rituale, in linguaggio simbolico. Non interessa il corpo, ma il significato relazionale che il corpo rende possibile.

È in questo contesto che acquista particolare rilievo un altro passaggio del capitolo, forse il più sorprendente. L'unione fisica tra Bettina e Gilliat viene effettivamente narrata, ma in una forma estremamente ellittica: “ci appartenemmo del tutto” (144). Dopo questa affermazione, la voce narrante apre una lunga parentesi nella quale dichiara esplicitamente di non voler soffermarsi sull'argomento. L'episodio viene quasi liquidato con poche parole: “Andai a casa sua, e fu così”. Ancora più significativa è la riflessione successiva, quando Bettina confessa di essere rimasta colpita dal fatto che in quell'esperienza non vi fosse “nulla di così speciale”; e Gilliat, interpellato, risponde semplicemente: “infatti”. La scelta narrativa è rivelatrice. La sessualità non viene negata né censurata, ma privata di ogni centralità simbolica. Ortese non trasforma l'atto amoroso nel culmine della vicenda sentimentale, né nel luogo privilegiato della verità dei personaggi. Al contrario, esso occupa letteralmente uno spazio marginale del racconto, racchiuso in una parentesi che sembra alludere a una precisa scelta poetica. Ciò che conta non è il fatto sessuale in sé, ma la rete di relazioni affettive, morali e simboliche entro cui esso si iscrive:

Andò poi come doveva essere, sebbene non credo ci avessimo molto pensato: che ci appartenemmo del tutto [...]. Andai a casa sua, e fu così. (Questo argomento, ne sono ancora meravigliata, non ha molto posto nella mia vita e nella mia memoria, dunque non ne tratterò, ma voglio dire che quando, un giorno, un po' preoccupata del fatto che non era in esso nulla di così speciale, lo dissi al mio Gilliat, egli scoppiò a ridere, e mi disse “infatti”, dopo di che, sapendo che egli poteva giudicare, non mi sorpresi più, e stetti alla sua breve dichiarazione.

In questa prospettiva si comprende meglio anche la progressiva trasformazione della vicenda amorosa in esperienza collettiva. La

festa di San Celso assume infatti i tratti di una celebrazione nuziale popolare, nella quale la comunità acclama Bettina e Gilliat come sposi. L'amore individuale viene assorbito in una dimensione pubblica e politica, intrecciandosi ai valori della solidarietà e della fede socialista. È il punto d'approdo di un percorso che conduce dall'intimità alla comunità, dal desiderio al riconoscimento reciproco.

Letto alla luce della successiva risposta della scrittrice ad Almansi, questo passaggio assume quasi il valore di una dichiarazione programmatica. Quando Ortese affermerà che la sessualità è un argomento "non più utile della politica, del giardinaggio", e che scrivere significa piuttosto "cercare i rapporti tra le cose", non farà che esplicitare una concezione della narrativa già pienamente operante in *Poveri e semplici*. La sessualità esiste, certamente, ma non costituisce il centro dell'esperienza umana né della rappresentazione letteraria. Il suo significato emerge soltanto all'interno di una più ampia costellazione di rapporti, affetti, memorie e simboli.

La risposta di Ortese ad Almansi si fa attendere fino al 27 maggio 1969, oltre un mese e mezzo dopo la lettera inviata da Canterbury. La scrittrice risponde da un altro indirizzo milanese, via Mulino delle Armi 19, con una lettera breve ma straordinariamente densa, che trasforma una semplice rinuncia editoriale in una riflessione radicale sul senso stesso della scrittura:

Gentile Editore,

Prendere parte al dibattito della Sua rivista, è per me, con tutta la migliore volontà del mondo, cosa impossibile. È che io non ho mai scritto nulla sotto il segno della ragione e della necessità, tipiche di questo tempo. Ragione e necessità mi appaiono un po' inconcludenti. Dopo, non c'è che il silenzio. Meglio, il silenzio, già da prima. Che potrei dire della sessualità? C'è sempre stata. Come argomento, non la trovo più utile della politica, del giardinaggio... È che tutti gli argomenti sono un po' inutili. Scrivere, non è avere un buono o un cattivo argomento: è cercare [I]⁶ i rapporti tra le cose. Solo

⁶ Il numero, aggiunto a mano e con il colore rosso dalla scrittrice, rimanda all'avverbio "inconsapevolmente" aggiunto a fine lettera.

questa ricerca puo' essere utile⁷. Le cose presenti sono le peggiori, per uno scrittore: come il naturalismo in teatro. Sono pessimi argomenti. Bisogna aspettare che passino: solo superate, avranno una certa decenza.

Mi scusi, e creda cordialmente,
(I) (inconsiamente)⁸

La risposta ortesiana va letta come una vera e propria dichiarazione di metodo, assai più che come un rifiuto tematico. Ciò che la scrittrice mette in discussione non è la legittimità della sessualità come oggetto letterario, bensì il presupposto stesso su cui si fonda la richiesta di Almansi: l'idea che sia possibile isolare un tema, trasformarlo in "argomento" e sottoporlo a una riflessione specialistica.

Colpisce anzitutto l'opposizione, quasi polemica, nei confronti di ciò che Ortese definisce "la ragione e la necessità, tipiche di questo tempo". La formula sembra alludere a una cultura critica che tende a privilegiare l'attualità, la tematizzazione e la razionalizzazione dei fenomeni, mentre la scrittrice rivendica una concezione della letteratura irriducibile alle categorie del presente. A una scrittura guidata dalla "necessità" e dall'urgenza del contemporaneo, Ortese contrappone una pratica conoscitiva che si muove in una dimensione più lenta, sotterranea e in parte inconscia.

