

**STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE  
ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA**

**NUMERO SPECIALE / SPECIAL ISSUE:**

**ANNA MARIA ORTESE: UNA SCRITTRICE CIVILE**

**A CURA DI / EDITED BY  
SILVIA ZANGRANDI & CRISTINA VIGNALI DE POLI**

**VOL. 37 No. 2 (2024)**

**e-SSN 2225-7039**

*Italian Studies in Southern Africa* (e-ISSN 2225-7039) appears online on the AJOL website (<http://ajol.info/index.php/issa>) and live in the EBSCO database Humanities Source Ultimate Collection on EBSCOhost, as well as on [www.italianstudiesinsa.org](http://www.italianstudiesinsa.org). See also the Association website: [api.org.za](http://api.org.za). The journal is listed in Google Scholar, BIGLI (Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana) [www.bigli.it](http://www.bigli.it), Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_Studies\\_in\\_Southern\\_Africa](https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_Studies_in_Southern_Africa) and EBSCO Discovery Service.

*As from 2018 the online version of the journal (e-ISSN 2225-7039) will be Open Access under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND) with a two-year embargo on all articles. Issues and single articles under embargo will still be available respectively on subscription or for a fee.*



A partire dal 2018 la versione online della rivista (e-ISSN 2225-7039) sarà disponibile in Open Access con patente internazionale Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Non Opere Derivate 4.0 (CC BY-NC-ND) con un embargo di 2 anni su tutti gli articoli. I fascicoli e i singoli articoli sotto embargo saranno ancora disponibili rispettivamente in abbonamento o a pagamento.

Published by A.P.I.  
(Associazione Professori d'Italiano / Association of Professional Italianists)

**Honorary Editor / Direttore Emerito**

**Anna Meda** (University of South Africa)

**Editor / Direttore responsabile**

**Anita Virga** (University of the Witwatersrand)

**Co-editors / Co-direttori**

**Andrea Lombardinilo** (Università di Chieti-Pescara)

**Matteo Santipolo** (Università di Padova)

**Editorial Board / Redazione**

**Alice Azzalini** (Università di Padova)

**Riccardo Cilli** (Università di Chieti-Pescara)

**Daniela Corrias** (Università di Padova)

**Viviana Gallo** (Università di Padova)

**Alberta Novello** (Università di Padova)

**Linda Parkes**

**International Advisory Board /**

**Comitato scientifico internazionale**

**Andrea Battistini** (Università di Bologna)

**Francesca Bernardini** (Università "La Sapienza", Roma)

**Guido Bonsaver** (Oxford University)

**Giovanna Carloni** (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

**Graziella Corsinovi** (Università di Genova)

**Ilaria Crotti** (Università Ca' Foscari Venezia)

**Biancamaria Frabotta** (Università "La Sapienza", Roma)

**Walter Geerts** (University of Antwerp)

**Pietro Gibellini** (Università di Venezia)

**Roberto Gigliucci** (Università "La Sapienza", Roma)

**Rosetta Giuliani-Caponetto** (Auburn University)

**Sarah Patricia Hill** (Victoria University, Wellington)

**Massimo Lollini** (University of Oregon)

**Dante Maffia** (Il Policordo, Roma)

**Sebastiano Martelli** (Università di Salerno)

**Alberta Novello** (Università di Padova)

**Graziella Parati** (Dartmouth College)

**Paolo Puppa** (Università di Venezia)

**Catherine Ramsey-Portolano** (American University of Rome)

**Luigi Reina** (Università di Salerno)

**Raniero Speelman** (Università di Utrecht)

**Giuseppe Stellardi** (Oxford University)

**Itala Vivan** (Università di Milano)

**Rita Wilson** (Monash University)

**Reviews / Recensioni**

**Anita Virga** (University of the Witwatersrand)

## CONTENTS / SOMMARIO

### INTRODUCTION / PREFERENZA

Silvia T. Zangrandi	Anna Maria Ortese, giornalista e donna	vi
---------------------	--	----

### ARTICLES / SAGGI

Monica Farnetti	L'Amica geniale	1
Emiliano Morreale	Anna Maria Ortese e il cinema	16
Marianna Scamardella	“Una partecipazione autentica al mondo”. Anna Maria Ortese e il giornalismo	32
Roberto Interdonato	Political and Aesthetic Vision: The Periodical <i>Sud: Giornale di cultura</i> (1945-47) and Anna Maria Ortese from “Dolente splendore del vicolo” and “Roma, la capitale” to <i>Mare non bagna Napoli</i> (1953)	48
Cristina Vignali	Dalla posta alle lettrici di Anna Maria Ortese: la costruzione di una scrittrice civile	74
Eleonora Anselmo	Lo sguardo della non appartenenza: una scrittrice al Giro d'Italia	92
Alberto Brambilla	Notizie su una collaborazione giornalistica poco nota di Anna	

Maria Ortese	106
<b>Contributors / Collaboratori</b>	120
<b>Information for Contributors / Informazioni per i collaboratori</b>	123
<b>A.P.I. Pubblicazioni / Publications</b>	127
<b>A.P.I. Executive Committee</b>	130

## INTRODUCTION / PREFERAZIONE

### ANNA MARIA ORTESE, GIORNALISTA E DONNA

**SILVIA T. ZANGRANDI**  
(Università IULM, Milano)

Attorno al rapporto di Anna Maria Ortese con il giornalismo molto è stato scritto, basti pensare a *La lente scura* (Clerici, 1991), a *La scrittrice reazionaria* (Iannaccone, 2003), agli studi di Sgavicchia (2010) e di Clerici (2001). Eppure, sulla sua attività giornalistica ancora molto si può dire non solo perché alcuni articoli sono ancora dispersi in riviste e mai raccolti in volume, ma anche perché le suggestioni che nascono dalla lettura dei suoi scritti giornalistici portano a continue riflessioni vuoi linguistiche vuoi contenutistiche. Ortese pubblica reportage, inchieste, scritti di viaggio a partire dagli anni Trenta del Novecento (il trasferimento a Rapallo nel 1975 sancisce la fine di questa sua attività): i suoi articoli rappresentano la curiosità di vedere, la necessità di capire il mondo. Ortese si pone infatti l'obiettivo di conoscere l'umanità aprendosi verso l'altro, mantenendo un atteggiamento di scoperta verso cose, persone e abitudini di vita. Sono molte le testate con le quali collabora: scrive per *Il Mattino* di Napoli, per *L'Europeo* e per *Il Mondo*, scrive sulle riviste *Sud* e *La Fiera letteraria*, pubblica anche sulla rivista culturale fondata da Leonardo Sinisgalli *Civiltà delle macchine*. L'elenco continua... Ciò che accomuna i suoi articoli è l'attenzione per l'aspetto sociale, per la vita degli uomini e delle donne che incontra, famosi e sconosciuti, è l'interesse nel raffigurare il lato nascosto degli intervistati, le loro paure

e le loro fragilità, la tenacia nel prendere le parti dei vinti per chiedere giustizia e non vendetta.

Negli anni Cinquanta, Ortese viaggia per l'Italia del dopoguerra: obiettivo che si prefigge è dare ai lettori una visione sincera e accurata dei luoghi visitati e della gente. Per il periodico dell'Unione Donne Italiane "Noi donne" (il recente studio di De Pasquale, 2025 ne ricostruisce le vicende) usciranno alcuni articoli (ho ragionato attorno a questi scritti in Zangrandi, 2021): in questi articoli Ortese si pone l'obiettivo di conoscere il mondo aprendosi verso l'altro, mantenendo un atteggiamento di scoperta verso cose, persone e abitudini di vita nuove che motivino il viaggio. Un esempio su tutti l'articolo "Nel dominio del tabacco" ("Noi donne", 21 ottobre 1951) dove la scrittrice mostra il suo interesse per la condizione delle donne lavoratrici, qui rappresentate dalle tabacchine. L'articolo si apre con la "grande regione di pietra delle Puglie, qua e là chiomata di grano, adorna di viti e di ulivi, fasciata di pascoli, ma per il resto scalza" (Ortese, 2004:421). Ortese ci conduce in uno dei paesaggi più stupefacenti della Penisola,

[...] ora tutto sassi, deserto, luce, ora soltanto montagne, fantasia, tenebra [...] lucido di piogge, acceso da folgori o da arcobaleni improvvisi, uncinato, lungo la costa adriatica, da marosi verdissimi, copriva e scopriva di volta in volta paesaggi sempre più remoti, arcani. (421)

In questo paesaggio brullo e desertico, cresce il tabacco. I tocchi paesaggistici indulgono sulla presentazione del cielo dove la volta è "smaltata" e le nuvole sono "sfilacci grigi, argentei". I numerosi aggettivi conducono in un ambiente arcano e remoto che, attraverso un universo di disegni, sfocia in un "paesaggio da prima della creazione" (423). La realtà viene deformata dalla scelta aggettivale (il cielo è "immenso, obliquo, stravolto [...] uncinato", (421); il paese di Alessano appare "come una pietra in mezzo a una nuvola" (423)) e si accorda al mondo nero affollato di donne vestite di nero, con gli occhi neri senza sorriso. Alle case sempre più basse, agli alberi sempre più radi, alle "pietre sempre più aguzze" (422) corrisponde l'apparizione di un'umanità al limite dell'indigenza: intere famiglie sono "a malapena riparate da un ombrello o da scialli e cenci colorati" e i "paesi e villaggi [sono] sempre più miseri" (422). Ad Alessano Ortese fruga nei volti

stravolti che evidenziano il disagio sociale, insieme di resti di un'esistenza precaria e sofferente: donne a piedi scalzi e con figli piccoli accanto maneggiano foglie di tabacco. Cristina Conchiglia le farà da guida all'interno della fabbrica di tabacco: i suoi occhi sono neri come il paesaggio circostante, così come neri sono i racconti della donna, che presenta la condizione delle tabacchine, la loro vita misera, il loro salario da fame. Ortese ama i dettagli, le comparse, la gente comune, specialmente quella che soffre, con la quale si intrattiene e indulge nella rappresentazione di questa umanità dolente, povera e sofferente. Il momento più toccante è l'incontro con Rita Colaci di Alessano, una bambina di otto anni, penultima di 14 figli, che già aiuta le altre donne nella lavorazione del tabacco in un ambiente degradato e pieno di umidità. Sono proprio le figure o gli oggetti minori a colpire la sua sensibilità:

[...] capita a volte [...] nei posti meno propizi al successo dell'immaginazione, che un particolare a prima vista insignificante, fornisca la chiave di una sensazione nuova, apra senza rumore prospettive diverse, riveli dimensioni del tutto insospettate. (424)

Di fronte a scene di miseria e povertà chi scrive si domanda cosa queste donne possono aver conosciuto “della terra, della gioia del sole. E ‘nulla, assolutamente nulla’”. Nonostante Ortese sperimenti tanta sofferenza, la sua capacità immaginifica, che è la cifra stilistica di tutta la sua produzione, spesso vince sulla scrittura testimoniale: nei suoi resoconti con frequenza trasfigura il paesaggio e lo spazio da reale diventa spazio dell'invenzione. Ecco che la zona tra Bari e Lecce è fatta di “montagne, fantasia, tenebra [...] in un crescendo altissimo e silenzioso di motivi orientali, di colori” (422). La realtà viene deformata attraverso il linguaggio, in particolare grazie alle scelte lessicali e aggettivali: i paesaggi sono “sempre più remoti, arcani”, le case hanno un’“aria segreta e irreprensibile”. Ortese non si limita a descrivere la realtà, ma la filtra attraverso una lente interiore che eleva il quotidiano a dimensione simbolica.

Quanto detto sopra legittima il ritrovato interesse attorno a Anna Maria Ortese manifestato nel convegno organizzato da Cristina Vignali e Silvia T. Zangrandi, svoltosi presso l'Université Savoie Mont Blanc

di Chambéry (5-6 dicembre 2024) dal titolo *Tra scrittura epistolare e scrittura giornalistica*. Due i percorsi tracciati: il binomio giornalismo-letteratura, confermato dall'affermazione della stessa Ortese che in *Il mare non bagna Napoli* sostiene la necessità di un'"apertura della letteratura verso la cronaca, dove è rifugiata la vita" (Ortese, 1994:114), e gli scambi epistolari dal valore letterario ma anche, e soprattutto, relazionale. I due volumi che la rivista *Italian Studies in Southern Africa* ha voluto dedicare a Anna Maria Ortese intendono avvalorare lo statuto di Ortese scrittrice del suo tempo, che riesce a combinare immaginazione e realtà, elevandole. Il primo dei due volumi è inaugurato dallo studio di Monica Farnetti *L'amica geniale*, che mette in luce l'importanza delle amicizie femminili intrattenute dalla scrittrice. L'articolo di Farnetti restituisce un profilo efficace e per certi versi inedito della scrittrice e decreta, per le curatrici dei due numeri, il punto di partenza convincente dal quale avviare nuove osservazioni attorno a Anna Maria Ortese, letterata, giornalista, scrittrice, donna. Farnetti, parlandoci delle amicizie femminili ortesiane, pone nuova luce attorno a Ortese donna prima che scrittrice. Anna Maria, scrive Farnetti, è "amica senza alcun dubbio 'geniale' nonché 'congeniale' alle sue elette e viceversa". Tra le amiche annoverate spicca Marta Maria Pezzoli (Mattia), nella cui corrispondenza si rileva la storia di Anna Maria, la sua formazione da autodidatta, i suoi perpetui problemi abitativi, la sua gioia di vivere nonostante le tante difficoltà, il suo lavoro, sconosciuto ai più, presso una casa cinematografica di Roma, il suo "divenire soggetto" in forza degli affetti e delle più intime ragioni del vivere. Quelle che un'amicizia [...] sa opportunamente custodire e onorare".

Attorno al rapporto tra Ortese e il cinema si sviluppa l'articolo *Anna Maria Ortese e il cinema* di Emiliano Morreale: i lavori svolti dalla scrittrice sono saltuari, "marginali, quasi simbolici della sua unicità e del suo essere a parte rispetto al mondo letterario". L'analisi offerta da Morreale di due racconti in cui il cinematografo e i film sono lo sfondo delle vicende dei personaggi è decisiva "per intuire il ruolo segreto del cinema nell'immaginario di Ortese, comune a tutta la sua generazione". Morreale si concentra su un lungometraggio oggi dimenticato, *Lauta mancia* (1956), diretto da Fabio De Agostini, perché rappresenta un interessante caso di studio: all'Archivio di Stato, dove sono depositati i fascicoli dei film presentati in revisione al ministero, il nome di Ortese

non compare tra gli autori; eppure il suo nome si legge sui titoli di testa come “collaboratrice alla sceneggiatura” e infatti, come afferma l'autore dell'articolo, “guardandolo, è difficile resistere alla tentazione di scorgervi elementi ‘ortesiani’”.

La zampata ortesiana, invece, è ben presente quando la scrittrice si fa giornalista, come è possibile vedere nei saggi che seguono. L'articolo di Marianna Scamardella “*Una partecipazione autentica al mondo*”. *Anna Maria Ortese e il giornalismo* ne ripercorre rapidamente le esperienze giornalistiche, incrociandole a quelle di narratrice, sottolineando come elimini ogni distinzione tra la sua produzione letteraria e gli articoli destinati alla terza pagina del quotidiano. Ortese collabora con ‘pezzi’ di attualità, di costume, di intervento civile, combinando oggettività e visione soggettiva, passione civile e letteraria.

L'articolo di Roberto Interdonato, *Political and Aesthetic Vision: Sud: Giornale di cultura (1945-47)* rivaluta il significato estetico e politico di *Sud: Giornale di cultura (1945-1947)* collocando la rivista nel contesto dei periodici pubblicati nell'immediato dopoguerra ed evidenziandone i tratti distintivi. Attraverso la lettura del racconto “Dolente splendore del vicolo” e del reportage “Roma, la capitale: Corrispondenza di Anna Maria Ortese”, l'autore mostra il ruolo centrale che “Sud” svolse nel forgiare la carriera letteraria di Ortese.

Cristina Vignali in *Dalla posta alle lettrici di Anna Maria Ortese: la costruzione di una scrittrice civile* esamina la rubrica curata da Anna Maria Ortese per il quotidiano *L'Unità* nell'estate del 1950, reinterpreta la sua posizione intellettuale attraverso la lente del dialogismo, della scrittura collettiva e dell'impegno storico-politico. L'analisi dei suoi articoli evidenzia un profilo ben diverso da quello che abitualmente le è stato attribuito, e cioè di scrittrice apolitica o isolata, ma, al contrario, emerge il suo essere “scrittrice civica”: rispondendo alle lettere delle lettrici, Ortese elabora una visione di giustizia sociale, dignità del lavoro ed emancipazione femminile.

Infine, Eleonora Anselmo (*Lo sguardo della non appartenenza: una scrittrice al Giro d'Italia*) e Alberto Brambilla (*Notizie su una collaborazione giornalistica poco nota di Anna Maria Ortese*) si dedicano a Ortese al seguito del Giro d'Italia. Anselmo, nell'occuparsi degli articoli usciti su *L'Europeo*, evidenzia come la scrittrice, estranea al mondo sportivo e in particolare a quello ciclistico, abbia sostituito il realismo del reportage giornalistico con impressioni paesaggistiche,

colori e dettagli, oscillando tra lirismo e simbolismo, trasmettendo così al lettore ciò che si cela dietro il Giro d'Italia. Brambilla invece segnala due schede bibliografiche relative a due scritti dimenticati di Anna Maria Ortese, apparsi entrambi sulle pagine del settimanale sportivo *il Campione* nel 1955, lo stesso anno nel quale Ortese aveva seguito il Giro d'Italia come inviata de *L'Europeo*. In particolare il contributo analizza il primo testo dedicato a Fausto Coppi in cui le alterne vicende sportive e personali del campione sono interpretate da Ortese in una prospettiva sociologica.

### Bibliografia

- Clerici, L. (ed.) 1991 “Da Napoli a Milano: la geografia delle collaborazioni di una scrittrice giornalista”. In: Ortese, A.M. *La lente scura. Scritti di viaggio*. Milano: Marcos y Marcos: 451-457.
- . 2001 “L'espressionismo immaginifico di Anna Maria Ortese reporter”. In: De Nicola F. & Zannoni, P.A. (eds). *Scrittrici, giornaliste. Da Matilde Serao a Susanna Tamaro*. Venezia: Marsilio: 27-36.
- Di Pasquale, E. 2025 “*Mi ha scritta e mi basta*”. “*Noi donne*” e il reportage d'autrice. Elephant & Castle, doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.560>
- Iannaccone, G. 2003 *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*. Napoli: Liguori.
- Ortese, A.M. 1994 *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi.
- . 2004 *La lente scura*, Clerici, L. (ed.). Milano: Adelphi.

- Sgavichia, S. 2010 “Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese”. In: Serafini, C. (ed.). *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*. Roma: Bulzoni: 271-228.
- Zangrandi, S. 2021 “Raccontare la seconda realtà dell’Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano”. In: Geddes da Filicaia, C. & Lorenzetti, S. (eds). *Narrazioni e rappresentazioni dell’Adriatico ieri e oggi*. Macerata: EUM Edizioni dell’Università di Macerata: 111-126.

## ARTICLES / SAGGI

### L'AMICA GENIALE

**MONICA FARNETTI**  
(Università di Sassari)

#### **Abstract**

*The recent discovery of additional letters directed by Anna Maria Ortese to Marta Maria (called Mattia) Pezzoli, former owner of the successful epistolary published in 2023 under the title Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia, was given as an opportunity for a reflection on the theme of friendship as friendship of and between women, long banished from our cultural history and whose history remains yet to be written. In fact, the letters in question exemplarily document the power and resources of this kind of relationship, which, when it is firm and deep, not only shows itself as what is excellent in human existence, and therefore in the private lives of the subjects involved, but also functions as the axis of rotation of the world that from old becomes new, and revises and refunds its own balance. Since it is a relationship that contradicts the male's claim to be "the signifier and the signified of all [feminine] desire", as Luce Irigaray wrote in This Sex that is Not a Sex, and in so doing subverts existing power arrangements.*

**Keywords:** Women's friendship, Anna Maria Ortese, epistolary writing, feminism, female community

L'amicizia tra donne mi interessa.  
V. Woolf, *Diario*, 28/11/1919

Parlare con te, è il mio momento di sole.  
A.M. Ortese a Mattia, 18/10/1940

In una lettera inedita inviata dalla Ortese a Gina Lagorio in data 5 aprile 1981 si legge: “Lei [...] mi rimane cara anche per una strana ragione: tra tutti i miei corrispondenti – in quasi una vita – è *una donna*. Non ne vedo [...] e leggo mai”<sup>1</sup> (Clerici, 2002:493). Come questa dichiarazione si concili con quanto a oggi ci risulta, e a breve maggiormente ci risulterà, è difficile dire. Le presenze femminili che si registrano nel *corpus* epistolare dell'autrice, e che le lettere certificano essere state presenze sommamente significative nella sua stessa vita, risultano infatti non solo numerose nel loro insieme ma, altresì, assidue (alcune, almeno) e di lunga durata, nonché ordinate e intrecciate in modo tale da costituire una rete robusta e senza interruzioni dagli ultimi anni Trenta fino quasi agli ultimi in assoluto della vita di lei. Paola Masino (1937-1985), Adriana Capocci (1938-1944), Helle Busacca (1938-1974), Maria Vittoria Ciambellini (1939-1942), Marta Maria Pezzoli (1940-1946) e Flavia Arlotta (1961-1997) sono, attualmente nomi accertati di destinatarie ciascuna di un intero, e più o meno corposo, epistolario<sup>2</sup>. Mentre un'ancora sparsa e in gran parte sommersa (perduta?) corrispondenza con altre donne d'ingegno, depositarie di affetto e confidenza da parte dell'autrice, fa affiorare gli ulteriori nomi, emergenti soprattutto fra gli anni Settanta e gli Ottanta, di Clotilde Marghieri, Lalla Romano, Natalia Ginzburg, Adele Cambria, Fleur Jaeggy, Marisa Di Iorio, Elsa De Giorgi, Milena Milani, Rossana Ombres, Laura Lepetit, oltre a quello della citata Lagorio. E mentre altri nomi ancora, e della stessa portata – Oriana Fallaci, Maria Bellonci, Ginevra Bompiani, Josyane Savignau... –, si rinvergono quali indicatori di altrettante mediazioni femminili delle lettere ‘aperte’ inviate dalla Ortese alla stampa quotidiana<sup>3</sup>.

C'è ragione di credere, da quel poco o quel molto (a seconda dei casi) che sappiamo di queste amicizie, che si sia trattato sempre e

---

<sup>1</sup> I riferimenti saranno in corsivo nel testo.

<sup>2</sup> Le lettere a Paola Masino, inedite, sono custodite nel Fondo Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; quelle ad Adriana Capocci, custodite nell'archivio privato “Silvana de Luca”, sono parzialmente inglobate nella biografia di Sergio Lambiasi (2018); quelle a Helle Busacca si leggono in Anna Maria Ortese (2024a); quelle a Maria Vittoria Ciambellini in Anna Maria Ortese (2024b); quelle a Marta Maria Pezzoli in Anna Maria Ortese (2023). Infine, quelle dirette a Flavia Arlotta, come del resto il *corpus* integrale di quelle destinate alla citata Adriana Capocci, sono attualmente sotto le cure, rispettivamente, di Lilia Bellucci e Barbara Cavallini, e vedranno presto la luce.