Significativa è anche l'insistenza sul silenzio. "Dopo, non c'è che il silenzio. Meglio, il silenzio, già da prima": lungi dall'essere una rinuncia o una forma di afasia, il silenzio rappresenta qui una posizione etica ed estetica. Esso coincide con il rifiuto di piegare la scrittura alle esigenze della cronaca culturale o alle mode intellettuali del momento. Non sorprende, allora, che la sessualità venga accostata provocatoriamente alla politica e persino al giardinaggio. L'accostamento, apparentemente ironico, serve a ridimensionare la pretesa gerarchia dei temi e a riaffermare che nessun argomento possiede di per sé una superiorità artistica. Ciò che conta non è il

⁷ L'aggettivo "utile" viene aggiunto dalla scrittrice al posto di una parola cancellata e illeggibile.

⁸ Lettera dattiloscritta e autografa in A4, 1 foglio fronte, nota I inserita a mano. Fondo Almansi, fascicolo "Twentieth Century Studies", anno 1969. Si ringrazia la Biblioteca Cantonale di Lugano-Archivio Prezolini per la concessione alla pubblicazione.

soggetto trattato, ma la qualità delle relazioni che la scrittura è in grado di far emergere.

Il nucleo teorico della lettera si concentra infatti nella frase forse più importante dell'intero documento, resa ancora più significativa dall'aggiunta manoscritta in rosso dell'avverbio "inconsiamente": "Scrivere, non è avere un buono o un cattivo argomento: è cercare inconsiamente i rapporti tra le cose". L'inserzione autografa introduce una dimensione decisiva. La conoscenza letteraria, per Ortese, non procede attraverso categorie concettuali o programmi ideologici, ma mediante un movimento intuitivo e profondo che permette di cogliere i legami invisibili tra gli esseri, gli oggetti, la memoria e il dolore. La scrittura non è dunque esposizione di contenuti, ma ricerca di relazioni.

Da questa prospettiva deriva anche il giudizio severo sulle "cose presenti", definite "le peggiori, per uno scrittore". La polemica contro il "naturalismo in teatro" non va intesa come un rifiuto del reale, ma come una critica alla rappresentazione immediata e mimetica del contemporaneo. Solo ciò che è stato attraversato dal tempo e dalla memoria acquista, secondo Ortese, una "certa decenza", cioè una dignità simbolica e conoscitiva. L'esperienza deve essere superata e trasfigurata prima di poter diventare materia letteraria.

Alla luce della sua poetica, la risposta ad Almansì appare dunque coerente con la rappresentazione del desiderio che emerge in *Poveri e semplici*. Ortese non nega la sessualità; rifiuta piuttosto di considerarla un dominio separato, autonomo e autosufficiente. Come l'amore tra Bettina e Gilliat non si esaurisce nell'evento corporeo ma si trasforma in appartenenza, memoria, povertà condivisa e promessa di comunione, così anche nella lettera la sessualità viene ricondotta a una rete più ampia di rapporti invisibili. Essa non costituisce un tema privilegiato, ma una delle molte manifestazioni della vita relazionale.

In questo senso, il rifiuto di Ortese si distingue profondamente dalle numerose risposte conservate nel fascicolo preparatorio del secondo numero di *20th Century Studies*. Se molti corrispondenti accettano o declinano l'invito per ragioni di tempo, di opportunità o di impegni professionali, la scrittrice napoletana è tra i pochissimi a trasformare la risposta in un discorso sulla natura stessa della letteratura. Là dove Almansì proponeva una riflessione sul trattamento

Il silenzio che la scrittrice oppone alle “necessità tipiche di questo tempo” non coincide allora con una rinuncia, ma con una forma di fedeltà a ciò che nella vita e nell’esperienza sfugge alle classificazioni e alle parole già disponibili. L’eros ortesiano abita precisamente questo spazio di sospensione. Non coincide con la pienezza del possesso, ma con la ricerca di una parola ancora mancante, con il desiderio di un “bene” più profondo del semplice “piacere”, con l’aspirazione a una relazione capace di superare l’isolamento dell’io. E forse è proprio qui che continua a risiedere la forza della letteratura secondo Ortese: non nel nominare definitivamente le cose, ma nel custodire, attraverso la scrittura, il mistero dei loro legami.

Almansi, G. 1994 *L'estetica dell'osceno. Per un'estetica carnalista*. Torino: Einaudi.

- . 1997 *La seduzione assoluta*. In appendice: Da Ponte, L. *Il Don Giovanni*. Palermo: Novecento.
- Clerici, L. 2002 *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano, Mondadori.
- Gasbarra, L. (ed.) 2013 'Carte vive. "Una vita senza la dimensione comica è, a mio avviso, invivibile"'. *Le carte del Fondo Guido Almansi*, XXIV, 51, settembre.
- Mamet, D. 1989 *Teatro 2*. Almansi, G. (ed.). Genova: Costa & Nolan.
- Ortese, A.M. [1967] 2002 *Poveri e semplici*. In: *Romanzi. Volume I*. Farnetti, M. (ed.). Milano: Adelphi.
- . [1979] 2002 *Il cappello piumato*. In: *Romanzi. Volume I*. Farnetti, M. (ed.). Milano: Adelphi.