<sup>3</sup> Un parziale regesto è in Farnetti, 2018.

comunque di una relazione fra amiche ‘geniali’ nel senso di ‘congeniali’, di donne cioè che si sono aiutate a vivere e a pensare e che, in molti casi, si sono fatte “reciprocamente esistere”, permettendo che ciascuna potesse, in compagnia dell'altra e non senza di lei, divenire se stessa<sup>4</sup>. Faccio volutamente ricorso alla formula (alquanto magica, si converrà) di Elena Ferrante perché a lei riconosciamo il grande merito di aver fatto accedere, per il tramite della sua quadrilogia, questa specifica relazione (amicizia *di* donne nonché *fra* donne) all'ordine simbolico: l'ordine, vale a dire, del linguaggio, del racconto, della letteratura. Dunque di averla fatta propriamente esistere, iniziando a scriverne la storia mai raccontata, a darle una forma che ancora non aveva, e consentendo a che si mettesse finalmente in valore un'esperienza appartenuta, di fatto, alla vita di tutte<sup>5</sup>. Non si ignorerà infatti che una secolare tradizione di pensiero, e specularmente letteraria, ha negato alle donne il senso dell'amicizia, e che l'inesauribile disputa in materia risulta dominata da un paradigma che ha risolutamente escluso le vite femminili: cosicché tutto ciò che l'amicizia implica di squisito – fedeltà, dolcezza, rigore, ammirazione, gratitudine... –, e che ne fa il modello di quanto vi è di eccellente nelle relazioni umane, non è mai entrato ufficialmente nell'esperienza femminile del mondo<sup>6</sup>.

Lunga vita dunque a colei che non solo ha re-immesso senz'altro questa relazione nella vicenda culturale da cui è stata a lungo bandita, ma che ve l'ha re-immessa nella sua forma o fattispecie più piena e dirompente e, non per caso, più temuta quale è appunto l'amicizia fra due donne – donne, oltretutto, di talento, e animate da un ardente quanto risoluto desiderio di esprimerlo. Una relazione, questa, riconoscibile quale cellula germinale di un diverso assetto del mondo in quanto promotrice di nuovi “modelli di esistenza”: giacché nel momento in cui

---

<sup>4</sup> Con riferimento da un lato a Lynn Margulis (1999), teorica della collaborazione, ovvero del con-crearsi e del citato farsi “reciprocamente esistere” di creature necessarie al divenire l'una dell'altra (le quali “non precedono le proprie relazioni” ma si danno consistenza ed esistenza nell'intrattenerle), in luogo della darwiniana competitività, quale chiave della teoria evolutiva; e, dall'altro lato, a Liliana Rampello (2019) che puntualizza “la radice duale della libertà femminile”, ovvero l'“esperienza di libertà duale come radice accettata della soggettività e della sua formazione, al di fuori di qualsiasi dinamica identitaria e solipsistica” (Rampello, 2019:159).

<sup>5</sup> Aspetto, quest'ultimo, giustamente puntualizzato da De Rogatis (2018).

<sup>6</sup> Di cui abbondanti riscontri in tutta la letteratura filosofica al riguardo. Mi limito a indicare Pierluigi Pizzolato (1993); Massimo Baldini, (2001); Giorgio Agamben, (2007).

due donne si guardano, si vedono e – scrive Carla Lonzi – “si riconoscono l’una l’altra come esseri umani completi”, esse spostano le loro vite su un altro piano e modificano, con ciò, i rapporti di potere, non facendo esclusivamente “dell’uomo il centro delle proprie emozioni” (Lonzi, 1974:133). Sottolineo per inciso come in questo modello di amicizia fra donne risultino simultanei i due traguardi, rimasti invece a lungo scollati nella parallela storia della sorellanza (relazione, questa, per molti versi succube di un analogo processo di occultamento e censura), da un lato del sapersi dare conforto in situazioni di pena, dall’altro dell’apprendere a onorare e a dare “splendore” all’umanità l’una dell’altra, in vista della costruzione di un destino positivo, glorioso e possibilmente felice, tanto nella sfera intima quanto sulla scena pubblica (che, *more solito*, non differiscono), dei soggetti coinvolti<sup>7</sup>. E vengo senz’altro alla Ortese.

Amica senza alcun dubbio ‘geniale’ nonché ‘congeniale’ alle sue elette e viceversa, e portatrice di un esempio in letteratura così potente e nitido – mi riferisco alla relazione fra Toledana e Belman, all’anagrafe la stessa Ortese e la succitata Adriana Capocci, ne *Il porto di Toledo* – da aver forse costituito un/il modello per la stessa Ferrante<sup>8</sup>, la Ortese annovera peraltro, come è noto, anche preziose quanto durature amicizie maschili, tutte fondate su uno scambio sempre a un tempo intellettuale e affettivo, di molte delle quali testimonia una corrispondenza epistolare. È così nei casi di Massimo Bontempelli, Michele Cammarosano, Pasquale Prunas, Dario Bellezza, Patrick Mégevand, Roberto Calasso, Franz Haas<sup>9</sup>. Mentre purtroppo non vi è ad oggi traccia, fatta eccezione per quel poco che ne traspare dai

---

<sup>7</sup> Ho elaborato io stessa questo passaggio, rilevandolo dapprima nella storia della sorellanza (cfr. Farnetti, 2022) e trasferendolo poi, come faccio qui, all’interno di quella, ancora ai suoi albori, dell’amicizia femminile.

<sup>8</sup> Penso infatti alla coppia Lila-Lenù come a una riproposizione, per certi tratti, della coppia Toledana-Belman: la scrittrice (Lenù, Anna Maria alias Toledana) e la Bella (Lila, Adriana ovvero Belman) che si amano al punto da rinunciare entrambe al comune amato e amante (Nino Sarratore, Aldo Romano in arte Lemano) per restare fedeli l’una all’altra, mentre la bella conforta e supporta il divenire scrittrice dell’amica che resta, a conti fatti, l’unico suo baluardo contro la “smarginatura” (alla quale sia Lila sia, a suo modo, Adriana si ritrova esposta).

<sup>9</sup> Tolle le lettere inedite, vale a dire quelle a Massimo Bontempelli (custodite, insieme a quelle a Paola Masino, nel medesimo Fondo Falqui della Nazionale di Roma) e a Roberto Calasso (che giacciono negli archivi della casa editrice Adelphi), per il resto cfr. rispettivamente: Anna Maria Ortese, 2024a; Anna Maria Ortese, 2006; Anna Maria Ortese, 2011a; Anna Maria Ortese, 2017; Anna Maria Ortese, 2016.

romanzi autobiografici (*Poveri e semplici*, *Il cappello piumato* e, soprattutto, *Il porto di Toledo*), dei 'carteggi d'amore' fra l'autrice e gli uomini a cui risulta essere stata sentimentalmente legata: Corrado Pavolini, Aldo Romano, Alfonso Gatto, Marcello Venturi<sup>10</sup>. Tuttavia, per le ragioni suaccennate in merito alla storia ancora tutta da scrivere dell'amicizia fra donne, è su questa specifica tipologia relazionale che nel presente contributo si intende indugiare, prendendo a campione quella, fra le amicizie femminili della Ortese immortalate in un relativo epistolario, che risulta di particolare attualità.

Il riferimento è al caso di Marta Maria Pezzoli, affettivamente appellata Mattia, destinataria delle lettere ortesiane circolanti sotto il titolo *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia*<sup>11</sup>. Si tratta di 57 missive, fra lettere e cartoline (per lo più illustrate), custodite in bell'ordine da Mattia nel corso del tempo e rinvenute dal nipote Stefano Pezzoli all'atto del riordino dei beni ereditati dalla zia. Ebbene, ai 57 pezzi costitutivi dell'epistolario nella sua prima edizione se ne sono aggiunti ora esattamente altrettanti, al seguito di un nuovo e del tutto inatteso reperimento. Sono ancora lettere e (poche) cartoline distribuite lungo tutto l'arco cronologico del blocco precedente (1940-1946), che ne risulta rimpolpato e più ricco, oltre che di informazioni biografiche, e di annotazioni imperdibili sulla visione della vita da parte della scrittrice, altresì di splendidi passaggi sul tema direttivo dell'amicizia. Di ognuna di queste tre tipologie di contenuti si danno qui alcune, perché ma eloquenti anticipazioni, nell'attesa che la casa editrice proceda, come ha programmato di fare a breve, a una nuova e raddoppiata edizione del testo.

Sul versante biografico, innanzitutto, si ottengono dalle lettere ancora inedite alcune non trascurabili notizie in merito all'inesausta, e sempre sorprendente, formazione da autodidatta dell'autrice: "Voglio mettermi a studiare lo spagnolo, che già so leggere" (n. 51, 1 dicembre 1941); "Senti, non credi che mi sarebbe facile studiare il greco?" (n. 7, 17 settembre 1940); "Lessi un mare di libri" (n. 55, 2

---

<sup>10</sup> Dei trasporti, o innamoramenti senz'altro, dell'autrice per questi personaggi si hanno notizie dalle citate lettere, rispettivamente, a Helle Busacca (per Pavolini), ad Adriana Capocci (per Romano), a Marta Maria Pezzoli (per Gatto). Per Venturi, occorre invece fare ricorso a Luca Clerici (2002).

<sup>11</sup> Di cui alla nota 2. Del grande successo di pubblico e di critica riscosso da questo volume testimonia, fra altre, la voce limpida di Serenella Iovino, 2023.

aprile 1942) (con riferimento, fra gli altri, ai dilette inglesi e americani: Shakespeare, Dickens, Stevenson, Shelley, Poe, naturalmente Mansfield, Wilde; e fra gli italiani Fogazzaro e Corazzini, fra i classici Catullo e i lirici greci, fra i francesi il Molnar di *Liliom* e de *I ragazzi della via Paal...*)<sup>12</sup>. Contemporaneamente, si viene a sapere che, all'altezza del marzo del '43, ella lavorava presso una "casa cinematografica" romana, col compito di "ridurre trame e copioni di film in fascicoletti pubblicitari [...] avidamente ricercati dalle ragazze semplici" (n. 71, 2 marzo 1943). E si prende atto, meglio di quanto non si potesse fare leggendo la prima edizione dell'epistolario, di quanto ella fosse dolorosamente consapevole della guerra in corso:

Io mi auguro [...] che ben presto si faccia per tutti la bella luce madreperlacea del mattino, e sia solo canto d'uccelli e rugiada sulle fosse macchiate di sangue. E tutto ritorni ad essere [...] pianto d'amore su questo mondo troppo a lungo messo in castigo, al buio, e torturato (n. 81, 8 luglio 1944).

Mentre si ricavano alcuni elementi significativi in relazione alla sua esperienza abitativa, per lei è sempre cruciale, e particolarmente nei passaggi dall'una all'altra delle case napoletane. A partire da quella, fra tutte mitica, di via Piliero:

Ho sofferto [...] fra quelle mura; una giovinezza è morta così, seppellita; e altre ne sono fuggite per morire lontano (n. 70, 12 gennaio 1943)

passando per Villa Semmola, al n. 54 di via Posillipo:

Cambiamo casa. Da via Piliero si va a Posillipo, dove c'è luce e [...] si può scendere fino al mare, toccarlo (n. 52, 31

---

<sup>12</sup> Cito di necessità dal dattiloscritto inedito (esito della trascrizione dei manoscritti ad opera di Stefano Pezzoli), limitandomi a indicare, oltre alla data, il numero di ogni lettera secondo l'ordinamento predisposto dalla stessa Mattia, la quale così aveva proceduto anche per quanto riguardava il primo plico epistolare reperito. Gli autori e i titoli di opere oggetto delle letture della Ortese si rilevano, *passim*, dall'intero dattiloscritto.

dicembre 1941)<sup>13</sup>,

fino al “basso” di via Palasciano, lo stesso che ha accolto la nota vicenda della piccola Eugenia della novella *Un paio di occhiali ne Il mare non bagna Napoli*:

La casa, questa specie di *basso* malinconico, sul vicolo indegno, mi fa impazzire (n. 86, 1 novembre 1945, corsivo nel testo).

Sul piano quindi dell'emozione, che sappiamo originaria, di sapersi e sentirsi viva, e dell'euforia e della commozione che ne derivano, si mietono da questo nuovo dossier ulteriori conferme di come tale emozione sia stata realmente fondativa della vita e della letteratura dell'autrice, e di come nessun dolore, per quanto sentito, denunciato, reso eponimo (*Angelici dolori*, *Il cardillo addolorato*, *Mistero doloroso*, *Vera gioia è vestita di dolore* [...]) e rilevato dalla critica<sup>14</sup>, abbia saputo scaltarla dalla sua posizione eminente.

È molto difficile, ma è anche dolce vivere (s.n., 2 maggio 1942).

Vivo in una continua comunione con la Vita (n. 72, 14 marzo 1943).

---

<sup>13</sup> Si presume che gli Ortese ne occupassero una parte, stante il frazionamento della storica villa documentato a partire dagli inizi del XX secolo (cfr. Italo Ferraro, 2016). La Ortese, una volta trasferitavisi, ne parlerà all'amica nei seguenti termini: “Cara Mattia, la nuova casa è bella e grande come un sogno [...]. C'è una parte [...] piuttosto oscura, ma bella e comoda, che dà nel giardino; un'altra, addirittura smagliante, che guarda campagna e mare. Ho una palma davanti alla terrazza, le sue foglie [...] imitano i movimenti sconsolati e ardenti del mare. Più lontano ci sono altre palme; le guardo e costituiscono la mia gioia: splendono e battono continuamente, come occhi luminosi, come ciglia, nel vento e nel lume del mare” (n. [53], 27 gennaio 1942).

<sup>14</sup> Rammento i titoli delle opere dell'autrice che contengono un esplicito riferimento al dolore (tutte disponibili nelle edizioni Adelphi), e rinvio sommariamente alla prima stagione, nelle sue grandi linee, della critica ortesiana: quella che, dall'anno delle prime recensioni (ancora esemplare fra tutte quella all'edizione del 1937 di *Angelici dolori*, debutto dell'autrice, ad opera di Enrico Falqui, apparsa in *Quadrivio*, 9 maggio 1937), fino all'incirca a quello della sua morte (il 1998, scortato dall'uscita di *Corpo celeste*, 1997, e dall'ultima e rivista edizione de *Il porto di Toledo*, 1998), l'ha celebrata in questa chiave. Per un quadro più articolato degli studi sull'autrice rinvio però alla voce *Critica* del mio 'dizionario' *Anna Maria Ortese* (Farnetti, 1998).

Eppoi, Mattia, chi, avendo provato la gioia, può guardare senza desiderio la vita? (n. 11, 4 novembre 1940).

Sforzati di lodare nostra signora la Vita [...]. Essa non è che quale noi la facciamo, col nostro amore (n. 87, 13 novembre 1945).

Si sente la vita come una fortuna di tutti i giorni e direi una meraviglia, un dono. Saluto il sole [...]. Rivedo le stelle (n. 12, 8 novembre 1940):

sono, questi, pochi esemplari segmenti di un percorso che, destinato a far approdare l'autrice alle grandi pagine della sua maturità, già nella prima giovinezza ella aveva evidentemente intrapreso, e che seguì fino all'ultimo senza mai tradire (come invece le parve, non senza rammarico, che fosse accaduto ad altre) il giuramento fatto alla sua stella<sup>15</sup>.

Per finire, e chiudere il cerchio intorno al tema dell'amicizia, desidero evidenziare in particolare come queste due amiche, Anna Maria e Mattia (anche se quest'ultima, stante l'avvenuta perdita delle sue responsive, impone di fare i conti col paradosso detto della "intimità dell'assenza": Violi, 1984), nel loro modo di rapportarsi l'una all'altra e di procedere insieme per le vie del mondo inverino con intensità tutte le risorse –

---

<sup>15</sup> Faccio riferimento a una importante lettera, spedita a Pietro Citati in data 14 gennaio 1986 e ora pubblicata in Anna Maria Ortese (2011b), nella quale la Ortese parla all'amico di Elsa Morante e così si esprime: "Se leggerà *Menzogna e sortilegio* [...] capirà perché ne sono rimasta altamente soggiogata. Proporzioni mostruose. Ma non solo nella misura esterna del romanzo, quanto nel suo tempo interiore [...]. C'è una perfezione – di certi particolari – assoluta. Sembra il libro – la storia – del povero e feroce mondo femminile [...] dell'Italia che ha mille anni di tenebra [...]. Dopo *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo* [...]: l'architettura del libro è fredda [...]. Di Elsa Morante so bene – ho saputo a suo tempo, ho inteso – la vita come (quasi) negazione o rovesciamento di quell'ordine che le era apparso all'inizio [...]. Questo, poi, dev'essere stato il suo profondo patire. Di capire che l'ordine le era impossibile. Io stessa, da anni, vado sperimentando la difficoltà della coerenza, di serbarsi fedeli a una specie di giuramento fatto all'Invisibile. Di più non saprei dire. Ma follia e rivolta le intendo, le vedo ammissibili, solo in questo senso: di quasi militare obbedienza a un fanciullesco mite giuramento fatto, in passato, alla stella [...]. Elsa ha creduto nella inesistenza, nel miraggio, ha visto terra dove non era. Questa, per me, la sua tragedia. Un'anima perduta" (Ortese, 2011b:149-152).

affettive, etiche, intellettuali e nondimeno, e senz'altro, politiche – di questa relazione. Nell'assumere l'altra quale punto di riferimento del proprio sguardo, e nel contare su di lei per sapere di sé, ciascuna delle due costruisce infatti, per riprendere il ragionamento della citata Lonzi, “una cultura diversa, che non è un'appendice dell'altra”, estendendo la conquista di sé in uno spazio che è “fuori dall'eterosessualità patriarcale” (Lonzi, 1977; Lonzi, 1974). “Mi sembri un'altra me stessa – quella migliore” scrive per esempio la Ortese a Mattia (n. 4, 3 settembre 1940). E ancora: “Tu eri il mondo, finalmente” (n. 7, 17 settembre 1940). E soprattutto:

Non stimarmi come fai, ma ostinati a credere che c'è nella mia miseria un che di vivo e di bello [...] che un giorno verrà fuori [...]. Questo solo, questa tua fede in me [...] mi fa bene. (n. 10, 18 ottobre 1940)

È esattamente questo, credo di poter affermare, che la stessa Lonzi intendeva quando sollecitava ogni donna a “cercare la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna, perché [...] il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie” (Lonzi, 1974). Ed è ancora questo ciò a cui altre pensatrici miravano quando, incoraggiando le proprie simili a contraddire la pretesa maschile “di essere il senso ultimo di ogni discorso, [...] il significante e il significato di ogni desiderio”, e a “ricusare di abdicare a vantaggio di un altro essere umano” (poiché nelle “amicizie femminili che riescono a mantenere o a creare [...], le donne [...] trovano la forza di liberarsi dalle loro catene negando il dominio sessuale dell'uomo”), indicavano come obiettivo nientemeno che una revisione profonda del linguaggio e, di conseguenza, del pensiero, ovvero essenzialmente un “ordine simbolico della madre” (Irigaray, 1978:634-35; De Beauvoir, 1994:468; Muraro, 1991)<sup>16</sup>.

Ma ciò, anche se è tanto, non è tutto. Perché Anna Maria e Mattia hanno come obiettivo, e osano nominarlo, quello della loro propria e

---

<sup>16</sup> Non è un caso, aggiungo per inciso, che tutti questi riferimenti conducano ad altrettante pensatrici del femminismo della differenza, giacché l'argomento stesso di queste pagine implica un riandare alle radici della relazione fra donne. Con ciò tuttavia non vorrei rischiare di agganciare la Ortese a questo solo fra i tanti femminismi che oggi siamo in grado di riconoscere, poiché lei invece ne ha anticipatamente intercettati molti altri. A riscontro di ciò, si vedano i recentissimi volumi collettanei, esiti entrambi di comunità di pensiero femminili e femministe Attanasio (2025) e Margarese (2025).

comune felicità: privata come pubblica, sentimentale come 'mentale'. Mirando alla quale occorre loro di certo passare anche attraverso le antiche, inossidabili pratiche della consolazione, del soccorso e del conforto, sebbene rilanciate a inediti livelli di sensibilità e di stile ("Cara, cara Mattia. Vorrei in questo momento farmi sole, farmi profumo di viole, e venirti a consolare", n. 52, 31 dicembre 1941). Le quali pratiche comunque non tardano a convertirsi in autentiche mosse di avvicinamento al grande traguardo di un destino felice, accostato dalle amiche col sentimento inebriante di essere se stesse, di essere nei pressi della propria 'compiutezza' in qualità di essere umani, e di essere in due. Leggiamo.

Vorrei [...] fare [...] un po' di bene alla tua anima, aiutarla a divenire [...] capace di gioire (n. 2, 27 maggio 1940);

Non è compassione quella che io sento per te: è affetto, commozione, ammirazione, desiderio ardente di vederti [...] felice (n. 88, 25 gennaio 1946);

Rivedrai il cielo azzurro e i tuoi cari e, soprattutto, rivedrai il tuo cuore. Abbi [...] calma e pazienza. Di', come la Mansfield, "tutto è bene" (n. 80, 22 giugno 1944).

Siamo dunque in presenza di una relazione fra donne estremamente significativa, nella quale i due poli che di norma la costituiscono – l'essere "sorelle di pena", nucleo germinale di una sorta di "comunità di consolazione"<sup>17</sup>, e il farsi "compagne di splendore", perseguendo insieme e propiziandosi reciprocamente una vita libera e felice – sono compresenti, e permettono a entrambi i soggetti coinvolti di accedere al titolo, che tutto riassume, di amica 'con-geniale'. Allo stesso tempo, siamo in presenza dello stesso "immenso cambiamento" ravvisato da Virginia Woolf nel racconto di amicizia fra Olivia e Chloe, che le era accaduto di leggere nel romanzo della fantomatica Mary Carmichael ("Poiché se Chloe vuole bene a Olivia, e Mary Carmichael è in grado

---

<sup>17</sup> Espressione, questa, che dobbiamo a Janice G. Raymond, 1986. Il volume della Raymond è da considerarsi pionieristico nell'ambito delle ricerche sull'amicizia femminile come tema filosofico, letterario, sociale e politico, assieme almeno a quelli di Nina Auerbach (1976), e Janet Todd (1980).

di dare espressione a questo sentimento, [...] penso che sia successo qualcosa di molto importante”: Woolf, 1980: 92 e 94).

Correva l'anno 1929, allorché la Woolf identificava in quel “cambiamento” un punto di non ritorno e la Ortese, all'epoca appena quindicenne, si accingeva a breve a confermarlo, e doppiamente: non solo ‘volendo bene’ a Mattia, ma altresì impegnandosi lei stessa a “dare espressione” a quel sentimento. Mostrando fra l'altro, ancora una volta, come sia tendenzialmente per vie private, quelle che è *in primis* una situazione affettiva a promuovere e una (eventuale) corrispondenza epistolare a documentare, che una donna acquisisce ciò di cui ha bisogno per costituirsi a soggetto a pieno titolo e accedere autorevolmente alla scena pubblica. Occorre del resto da sempre, come si riscontra nella storia della epistolografia femminile<sup>18</sup>, che la posta in gioco sia davvero eccelsa, e molto sentita come lo è il godere di buone relazioni, l'essere amate, o l'essere felici, perché una donna reputi opportuno mobilitarsi, procedendo alle alzate d'ingegno necessarie al suo ‘divenire soggetto’ in forza degli affetti e delle più intime ragioni del vivere. Quelle che un'amicizia, meglio se geniale (ma non sarà forse giunto il momento di ammettere che un'amicizia, se non è geniale, non è?), sa opportunamente custodire e onorare.

## Bibliografia

- |                     |      |  |
|---------------------|------|--|
| Attanasio, E. (ed.) | 2025 | <i>Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese</i> . Firenze: Cesati. |
| Auerbach, N.        | 1976 | <i>Communities of Women</i> . Cambridge (Mass.): Harvard University Press.                         |
| Baldini, M.         | 2001 | <i>La storia dell'amicizia</i> . Roma: Armando.  |

---

<sup>18</sup> In materia, mi limito a segnalare lo studio pionieristico di Doglio (1993), seguito dai volumi collettanei Fortini, Izzi, Ranieri (2016); Zarrì (1999) e, per l'epoca contemporanea Barbarulli, Farnetti (2005).

- Barbarulli, C. & Farnetti, M. (eds) 2005 *Tra amiche*, numero monografico di *Nuova prosa*, 43.
- Clerici, L. 2002 *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- De Beauvoir, S. 1994 [1948] *Il secondo sesso*. Trad. it. di Cantini, R. & Andreose, M. Milano: Il Saggiatore.
- De Rogatis, T. 2018 *Elena Ferrante. Parole-chiave*. Roma: e/o.
- Doglio, M.L. 1993 *Lettera e donna. Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- Farnetti, M. 1998 *Anna Maria Ortese*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2018 “Ricordati della mia amicizia”. Sulle lettere di Anna Maria Ortese”. In: Crimi, G. & Marcozzi, L. (eds.). “*Tutto il lume de la spera nostra*”. *Studi per Marco Ariani*. Roma: Salerno Editrice: 555-566.
- . 2022 *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*. Roma: Carocci.
- Ferraro, I. 2016 *Napoli. Atlante della città storica*, vol. 10: *Posillipo*. Napoli: Oikos.
- Fortini, L.; Izzi, G. & Ranieri, C. (eds) 2016 *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Iovino, S. 2023 ‘Anna Maria amica geniale’. In: *Robinson*, 15 luglio:16.
- Irigaray, L. 1978 [1977] *Questo sesso che non è un sesso*. Trad. it. di Muraro, L. Milano: Feltrinelli.

- Lambiase, S. 2018 *Adriana cuore di luce*. Milano: Bompiani.
- Lonzi, C. 1974 *Sputiamo su Hegel*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- . 1978 *La presenza dell'uomo nel femminismo*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- Lonzi, C.;  
Chinese, M.C.;  
Lonzi, M. &  
Jaquinta, A. 1977 *È già politica*. Milano: Scritti di Rivolta femminile.
- Margarese, I. 2025 *Il tempo è un altro. Dialoghi con Anna Maria Ortese*. Roma: iacobellieditore.
- Margulis, L. 1999 *Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*. New York: Basic Books.
- Muraro, L. 1991 *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Ortese, A.M. 2006 *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*. Prunas, R. & Di Costanzo, G. (eds). Milano: Archinto.
- . 2011a *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*. Battista, A. (ed.). Milano: Archinto.
- . 2011b *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Farnetti, M. (ed.). Milano: Adelphi.
- . 2016 *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*. Rognoni, F. & Haas, F. (eds). Mergozzo-Viddalba: Sedizioni-Diego Dejacco Editore.

- . 2017 *“Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno”*. *Lettere di Anna Maria Ortese a Patrick Mégevand (1978-1997)*. Mégevand, P. (ed.). Ventimiglia: Philobiblon Edizioni.
- . 2023 *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia*. Farnetti, M. (ed.). Milano: Adelphi.
- . 2024a *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974)*. Biagi D. (ed.). Milano: De Piante.
- . 2024b *“Quanta letteratura in questa lettera, non è vero?”*. *Lettere a Michele Cammarosano e a Maria Vittoria Ciambellini*. Striano, A. (ed.). Milano: La vita felice.
- Pizzolato, P. 1993 *L'ideale di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*. Torino: Einaudi.
- Rampello, L. 2019 *“Le sorelle di Jane Austen: vita letteraria e vita simbolica”*. In: Farnetti, M. & Ortu, G. (eds). *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro, nelle arti e nella politica*. Firenze: Cesati:153-160.
- Raymond, J.G. 1986 *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*. Boston: Beacon Press.
- Todd, J. 1980 *Women's Friendship in Literature*. New York: Columbia University Press.
- Violi, P. 1984 *“L'intimità dell'assenza. Forme della struttura epistolare”*. In: *Carte Semiotiche*, 0, ottobre:90-97.



## ANNA MARIA ORTESE E IL CINEMA

**EMILIANO MORREALE**  
(Sapienza Università di Roma)

### **Abstract**

*Ortese's relationship with cinema was more occasional and less prominent than that of other writers of her generation. Nevertheless, several articles published in the magazine Film in early 1945 are of considerable interest — particularly the short story Cinema e vita, which reveals the crucial role of cinema in shaping her imaginative world. In Ortese's writings from the 1950s, cinema becomes a cultural phenomenon, linked to the figure of the engaged intellectual and the season of Neorealism, while the author's own reflections highlight her somewhat marginal position within this context. The essay also examines Ortese's enigmatic collaboration on the screenplay for Fabio De Agostini's film *Lauta mancia*, which displays striking affinities with her poetic universe.*

**Keywords:** Ortese, cinema journals, neo-realism, screenplay, childhood

Il rapporto di Anna Maria Ortese col cinema è stato indubbiamente saltuario, anche se profondo come per tutti gli italiani della sua generazione. Ma se molti letterati, specie negli anni tra il dopoguerra e il boom, hanno avuto nel cinema una fondamentale fonte di reddito, come critici o come sceneggiatori (da Bassani a Pasolini, da Soldati a Bertolucci), i rapporti professionali di Ortese col cinema sono stati radi e marginali, quasi simbolici della sua unicità e del suo essere a parte rispetto al mondo letterario. Lei stessa testimonia di aver lavorato nel 1940 all'ufficio stampa della Mostra del cinema, e nel dopoguerra di aver fatto la comparsa nell'adattamento dei *Miserabili* di Riccardo Freda, girato a Roma (Clerici, 2002:477). A ciò, vedremo, sono da aggiungere testimonianze indirette di una partecipazione a un film documentario, e un'unica collaborazione, un po' misteriosa, a un lungometraggio di finzione.

Eppure pochi, significativi segnali ci dicono di un rapporto profondo che affonda le sue radici negli anni della giovinezza. In una fase relativamente precoce della sua carriera, dopo *Angelici dolori*, Ortese lascia testimonianza della propria passione per il cinema in due racconti pubblicati nel 1945 sulla rivista "Film", diretta da Mino Doletti: *Cinema e vita*, sul n. 2, 13 gennaio:

**RICORDI IN PRIMO PIANO**

**CINEMA E VITA**

**IN PLATEA COLPI DI TOSSE**  
di Guido Rosanda

**Guido Rosanda**

*Il colpo di tosse, a teatro, sono come gli appunti. Basta dare il via, e si prova il teatro.*  
*Ami, secondo una psicologa, la tosse, alle prime, è l'emozione.*  
*Appena. Dopo di cui il gergo del teatro si fa più cittadino, per essere di parlare un forte senso di libertà.*  
*Con non si avranno più sbadigli, ma i sussurri.*  
*La tosse in scena è invece una cosa diversa. La tosse in scena è un colpo di tosse che si fa, e si prova il teatro.*  
*Ami, secondo una psicologa, la tosse, alle prime, è l'emozione.*  
*Appena. Dopo di cui il gergo del teatro si fa più cittadino, per essere di parlare un forte senso di libertà.*  
*Con non si avranno più sbadigli, ma i sussurri.*

**Guido Rosanda**

*Ami, secondo una psicologa, la tosse, alle prime, è l'emozione.*  
*Appena. Dopo di cui il gergo del teatro si fa più cittadino, per essere di parlare un forte senso di libertà.*  
*Con non si avranno più sbadigli, ma i sussurri.*



pubblicista e scrittrice che si è cominciato a studiare solo di recente (Scabelli, 2023). Le lettere

Ostese, Alberto  
Pisella  
Venezia, 23 dic.

Caro Ostese, una volta mi  
avete proposto di vivere per Filippo  
qualche pagina di Piccoli in  
Forum Primo.

Potrei subito, ma ho un  
fiume di cose in da trattare, e  
in un tempo poco brillante,  
ho co scelto alle scelte pagine di  
una rivista moderna.

Ora ci ripenso, e rimando.

E' tardi?

Penso contenti se mi dicenti  
che no, non e' tardi.

Cordialmente  
Antonio Delle

In questa rivista mi sono  
occupato di come non da solo

Cara h'pura Ogile, di  
tre copie ne trattengo una,  
perche' la mia era indecifra-  
bile: ma, anche questa, e'  
sempre a disposizione di Filou.

Forse e' un racconto troppo  
lungo per Filou, e le copie  
non sono venute come lei  
aveva conigliato, cioe' molto  
chiaro.

Paginezza. Nelle condizioni in  
cui vivo, non posso far di meglio:  
la pagina, il verso della scrittura e  
il piacere di scrivere, se ne sono  
andati: e non s'colpa mia.

Grazie di ogni tua gentile  
legha.  
Le vuol farmi, in rispetto,  
refero qualcosa, ti ricordo che  
non vado piu' a Prato: non  
mi telefono, ma mi scrivi.

Condivalvante  
Aureliano D'Atene

Cannaregio, Calle Nuova 526  
Venezia

sono state pubblicate numero speciale dei “Quaderni di Cinemasud” (Tortora, 2010) dedicato alla scrittrice e curato da Matilde Tortora, ma non risultano presenti in alcun archivio e quella a Ojetti, come mi ha segnalato Giulio Ciancamerla che ringrazio, si trovava in un vecchio catalogo di LIM Antiqua e risulta essere stata in seguito venduta a privati.

La scrittrice all'epoca vive a Venezia. C'era già stata due anni fra il '39 e il '41, ospite di Massimo Bontempelli al confino, e ci torna dall'aprile '44 all'aprile '45 (Clerici, 2002:131-32). I due pezzi sono pubblicati nell'ultima fase del suo soggiorno, ma la sede editoriale merita qualche parola. “Film” era una rivista importante pubblicata a Roma, la cui redazione era stata spostata a Venezia dopo la fondazione della repubblica di Salò. La pubblicazione in quei mesi vivacchia, in un panorama composto quasi esclusivamente di nomi italiani e tedeschi, ignorando ovviamente la guerra. Il pubblico di riferimento è quello femminile, come risulta evidente dalle pubblicità ospitate (esclusivamente ciprie, rossetti, creme e prodotti per fermare le smagliature delle calze). L'ultimo numero sarà quello del 21 aprile, poi la pubblicazione continuerà a Milano nel marzo dell'anno dopo.

La voce narrante, all'inizio di *Cinema e vita*, è appunto a Venezia e sogna “di ritornare, in maniera fatata, verso una felicità, verso una *luce*, verso una creatura *non* umana”, ossia a Napoli. Il passaggio è decisivo per intuire il ruolo segreto del cinema nell'immaginario di Ortese, comune a tutta la sua generazione:

Mi si domanderà cosa ha da vedere questo umano sogno [...] col cinematografo, a cui pensavo prima di scrivere queste righe. Ebbene, il solo fatto che io pensavo al cinema, e poi ho pensato a Napoli, a questo amore lontano, dice che tra i due mondi c'è un rapporto, almeno nella mia anima esiste un rapporto; è così delicato a strano, quanto profondo e sincero. Non so quasi parlarne.

“Divenuta giovinetta, senza sapere cosa fosse il cinema”, la narratrice lo incontra guardando un film che non nomina, con Katharine Hepburn

e Franchot Tone, e che è evidentemente *Dolce inganno* di George Stevens.

Tutto, in quel film, era mirabilmente grazioso e vero, di una verità delicatamente oleografica, di una grazia magica, cara alla fantasia di una giovinetta quale io ero allora.

La beltà di quel giovanile mondo, così falsa e pura, la commovente attesa di Katherine [sic] e la grazia di Franchot, mi sedussero per sempre.

Seduta sulla mia panca, tra una fila inquieta di ragazzetti, mi stringevo nervosamente le mani e mi domandavo che cos'era questo mondo, e dov'era, che io non avevo mai sospettato.

Palpitava sul telone bianco, ma certo non era che un riflesso. Un mondo esisteva, dunque, dove la solitaria commozione di una fanciulla aveva un significato, e la sua tristezza un avvenire: dove incontro all'ombra moveva fatalmente la luce: e questo nel più perfetto e felice dei modi. (Tortora, 2010:29)

La protagonista racconta la propria esperienza all'ufficio stampa della Biennale, e alla fine qualche immagine della Mostra lampeggia. In particolare, quella di un film allora celeberrimo di Marcel Carné interpretato da Jean Gabin, *Alba tragica* (*Le jour se lève*), uno di quei titoli del cosiddetto "realismo poetico" che, insieme a certi titoli americani, costituirono una speranza e un'ispirazione per molti giovani appassionati di cinema cresciuti sotto il fascismo. La visione del film, come spesso accade nei testi narrativi, ha un valore di epifania e di *deus ex machina*: rivela alla narratrice la propria infelicità, e prelude a una lettera del fratello, che la richiama infine a Napoli.

Così il buon vecchio Cinema mi aveva portata via per le strade dolorose del mondo, dietro i suoi incanti, e poi a un tratto, come pentito, riaccompagnata alla casa paterna.

(Oh, se ancora una volta qualcuno ci riaccompagnasse laggiù!)

Ma tu dove sei, buon Cinema? Io penso alle volte che anche tu sia rimasto laggiù, dove c'è il sole, dove c'è la gioia, dove le acque splendono e i cieli sorridono!

L'idea del cinema come sogno, evasione, libertà, accomuna varie generazioni cresciute sotto il fascismo. In Ortese c'è però più precisamente l'idea del cinema come sogno umile, infantile, confermata da un altro passo del racconto in cui la protagonista decide di fuggire dalla prova generale del *Tristano e Isotta* alla Fenice, dove è andata con un biglietto regalato da amici:

Isotta, immensa come una luna piena sfavillante, in abiti vistosi, raccontava qualcosa di interminabile alla sua ancella, quando la porta del palco dove si trovava una ragazzina napoletana, si aperse silenziosamente, e una figurina avvolta in un cappotto più grande di lei, munita di due stivali lucenti e di un berretto di pelliccia (doni di Natale della Provvidenza), furtivamente cominciò a scendere le scale e infine uscì all'aperto. [...]

La risoluzione era nata il quel palco, mentre guardavo quella assurda Isotta: al Santa Margherita si dava *Casa paterna*<sup>1</sup>, un film che non avevo visto, ma il cui titolo mi attraeva stranamente. Preferivo senza vergogna quella povera sala alla ricca Fenice dove cantata Tristano. (Tortora, 2010:33)

Nel secondo racconto la presenza del cinema è in apparenza marginale ma in realtà assai significativa e coerente col testo precedente. La narratrice potrebbe essere idealmente la stessa: una donna che vive in una modesta pensione e ripensa alla propria infanzia, al fratello Corrado che le parla del favoloso cugino Svejg. Ma le cose, scopre, sono più complicate: Corrado è in realtà per lei un fratellastro, figlio di primo letto della madre accettato dal padre. E Svejg è a sua volta il figlio di primo letto del padre di Corrado: non un cugino dunque, ma il fratello

---

<sup>1</sup> Il film diretto da Carl Froelich nel 1938 (titolo originale, ben più carico di senso, *Heimat*) è un melodramma su una donna abbandonata dall'uomo che l'ha messa incinta e che, quando lei diviene celebre cantante, vorrebbe sposarla. Protagonista è Zarah Leander, celebre cantante svedese e principale diva del cinema tedesco dell'epoca.

di suo fratello. Adesso si è trasferito in America, dove “è diventato un bravissimo attore cinematografico, di quegli uomini che fanno piangere le fanciulle” (Tortora, 2010:50), e l'unico modo che lei ha per vederlo è andare al cinema: “là, sullo schermo tremante ti guardo, mio caro fratello, amico mio”. Di ritorno dal cinema, però, nella stanza c'è proprio Svejg, che sembra dapprima un sogno (“m'ero addormentata piena di pianto, dopo esser stata al cinema, e qualche buon angelo aveva voluto consolarmi dandomi questa apparizione”) ma è in realtà una presenza reale per quanto idealizzata (“il mio re”, lo definisce lei) che davanti alla intimidita ragazza rivela di aver sempre saputo di lei e di averla amata senza conoscerla.

Il divo/fratello esce dallo schermo, dunque, ed entra come presenza quieta a ricambiare l'amore a senso unico della sorella-spettatrice adorante. Se dovessimo citare un altro scrittore o un'altra scrittrice di quella generazione che ha raccontato in modo simile, insieme crudele e sognante, lo stupore infantile nei confronti del mondo del cinema, sarebbe Elsa Morante nelle pagine inedite del mai pubblicato *Senza i conforti della religione*, con un fratello maggiore (anche lì) affascinante manigoldo che a un certo punto finisce a fare il produttore, addobbandosi agli occhi del narratore con tutto il similoro di cui son fatti i sogni di cinema<sup>2</sup>.

In una chiave simile il cinema appare in certi accenni del dopoguerra<sup>3</sup>: soprattutto in *La luna sul muro*, straziante racconto in cui una donna borghese in attesa di un figlio viene avvicinata da una sfiorita cameriera in un locale, che le chiede di andare insieme a vedere un film, *Breve incontro* (“Ci furono due cose che dispiacquero a Olga: che la donna volesse vedere un film celebre per la sua delicatezza (“da chi ne avrà sentito parlare?” si chiedeva turbata) e che a lei, signora Zachin, questo dispiacesse”) (Ortese, 2006:176).

In quell'epoca però, per Ortese come per molti scrittori suoi coetanei, tutto cambia. Sono gli anni del neorealismo, nella letteratura e ancor più nel cinema. Anni in cui il cinema come fatto culturale è anche parte di una cultura e identità di sinistra, forma di impegno in più sensi. Un arricchimento ma anche (lo ripetono in tanti, da Calvino a Sciascia) di perdita, una fine dell'innocenza per i giovani spettatori

---

<sup>2</sup> Cfr. i frammenti del romanzo inseriti in Bardini, 2014.

<sup>3</sup> Come un breve accenno nel racconto *Masa*, pubblicato in *Silenzio a Milano* e ora in *Angelici dolori e altri racconti*, (Ortese, 2006:176).

degli anni '30 davanti a un nuovo cinema. E come per molti scrittori della sua generazione, il neorealismo significa per Ortese l'entrata nell'età adulta, la fine del sogno. Entrano nel suo canone ideale i film russi come *La corazzata Potemkin*, e i film italiani. Pasquale Prunas, il fondatore della rivista "Sud" a cui Ortese collabora e che poi immortalerà nel *Mare non bagna Napoli*, come molti altri giovani all'epoca comincia con la fondazione di un cineclub.

Aveva così, poco alla volta, preso la direzione del Circolo del Cinema, e portato nelle sale di Via dei Mille, fra molti altri film, *L'Incrociatore Potëmkin*. Era stata, quella, una mattinata incredibile, con la sala piena di visi attoniti, feriti profondamente da qualche cosa. Non parlavano, ma assorbivano tutto: la feroce nudità, il coraggio, la musica profonda delle inquadrature. All'uscita, e nei giorni seguenti, avevano fatto capo tutti alla Sant'Orsola, una stanzuccia piena di libri, tra il Palazzo Cellamare e il Ponte di Chiaia, adibita originariamente a biblioteca. Era un tempo di primavera, e il cielo di Napoli aveva lo stesso colore di un cielo d'Europa, dove gli uomini camminano. Molte speranze erano nate in quel giorno, strane speranze tra la veglia e il sonno, e avevo visto Renzo Lapicciarella e gli altri uomini dell'"Unità" sorridere, conversando gentilmente con gli ultimi ragazzi del "SUD". (Ortese, 2006:186-87)

E c'è al riguardo un dialogo molto significativo con un giovane russo, alle porte di Mosca, nella corrispondenza poi intitolata appunto *I passeri di Mosca*, uscita su "L'Europeo" del 28 novembre 1954<sup>4</sup>:

"Noi, in Unione Sovietica, conosciamo un poco le vostre città attraverso il cinema. Ammiriamo molto il vostro cinema."

"È il cinema neorealista" dico.

"Non so" dice.

---

<sup>4</sup> Ora in *La lente scura. Scritti di viaggio*, Adelphi, Milano 2004: 99-100.

Subito turbato, ma non si riprende. Mi guarda pazientemente. Mille volte, in Russia, di fronte a una parola il cui significato non era completamente comprensibile, ho visto questo sguardo, come di uno che dica: "Spiegati, ti prego, desidero capire perfettamente". Specialmente i giovani avevano questo sguardo: Cosa fanno gli altri popoli? Cosa significa questo? Quello? E tutto ciò con una calma, una dignità assoluta, ma anche una volontà intensa.

"Penso che neorealismo voglia dire questo" cerco di sorridere. "Un regista italiano sale su questo treno, sa che è un treno dell'Unione Sovietica, e perciò molto importante, perché c'è dietro tutta la storia dell'Unione Sovietica, ma per dare il senso del treno, cioè della vita, lui deve guardare tutti i *particolari* che si trovano su questo treno, che *fanno* il treno intero (col suo significato), e che a volte possono essere deludenti, e sembrare in contrasto con la bella idea del treno, con l'idea di ciò che vorremmo fosse un treno."

"Capisco" dice.

Ma so che lo scopo gli rimane ancora oscuro, da come mi guarda.

"Lo scopo è dare il senso della vita, attraverso una somma di particolari. I particolari sono forse cattivi, il senso è buono. E c'è anche uno scopo, nel registrare tante cose: farle migliorare. O, se per qualche motivo non possono ancora migliorare, la gente sia al corrente di questo. Così sia informata sinceramente di tutto quanto riguarda il proprio paese, delle condizioni economiche, morali, di tutto."

"Voi avete studiato?" mi dice.

"Un poco."

Per qualche momento il mio interlocutore non mi guarda. Ha gli occhi intenti, assorti.

"Delle cose, a noi piace soprattutto il lato buono."

Un brano piuttosto interessante, dove possiamo intravedere l'atteggiamento ambivalente nei confronti della realtà sovietica, e una

fulminea descrizione del cinema neorealista che è anche, forse, una piccola descrizione del proprio peculiarissimo “neorealismo” all’epoca<sup>5</sup>.

In quegli anni '50 in cui Ortese vive di collaborazioni saltuarie si hanno sporadiche notizie di suoi avvicinamenti al mondo del cinema, ovviamente più dettati dalla necessità di guadagno che da una spinta artistica com'è invece il caso del teatro. Ne è una bizzarra testimonianza il racconto *L'uomo della costa*, uscito su “Il Mondo” del 15 dicembre 1959, ritratto di J. B., uno stranissimo intellettuale-arruffone francese, sognatore estremista che vive a Roma e sta progettando un documentario (Ortese, 1991:53-6).

Eppure almeno una collaborazione col cinema Ortese la porta a termine, seppure in termini un po' misteriosi. Si tratta di un lungometraggio oggi dimenticato, *Lauta mancia*, uscito nelle sale con esiti modestissimi di pubblico e di critica nel maggio 1956 (il visto di censura è del 2<sup>6</sup>) e diretto da Fabio De Agostini, che in seguito girerà solo altri due film (poco memorabili) negli anni '70, *Belle d'amore* e *Le lunghe notti della Gestapo*. L'apporto di Ortese è misterioso perché all'Archivio di Stato, dove sono depositati i fascicoli dei film presentati in revisione al ministero, il suo nome non compare tra gli autori, e soprattutto la sceneggiatura, che di solito viene depositata insieme agli altri documenti, in questo caso è assente. Eppure, il nome di Ortese si legge sui titoli di testa come “collaboratrice alla sceneggiatura” insieme a Franco Piccinni e Guido Zurli, mentre il commento (cioè la voce fuori campo che accompagna il film) è firmato da Giuseppe M. Perrone. L'impressione, nonostante collaboratori tecnici di primo piano (il direttore della fotografia Carlo Di Palma, il compositore Roman Vlad, il montatore Mario Serandrei) è di una produzione piuttosto improvvisata, a basso costo, destinata a un pubblico dei ragazzi e magari al circuito delle sale parrocchiali, all'epoca fondamentale nella distribuzione. La società produttrice, Telfilm, risulta avere realizzato solo questo titolo.

---

<sup>5</sup> Si veda anche questa immagine nel reportage dalla campagna elettorale a Napoli nel '52, dopo i comizi dei vari partiti: “Improvvisamente, cominciarono a scendere da via dei Mille, e si unirono ai monarchici, molti cittadini che avevano assistito poco prima alla proiezione di *Barricata muta*, di Vavra, e paragonavano questo scadente film all'*Incrociatore Potemkin*, citano Eisenstein e molti altri registi ed opere russe.” (Ortese, 1991: 260)

<sup>6</sup> Vedi il database [www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it), *sub voce*.



Guardandolo, però, è difficile resistere alla tentazione di scorgervi elementi “ortesiani”. La storia è quella di un alano, Cita, che la padrona borghese abbandona per strada, troppo presa dalla cerimonia del battesimo del proprio figlio. Lo cerca, ma senza troppa convinzione. Il cane vaga per la città, prima adottato da un comico girovago represso da una moglie-socia, e poi da un bambino, Mosca, vessato dai bulli e che si rifugia in un luogo segreto, in cui i reietti come lui (storpi, emarginati) giocano fra loro.

Il racconto, pur con un intento patetico-edificante, sfocia in una descrizione abbastanza sorprendente dell'educazione alla crudeltà del mondo. Il piccolo Mosca, davanti all'ingiustizia del cane che gli viene infine sottratto per essere restituito ai padroni (i quali poco se ne curavano) diventa cattivo o, meglio, ci prova, facendo dispetti e subendo anche la tentazione del furto. Ma non ci riesce, e nel finale, vagando nella villa dove ormai vive Cita, viene da questa riconosciuto, e infine la padrona acconsente a lasciarlo andare.

Nulla è dato sapere di quanto del lavoro di Ortese sia rimasto nel film finito. Ci si può divertire, in maniera certo arbitraria, a cogliere una involontaria aria ortesiana nelle location del film: la città in cui si svolge

L'azione non viene mai nominata, ma è composta in gran parte con scorci di Torino (si riconoscono piazza CLN, il Valentino, piazza Castello e la pensilina del circolo canottieri Esperia), ma il canile è invece situato a Roma, al Mattatoio di Testaccio, e la chiesa del battesimo è Santa Croce in Gerusalemme. E sì, è una tentazione del tutto abusiva ma irresistibile leggere attraverso “la lente scusa” di Ortese questa Italia povera e “neorealista” degli anni '50 trasfigurata in fiaba in una città senza nome, vista da animali e bambini (gli adulti, alle orecchie di Cita e dunque nostre, parlano un linguaggio incomprensibile). Comunque la scrittrice apprezzò il film, come si evince da una lettera inviata al regista con l'intestazione “Casa della cultura- via Borgogna 3- Milano”, custodita nel fondo De Agostini presso la biblioteca “Luigi Chiarini” del Centro Sperimentale di Cinematografia:

Caro De Agostini,  
Volevo telegrafarle ieri sera tardi, ma non è stato possibile.  
Volevo dirle che il suo primo  
film è opera di un forte regista, e che le riserve della critica,  
oggi, sono dovute, più che ai criteri, al valore del film: alla  
forza politica, alla straordinaria purezza del racconto, tutte  
cose che mettono [?] in imbarazzo gli Staliani [sic] educati  
a ben altro.  
Lei può essere fiero di avere sfidato la generale ottusità, la  
volgarità delle nostre sale cinematografiche. È un onore.  
Per mio conto, la ringrazio.  
Con moltissimi auguri,  
Cordialmente  
Anna Maria Ortese

Nella vita così ritirata di Ortese tornano ogni tanto minimi riferimenti al cinema: un'intervista in cui, per descrivere il proprio smarrimento a Milano, cita *Il posto delle fragole* di Bergman (Malatesta, 1993), l'affermazione di essere stata l'ultima volta al cinema trent'anni prima, a vedere *Il Gattopardo* (Groppali, 1993) e soprattutto il nome della moglie tedesca di don Mariano Civile, nel *Cardillo addolorato*: Brigitta Helm, come la Brigitte Helm che interpretava l'androide-donna in *Metropolis* di Lang. Ben poco, tutto sommato. Come anche questa

ultima occorrenza, a cui mi piace far assumere, alla luce di quanto abbiamo detto in precedenza, un certo valore simbolico. È la descrizione della modesta abitazione di Anna Maria Ortese in via Mameli a Rapallo, come ce la consegna Stefano Malatesta su “la Repubblica”, 16 settembre 1988:

Una piccola libreria dipinta a mano di rosso, con sopra delle decalcomanie. Due orologi a cucù. Una fotografia o una stampa di Gary Cooper a cavallo, laggiù nell'Arizona. Una fotografia di indiani accovacciati davanti a una tenda. La macchina da scrivere coperta da un'incerata.

Quanta Ortese, a ben leggere, in questo piccolo semplice elenco. Ci sarebbe da glossarne ogni oggetto attribuendovi sovrasignificati: le decalcomanie, gli orologi, gli indiani, la macchina da scrivere avvolta nella cerata – e Gary Cooper, laggiù nell'Arizona.

### **Bibliografia**

- |               |      |  |
|---------------|------|--|
| Bardini, M.   | 2014 | <i>Elsa Morante e il cinema</i> . Pisa: ETS.   |
| Clerici, L.   | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese</i> . Milano: Mondadori. |
| Groppali, E.  | 1993 | “Una incredibile felicità”. <i>Il giornale</i> , 13 giugno.                          |
| Malatesta, S. | 1993 | “Vola cardillo”. <i>La Repubblica</i> , 7 maggio.                                    |
| Ortese, A.M.  | 1952 | “I megafoni del viceré”. <i>Il Mondo</i> , 31 maggio.                                |
| —.            | 2004 | <i>La lente scura. Scritti di viaggio</i> . Milano: Adelphi.                         |

- . 2006 *Angelici dolori e altri racconti*. Milano: Adelphi.
- Scabelli, S. 2023 “Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste”. *Arabeschi*, 21.  
<http://www.arabeschi.it/il-salotto-del-salviatino-tra-anni-trenta-e-quaranta-paola-ojetti-la-rete-di-scrittrici-giornaliste/>
- Tortora, M. 2010 *Anna Maria Ortese. Atripalda (Av)*. Cinema: Edizioni Laceno- Mephite.

## “UNA PARTECIPAZIONE AUTENTICA AL MONDO”. ANNA MARIA ORTESE E IL GIORNALISMO

**MARIANNA SCAMARDELLA**  
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

### **Abstract**

*Anna Maria Ortese's journalism is full of potential, subjected to continuous changes in form and substance. The writer eliminates any distinction between her literary production and the articles intended for the third page of the newspaper. Ortese collaborates with articles on current affairs, customs, civil intervention or by proposing the typical performance of the correspondent, the reportage or the travel writing. Moving between objectivity and subjective vision, the writer takes on a moral commitment that unites literature and journalism. From archive research, journalistic articles have emerged that showcase the author's relationship with journalism. This contribution therefore aims to investigate this aspect, where civil and literary passion form a single authentic personality.*

**Keywords:** Journalism, literature, articles, reportage, militancy

*Scrivere è completare il mondo e poi aggiungervi dei sentimenti, della compassione, dell'indignazione, cose che il mondo di solito non prova o non sa dire.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Citazione tratta da un resoconto di un dibattito tenuto dalla scrittrice il 24 marzo 1981 nella facoltà di Lettere dell'Università di Savoia (Gistucci – Gracieuse, 1981:21-36).

## 1. Introduzione al giornalismo ortesiano

Il 1933 è l'anno che segna il debutto di Anna Maria Ortese su "L'Italia Letteraria", l'autorevole rivista diretta da Corrado Pavolini e che si avvale di celebri collaboratori, tra cui Saba, Ungaretti e Quasimodo. Massimo Bontempelli, intellettuale sensibile alle istanze dell'avanguardia e del surrealismo, promuove nello stesso periodo la poetica del realismo magico basata sull'incrocio del quotidiano e del magico e che ha lo scopo di allargare quel concetto di 'realtà' che sembra andare tanto stretto alla Ortese. Nel 1936, il nuovo direttore de "L'Italia Letteraria", Massimo Bontempelli – già fondatore nel 1926 della rivista "900" in cui si erano discusse le poetiche del realismo magico – comincia personalmente a interessarsi alla scrittrice. L'anno seguente, per iniziativa proprio dello stesso Bontempelli, la Ortese pubblica per i tipi della Bompiani il suo primo volume di racconti intitolato *Angelici dolori*, la cui prosa visionaria e particolarissima suscita reazioni contrastanti<sup>2</sup>.

Tra il 1938 e il 1939 la Ortese iniziò a collaborare alla terza pagina del quotidiano "Roma" e al suo rotocalco settimanale "Roma della Domenica", soprattutto pubblicando novelle e racconti. Negli stessi anni e fino al 1943 scrisse su "Belvedere" e su "IX Maggio", riviste napoletane legate ai Gruppi Universitari Fascisti.

Dal 1945, trasferitasi per un periodo a Venezia, collaborò con "Il Gazzettino" e con la "Gazzetta di Venezia" dando alle stampe testi creativi, articoli di critica d'arte e si occupò della sezione letteraria della rivista di scienze, lettere e arti "Ateneo Veneto". Sul settimanale "Tempo" tenne una rubrica intitolata "Colloqui" che fu molto seguita dai lettori. Prima della guerra, a parte alcune eccezioni, i suoi contributi sulla stampa periodica furono di carattere creativo (poesie e racconti) e autobiografico; successivamente s'indirizzarono sempre più verso i *reportages* destinati ai quotidiani "Il Mattino" e "Il Risorgimento". Tuttavia, soltanto nel 1948 e, più compiutamente nel 1949, l'autrice

---

<sup>2</sup> Nel 1973 – quando la Ortese fu intervistata da Dacia Maraini su come fu accolto nel 1937 il suo primo libro – rispose: "Male. La prima critica che è uscita è stata quella di Falqui che ha fatto una stroncatura piena di scherno" (Maraini, 1973:32). Numerose furono le testimonianze di apprezzamento nei confronti di *Angelici dolori*. Per citarne alcune: Carlo Betocchi, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo e la sua compagna Maria Cumani, Adriana Capocci Belmonte. Persino Attilio Momigliano scrisse personalmente a Bompiani per congratularsi della felice scelta editoriale.

darà prova di profonda maturazione con la scrittura di prose di viaggio pubblicate su “La Voce”, le cui pagine ospitano il breve resoconto di un viaggio in Calabria dal titolo *Paese dolente, segreto*. Successivamente, sul settimanale a grande tiratura “Omnibus”, la Ortese pubblica un’inchiesta in due puntate sulla vita sociale e culturale di Trieste. Tra le esperienze di viaggio comprese tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta, senz’altro il viaggio in Unione Sovietica rappresentò per l’autrice una tappa fondamentale. La scrittrice napoletana preparò un servizio intitolato *La Russia vista da una donna italiana* che uscì in sei puntate sulla rivista milanese “L’Espresso”.

Tra il 1946 e il 1947 partecipò alla breve esperienza della rivista “Sud” diretta da Pasquale Prunas, con la quale collaborarono – tra gli altri – Antonio Ghirelli, Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Domenico Rea, Michele Prisco e Mario Stefanile. Del fallimento del progetto di promozione di una nuova cultura portato avanti dal gruppo di “Sud” la scrittrice ha discusso, con toni polemici, nel capitolo intitolato *Il silenzio della ragione* nella raccolta di racconti *Il mare non bagna Napoli*.

Negli anni Cinquanta molti articoli di Anna Maria Ortese furono ospitati da varie testate della sinistra: oltre a “Milano-sera”, il settimanale “Noi donne” dell’Unione Donne Italiane, il quotidiano di Firenze “Il Nuovo Corriere” diretto da Romano Bilenchi e, dal 1954, “L’Unità” e “Il Contemporaneo”.

Dagli anni Sessanta le collaborazioni della Ortese con quotidiani e riviste tornano ad essere principalmente di carattere creativo, fatta eccezione per la rubrica “Il flash della Ortese” pubblicata per “Il Corriere della Sera”. L’allontanamento dall’attività giornalistica fu sancito dal trasferimento a Rapallo nel 1975. Esso segnò per la scrittrice anni di difficoltà e di delusione fino al grande rilancio editoriale promosso dalla casa editrice Adelphi a partire dagli anni Novanta.

## 2. Le difficoltà della scrittura tra giornalismo e narrativa

L'attività pubblicistica<sup>3</sup> di Anna Maria Ortese ha visto una scrittura attiva su numerosi quotidiani e riviste. Tutto ciò che innesca la sua riflessione nasce dalla memoria e dalla realtà in cui l'autrice è immersa e da cui scaturiscono delusione e speranza. Nel primo caso, a incrementare l'amarezza è la difficoltà economica data dai pochi compensi derivanti dalla scrittura. A causa del "grande problema Denaro", nel fondo Ortese sono emerse lettere al sindaco in cui l'autrice chiede "ancora più tempo" prima di trasferirsi (*Lettera a Mauro Cordano*, Rapallo, 27 ottobre '86), a Francesco Cossiga, a Bettino Craxi, a Luigi Di Chiara a cui confida il timore di "finire sul lastrico", a Maria Luisa Gubitosi con la quale condivide i propri sacrifici "a prova delle mie ricerche di sistemazione" (*Lettera a Maria Luisa Gubitosi*, Rapallo, 25 ottobre '86), al Dr. Harold Kahnemann<sup>4</sup> dichiarandogli di sentirsi "una mosca in una ragnatela" (*Lettera a Harold Kahnemann*, Rapallo, 12 novembre '86). Alle difficoltà economiche si affiancano regole editoriali che impediscono alla Ortese di scrivere liberamente; ciò emerge da corrispondenze con editori: "Ho letto e riletto Toledo per un mese intero cercando di capire in che modo si potevano operare i tagli da lei desiderati" scriveva a Roberto Calasso (16 maggio '97), mentre con Giulio Einaudi si lamentava del fatto che "per l'Autore non vi sono che divieti, limiti, proibizioni" (24 settembre '70).

---

<sup>3</sup> Sull'attività giornalistica della Ortese si vedano almeno: Clerici, 1991; Clerici, 2001; Iannaccone, 2003; Sgavicchia, 2010.

<sup>4</sup> Si riporta nel corpo del testo (tra le altre) la lettera della Ortese – presente nel Fondo omonimo presso l'Archivio di Stato a Napoli – indirizzata a Kahnemann come interessante caso filologico che dimostra il passaggio della scrittura ortesiana dal foglio dattilografato alle aggiunte scritte a mano. Questo simboleggia una certa inquietudine da parte dell'autrice che più volte ritornava sui suoi scritti per evidenziare il più possibile il disagio che viveva; difficoltà resa ancora più evidente dalle sottolineature. La più indicativa è quella che chiosa l'aggettivo 'reale': "Mi può chiarire con quali effetti sulla somma reale di mia spettanza?".

Dr. Harald Kahnemann  
Agenzia Lett. Int. "ESULAMA"  
Via Torino, 135 - ROMA -

Rapallo, 1 Luglio 87

Gentile Dottor Kahnemann,

ho provato a telefonarle, ma nessuna risposta. D'altra parte il telefono qui è spesso staccato per ragioni di salute (di mia sorella) e necessaria quiete. La ringrazio dei contratti, ma aspetto a mandarglieli firmati (e mandarle il modulo riempito dal dott. Leoncini), perché non ho ben capito un particolare, per me molto importante: quale l'ammontare dell'anticipo - netto - che io riceverò alla firma del contratto Mondadori per un Meridiano?

Su questo contratto è scritto: 20.000.000 di lire lorda. Cioè, comprensivo di tasse e percentuali del 10 per cento dovute all'Agenzia.

E' così, e mi sbaglia?

Tanto Pietro Citati (avvertendomi di aver ripreso lui la trattativa abbandonata per un Meridiano), quanto la Direzione Mondadori, mi avevano parlato di essere d'accordo su 12.500.000 lire, e l'8 per cento di diritti. Io avevo preteso di ricevere i diritti d'autore, e portare l'anticipo a 22 milioni e cinquecento; la somma (detratte tasse ecc.) a me necessaria, oggi. La pretesa era stata accettata: 22 milioni e mezzo, comprensivo di ogni tassa a mio carico e diritti Agenzia - e diritti più modesti.

Oggi, questa cifra non c'è più.

Mi può chiarire con quali effetti sulla somma reale di mia spettanza?

Attendo risposta, e subito dopo - se tale risposta corrisponderà a quanto raggiunto nella mia precedente (di circa una settimana fa) intesa con la Mondadori: 22.500.000 di anticipo. Le manderò firmate il contratto per il Meridiano. Mi creda intanto cordialmente,

Anna Maria Ortese

*Anna Maria Ortese*

⊗ con tasse incluse -

*Aggiungo a mano (ho la macchina difettosa) un'altra domanda, circa un punto del nostro contratto di Agenzia che non mi è chiarissimo. Vi sono diritti di Agenzia anche su una trattativa condotta tra un editore e l'autore - dopo la firma del nostro contratto di Agenzia? O diritti sulla vendita? Oppure diritti sugli anticipi? Grazie se mi risponde. Cordialmente - Anna -*

⊗ esclusivamente tra Editore e Autore - per opere inedite, nuove.

Su "Nuova Antologia" Claudio Marabini raccontò di aver incontrato la scrittrice napoletana a Rapallo riportandone le dichiarazioni che lei stessa rilasciò sulle proprie difficili condizioni:

L'Ortese è in sala, impermeabile nero, borsa nera a tracolla, calotta nera in testa, occhiali affumicati, pallida, quasi cerea. [...]

- Come vive?

“Ho una pensione di 600.000 lire, che mi viene da mio padre. Mi sorella ne ha una uguale. Ma non riusciamo a pagare le bollette. Ora ci ha gettato nell'angoscia lo sfratto. Non sappiamo dove andare. Nessuno ci conosce: nessuno *mi* conosce. Non sono nessuno, come vivessi in Cina. [...] Per vivere nella società occorrono maschere; io non ne ho. Lei è un uomo, forse non può capire; una donna capisce. Nessuno oggi può avere fiducia nella compagine sociale. La società è come il drago dell'isola, che ogni giorno vuole una vittima. Mi resta solo una ricchezza: un minimo di dignità personale”. (Marabini 1980: 201)

La scrittura della Ortese è un dialogo tra immaginazione e oggettività che le consente di non restare intrappolata nella realtà ma anche di non perdersi nella fantasia e di vedere il mondo per quello che è ma, contemporaneamente, anche per quello che di meglio potrebbe essere. Questa modalità di osservare le cose si riversa in luci e ombre, elemento che l'accomuna a Raffaele La Capria. In un articolo intitolato *La lente della Ortese e la città ferita*, Francesco Piccolo scrive:

Il legame tra me e la Ortese è quello tra la luce e l'ombra, che si definiscono meglio entrambe per opposizione, ha detto una volta Raffaele La Capria. E subito questa differenza appare nelle prime pagine de *Il mare non bagna Napoli*, quando Nunziata dice alla nipote: “Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo”: è il racconto bellissimo e tanto famoso, *Gli occhiali*. Eugenia, la bambina dei bassi, è quasi cecata, vive di quell'ombra poetica che per la Ortese è l'unica difesa; e infatti tutto il sogno dei colori e della bellezza immaginata svanirà con dolore insopportabile quando arriveranno gli occhiali, ed Eugenia guarderà il mondo così com'è. (Piccolo, 1991)

Se La Capria attraverso la luce guarda il male di Napoli, la Ortese lo fa attraverso l'ombra, come affermò l'autore nello stesso articolo: "Il legame tra me e la Ortese è quello tra la luce e l'ombra, che si definiscono meglio entrambe per opposizione". Il gioco cromatico rispecchia metaforicamente "l'apertura della letteratura verso la cronaca, dove è rifugiata la vita; una demolizione di quei miti, quelle sovrastrutture, quelle gassose aureole che, con l'andar del tempo, si accumulano intorno a una società sformandola" (Ortese, 1994:114-115). Questo suo modo di concepire il realismo le ha permesso di attuare un proprio 'impegno'<sup>5</sup> che va al di là di una letteratura tradizionale. Pertanto, la fantasia nella Ortese non è un mezzo per sfuggire alla realtà e nemmeno un rifugio nel disimpegno. Piuttosto è l'abitudine a percepire tutto ciò che la circonda in modo più profondo. Non è un caso che uno dei racconti / saggi più celebri contenuto nella raccolta *Il mare non bagna Napoli* sia intitolato proprio *Il silenzio della ragione* in riferimento a quegli intellettuali napoletani i quali – avendo rinunciato a razionalizzare e a politicizzare il problema dell'arretratezza del Sud – hanno abdicato anche alla responsabilità di denuncia.

L'adesione a un'indipendenza della scrittura che si svincoli da ogni tipo di partito politico e aderenza conformista si scontra con altre rilevanti tensioni che attraversano il mestiere giornalistico e la creazione letteraria. Basti pensare al timore espresso da Elio Vittorini nel gennaio del '52, il quale riteneva che gli incarichi assunti dalla scrittrice per il giornale potessero rallentare il completamento de *Il mare non bagna Napoli*: "Mi preoccupa quanto mi dice dell'impegno che ha preso con un settimanale. Questo ritarderà il lavoro che ha promesso a me? Io ci tengo molto al suo libro su Napoli. Per me, per la mia collana e per Napoli" (Ortese, 2006:115).

Il timore della Ortese trova conferma un anno dopo nella sua decisione: "I miei affari stanno così: Vittorini non può farmi avere anticipi se non gli consegno l'articolo su Napoli (60 pagine) e questo articolo io sto ancora ricopiandolo, e non sarà finito prima della fine di gennaio. E mentre faccio questo lavoro, non posso fare nient'altro" (Ortese, 2006:135). Questa tensione rileva un rapporto intertestuale presente tra i racconti pubblicati sul giornale e quelli accolti in volume uniti dall'intento dell'autrice di depurare ogni tipo di mediazione e

---

<sup>5</sup> Sul tema dell'impegno in letteratura (Burns, 2011).

camuffamento della realtà. La letteratura va dunque vista “non come artefatto compiuto ma come processo, come apprensione e cognizione, come indagine della nostra idea spuria del reale” dal momento che bisogna vedere “la narrativa come mondo riflesso, rispecchiamento dell'esteriore” (Wood, 1995:25).

### 3. Temi trattati sul giornale

Per Anna Maria Ortese lo sguardo attento alla società in cui è immersa e ai fatti che accadono diventa – accanto alla forma narrativa del racconto – la cifra stilistica della scrittrice. La sua scrittura giornalistica è impregnata di realtà ma anche della tipica visione del mondo fatto soprattutto di creatività e invenzione. Conducendo una ricerca approfondita nel fondo dell'autrice sono emersi numerosi ritagli di giornale in cui la Ortese ha dato prova di grande lucidità di scrittura e capacità di affrontare tematiche diverse. Un esempio è una considerazione espressa verso un artista, il quale, per un settimanale illustrato del Nord, ha rappresentato l'astronauta Yuri Gagàrin – primo navigatore spaziale – che con sua moglie Valia è ospite d'onore al Cremlino durante i festeggiamenti di Mosca. Nella scena in cui varcano la soglia della camera da letto, la Ortese coglie “l'ingenuità, la grazia e un po' anche l'estasi dei poveri sposi” a dispetto della “splendida camera da letto di Alessandro II, col soffitto a volte [...] un gigantesco letto rosso bruno, [...] la tappezzeria della stanza verde pisello, [...] l'arco di marmo rosso o altro materiale prezioso, [...] infine un'alta e anche preziosa stufa di maiolica bianca” (Ortese, 1961). L'autrice sottolinea dunque una contrapposizione evidente tra civiltà premoderna e progresso. Al di là dello spazio in cui si è tutti immersi, la Ortese si spinge verso i luoghi della memoria dimostrando “una compresenza di luoghi” (Vitelli, 1994:12) e dunque, paradossalmente, una non facile misurabilità geografica. Nell'articolo *Chi finalmente scoprirà un pianeta umano?* (Ortese, 1970) l'autrice fa emergere una sostanziale differenza tra lo spazio e il tempo in cui è immersa, dove entrambe le dimensioni sono accomunate da un senso di vuoto:

Che vuoto, qui, che silenzio, che totale abbandono da parte  
di Dio, del genio, del potere, della felicità, della fraternità.  
E mi dico: ma è molto distratto, quest'uomo, ma è molto

parziale questo Dio, molto interessato questo Universo che accoglie l'intelligenza, la forza, il valore, e non ha una parola sola per chi supplica un filo di vita. L'aria, la distensione, il riposo; di nuovo il sangue sano nelle vene, di nuovo la grazia di vivere, di nuovo la vita! C'è un freddo, in me, un'attenzione, ormai, che logora lo splendore dei sogni, il giusto rendimento di grazie per gli arrivi. Lo fa fioco, disadorno.

Il concetto di 'vuoto' ritorna nella concezione della Ortese a proposito della religione. Nell'articolo *Cristo e il tempo*, la scrittrice dichiara che "tutto passa, scorre e diletta nel nulla: ecco il vero" (Ortese, 2011:112). Per la Ortese, l'*io* senza tempo va incontro ai Vangeli, in quella ricerca assidua che apparteneva già a Peter Bergin, protagonista del romanzo *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio. Se in questo caso la ricerca del quinto evangelio corrisponde metaforicamente con la parola stessa di Cristo, dall'altra parte, la Ortese, nel suo 'pezzo' scrive che il linguaggio evangelico è incomprensibile:

Non si può capire una sola parola dei quattro Vangeli, né tantomeno accettarla, non si può sfuggire ora a un tremendo fastidio, ora al disprezzo, ora – perfino – all'odio per questa parola così estranea al mondo (o tempo), così grave per Colui che governa il mondo, e le immense masse umane che Gli obbediscono, se non si viene, appunto, dai campi inumani del mondo, dalla natura superba e torturante del mondo, dalla sua iniquità di fondo, dalla sua indifferenza di morte e di dolore di ciò che vivo.

Lo smarrimento interiore, la paura verso il male e le armi, il peccato insito nell'uomo, la ricerca di uno spazio fantasioso per trasfigurare la realtà, l'ossessione per il denaro nell'età moderna sono tutti elementi che appartengono al pensiero e alla prosa letteraria e giornalistica. A tal riguardo su "La Repubblica" è emersa un'intervista fatta all'autrice a proposito di una raccolta di racconti pubblicata con il titolo *In sonno e in veglia*, in cui Ortese afferma:

Forse una macchia, vorrei dire una specie di smarrimento visivo (di un visivo interiore), che non consentiva di mettere a fuoco le cose, e soprattutto gli avvenimenti. All'inizio – parlo dell'inizio del vivere – era un vacillare e un confondersi continuo. Tutto era infinitamente più grande, più mutevole, più bizzarro di quanto io potessi capire. Non capivo neppure i rapporti tra le persone che mi stavano intorno: donne e bambini. E poi le COSE! Tutte piene di messaggi indecifrabili, minacciosi, raramente lieti. (Ortese, 1987)

Il Drago in *Alonso e i visionari*, così come l'iguana – nella loro figuralità zoologica – rappresentano una chiara metafora dell'esistenza. La Ortese, con la sua scrittura, dà infatti voce al mondo degli oppressi, degli ultimi, degli umili, dei bambini, degli animali, delle piante. Maria Teresa Giuffré, in un suo articolo, scrive:

Lungi dall'averne la semplicità, *L'iguana* di una fiaba mantiene costantemente l'incanto, la libertà da ogni coerenza, il disinvolto continuo passaggio dal reale all'irreale, il tono effusivo e coinvolgente, e il dono, largito un tempo dalle fate, di mescolare le lacrime al sorriso, di raccontare con delicata e sobria malinconia il più straziante dolore. (Giuffré, 1986)

Mario Bernardi Guardi, sul "Messaggero veneto", scrisse che la Ortese cerca "i legami che dal visibile sottilissimi si connettono all'invisibile, la magica avventura della creazione percepita, saggiata, conosciuta, dunque la ricreazione come contatto e come evento" (Guardi, 1986). Nella dimensione del sogno, struttura necessaria nella narrazione ortesiana, in assenza di Dio, l'autrice restituisce l'idea che in qualche isola sconosciuta ci possa essere ancora un barlume di salvezza. In questi termini, la Ortese anche sul giornale scrive di Alonso – 'puma dal cuore umano' (Ortese, 1996) come recita il titolo di un suo articolo – con lo scopo di sensibilizzare i lettori. L'uccisione del puma, anima innocente, rappresenta per l'autrice "la cultura della non responsabilità". Proprio in questa pagina di giornale, la Ortese sviluppa una riflessione critica del postmoderno che la porta a rigettare

l'individualismo celebrato dall'Umanesimo classico e la superiorità della specie umana. Nel sogno, come nella visione, "l'uomo esce dalla superficie del mondo – così come un verme esce fuori dalla mela e si affaccia nel piatto –, e *vede* finalmente il mondo; e può dire (liberi di non credergli): – Quel che avevo visto finora, da sveglio, non era tutto –. La Ortese, dunque, "sceglie l'animale ferito e racconta il male del mondo" (Bertone, 1996). Questa tematica ritorna in un articolo pubblicato su "Il Mondo" in cui sottolinea la contraddittorietà di Napoli fatta di bellezze ma anche di miseria umana e di una bestialità ingenua e senza ragione:

Ho abitato a lungo in una città veramente eccezionale. Qui, per non so quale bizzarria della natura, rovesciamento delle sue leggi, che del resto nessuno sospettava, tutte le cose, il bene e il male, la salute e lo spasimo, la felicità più cantante e il dolore più lacerato, santità e dissolutezza, pietà e delittuosa ferocia, troni e galere, mercati ed altari, patiboli e giostre, i canti di gioia degli eletti e il singhiozzo lamentevole del dannato, tutte queste voci erano così saldamente strette, confuse, amalgamate tra loro, che il forestiero che giungeva in questa città ne aveva, a tutta prima, una impressione stranissima, come di un'orchestra i cui strumenti, composti di anime umane, non obbedissero più alla bacchetta intelligente del Maestro, ma si esprimessero ciascuno per proprio conto suscitando effetti di una meravigliosa confusione, d'una incomparabile triste gaiezza. (Ortese, 1970)

Ancora, sullo stesso tema, l'autrice torna nell'articolo *Uno strazio senza grido* in cui parla della vivisezione e del maltrattamento degli animali. Alla base della riflessione vi è quel rapporto di pace che l'uomo dovrebbe sempre instaurare con la natura, nel senso della giustizia e non della vendetta, in una grazia in via di estinzione ma senza la quale la Storia non è che un impaccio inutile, se non addirittura dannoso. La scrittrice si mostrò inoltre sensibilissima nei confronti di delicati accadimenti sociali e politici. A Vittorio Feltri, direttore de "Il Giornale", la Ortese indirizzò due lettere, schierandosi prima in difesa e dopo in memoria di Joseph O'Dell, condannato all'ergastolo in

Virginia. Altri interventi riguardano il caso Moro (*Il caso Aldo Moro tra coscienza pubblica e privata*, “Il SECOLO XIX”, 16 maggio 1978) e la vicenda di Priebke, l'ex-ufficiale nazista coinvolto nell'eccidio delle Fosse Ardeatine (*Anna Maria Ortese risponde su Priebke: civiltà è ridare speranza ai perdenti*, “Corriere della Sera”, 22 gennaio 1997).



In sintesi, come ha scritto Massimo Bacigalupo su “Il Mattino”: “La scrittura di Ortese è caratterizzata da questa potenza fantastica che però riesce a far presa sul reale. Il mondo, come tutti noi, lo guarda come gioco di ombre sulla parete della caverna. Ma, diversamente da tutti noi, di quelle ombre fa una storia e in effetti ne coglie il senso. Un senso” (Bacigalupo, 1992).

#### 4. Cosa resta della militanza di Anna Maria Ortese?

Per la sua sensibilità umana e letteraria la Ortese ha conosciuto col tempo un grande consenso di critica. Tra i vari articoli emersi si può annoverare quello di Giancarlo Borri, il quale ha definito l'autrice “così singolare, atipica, diversa, un punto fondamentale e irrinunciabile del nostro asfittico e confuso panorama letterario contemporaneo”. Borri invita a riflettere sul fatto che bisogna considerare le opere della Ortese non come “una narrazione di pura fantasia o di semplice realtà” poiché “l'irrealtà in questo caso non è che il contrappeso umbratile e sotterraneo della realtà; è la trama segreta e incalzante tessuta incessantemente all'interno delle cose” (Borri, 1985).

Ancora, Giovanna Vizzari su “L'Umanità” – a proposito dello stile dell'autrice – allontanando ogni ricognizione al fiabesco (tra gli altri) di Conrad o di Katherine Mansfield, afferma che “la Ortese è Ortese e

basta. La sua iguana fa parte del mondo stregato alla Hoffmann a cui lei crede, come gli elfi e agli gnomi che (disse una volta in un'intervista) non solo altro che certe doti non umane – più che umane – di persone o di dèi” (Garboli, 1987).

Infine, Pietro Citati l'ha definita una 'farfalla malata', la quale:

schacciata dalla realtà e dal male, non le restava che nascondersi in sé stessa, in quell'anima segreta, in quella mente altissima che aveva scoperto dietro le apparenze dei sentimenti: lì si raccoglievano le sue sensazioni – sensazioni visive e foniche – tattili e odorose – che conservavano qualcosa di luminoso malgrado la macchia delle cose: lì si concentravano le angosce e le rare, acutissime gioie; e lei le proiettava tutte fuori di sé, in quel resto o in quell'ombra di mondo, formando un alone intorno al suo corpo. Era sola, come nessuno era mai stato: ma esisteva, e poteva cominciare a fare esistere l'universo. Se la realtà l'aveva ferita, lei doveva ripagare la ferita con l'attenzione, l'amore, la cura: soprattutto con il garbo – con il garbo del dolore, della tenerezza, della pietà, dei colori. (Garboli, 1987)

La scrittura per la Ortese acquista dunque un'importanza fondamentale, come lei stessa affermò: “Il ribrezzo che la realtà – come scoria peribile non come essenza del reale – destava in me era sempre più grande, e sempre più disperato in me il desiderio di trovare scampo nella parola” (Guglielmi, 1993).

I libri, così come gli articoli giornalistici della Ortese – intrecciando un fondamentale legame reciproco – si possono dunque considerare “profondamente radicati nell'angoscia dell'uomo presente” dal momento che “dentro il suo potere pressoché medianico di trasposizione visionaria e metafisica, l'Ortese ha un'incredibile capacità di catturare le cose nostre, di tutti i giorni, fin banali o banalizzabili, e ribaltarle”. La sua scrittura si riversa così “in una partecipazione autentica al mondo” (Bertone, 1998).

## Bibliografia

- Burns, J. 2011 *Fragments of impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Literature, 1980-2000*. Leeds: Northern University Press.
- Bacigalupo, M. 1992 'Il mondo come perpetua magia'. *Il Mattino*, 13 febbraio.
- Bertone, G. 1996 'L'enigma del puma'. *IL SECOLO XIX*, 11 giugno.
- Borri, G. 1985 'Una grande scrittrice da ritrovare e apprezzare'. *L'Avvisatore marittimo*, 30 marzo.
- Clerici, L. 1991 "Da Napoli a Milano: la geografia delle collaborazioni di una scrittrice giornalista". In: Clerici, L. (ed.), Ortese, A. M., *La lente scura. Scritti di viaggio*. Milano: Marcos y Marcos: 451-457.
- . 2001 "L'espressionismo immaginifico di Anna Maria Ortese reporter". In: De Nicola, F. & Zannoni, P.A. (eds). *Scrittrici, giornaliste. Da Matilde Serao a Susanna Tamaro*, Venezia: Marsilio: 27-36.
- Garboli, C. 1987 'Farfalla malata in sonno e in veglia'. *Il Mattino*, 12 dicembre.
- Gistucci, M. & Gracieuse, M. (eds) 1981 'Rencontre avec Anna Maria Ortese'. In: Bulletin n. 7, Université de Savoie, département d'Italien, Chambéry, Mai-Juin, 21-36.

- |                |      |  |
|----------------|------|--|
| Giuffé, M.T.   | 1986 | 'Una delicata favola romantica'. <i>Avanti!</i> , 5 luglio.  |
| Guardi, M.B.   | 1986 | 'Se una stella dà speranza'. <i>Messaggero veneto</i> , 7 luglio.                                  |
| Guglielmi, A.  | 1993 | 'Ho ribrezzo dunque scrivo'. <i>La Stampa</i> , 11 marzo.  |
| Iannaccone, G. | 2003 | <i>La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese</i> . Napoli: Liguori. |
| Maraini, D.    | 1973 | <i>E tu chi eri? Interviste sull'infanzia</i> . Milano: Bompiani.                                  |
| Ortese, A.M.   | 1961 | 'Yury Gàgarin, primo navigatore spaziale'. <i>Corriere della Sera</i> , 12 aprile.                 |
| —.             | 1970 | 'Chi scoprirà un pianeta umano?'. <i>Corriere della Sera</i> , 25 aprile.                          |
| —.             | 1987 | <i>La Repubblica</i> , 11 novembre.  |
| —.             | 1994 | <i>Il mare non bagna Napoli</i> . Milano: Adelphi.   |
| —.             | 1996 | 'Il puma dal cuore umano'. <i>La Stampa</i> , 2 giugno.  |
| —.             | 2011 | "Cristo e il tempo". In: <i>Da Moby Dick all'Orsa Bianca</i> . Milano: Adelphi.                    |
| Piccolo, F.    | 1991 | 'La lente della Ortese e la città ferita'. <i>Il Corriere del Mezzogiorno</i> , 24 febbraio.       |
| Sgavicchia, S. | 2010 | "Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese". In:                         |

Serafini, C. (ed.). *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*. Roma: Bulzoni: 271-228.

- |               |      |  |
|---------------|------|--|
| Vitelli, C.F. | 1994 | 'Per rileggere il Sud', <i>Oggi e domani</i> , n. 248.   |
| Vizzarri, G.  | 1986 | 'Confini interiori'. <i>L'Umanità</i> , 24 giugno.   |
| Wood, S.      | 1995 | 'Strategie rappresentative e genere fantastico: le opere di Anna Maria Ortese'. <i>Riscontri</i> , 17(3-4). Trad. it. di 'Fantasy and narrative in Anna Maria Ortese', <i>Italica</i> , 71: 354-368. |

**POLITICAL AND AESTHETIC VISION:  
THE PERIODICAL *SUD: GIORNALE DI CULTURA*  
(1945-47) AND ANNA MARIA ORTESE FROM  
“DOLENTE SPLENDORE DEL VICOLO” AND  
“ROMA, LA CAPITALE” TO *IL MARE NON BAGNA  
NAPOLI* (1953)**

**ROBERTO INTERDONATO**  
(St John's College, Oxford University)

**Sommario**

*L'articolo riconsidera la portata estetica e politica di Sud: Giornale di cultura (1945-47), soffermandosi anche su alcuni contributi che Anna Maria Ortese ha apportato alla rivista. Il saggio colloca Sud all'interno del più ampio panorama delle riviste fiorite nell'immediato dopoguerra, mettendone in luce i tratti distintivi. Segue un'analisi critica – inevitabilmente selettiva e non esaustiva – dei sette fascicoli della rivista, con attenzione alle sue dichiarazioni estetiche e politiche nonché ai contributi fondamentali nei campi del reportage, della poesia, della traduzione e della critica d'arte, letteraria e cinematografica, anche in prospettiva transculturale. Una lettura ravvicinata del racconto ortesiano “Dolente splendore del vicolo” e del reportage “Roma, la capitale: Corrispondenza di Anna Maria Ortese”, insieme a una discussione conclusiva dei paratesti aggiunti dall'autrice all'edizione del 1994 de Il mare non bagna Napoli, corrobora l'ipotesi che Sud abbia rappresentato un luogo cruciale nel dibattito politico ed estetico del secondo dopoguerra italiano e che Ortese, almeno fino alla pubblicazione de Il mare non bagna Napoli nel 1953, sia rimasta coerente con i principi ideologici della rivista (ad esempio universalismo, realismo, e utopia).*

**Keywords:** *Sud*, periodici culturali italiani post-1945, questione meridionale, utopismo marxista, Anna Maria Ortese

*“Ci allontaniamo meditabondi sbalorditi sulla strada dell’Ovest”*  
*[We move away, thoughtful and astonished, on the Western road]*  
(Anna Maria Ortese, “La storia dell’anima è finita”  
[The Story of the Soul Has Ended])

## 1. Introduction

This article aims to reassess the aesthetic and political significance of the cultural magazine *Sud: Giornale di cultura* [*South: Magazine of Culture*], published in seven issues in Naples from 15 November 1945 to September 1947 under the direction of Pasquale Prunas (Di Costanzo, 1994)<sup>1</sup>. While one reason why this magazine is relevant today is that Anna Maria Ortese – a major figure in twentieth-century Italian and European literature – was one of its editors (alongside Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Luigi Incoronato, and others) and published several of her works in its pages, *Sud* is a corpus worth studying in its own right, as a relatively underexplored object of research<sup>2</sup>. It is striking, according to La Capria and Giuseppe Di Costanzo, for the modernity of its language and arguments, its iconographic effectiveness, and typographical care, but also for its broader vocation, which is not simply Neapolitan but European (La Capria, 1992:21; Di Costanzo, 1994:11). Its editors, as Cathryn Baril also observes, were not, in fact, localists; rather, they reconnected the very concept of ‘Europe’ to Naples, a city that had embraced the Enlightenment and had long been permeated by Mitteleuropean culture (Baril, 2021:131).

Naples had been regarded as a “selected place of southern difference” in contrast to the civilisation of northern Italy, and it had long been a fundamental stop on the Grand Tour from the seventeenth century onwards (Baril, 2021:131). While, following the Bourbon repression of 1799, the Restoration, and national unification in 1861,

---

<sup>1</sup> Quotations from *Sud* are henceforth cited parenthetically, using the abbreviation “S”, followed by the year and issue number (in Roman and Latin numerals respectively), and the page number, all in brackets. Translations in the article are my own (unless otherwise indicated through quotation marks and references), and italics are as in the original texts.

<sup>2</sup> Among the specific writings on *Sud*, we may mention: Di Costanzo, 1994; La Capria, 1992; La Capria, 2003; Milani, 2016; Baril, 2021; on the *Sud* group, particularly in relation to the figure of Domenico Rea, now also: Farnetti, 2025.

Neapolitan culture had largely retreated into itself and its dialect – idealising its particularity and fostering local populism – the young intellectuals of *Sud* sought instead a deprovincialisation of Neapolitan culture. They pursued this by analysing the phenomenon of the Second World War and its social effects in both Naples and Europe – spaces in urgent need of reconstruction not only materially but also morally (Baril, 2021:132). La Capria writes that the interest of the *Sud* group in “scrittori e poeti d’Oltralpe” [writers and poets from beyond the Alps] responded to a desire instilled in them by Elio Vittorini and Cesare Pavese: to break free from a tradition that had become localist, in order to open up to the reality of being ‘Europeans’, and to discover voices that resonated with their idealism<sup>3</sup>.

Therefore, one must not underestimate the effort of those “quattro ragazzi ancora alle prime armi, senza una lira in tasca e con le idee non del tutto chiare” [four boys still green, without a penny in their pockets and with not entirely clear ideas], who had just emerged from the shelters of the most bombed city on the Italian peninsula during the Second World War – a city that was crucial for military strategy because of its port, from which ships carrying soldiers and supplies to Africa departed, and which exemplified the dynamics of violence in a context of total war, between incessant Allied bombings (since 1940) and Nazi reprisals (La Capria, 1992:21)<sup>4</sup>. Although *Sud* undoubtedly possesses unique formal characteristics, it is important to consider it in the context of a period immediately following the end of the Second World War that saw the publication of numerous cultural periodicals in Italy, many of which shared similar trends.

Elisabetta Mondello’s study, in particular – although it does not examine *Sud* specifically – is useful for understanding how the magazines that emerged in this historical moment were shaped by a vision that was never purely aesthetic (in the sense of an *ars gratia artis*, of a pure yearning for beauty), but also political, animated by a desire to give concrete visibility to the utopian dream of reconstructing a new

---

<sup>3</sup> “Tutti gli articoli di questi sette numeri di ‘Sud’ alludono ad un riscatto dell’uomo, e più ancora ad un cambiamento della morale pubblica e di quella privata, al superamento dei vecchi vizi italiani, a un’imprecisata ma sinceramente agognata Rivoluzione Spirituale” [All the articles in these seven issues of “Sud” allude to a redemption of mankind, and even more to a change in public and private morality, to the overcoming of old Italian vices, to an unspecified but sincerely longed-for Spiritual Revolution]. La Capria, 2021:17; 22).

<sup>4</sup> See also Gribaudo, 2005; Gargiulo, 2018.

socio-cultural order (Mondello, 2012:235). Mondello explains how the declaration of war on 10 June 1940 represented, for many young Italian intellectuals – those belonging to the so-called “middle generation” – the beginning of a phase that led them, as Franco Fortini and Giaime Pintor famously noted, to participate in the final phase of Fascism and to move from the private sphere into the public sphere. Mondello describes this as a radical transformation that caused them to rethink their relationship with Fascism, to confirm an anti-Fascism they had more or less quietly practiced, or at least to confront the drama of war (Mondello, 2012:231-232). However, while the outbreak of war promoted this transformation among Italian intellectuals, it was not entirely a rupture. Interest in public affairs had already been evident among Italian intellectuals from North to South by the late 1930s, giving rise to several magazine projects – from the Milanese *Corrente* to the Roman *La Ruota* but also *Lo Stato operaio*, the PCI's magazine printed in Paris – which expressed youthful malaise and existential and ideological disorientation (Mondello, 2012:233). The experiences of these Italian magazines thus reveal, even before the conflict began, tendencies that also appear in *Sud*: alongside a condemnation of the contemporary state of affairs and a recognition of the deterioration of bourgeois European civilisation, there emerged ‘Americanism’ (the dream of a ‘new world’ opposed to the old one); a ‘poetics of commitment’, in which literature coincides with a politics that encompasses the social and cultural spheres in the broadest sense; a need for realism; an interest in regionalist questions; and a search both for the development of Benedetto Croce's idealist and anti-positivist tradition and, on the other hand, a more or less explicit attempt to disengage from the liberal tradition (Mondello, 2012:233).

So *Sud* (as is naturally evident from its pages) is grafted onto pre-existing cultural models and is specifically part of that wave of magazines and pamphlets that were born with an almost paroxysmal rhythm in the months following the Liberation of 25 April 1945 (with the end of censorship). These were printed in the context of paper shortages and considerable economic hardship – factors that contributed to their irregular publication and, as in the case of *Sud*, to their often ephemeral character<sup>5</sup>. With these magazines, *Sud* shared an

---

<sup>5</sup> Among the magazines let us recall the Roman *Città*, *Cosmopolita*, *Il Costume politico e letterario*, *La cultura sovietica*, *La Domenica*, *Idea*, *Mercurio*, *Nuova Antologia*, *La Nuova*

interdisciplinary orientation that translated into a wide-ranging mix of political commentary, cultural criticism, short fiction, translations, and philosophical or literary essays. The debate unfolding in its pages – in this specific case, marked by a Marxist tendency – continued at least until 1947, when the complex of hopes, ideas, and myths that had characterised the immediate post-war period dramatically collapsed following the rupture of anti-Fascist unity with the expulsion of the Left from the government. This was the beginning of the ‘ten winters’, which, according to Fortini, marked the disillusionment of the ‘middle generation’ – a generation that witnessed the collapse of the illusion of a unified reconstruction of a ‘new society’ (Mondello, 2012:233, 250)<sup>6</sup>. By then, however, *Sud* had already folded, and the bitterness over its ephemeral nature would be voiced by Ortese – in tones that, as is well known, irritated her former associates – in the final text included in her 1953 collection *Il mare non bagna Napoli*, caustically titled ‘Il silenzio della ragione’ [The Silence of Reason]<sup>7</sup>.

In the remainder of this article, I will (I) examine the traces of *Sud*'s ideological foundations, both aesthetic and political (with particular attention to its poetics); (II) highlight its transcultural vocation in relation to the devastation caused by the war and its call for a reconstitution of European civilisation on new foundations; and (III) analyse several of Ortese's contributions to *Sud* – specifically the story

---

*Europa, Poesia, Prosa, Risorgimento*; the Florentine *Il Mondo, Il Ponte, Società*, and *Belfagor*; the Catanese *La nuova civiltà*; the Neapolitan *Aretusa, Quaderni della Critica, Acropoli*; the Barese *Il nuovo Risorgimento*; the Milanese *Costume, Società Nuova, Nord-Sud, Il '45*, and *Il Politecnico* (Mondello, 2012:233).

<sup>6</sup> Fortini wrote in what would become his Milan: ‘In quegli anni gli inverni furono o mi parvero molto lunghi. [...] Erano inverni profondi, faticosi. Le rovine che avevamo intorno come l'allegoria di un riscatto possibile sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina. Spariva l'Italia popolare e orgogliosa delle sue piaghe che un tempo aveva scoperto e amato se stessa fra resistenza e dopoguerra; [...] un'altra Italia veniva avanti, avviluppata nel cinismo dei settimanali, bruciata dalla speculazione, coperta di manifesti, piena di colore e di stanchezza coloniale’ [In those years, the winters were – or seemed to me – very long. [...] They were deep, exhausting winters. The ruins that surrounded us, once an allegory of possible redemption, disappeared, giving way to an opulent and petty city. The Italy that had been popular and proud of its wounds, that had once discovered and loved itself between the Resistance and the post-war years, disappeared; [...] another Italy was emerging, wrapped in the cynicism of weekly magazines, scorched by speculation, plastered with posters, full of colour and colonial fatigue]. (Fortini, 1957:11-12)

<sup>7</sup> It is worth recalling Haas' notes, which report how these pages would be held against Ortese for the rest of her life (especially after the 1994 reprint), not only by her former friends from *Sud*, but also by voices entirely unrelated to that context, such as Erri De Luca (Haas, 2007:335).

“Dolente splendore del vicolo” [The Painful Splendour of the Alley] and her reportage “Roma, la capitale: Corrispondenza di Anna Maria Ortese” [Rome, the Capital: A Correspondence by Anna Maria Ortese] – in order to show how her adherence to *Sud*'s ideological principles profoundly shaped her literary style, at least until the publication of *Il mare non bagna Napoli*.

## 2. The Political Aesthetics of *Sud*

Starting with Pasquale Prunas's “Notice” on the front page of the first issue of *Sud*, the political intent behind the magazine's aesthetics is immediately evident. In fact, Prunas, born in Cagliari in 1924 but residing with his family in Monte di Dio since 1944<sup>8</sup>, explains how *Sud* originated from what he defines as a “spiritual need” in the aftermath of a war that sowed death and destruction. The need he identifies is not only for a material reconstruction of both Europe and Naples but also for a reworking of the traumatic experience, in order to learn from the violence endured and avert the danger of stagnation and repression. He writes that blood is wasted and can only be “un limite estremo d'angoscia” [an extreme limit of anguish] if it is not used for pedagogical and moral purposes (S I:1:1). The magazine was therefore founded to fulfill a “social and political” duty and to promote a moral revolution capable of restoring values that had been forgotten in the animalising interlude of war. It serves to vent the survivors' desperation and their “ansia di salvezza” [anxiety for salvation], thus aiming to create a collective body that produces a critique of historical reality (S I:1:2). The result is intended to be a magazine that allows for a re-examination of the human condition, or a “return” to it, expressing all people regardless of class, gender, or other differences – the living as, through them, the dead. In this article, Prunas also specifies the international spirit of the group that, together with him, gave life to the

---

<sup>8</sup> A brief biographical note on Prunas (1924-1985) is contained in (Ortese, 2006:145-146). Born in Cagliari, after a period in Naples with the *Gruppo Sud* and the promotion of various other cultural initiatives (including the founding of the weekly magazine *Città* in 1948, *Giustizia Democratica* in 1949, and the *Circolo Napoletano del Cinema* in 1950), he moved first to Milan, where in 1953 he created Italy's first weekly photojournalism magazine, *Le Ore*, and published the book *Incenso e polvere: Le immagini di ieri per il giudizio di oggi* [*Incense and Dust: Images of Yesterday for Today's Judgment*], with a preface by Alberto Moravia, and then to Rome, where he worked in cinema, contributed to the daily newspaper *Il Messaggero*, and engaged in various graphic projects.

magazine, explaining how their southern identity is inseparable from their “condizione di europei” [condition of Europeans], Europeans who know “che lo spirito non ha pesi e bilancie” [that the spirit has no weights and scales] and not even “latitudine” [latitude], even when this spirit requires an almost total renewal (S I:1:2). Similarly, Luigi Compagnone, in the article “Essi se ne vanno da Napoli” [They are Leaving Naples], also printed on the front page of the first issue of the magazine, underscores how *Sud* is deeply anchored to the Neapolitan space, yet at the same time has an international character: Naples, a city with a history of social injustice, poverty, and emigration<sup>9</sup>, was not the only reality afflicted by air raids, hunger and disease – Stalingrad, Warsaw, Budapest, and Paris were similarly devastated by a war that demonstrated how there are “degli uomini vivi ovunque” [*living people everywhere*], equally suffering in the dramas of history (S I:1:1).

*Sud* therefore aims to document nothing less than the universality of the experiences of those who lived through the Second World War, witnessing the degeneration of European imperialism, the rise of totalitarian regimes (Fascism, Nazism, Stalinism), and the use of technology against entire civilian populations<sup>10</sup>. In this framework, the art that the *Sud* group seeks to cultivate is an art that does not operate outside of history and that is realistic – overcoming, for example, the stereotypical images of myth and folklore in the representation of Naples and offering as objective a vision as possible of its present reality, of what Gianni Teulada (alias Pasquale Prunas), in the article ‘Scoperta di Napoli’ [Discovery of Naples], calls a “purgatorio in terra” [purgatory on earth] (S I:1:6). For Tommaso Giglio<sup>11</sup> – author of

---

<sup>9</sup> Let us at least remember that Naples had been the epicentre of the Southern Question since the time of the Italian Unification. See (Nitti, De Masi, 2004).

<sup>10</sup> To follow these developments, the classic reference is Arendt’s extensive treatment of the subject: Arendt, 1973.

<sup>11</sup> Tommaso Giglio (1923-1987) was born in Pontecorvo, in Ciociaria, but attended high school in Naples, where he became involved in the Neapolitan intelligentsia – first through the Gruppi Universitari Fascisti (GUF), and later with *Sud* and Radio Napoli. He began his career in journalism by travelling up the peninsula alongside the American armies with Totò Ghirelli, eventually settling in Milan to work at *L’Unità*, and later at *L’Europeo*, where he served as editor-in-chief from 1966. He helped shape a generation of investigative journalists and was instrumental in launching the career of Oriana Fallaci, sending her to report from Vietnam and Mexico. Giglio was also a translator, rendering into Italian the works of T.S. Eliot (translated together with La Capria) and other British and American authors, including John B. Scott Haldane, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Joseph Jay Deiss, and Pamela Moore. See: Fini, 2021.

various poems for *Sud* ('Ballata d'amore e di morte' [Ballad of Love and Death], 'Lamento di una ragazza per uno che è morto nel fiume' [Lament of a Girl for One Who Died in the River], and 'Come l'uomo che si trova al bivio' [Like the Man at the Crossroads]), as well as Italian translations of James Agee ("Rapido transito" [Rapid Transit]) and Paul Éluard ("Il cimitero dei pazzi" [The Cemetery of Fools]) – art, and especially poetry, must be understood as "lotta, anche contro se stessi, contro quello che rimane in noi di un recente passato" [struggle, even against oneself, against what remains in us of a recent past], as a form of a cultural and moral commitment that seeks not abstraction and allusiveness but the "cronaca" [chronicle], the "fatto reale" [real fact], the "grido degli uomini e del mondo insieme" [the cry of people and the world together]<sup>12</sup>.

Similarly, Compagnone in the preface to his "Cronaca" [Chronicle] – opened by the verse also referenced by Ortese in "Il silenzio della ragione" – argues that aesthetics must document "fame e disperazione, malattia e miseria e vergogna" [hunger and despair, disease and misery and shame], allowing the hermetic experience of the past to unravel "nell'ansia di un discorso qualsiasi" [in the anxiety of any discourse], remaining in any case, "un grido di operai di scrittori di pezzenti" [a cry of workers of writers of beggars], a voice "atta a rendere l'inferno di fame e di angoscia di quel primo dopoguerra" [capable of rendering the hell of hunger and anguish of that first post-war period] (S I:3-4:1). In the subsequent insert "Cadaveri squisiti" [Exquisite Corpses], Compagnone reinforces this idea, writing that art can no longer alienate itself from the "mondo vivo degli uomini" [living world of people], as had been the case with the Surrealists, "dosatori sapienti di effetti e giochi sintattici" [skillful dispensers of effects and syntactic games] (S I:5-6:1). While they locked themselves "nella torre d'avorio della loro impotenza umana" [in the ivory tower of their human impotence] as the world around them "crollava" [collapsed], the aesthete of the present must "collaborare a preparare un mondo umano, meno soggetto all'antica schiavitù del denaro e del pane" [collaborate in preparing a human world, one less subject to the ancient slavery of money and bread] (S I:5-6:1). Commenting on photographs of subjects from Southern Italy – women and children in a visible state of degradation

---

<sup>12</sup> The article in which Giglio expresses himself in these terms is titled "Momento polemico della poesia" [A Polemical Moment in Poetry] (S I:3-4:1-2).

and affliction – printed alongside the verses of Alfonso Gatto's poem "Alla mia terra" [To My Homeland] (1943)<sup>13</sup>, Prunas, in the insert "Umiliati, offesi" [Humiliated, Offended], adds that art is indecorous if it is detached from the pain of others, if it does not follow a precept of piety (S I:5-6:1).

The fundamental principle of realism and documentarism affirmed in *Sud*, however, is not accompanied by feelings of resignation or apocalyptic despair in the face of reality, but – as Manrico Fiore<sup>14</sup> writes in the essay "Apocalisse?" [Apocalypse?] – by the "incrollabile certezza che il male metafisicamente non può prevalere" [unshakable certainty that metaphysically evil cannot prevail], and therefore that there can be, with an explicit reference to Antonio Gramsci's interpretation of Croce, a redemption within history (S I:5-6:2). Aesthetics must pursue a revolutionism that is "storicamente critico, scientifico, cioè quanto meno è possibile irrazionale, mistico, fideistico" [historically critical, scientific, that is, as little irrational, mystical, or fideistic as possible], even if it is grounded in a teleological creed that is, in itself, fideistic (S I:5-6:2). This is consistent with Prunas's position in the editorial "Gli intellettuali, nel Mezzogiorno" [The Intellectuals, in Southern Italy], which opens the issue of 20 June 1946, where he condemns the "oscuro reazionarismo della classe intellettuale meridionale" [obscure reactionism of the southern intellectual class] that Gramsci had already observed, and professes faith in overcoming the fracture between social classes – between the bourgeoisie on the one side and the popular masses on the other side – as well as in levelling the disproportions between the North and the South of the peninsula, while avoiding cultural centralisation (S I:7:1).

---

<sup>13</sup> Gatto (1908-1981), a poet traditionally associated with Hermeticism, emerged with his collection *Isola* (1932), in which a conflict between the self and history is already evident – the island serving as a monadic metaphor for the self, chosen in a desire for escape and liberation. A participant in the Resistance and a member of the Communist Party after the Liberation (which he left in 1951), he was also active in cinema, contributing to Pasolini's *Il Vangelo secondo Matteo* (*The Gospel according to St. Matthew*, 1964) and *Teorema* (*Theorem*, 1968), Francesco Rosi's *Cadaveri eccellenti* (*Illustrious Corpses*, 1976) and Mario Monicelli's *Caro Michele* (*Dear Michele*, 1976). For a reading of Gatto's poem, portraying Naples' "body" as doubly tortured by the ancient evil of poverty and the new of the Anglo-American bombings of 1942 and 1943, see Sabbatino, 2023:63-64. Also quoted here: Taffon, 2007: 811-813; Pasquini, 2003:235.

<sup>14</sup> A figure about whom little information is available, he was a translator of Benjamin Constant (1950) and the author of *Ponte sul Voltorno* (1950) and *La guerra, la pace* (with a foreword by Luigi Compagnone, 1983).

Aesthetics must be “morale, costume, umanità” [moral, custom, humanity], and by acknowledging a reality in which human beings have been reduced to beasts (in the South even before the war, but even more so during and immediately after it), it must promote redemption within the framework of an egalitarianism yet to be established – this is also the core of Alberto Jacoviello’s contribution (S I:7:2)<sup>15</sup>, entitled “Cafoni: come noi” [Yokels, Like Us], which quotes Carlo Levi’s *Cristo si è fermato ad Eboli* [*Christ Stopped at Eboli*], written in 1935-36 but published in 1945<sup>16</sup>.

To conclude the discussion of *Sud*’s political aesthetics – which clearly aspires towards a Marxist universalism that is nevertheless not opposed to the recognition of particularity<sup>17</sup> – one need only consider the famous “Lettera al fratello” [Letter to my Brother] by the partisan Giaime Pintor<sup>18</sup>, who died in 1943 in Castelnuovo di Volturmo while trying to cross the lines to join the Resistance. The letter, partially

---

<sup>15</sup> Javoviello (1920-1996) distinguished himself as a foreign correspondent for *l’Unità* e *la Repubblica*. Among his works are: *Appuntamento a Suez* (Rome: Edizioni di cultura sociale, 1952), *La coesistenza difficile: Otto anni di viaggi attraverso la diplomazia dell’Est e dell’Ovest* (Milan: Feltrinelli, 1961), *Cuba frutto bomba* (Rome: L’Attico, 1964), *Capire la Cina* (Milan: Jaca Book, 1972), *Lettere dalla nuova Russia: I primi anni dell’era di Gorbaciov* (Milan: A. Mondadori, 1987), and *Nel regime fascista* (Rionero in Vulture: Calice, 1996).

<sup>16</sup> By providing an ethnological portrayal of the Lucanian peasantry in his novel, Levi conveys the perspective of the people he observes: “Noi non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie, i fruschi, i fruscicchi, che vivono la loro libera vita diabolica o angelica, perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono di là dall’orizzonte, e sopportare il peso e il confronto” [“We’re not Christians, we’re not human beings; we’re not thought of as men but simply as beasts, beasts of burden, or even less than beasts, mere creatures of the wild. They at least live for better or for worse, like angels or demons, in a world of their own, while we have to submit to the world of Christians, beyond the horizon, to carry its weight and to stand comparison with it”]. Levi, 1990:iv; Levi, 1964:1-2; Bronzini, 1996:32.

<sup>17</sup> See also the essay by Raffaele Franchini, future university professor of philosophy, titled “Cultura, come?” [Culture, How?], (S I:7:2). A student of Croce, Franchini (1920-1990) was particularly interested in the question of progress from an anti-Enlightenment perspective. Among other topics, he wrote about political developments in the post-1945 period (*Cronache politiche di un lungo dopoguerra 1945-1960*, 1960), on progress (*Il progresso: Storia di un’idea*, 1960), on Vico (*Giambattista Vico e la storia della dialettica*, 1967), and on Croce (*Croce interprete di Hegel*, 1964; *La teoria della storia di Benedetto Croce*, 1966; *Intervista su Croce*, Naples: SEN, 1978).

<sup>18</sup> Pintor (1919-1943), journalist, writer, and translator, was an admirer of German literature, particularly the work of Rainer Maria Rilke, which he translated for Einaudi in 1942. He was known for his anti-Fascist commitment and his connections with intellectuals around Einaudi, including Elio Vittorini, Leone Ginzburg, Felice Balbo, Cesare Pavese, and Carlo Muscetta. For a detailed analysis of his profile, see Monica Biasolo. 2010. *Giaime Pintor und die deutsche Kultur: Auf der Suche nach komplementären Stimmen*. Heidelberg: Winter.

reproduced on the first page of the January 1947 issue of *Sud*, is used by the *Sud* group to affirm how the Second World War transformed both Pintor and themselves – a transformation born of a much more visceral relationship with death, which politicised them, just as politics had politicised, according to Pintor, the last generation of German Romantics (S II:1:1). The declared aim of *Sud*, through Pintor, is to pursue a political aesthetics that contributes “alla liberazione di tutti” [to the liberation of everyone], since “le rivoluzioni riescono proprio quando le preparano i poeti ed i pittori” [revolutions succeed precisely when poets and painters prepare them] (S II:1:1).

### 3. A Transcultural Magazine

It has been mentioned that *Sud*, although animated by intellectuals working within the Neapolitan context, was a magazine that aspired to transcend a localist tradition and to reconnect Neapolitan culture with a broader European one. In this sense, it was a transcultural magazine, whose texts invited a process of familiarisation both with the stark Neapolitan reality and with that of other European places (and, in some cases, of the Americas), which at that time could be known almost exclusively through indirect means<sup>19</sup>. *Sud* was transcultural in the contemporary sense of the term: it fostered the idea that transculturality is not the privilege of an elite, but must be within everyone's reach (Gildenan Nordin, Hansen, Zamorano Llana, 2013:ix-x). His dissemination of European culture – more or less contemporary – including poetry, prose, painting, theatre, and cinema, responded to the need for a political aesthetics capable of reviving, on a shared basis, the fortunes of a civilisation no longer merely perceived as in decline (following Oswald Spengler's diagnosis from the early 1920s), but one that had been quite literally reduced to rubble. Thus, while it was publishing, in preview, chapters from a central work of post-1945 Italian literature – Vasco Pratolini's novel *Cronaca familiare* ([*Family Chronicle*], 1947)<sup>20</sup> – and while it dedicated columns to Italian

<sup>19</sup> On transculturalism: Gildenan Nordin, Hansen, Zamorano Llana, 2013:x-xi.

<sup>20</sup> An intimate and autobiographical text, but also political – not only because of its setting during the Fascist era, but also due to its focus on class conflicts. The text is mentioned in Ortese's *Il mare non bagna Napoli*, where, in “Il silenzio della ragione”, the venture of *Sud* is recounted: “Il Prunas aveva stampato, o si preparava a stampare su quel giornaleto di sua proprietà, che uscì in sette numeri, ognuno dei quali fu un'avventura, e costò vendite clandestine di oggetti

Neorealist cinema, reviewing films by Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, and Roberto Rossellini<sup>21</sup>, *Sud* also presented a remarkable variety of authors and works drawn from various European traditions: from Russian to French, from English (and Anglo-American) to German, from neo-Greek to Spanish and Czech. In doing so, it pursued the goal of identifying voices – whether already politically kindred or made so through reinterpretation – for the group's universalist project.

Universalism is articulated, for example, through a poem by Ivan Turgenev, which asserts that Christ – an apt icon of both suffering and socialism – is present in every human being (“Allora soltanto compresi che proprio quel volto, simile a tutti i volti umani, era il volto di Cristo” [Then only did I understand that that very face, like all human faces, was the face of Christ]) (S I:2:1). A letter by Mikhail Gershenzon to Vyacheslav Ivanov reinforces the idea – already present in Prunas's editorial “Crisi del cattolicesimo” [Crisis of Catholicism] (S I:2:1) – that it is worthwhile to recover from Catholicism at least the universal notion of suffering, if not its metaphysical impulse. The transition from the Russian to the Neapolitan imagination is brief, for Turgenev's Christ appears, in La Capria's poem “Cristo sepolto” [Christ Buried], as a Dostoevskian or proletarian à la Blok image “nelle oscure gallerie della metropolitana, a Napoli” [in the dark tunnels of the subway, in Naples], in 1943, together with “tutti i poveri, i senza casa, i paria, che vengono in questa grotta a nascondere la loro miseria” [all the poor, the homeless, the pariahs, who come to this cave to hide their misery] (S

---

familiari, o pegni, o cambiali, e spesso collette fra i redattori più fortunati, il primo saggio in Italia sulla poesia inglese contemporanea; il primo saggio di Sartre sull'Esistenzialismo; le prime pagine di *Cronaca familiare*, di Pratolini; l'atroce *Cronaca di Napoli*, del Compagnone; certe poesie moderne e allucinate del Gaedkens, ch'era un italo-tedesco” [“Prunas, in his little magazine, which had seven issues, each one an adventure, and each one published thanks to the secret sale of some family heirloom, a loan, a promissory note, or a collection taken up among the wealthier of his contributors, had printed, or would print, the first essay in Italy on contemporary English poetry, Sartre's first essay on existentialism, the first pages of Vasco Pratolini's *Family Chronicle*, Compagnone's atrocious *News of Naples*, some of the astonishing modern poetry by the German-Italian Gaedkens”] (Ortese, 1994:113; Ortese, 2018:118-119).

<sup>21</sup> The cinema of these authors that was regarded as a means of moral commitment (primarily against Fascism, the very repression Neorealism opposed). See also here: Haaland, 2012:3.

I:2:3)<sup>22</sup>. Mario Stefanile's essay on Émile Zola<sup>23</sup>, "Poesia e verità in Emilio Zola" [Poetry and Truth in Emilio Zola], by extending the gaze to French culture<sup>24</sup>, is instead essential in affirming *Sud*'s universalism and its attention to the worldly suffering of human subjects through a model of mimetic and naturalistic literature – a literature capable of reproducing a "mondo dove noi possiamo entrare quando ci piaccia" [world that we can enter when we like], "il mondo dei nostri giorni di cronaca, il mondo così come ci appare senza che noi dobbiamo compiere sforzi per impadronircene" [the world of our chronicled days, the world as it appears to us without our having to make any effort to take possession of it] (S I:2:2). It matters little that Zola's model was originally intended to represent the Paris of the Second Empire, the period between 1850 and 1870<sup>25</sup>; his paradigm of artistically objective writing remains fully relevant to present needs.

Universalism, suffering, and objectivity/realism are characteristics identified within European culture as a response to a historical catastrophe – the Second World War – which European literature itself had in many ways already foreshadowed. This is evident, for example, in the novel *Goodbye to Berlin* (1939) by the British author Christopher Isherwood, translated into Italian by Longanesi in 1944 and reviewed by La Capria, where one finds a sense of 'crisis', the discontent of the working class and petty bourgeoisie, the rise of the Nazis – in short, the "patologiche condizioni della società moderna" [pathological conditions of modern society] set against the "tragico e caotico" [tragic and chaotic] background of post-war Berlin (S I:2:6). English culture – of which La Capria was one of the foremost connoisseurs within the

---

<sup>22</sup> Here also quoted: La Capria, 1992:17. Of particular interest is the use of the term 'pariah' in its broader sense, referring to those excluded or marginalised (alienated) within the social system; in this context, the pariah condition affects everyone and stems from a total war that has rendered civilians as expendable elements. See Agamben, 2020.

<sup>23</sup> Mario Stefanile (1910-1977), journalist (notably for *Il Mattino*), literary and drama critic, published anthologies of Neapolitan literature (*Antologia di scrittori napoletani contemporanei*, Alpignano: A. Tallone, 1973), Campanian literature (*Narratori di Campania*, Milan: Mursia, 1968), and numerous critical articles on, for example, Roberto Murolo, Giuseppe Ungaretti, Eduardo De Filippo, Ada Negri, and Corrado Alvaro.

<sup>24</sup> Also represented in *Sud* through the poetry of deportees such as Jean Mercenac and André Porquet, as well as Stéphane Mallarmé – a poet who disarticulated discourse to reveal the crisis of the modern world.

<sup>25</sup> Recall his cycle *Les Rougon-Macquart* (1871-1893).

*Sud* group, thanks to his contacts with William Weaver<sup>26</sup> – had already produced earlier voices that denounced the atrocities of war and thus offered a model for *Sud*: the poets of the First World War, such as Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon, Robert Graves, and Wilfred Owen, who, according to La Capria, had “levato la loro voce piena di amaro sarcasmo e di disperazione, ma anche, specie quella di Wilfred Owen, piena di un bruciante amore per gli uomini” [raised their voices full of bitter sarcasm and despair, but also, especially the voice of Wilfred Owen, full of a burning love for humankind]<sup>27</sup>. La Capria also presents the figures of T.S. Eliot (author of *The Waste Land*, 1922), W.H. Auden, Stephen Spender, and C. Day-Lewis to argue that – despite individual differences – all of these authors had revealed a specifically European condition of “disorder”, a forewarning of conflict between nations, and a subsequent atmosphere of “desertification” (S I:3-4:3-4). The German and Austrian literature assimilated by *Sud* included, above all, the poems of Rainer Maria Rilke (who had been already translated into Italian by Pintor) – alongside Expressionism, the satire of Germanism by Georg Grosz, and, most significantly, the work of Franz Kafka. The renewed interest in Kafka was sparked by the Italian reissue of *Il processo* (*The Trial*, orig. *Der Prozess*) and the publication of *America* (orig. *Der Verschollene*) both in 1945 and both translated by Alberto Spaini. Kafka is presented as a Jew “fuori dalla religione” [out of religion], disregarded by his co-religionists and excluded from the Czech literary canon because he wrote in German, and from the German canon – until 1945 controlled by the Nazis – because he was Jewish. He is therefore appreciated by the *Sud* group (the author of the insert “Immagine di Franz Kafka” [Image of Franz Kafka] is anonymous) as a pariah who lived “una vita breve, oscura, chiusa in sè stessa” [a short, obscure life, closed in on itself], marked by “solitudine, innocenza,

---

<sup>26</sup> Weaver was a volunteer on the front lines as a Red Cross stretcher bearer when the front was still on the Voltumo. La Capria writes that there was a constant cultural exchange between him and Weaver: “Io gli passavo Ungaretti, Montale, Penna, Quasimodo, glieli traducevo e glieli spiegavo. E lui faceva lo stesso con me, traducendomi e spiegandomi i poeti inglesi e americani più amati dalla sua generazione” [I passed him Ungaretti, Montale, Penna, Quasimodo; I translated them and explained them to him. And he did the same with me, translating and explaining the English and American poets most loved by his generation]. (La Capria, 1992:18).

<sup>27</sup> The essay by La Capria from which the quote is taken is titled “Aspetti della poesia inglese contemporanea: Eliot, Auden, Spender, Day Lewis” [Aspects of Contemporary English Poetry: Eliot, Auden, Spender, Day Lewis], (S I:3-4:3).

incubo della malattia, l'arte" [loneliness, innocence, the nightmare of illness, art] (S I:3-4:8). But above all, Kafka is received because his characters – first and foremost Joseph K. in *The Trial* – represent human beings trapped in absurd systems of existence that offer no way out, within a “mondo misterioso nel quale si snoda, segreto ed inamovibile, un preciso meccanismo di leggi” [mysterious world in which a precise mechanism of laws unfolds, secret and immovable], a world devoid of “*Grazia*” [*Grace*] (S I:3-4:8). It is thus clear that Kafka's figure – although he died years before the rise of National Socialism and the Second World War (in 1924) – is appropriated by *Sud* to support a critique of authoritarianism in Europe and of the war-driven regression it engendered, from which there was now a need to rise again, in the hope of futures different from those depicted in his novels.

If, in conclusion, we consider the neo-Greek poems of Giorgos Seferis, Odysseas Elytis, Demetrios Capetanakis, and Pandelis Prevelakis; the inserts dedicated to Francisco Goya (an artist famously committed to an aesthetic that also served as a critique of war in early 19<sup>th</sup>-century Spain); the anti-militarist satire of the Czech writer Jaroslav Hašek (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [*The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk During the World War*]); and numerous Russian texts by Sergei Yesenin, Boris Pasternak, Mikhail M. Zoshchenko, and even Lenin – it becomes evident how *Sud's* vast European reception served to nourish the group's revolutionary dream (the ‘spiritual revolution’ of which La Capria wrote). The transcultural and universalist project of *Sud*, set against the backdrop of war's rubble, therefore hoped for the rebirth of a European culture grounded in pacifist, anti-authoritarian, egalitarian, and moral principles – above all, in the recognition of the other's suffering as one's own.

#### **4. Ortese's Writing in *Sud*: “Dolente splendore del vicolo” and “Roma, la capitale”**

We must finally consider the role that Anna Maria Ortese played in the magazine *Sud*. While a full archival study would be essential for a precise reconstruction of the ways and times in which Ortese collaborated with the magazine – and of the dynamics she developed with the various members of the group (for example, through the

group's correspondence)<sup>28</sup> – and while tracing the evolution of Ortese's aesthetic and political consciousness in relation to *Sud* would deserve a dedicated study in its own right<sup>29</sup>, in the space of this contribution I instead propose to examine the prose texts Ortese published in *Sud*: namely, the short story “Dolente splendore del vicolo” (which appeared in two parts in the issues of 20 June 1946 and January 1947), and the reportage “Roma, la capitale” (published in the final issue of July-September 1947)<sup>30</sup>. Finally, I will examine the paratexts Ortese added to the 1994 edition of *Il mare non bagna Napoli*, as they are significant in establishing a connection between her experience in *Sud* and her subsequent trajectory as an author.

“Dolente splendore”, a first-person narrative, represents the Neapolitan social and environmental landscape immediately after the Liberation – a space to which the narrative *I* returns only to shut herself away at home:

Appena scesa a Napoli, subito dopo l'arrivo delle truppe alleate nel Nord, mi sono chiusa in casa e vi ho fatto il mio anno di disperazione profonda [As soon as I returned to Naples, immediately after the arrival of the Allied troops in the North, I shut myself up in my house and did my year of deep despair there]. (S I:7:5)<sup>31</sup>

This *I*, which, according to Garofano, echoes Ortese herself and refers to her return with her family to the home in Via del Piliero, which had been severely damaged by the air raids that devastated the port area (Garofano, 2005:93). The narrator describes the condition of the house and the urban and natural environment it overlooks, highlighting its transformation from the pre-war period to the post-war years: from a

---

<sup>28</sup> The letters Ortese wrote to Prunas, collected in the volume *Alla luce del Sud* (2006), are in fact insufficient for such a purpose.

<sup>29</sup> Some notes can be found in Clerici, 2022.

<sup>30</sup> Ortese also published in *Sud*, in the July-September 1947 issue, the poems “La storia dell'anima è finita” [The Story of the Soul Has Ended] and “Io sono per morire” [I am for Dying] (S II:2:27). These texts are marked by strong mystical symbolism, lamenting the loss of the soul “on the Western road” and the absence of comfort for the dying subject.

<sup>31</sup> The story, in what would become its full version, was published as “Il mare non bagna Napoli” in Ortese, (1948:430-431 & 434); (Ortese, 1950:3); and as “Il mare di Napoli” in the collection *L'infanta sepolta* (1950); Garofano, (2005:93).

time when the alley was “tranquillo e remoto, profumato dai limoni di qualche solitario giardino, visitato dal vento di mare” [quiet and remote, perfumed by the lemons of some solitary garden, visited by the sea wind], to a state in which the alley had become crowded with the “sinistrati del Lavinaio (uno dei più squisiti ghetti europei del Mediterraneo)” [disgraced of Lavinaio (one of the most exquisite European ghettos of the Mediterranean)], eventually becoming unrecognisable (S I:7:5). While the natural landscape is described as unchanged – “Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale battè le ali la nostra prima giovinezza” [The sky, up high, was always the same shining sky of the good years; the sea, in the background, always the pure, celestial sea on whose shore our early youth flapped its wings] (S I:7:5) – the urban environment is devastated, as is the life of its inhabitants (“la grazia del linguaggio” [the grace of language] and “la gentilezza del gesto” [the kindness of gesture] are said to have been lost, and a superficial cheerfulness masks “un senso immobile nei cuori di disfacimento, di fine” [a motionless sense in the hearts of decay, of the end] (S I:7:5). Naples is depicted as “un immenso, fitto, diabolico mercato” [an immense, dense, diabolical market], where everything is for sale – cigarettes, bread, one’s body – and where everyone has been reduced to “mendicanti” [beggars] (S I:7:5). The I’s act of withdrawal into the home is thus revealed as a protective gesture in response to the material and moral degradation brought by the war (“il popolo farsi selvaggio” [the people become savage]). It echoes the domestic retreat typical of the Biedermeier period, which was itself shaped by the trauma of the (Napoleonic) wars: “desiderai d’isolarmi, di chiudermi in casa, di non vedere se non un pezzetto di cielo, oltre i muri cupi” [I wanted to isolate myself, to shut myself up in the house, to see nothing but a little piece of sky beyond the gloomy walls] (S I:7:5). As Zaganelli and Marino have pointed out, the space of Naples is configured here as a space-landscape of dysphoric, negative passion, and the subject attempts to escape it either by taking refuge at home or by following, with the gaze, trajectories of flight – towards the sky or the sea – that lead to spaces of positive, euphoric passion<sup>32</sup>. However, the remainder of the narrative focuses

---

<sup>32</sup> Giovanna Zaganelli and Toni Marino (2019) have argued that “Dolente splendore del vicolo” is entirely focused on the “gaze tour” of the protagonist’s eye (Zaganelli, Marino, 2019:480).

less on the *I*'s mental evasion and more on her observation of the surrounding social context. The narrator watches Eugenio Santillo and his sister Angelina, who live across the alley, noting their moral corruption and expressing a mix of hatred and pity towards them as she listens to their “cinici discorsi” [cynical conversations] and “canti pieni di disperata allegria” [songs full of desperate joy]. She wishes that they emigrate to South America – a place where they can begin living “una vita pulita” [a clean life], decent and honest once again (S I:7:5). The other residents of the alley, however, can no longer sing at all, but their voices are described as “orrende, deturpate, spezzate, non più umane, voci di esseri coperti di pelo, con zanne, becchi, artigli: pecore, lupi, porci e galline” [horrendous, disfigured, broken, no longer human, voices of beings covered in hair, with tusks, beaks, claws: sheep, wolves, pigs, and chickens] (S I:7:5). It becomes clear here that the text develops a critique of the (war-driven) process that leads to the “animalisation of the human being”, that is, a regression to *zoē*, the biological substratum upon which *bios*, the domain of qualified social life, had previously been built<sup>33</sup>. Between this animalisation and the depiction of criminality, and the emphasis on bodily disease, “Dolente splendore” anticipates the themes of the stories later collected in *Il mare non bagna Napoli*. It returns us the image of an urban reality so devastated by history that it is stripped of any semblance of qualified life (S I:7:5; Garofano, 2005:94-95). This is a city where Ortese's gaze is clouded by a “dark lens” and driven by “an internal neurosis” (Garofano, 2005:94), where the roar of trucks alternates with the “lampe di qualche coltellata” [flash of a few stab wounds], where an “allegria orgiastica” [orgiastic joy] animates religious processions devoid of “qualsiasi sentimento del sacro” [any sense of the sacred], where unacceptable inequalities persist between those who have bread (offered by the Allies) and those who do not – and where, once again, the subjects reveal an inability to process the trauma of the war they have lived through<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> I return once again to Agamben (Agamben, 2020:1): “The Greeks had no single term to express what we mean by the word ‘life’. They used two terms that, although traceable to a common etymological root, are semantically and morphologically distinct: *zoē*, which expressed the simple fact of living common to all living beings (animals, men, or gods), and *bios*, which indicated the form or way of living proper to an individual or group”.

<sup>34</sup> “Alcune vecchie evocavano la voce del figlio che non è più tornato. Giovani reduci pensavano alla guerra passata e all’inverno che doveva venire” [Some old women evoked the voice of

The reportage “Roma, la capitale” also resembles, both in content and style, the texts later included by Ortese in “Il mare”. However, the setting changes: whereas “Dolente splendore” and the texts of “Il mare” are all situated in Naples, “Roma, la capitale”, as the title already indicates, takes place in the capital – a city to which Ortese would much later dedicate the collection *Estivi terrori* (*Summer Terrors*, 1987) and several writings included in *La lente scura* (*The Dark Lens*, 1991). It is also Ortese’s birthplace, the city where she was born “casualmente” [by chance] and which she soon left with her family, moving first to other places in Italy, then to Tripoli, and finally to Naples (Maraini, 1998:22-24), and the one where she returned to in 1947 – the year she wrote her correspondence for *Sud* – and again in 1958, from 1961 to 1962, then again after a brief stay in Genoa, from 1962 to 1965, and from 1969 until her final move to Rapallo in 1975 (Sgavicchia, 2019:73-75). The piece that Di Costanzo considers Ortese’s strongest among those she published in *Sud* – a “lucid application of the poetics of the ‘false’ and the reality of unreal life” (Di Costanzo, 1994:28) – reveals a disoriented subject, dropped off by “un treno che veniva dal Nord” [a train that came from the North] at Termini Station and from there engaged in a flânerie “lungo le vie che mi erano state note” [along the streets that had once been familiar to me], passing by the Quattro Fontane, the Triton Fountain, the Spanish Steps, Via del Babuino, and Via degli Studi. The city – one of the key places of Western civilisation, the “eternal Rome” which for Goethe had been the only place where humanity and happiness could be discovered<sup>35</sup> – is now rediscovered as a space for wandering and observation, where the narrator sees “sui vetri dell’autobus le lagrime, sempre più frequenti, del cielo annuvolato” [on the bus windows the increasingly frequent tears of the cloudy sky] (S II:2/6:11). It is a city where street performers make do with whatever means are available; where filmmakers and photographers stand out in the crowd for the ‘cruelty’ of their gaze; where the blue eyes of a woman “venuta dal Canada” [who had come from Canada] to witness “lo sfacelo d’Europa” [the collapse of Europe] smile (S II:2/6:11). It is a city where metaphorical death is reflected, and where the subject –

---

the son who never returned. Young veterans were thinking about the past war and the winter to come] (S II:1:27).

<sup>35</sup> I am referring to Goethe’s observations in his correspondence with Johann Peter Eckermann, as cited in: Zapperi, 1999:238.

Ortese herself – meditates on the need for a “rebirth”, evoking the Austrian theosophist Rudolf Steiner<sup>36</sup> and the Indian mystic Jiddu Krishnamurti:

Penso al mare che ho lasciato la sera prima, ai miei amici, alle rose, a Steiner, e a quel piccolo [sic] Krishnamurti coi capelli divisi in mezzo che [...] scriveva come il perfetto iniziato debba sentirsi a servizio di tutto ciò ch'è vivente, e moltiplicarsi in atti cortesi perfino agli animali e alle piante.

[I think of the sea I left behind the night before, of my friends, the roses, Steiner, and that little Krishnamurti with his hair parted in the middle, who [...] wrote that the perfect initiate should feel in service to all that is alive, and multiply themselves in gracious acts – even towards animals and plants]. (S II:2/6:11)

Indeed, the semantics of life and rebirth serve to contrast with the condition that characterises not only Rome, but, as “C.” states, all post-war metropolises – from Rome to Naples, from Paris to New York and Shanghai – are

[...] profondamente ferite, ubbriache, dormono un sonno di morte all'ombra delle case demolite, e le mosche vanno loro nel naso e sui piedi bianchi di polvere.

[deeply wounded, drunk, they sleep a death-like sleep in the shadow of the demolished houses, and the flies crawl into their noses and onto their feet, white with dust]. (S II:2/6: 11)

Elsewhere in this “correspondence”, we also read how, when a war ends, the “Spirito della Vita” [Spirit of Life] rises from the earth – and thus also from the heart of cities – towards the vault of the sky, becoming increasingly distant from human beings, now deprived of “Arte e Poesia” [Art and Poetry], which “nascondevano il volto tra le

---

<sup>36</sup> Ortese's letters to Prunas contain various references to Steiner and mention works by him that she would like to read (*Il mondo dei sensi e il mondo dello spirito, Le entità spirituali, Fisiologia occulta, L'azione del Karma*, and others) (Ortese, 2006:78-79).

ginocchia, agli angoli delle strade” [hid their faces between their knees, at the corners of the streets] (S II:2/6:11). The city Ortese finds herself in after a brief stay is thus a city whose ‘symbols’ are veiled in “nebbia e desolazione” [fog and desolation] – a city whose society (not reduced to *zoē*) appears marked by indifference. Among the various figures of Rome’s intellectual life remembered by Ortese (Maria Bellonci, Alberto Moravia, Elsa De Giorgi, Alba De Céspedes, Palma Bucarelli, Paola Masino, Sibilla Aleramo, and Marino Mazzacurati), it is the author of *Gli indifferenti* (*The Indifferent Ones*, 1929) who best embodies, for her, the spirit of Rome – a city haunted by the ghosts of Fascism, and one from which politics must be re-founded (S II:2/6:12).

##### **5. Conclusion: The Link between *Sud* and *Il mare non bagna Napoli***

If “Dolente splendore” and “Roma, la capitale” are texts that undoubtedly transform urban space into a site of memory and critique of European civilisation – understood as one founded on a politics of war and an anti-vital impulse – then we must also observe the proximity of these two texts not only to the aesthetic and political framework outlined through the analysis of the other writings in *Sud*, but also to *Il mare non bagna Napoli*, Ortese’s most realist work, which exposes the dehumanising conditions in which a large segment of the population still lived until the publication of the collection in 1953 (Gramone, 2001:97-98). In “Il ‘mare’ come spaesamento” [“The ‘Sea’ as Disorientation”], a preface added to *Il mare* in 1994, Ortese writes that the book originated in the context of an Italy that “usciva piena di speranze dalla guerra” [came out of the war full of hope], and reflected a “neurotic” gaze upon reality – that reality which “da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo” [“for a very long time, I hated with all my might, almost without knowing it”] (Ortese, 1994:9-10; Ortese, 2018:9-10). This hatred derived from the perception of the transformation and destruction of things over time, a perception that “l’esperienza personale della guerra (terrore dovunque e fuga per quattro anni)” [the personal experience of war – terror everywhere and four years of flight] had exacerbated, leading to that “disorientation” that found a paradigmatic site of expression in Naples – so much so that the city

came to represent “una lacera condizione universale” [“a universal condition of being torn apart”] (Ortese, 1994:10; Ortese, 2018:10). If we turn to the second paratext added by Ortese to *Il mare* in 1994 – “Le Giacchette Grigie di Monte di Dio” [“The Grey Jackets of Monte di Dio”] – we see how the writer expresses her gratitude towards Pasquale Prunas for having encouraged her to express the “intollerabilità del reale” [intolerability of reality], first in *Sud* and later – despite what would also become the caustic portrait of the group in “Il silenzio della ragione” – in *Il mare non bagna Napoli* (Ortese, 1994:173; Ortese, 2018:189). In fact, she observes that if she was moved in her work (despite all its stylistic evolutions) by a utopian project, she owed it to the group of Neapolitan friends who gathered at Monte di Dio with Prunas (“la bandiera dell’Utopia, se sventola ancora, almeno nel mio cuore, la devo alle ‘Giacchette Grigie’ di Monte di Dio” [“if the flag of utopia still waves, at least in my heart, it is because of the Grey Jackets of Monte di Dio”]) (Ortese, 1994:173; Ortese, 2018:189). *Sud*, in fact, had been an “oltranzista, a suo modo rivoluzionario” [“extreme and in its way revolutionary”] fortnightly magazine urging a material and moral rebirth of Naples, Italy, and Europe (Ortese, 1994:175; Ortese, 2018:191).

## References

- |             |      |   |
|-------------|------|---|
| Agamben, G. | 2020 | <i>Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life</i> . Trans. by Heller-Roazen, D. Stanford, CA: Stanford University Press.                               |
| Arendt, H.  | 1973 | <i>The Origins of Totalitarianism</i> . New edition with added prefaces. San Diego, CA: Harcourt Brace & Company.                                     |
| Baril, C.   | 2021 | “Naples and Europe, Past and Future: The <i>Sud</i> Review – a Link between the Mediterranean and Europe”. In: Biancofiore, A. & Barniaudy, C. (eds). |

- Re-storying Mediterranean Worlds: New Narratives from Italian Cultures to Global Citizenship.* London: Bloomsbury: 129-148.
- Biasolo, M. 2010 *Giaime Pintor und die deutsche Kultur: Auf der Suche nach komplementären Stimmen.* Heidelberg: Winter.
- Bronzini, G.B. 1996 *Il viaggio antropologico di Carlo Levi: Da eroe stendhaliano a guerriero birmano.* Bari: Dedalo.
- Clerici, L. 2002 *Apparizione e visione: Vita e opere di Anna Maria Ortese.* Milan: Mondadori.
- . 2022 ‘Anna Maria Ortese oltre la politica’. *L’ospite ingrato*, 12:19-31.
- De Masi, D. & Nitti, F.S. 2005 *Napoli e la questione meridionale (1903-2005).* Naples: Guida.
- Di Costanzo, G. (ed.) 1994a *Sud: Giornale di cultura, 1945-1947. Original reprint with a text by Anna Maria Ortese.* Bari: Palomar. (= S)
- . 1994b “L’avventura di ‘Sud’. Quindicinale di critica al reale storico”. *Sud: Giornale di cultura, 1945-1947.* Original reprint with a text by Anna Maria Ortese. Bari: Palomar:7-30.
- . 2006 “Anna Maria Ortese, la realtà della vita irreale”. In: Prunas, R. & Di Costanzo, G. (eds). *Alla luce del Sud: Lettere a Pasquale Prunas.* Milan: Archinto: 25-37.

- Farnetti, M. (ed.) 2025 *Una Bloomsbury mediterranea: Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra*. Naples: Federico II University Press.
- Fini, M. 2021 *Il giornalismo fatto in pezzi*. Venice: Marsilio.
- Fortini, F. 1957 *Dieci inverni: 1945-1957: Contributi ad un discorso socialista*. Milan: Feltrinelli.
- Gargiulo, M. 2018 "Uscire dalla catastrofe: La città di Napoli fra guerra aerea e occupazione alleata". *Diacronie: Studi di Storia Contemporanea*, 33(1). DOI: 10.4000/diacronie.7187.
- Garofano, D. 2005 "'L'armonia perduta': La Napoli del secondo dopoguerra". *Studi Novecenteschi*, 32(70):93-112.
- Gilsenan Nordin, I.; Hansen, J. & Zamorano Llena, C. 2013 "Introduction: Conceptualizing Transculturality in Literature". In: Gilsenan Nordin, I.; Hansen, J. & Zamorano Llena, C. (eds). *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Amsterdam: Rodopi: ix-xxvii.
- Gramone, A. 2001 "Travelling through the I: Anna Maria Ortese's Melancholic Cities". In: *Romance Studies*, 19(1):95-108. DOI: 10.1179/ros.2001.19.1.95.
- Gribaudo, G. 2005 *Guerra totale: Tra bombe alleate e violenze naziste; Napoli e il fronte meridionale, 1940-44*. Turin: Bollati Boringhieri.

- Haaland, T. 2012 *Italian Neorealist Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Haas, F. 2007 “La cacciata dal purgatorio: Anna Maria Ortese e Napoli”. *Belfagor*, 62(3):334-342.
- La Capria, R. 1992 ““Sud”, Giornale di Cultura (Napoli, novembre '45-settembre '47)”. *Nuovi argomenti*, 42(3):16-23.
- . 2003 ““Sud”, giornale di cultura”. In: La Capria, R. *Opere*. Perrella, S. (ed.). Milan: A. Mondadori:1036–50.
- Levi, C. 1964 *Christ Stopped at Eboli: The Story of a Year*. Trans. by Frances Frenaye. New York, NY: Time Incorporated.
- . 1990 *Cristo si è fermato a Eboli*, with essays by Italo Calvino and Jean-Paul Sartre. Turin: Einaudi.
- Maraini, D. (ed.) 1998 “Anna Maria Ortese”. *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*. Milan: Rizzoli:19-34.
- Milani, M. 2016 “Impegno, national and transnational identities in *Il Politecnico* and *Sud* (1945-1947)”. *Modern Italy*, 21:2: 157-170. doi: 10.1017/mit.2016.9.
- Mondello, E. 2012 *L'avventura delle riviste: Periodici e giornali letterari del Novecento*. Rome: Robin.
- Ortese, A.M. 1994 *Il mare non bagna Napoli*. Milan: Adelphi.

- . 2006 *Alla luce del Sud: Lettere a Pasquale Prunas*. Prunas, R. & Di Costanzo, G. (eds). Milan: Archinto.
- . 2018 *Evening Descends Upon the Hills*. Trans. by Goldstein, A. & McPhee, J. London: Pushkin.
- Pasquini, E. 2003 “Isola”. In: Anselmi, G.M. & Ruoizzi, G. (eds). *Luoghi della letteratura italiana*. Milan: B. Mondadori:233-242.
- Sabbatino, P. 2023 “Napoli ‘in cerca di autori’: Eduardo De Filippo, Elio Vittorini, Italo Calvino e Domenico Rea”. In: Caputo, V. (ed.). *Domenico Rea e il Novecento Italiano*. Naples: Federico II University Press:57-76.
- Sgavicchia, S. 2019 “Immagini di città: Milano, Roma, Napoli nella Lente scura di Anna Maria Ortese”. *Quaderns d'Italia*, 24:67-80.
- Taffon, G. 2007 “Alfonso Gatto”. In: Marrone, G. (ed.). *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, 1 (A-J). New York, NY: Routledge: 811-813.
- Zaganelli, G. & Marino, T. 2019 “Dispositivi della visione, ambienti ed *embodiment* nella letteratura femminile”. *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 8:475–491. doi: 10.13128/lea-1824-484x-11000.
- Zapperi, R. 1999 *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*, trans. by Ingeborg Walter. Munich: C.H. Beck.

## DALLA POSTA ALLE LETTRICI DI ANNA MARIA ORTESE: LA COSTRUZIONE DI UNA SCRITTRICE CIVILE

**CRISTINA VIGNALI**  
(Université Savoie Mont Blanc)

### **Abstract**

*This article examines the epistolary column managed by Anna Maria Ortese for the newspaper L'Unità in the summer of 1950. Moving beyond the traditional image of Ortese as an apolitical or isolated writer, the analysis highlights how her work as a journalist positioned her as a "civic writer". By responding to letters from women readers, Ortese elaborated a vision of social justice, labour dignity, and feminist emancipation. This study reinterprets Ortese's intellectual posture through the lens of dialogism, collective authorship, and historical-political engagement.*

**Keywords:** Anna Maria Ortese, women's letters, civic authorship, post-war Italy, journalism, feminism

L'opera di Anna Maria Ortese è originale, inattuale, al contempo visionaria e profetica, inclassificabile e isolata nel panorama della letteratura italiana: è quanto la critica sin dagli esordi ortesiani è andata ripetendo, sicuramente condizionata *in primis* da un pregiudizio, sovente assorbito in maniera irriflessa, che colpisce buona parte delle scrittrici a giustificazione della loro menzione ritardata e puntiforme nel canone (Bazzoni, 2016), *in secundis* da una postura assunta dalla scrittrice stessa: Ortese, come noto, aderisce allo stereotipo ricevuto, fino ad accreditarlo e ad alimentarlo tramite le proprie dichiarazioni (Dominioni, 2023:177). Il mito dell'assenza di cultura che la critica ha per lungo tempo ricamato intorno a Ortese, e che lei stessa ha largamente ripreso, si declina anche sul piano politico. Ortese non

proviene da una famiglia politicizzata come sembra del resto confermare la sua risposta a Dacia Maraini: “Ripensandoci, non credo che avessero idee. Forse opinioni. Io d'altronde non mi occupavo di quello che pensavano i miei genitori” (Maraini, 1973:32). L'ignoranza sul piano politico e ideologico caratterizza peraltro le narratrici dei racconti che compongono la prima raccolta ortesiana, *Angelici dolori* (Bompiani, 1937). A titolo di esempio, la narratrice di *Pellerossa* si sente persa nel mondo contemporaneo e afferma “Ormai della vita civile io non comprendevo più niente [...]” (Ortese, 2006:28). L'ignoranza caratterizza anche Dasa, narratrice del romanzo “para-autobiografico” (Zanardo, 2018:77) *Il porto di Toledo*: gli amici di Dasa sottolineano la sua mancanza di coscienza politica: “lei, Damasa – riconfermo – non sa e non vede” (Ortese, 2002:604), le dice l'uomo che ama, Lemano. Ma questa presunta ignoranza deve essere relativizzata nel contesto del romanzo: Dasa parla di politica sia con il fratello maggiore Rassa, il quale odia Don Pedro, doppio narrativo di Mussolini, sia con l'altro fratello, Albe, che al contrario ne giustifica l'azione.

Nei primi anni cinquanta, come osservato da Giuseppe Iannaccone, Ortese è “vicina [...] al mondo intellettuale fiancheggiatore del PCI”. La maggior parte della sua attività giornalistica avviene per conto di giornali “di ispirazione comunista” o “facenti parte dell'arcipelago editoriale della sinistra” (Iannaccone, 2003:19), come il quotidiano milanese *Milano-sera*, il periodico *Noi Donne*, il quotidiano fiorentino *Il Nuovo Corriere* e, dal 1954, prima con *l'Unità* poi con la rivista mensile romana *Il Contemporaneo*, anche se durante l'estate del 1950 Ortese lavora già presso l'edizione milanese de *l'Unità*, significativamente per la ‘*Pagina della donna*’, dentro la quale tiene una rubrica epistolare con le lettrici. Di questa rubrica sono, a nostra conoscenza, emersi per ora sette diversi numeri, apparsi con cadenza settimanale, nella seconda pagina dell'edizione milanese del quotidiano, tra il 27 luglio e il 7 settembre 1950, sotto diversi titoli<sup>1</sup>.

La ricerca di una relativa anonimità da parte di Ortese, espressa mediante il ricorso al solo nome proprio, nonché mediante la varietà dei titoli dati alla rubrica – anche se, dalle fonti disponibili, è difficile per ora rilevare quale ruolo abbia avuto la scrittrice in questa doppia scelta

---

<sup>1</sup> Si registra infatti una fluttuazione tra i titoli: *Anna Maria Vi risponde*, *Anna Maria risponde*, *La posta di Annamaria*, *La posta di Anna Maria*.

–, non passa inosservata e va forse messa in relazione all'uso di uno pseudonimo (Franca Nicosi) per quattro dei cinque racconti che Ortese aveva pubblicato nel 1936 su *L'Italia Letteraria*<sup>2</sup>.

Una disamina della posta con le lettrici animata da Ortese per *l'Unità* nell'estate del 1950 permette di far emergere innanzitutto il carattere interattivo che, di recente, ha favorito la fortuna storiografica della 'piccola posta', basata sulla relazione dialogica tra il pubblico e gli esperti della rivista o giornale e sull'interazione dialettica tra visioni e modelli differenti di società<sup>3</sup>.

La pratica della lettura, come ci suggerisce la lezione di Roger Chartier, è innanzitutto un'esperienza corporea, che varia nel tempo e nello spazio, mentre il supporto mediatico è, in primo luogo, un oggetto materiale che si presta a molti usi. Sotto tale profilo, i quotidiani funzionano come organismi dai molti livelli e ciò vale anche per la 'posta di annamaria' ortesiana della 'Pagina della donna', pagina nella quale un esplicito contenuto pedagogico e politico è mescolato ad elementi propri della stampa di consumo, che attivano altre dimensioni, connesse con le pratiche quotidiane e gli orientamenti del pubblico in modo meno scoperto, ma non meno decisivo<sup>4</sup>. La costruzione della donna-madre-casalinga-consumatrice moderna, competente e amorevole, cui tali vettori contribuiscono in modo rilevante, è un processo politico. Il suo prodotto, più che una fotografia collettiva delle donne italiane, è un'ideologia contro cui reagire<sup>5</sup>.

Il punto di snodo che ci proponiamo di esaminare in questa sede è un momento chiave della storia italiana. Le donne, la cui quotidianità è stata stravolta dal secondo conflitto e che sono state le protagoniste di una resistenza cruciale non solo armata<sup>6</sup>, sono considerate da più parti

---

<sup>2</sup> Prima che questi trovassero sede, grazie al patrocinio di Massimo Bontempelli, nella raccolta *Angelici dolori*.

<sup>3</sup> Si vedano almeno: Morris, P. (2018); Gissi, A. (2019); Endrighetti, F. (2019).

<sup>4</sup> Sulle questioni di metodo relative alla stampa di consumo, rimando innanzitutto a Walker, N.A., (1998); Franchini, S. (2000).

<sup>5</sup> Si veda almeno: Saraceno, C. (2001).

<sup>6</sup> Sull'esperienza di guerra delle donne e, più in generale, dei civili la letteratura è ormai ampia: per il contesto italiano almeno Bravo, A. (1991); Bravo, A. & Bruzzone, A.M. (1995); Gagliani, D., et al. (2000); Gabrielli, P. (2007); Ponzani, M. (2012).

come il ganglio essenziale della transizione post-bellica. I partiti di massa individuano nelle donne un importante bacino elettorale da conquistare<sup>7</sup>; la stampa, e più in generale la cultura commerciale, cercheranno nel pubblico femminile un terreno essenziale alla propria penetrazione, a maggior ragione dal 1948 in poi con il piombare dell'Italia nella guerra fredda.

Nelle riflessioni di Michail Bachtin, che nel 1974 lavora a una *Metodologia per le Scienze Umane*, l'elemento dialogico contraddistingue la cognizione dei soggetti. Secondo la *Metodologia* che Bachtin andava tracciando, la creazione dialogica, che comprende la creazione letteraria, si articola attraverso le interazioni intersoggettive. Le parole dell'altro vengono processate dialogicamente diventando parole 'proprie/altrui', con l'aiuto di altre e differenti parole altrui, fino a diventare parole proprie – quando le virgolette cadono, nel processo di graduale obliterazione con cui gli autori fanno proprie le parole altrui (Bachtin, 1986:161-163). Se, come scrive Michail Bachtin, il testo vive solo nel contatto con altri testi, più propriamente nel contatto fra personalità (non fra cose), ed è l'intersoggettività a generare significato, sarà necessario esaminare funzioni autoriali relazionali, dialogiche nella disamina della 'posta di annamaria' che Ortese scrive per *l'Unità*.

La 'piccola posta' ha costituito un fertile luogo d'incontro, ponte tra dimensione privata e pubblica, o meglio di un privato che comincia (anche grazie a questo spazio) a farsi pubblico. Sono scritture intime, destinate a diventare pubbliche perché inserite all'interno di riviste a tiratura nazionale; tra la fioritura di riviste che pubblicano in quegli anni la posta delle lettrici, basti citare periodici dai target molto diversi, come la rivista per la donna borghese medio-colta *Annabella*, la rivista comunista *Noi donne*, o la cattolica *Famiglia Cristiana*. Questo spazio rappresentava una sorta di 'confessionale pubblico' e laico. Per secoli le donne si erano confrontate con il loro confessore, in un dialogo a due

---

<sup>7</sup> Si vedano almeno: Rossi-Doria, A. (2007); Gaiotti De Biase, P. (2007); Tambor, M. (2014).

che avveniva entro uno schema codificato di obblighi e penitenze, comportamenti e gerarchie. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale le donne cominciano invece a uscire dalla sfera privata e parlano pubblicamente della propria vita scrivendo lettere indirizzate alle redazioni dei loro rotocalchi o fotoromanzi preferiti. Qualcuno ora le ascolta. Si tratta spesso di altre donne: giornaliste come confessori laici che nella veste di amiche osservano con distacco, ma anche con partecipazione. Nel caso della posta di Anna Maria Ortese, è una scrittrice, una giornalista a dare loro voce, attraverso la risposta fornita sulla pagina di un quotidiano.

Nei primi quattro o cinque anni del dopoguerra a *l'Unità* di Milano si registra un forte dinamismo giornalistico. Questo avviene ad opera di due direttori, molto diversi l'uno dall'altro: Renato Mieli, in carica dal '47 al '48, fino al margine della sconfitta elettorale, e Davide Lajolo, che, arrivato dalla redazione torinese, guida l'edizione milanese del quotidiano dal '48 al '58. Lajolo fa diventare il quotidiano di partito un giornale popolare a larga diffusione, che si occupa anche di argomenti culturali e sociali. Dedicava un'importanza particolare alla terza pagina, privilegiando l'aspetto letterario a quello strettamente ideologico di partito. Apre le colonne del giornale alla cronaca e alle inchieste sociali. E pubblica, appunto, la pagina settimanale della donna in cui si inserisce la rubrica di Ortese.

I pezzi che escono sotto l'occhiello *Anna maria risponde* affrontano una varietà di argomenti che scaturiscono dalla posta delle lettrici, intervenendo in svariati dibattiti. I pezzi licenziati si distinguono per forme marcatamente dialogiche, attraversamenti di soglia in più direzioni. Non si compongono di testi monologizzati, come li definirebbe Bachtin: le virgolette segnalano che il discorso si compone di voci molteplici, che Ortese convoca sulla pagina chiamandole per nome, invitandole a co-costruire il proprio progetto – letterario ed extra-letterario allo stesso tempo – di dialogo come pratica democratica. Le voci si ibridano eppure restano distinte, proprio perché il proposito è di mostrarle nel loro interloquire. Ortese rende visibile la permeabilità del proprio linguaggio, integrando nel proprio testo le parole delle lettrici. In alcuni casi il testo prende avvio da un estratto di lettera e il dialogo si configura come una conversazione fra due, spesso dedicata a fatti personali, ricollegati poi a idee generali. In questi casi Ortese si rivolge alle interlocutrici dando loro del *tu*, e riprendendo le loro parole per

procedere nell'argomentazione (“dici che [...]”, “hai chiesto un mio parere [...]”, “per quanto riguarda [...]”). In altre occasioni le lettere sono raggruppate per la tesi a cui sono riconducibili, oppure per il sentimento che le accomuna, nel qual caso ricevono una risposta lunga o breve.

Fra i temi illustrati dalla posta alle lettrici, il tema del lavoro – che manca o che strema, senza risolvere le disuguaglianze sociali del dopoguerra italiano – è più che presente nella prosa narrativa di Anna Maria Ortese, ed è stato oggetto di svariati interventi critici. Molto meno studiata – se non ignorata dalla critica – è invece la produzione di Ortese giornalista finora emersa dagli spogli d'archivio presso riviste, rotocalchi, quotidiani. Nessun contributo, a nostra conoscenza, è stato dedicato, finora, al tema attraverso il prisma della posta ortesiana alle lettrici su *l'Unità*. Ci sembra quindi importante dedicare alcuni esempi tratti dalla posta proprio a questa tematica. Ortese – nel rispondere alla posta delle lettrici spesso disperate, e per ridare loro speranza – vi esprime un'adesione ai valori del comunismo espressi in relazione al tema dell'accesso al lavoro. Nella rubrica del 17 agosto 1950, conferma a una di loro che la Russia è davvero un modello:

Sì, in Russia tutti coloro che lavorano hanno diritto a un soggiorno in luoghi di riposo, bellissimi e confortevoli. Solo nel mondo antico la vita umana è affidata al caso, e i rapporti tra uomo a uomo sono quelli che vigono nel deserto; cioè, rapporti di forza, il diritto delle unghie, l'onore dei denti più aguzzi. In questo momento Capri (la prendo a simbolo di tutti i paradisi terrestri riservati alle classi privilegiate) è piena di miliardari stranieri che fanno sciocchezze, e tu, che hai lavorato tutto l'anno curva sulla tua macchina da scrivere, prendi il tuo mese di riposo in letto, con una pezzuola bagnata sulla fronte, gemendo per le fitte che ti attraversano il cervello, per i rumori che salgono dalla strada piena di traffico. Che dirti? Migliaia di giovani donne sono nelle tue condizioni; centinaia di migliaia di bambini poveri si consumano al sole delle strade di tutte le città del mondo, col solo conforto di una fontana; e altrettanti uomini continuano a lavorare, a trasportare pesi, a mandare avanti macchine. Mai tregua,

distensione, respiro, la meraviglia di sentirsi non più macchine, ma uomini, in un mondo liberato dall'incubo economico. La felicità si conquista lottando contro le ingiustizie. (Ortese, 1950:2)

Ortese è critica verso le ingiustizie sociali ed economiche del mondo capitalista e mette in risalto il contrasto tra le condizioni dei lavoratori comuni e quelle delle classi privilegiate. Così, evidenzia che, mentre in Russia coloro che lavorano hanno il diritto a soggiorni in luoghi di riposo confortevoli, nei paesi capitalistici la vita umana è dominata dal caso e da rapporti di forza brutali. Ortese descrive un quadro di sfruttamento che accomuna le masse di lavoratori e lavoratrici, bambini compresi, mentre le classi privilegiate godono di lussi e svaghi in paradisi terrestri. Nel sottolineare la mancanza di tregua per le masse lavoratrici, costrette a vivere come macchine in un mondo dominato dall'incubo economico, emerge il comune obiettivo della lotta contro le ingiustizie per raggiungere la felicità, che quindi non può essere mera questione individuale, ma si raggiunge collettivamente. Nella stessa rubrica del 17 agosto, Ortese ricorda peraltro ad un'altra lettrice il dovere di credere nel progresso dell'umanità e il dovere di operare per il miglioramento delle condizioni di vita degli altri:

Esiste [...] qualche cosa di esatto, di grande, che può nascondersi, che possiamo non vedere, ma in cui dobbiamo credere: ed è il movimento continuo, dal basso verso l'alto, dalla confusione verso l'ordine, dall'oscurità verso la luce, che caratterizza il cammino della società umana. C'è una parte di questa società che non ha che una speranza, un dovere: fare che ciascuno stia meglio. Ci sono uomini che muoiono, in questo momento, perchè [sic] domani tutta la giovinezza del mondo sia rispettata. Uomini che lavorano, uomini che hanno da tempo dimenticato la loro giovinezza, e donne anche, per servire la causa del bene e della pace comune.

Nella rubrica del 31 agosto 1950, la speranza che Ortese vuole comunicare a una lettrice che cerca un senso alla propria vita, oltre ad insistere ancora più chiaramente sull'idea del *Grand Soir*, è quella di un

futuro radioso in cui la ribellione all'ordine stabilito porterà a una società senza sfruttamento dell'uomo sull'uomo e in cui la dignità dei lavoratori sarà rispettata:

Tu sei una della folla, e non ricordi che per il popolo vi sia stato altro dovere che l'obbedienza, altro diritto che la guerra. I tuoi nonni sono morti al buio. I tuoi genitori, se li hai, vivono nel buio. I tuoi fratelli non hanno che il buio. Per *buio*, voglio dire la condizione di povertà, la crudeltà del limite sociale ed economico che condanna all'ignoranza, alla povertà che mutila, inasprisce, deforma. Su tutto questo, vedi camminare l'ombra di un'altra guerra, e il tuo linguaggio si fa disperato. Come sei giovane, come sei viva, come hai ragione! Ma presto non sarà più buio, vedrai. Te l'ho detto: il tuo impeto, la tua ribellione, sono l'impeto e la ribellione di moltitudini stanche di crescere come il grano per la falciatura dei massacri, delle invasioni e delle liberazioni, di essere stese sull'aia e battute, perchè [sic] ne venga il morbido pane, la gioia delle mense altrui. Non sarà più buio, solo che lo crediamo, che lo vogliamo. Tutti i diritti saranno un giorno per il Lavoro, come del Lavoro sono già tutti i doveri. Nessuno più sarà al disopra del Lavoro, ch'è tante cose: non solo le macchine, ma la bellezza, non solo la fatica, ma l'estasi. Ci si arriverà, credi. (Ortese, 1950:2)<sup>8</sup>

In questo passaggio, Ortese suggerisce una futura società ideale in cui il lavoro sarà valorizzato e rispettato, e i diritti dei lavoratori saranno pienamente riconosciuti e tutelati. In questa visione, il lavoro diviene un elemento centrale e nobile della vita umana, che può includere non solo attività meccaniche e faticose, ma anche esperienze gratificanti ed estatiche. Il lavoro si fa fulcro di un'utopica società giusta ed equa, dove tutti i diritti saranno finalmente conferiti ai lavoratori, equilibrando la bilancia dei doveri che gravano su di loro. Dietro allo slancio con cui la giornalista invita a credere in tale cambiamento, in un futuro in cui il lavoro sarà finalmente riconosciuto nella sua interezza, come fonte sia di bellezza sia di estasi e non solo di fatica, la donna fa corpo con

---

<sup>8</sup> Il corsivo nella citazione è della giornalista.

l'uomo nel concorrere a tale trasformazione, ancora una volta nell'intento già espresso nella rubrica del 17 agosto di giungere ad una gioia collettiva, condivisa dai più.

In un contesto in cui le manifestazioni politiche e sindacali che agitavano il Paese (soprattutto tra fine 1949 e inizio 1950) e convocavano masse contadine e operaie a lottare contro il peggioramento delle condizioni economiche e l'aumento della disoccupazione, Ortese si espone sulla rubrica epistolare de *l'Unità* insistendo sull'immagine di lavoratori e lavoratrici costretti a una vita animale e non umana che abbraccia le campagne più povere e isolate del Sud, ma anche le città affollate del Nord, tessendo in tal modo una dorsale di sfruttamento che attraversa la Penisola nei primi anni Cinquanta, nonostante i progressi del dettato Costituzionale:

[...] è perchè [sic] molti stanno male (come animali al lavoro in città affollate, nella polvere d'estate, nel fango d'inverno, senza speranza di una vita umana mai), che non credono più all'esistenza nè [sic] alla possibilità di un bene, e si rifugiano spesso in una filosofia spicciola e arida, o nel cerchio di una vita puramente animale. (Ortese, 1950:2)

Parallelamente, e senza contraddizioni rispetto a questa visione di una lotta collettiva per raggiungere un bene comune, Ortese difende – in questi stessi numeri della rubrica epistolare de *l'Unità* dell'estate 1950 – l'importanza del lavoro femminile come fonte di indipendenza fondamentale, non solo dall'uomo, ma all'interno della società tutta.

Nella rubrica del 7 settembre, rispondendo ad una lettrice in cerca di conforto, la giornalista riferisce come esemplare il racconto di vita di un'amica, che dopo un'infanzia difficile e un'unione infelice, è riuscita a crescere da sola la figlia e a costruirsi, da sola, una buona situazione professionale. Gli oggetti del salotto e l'atmosfera dell'appartamento acquistato dall'amica sono l'illustrazione di un successo personale esemplare:

Aveva finito di parlare. Mi guardai intorno : vidi ordine, calma, bellezza, e i libri, i fiori, i quadri ch'erano intorno, mi parvero tante luci, sorte così, pel miracolo di una volontà, un desiderio, una forza interiore, un diritto, che

nessuno aveva potuto distruggere. Provai il desiderio di baciare le mani di quella donna, ma poi ebbi vergogna, perché era troppo facile.

E ora, Rosa Maria, mi pare di averti risposto. Niente è impossibile, purché si abbia coraggio, pazienza, e amore infinito per la dignità del vivere. Ma non lamentarti senza muoverti. Alzati in piedi, accetta il primo lavoro che ti si offre, sia anche il più duro, e poi cambialo in uno migliore; e quando guadagnerai, non credere che il denaro debba servire solo a “passarsela un po’ meglio”. Bisogna agire in modo che possa aggiungere impulso, verità, gioia alla vita di tutti quelli che camminano, col loro peso, vicino e anche lontano da noi. (Ortese, 1950:2)

In altre risposte alle lettrici, Ortese esorta al lavoro femminile come unica via percorribile, senza scorciatoie o alternative facili, mediante un invito – talvolta lapidario – a non arrendersi, a continuare a lavorare instancabilmente per ottenere indipendenza economica, riconoscimento professionale e uguaglianza sociale in un contesto in cui progresso e emancipazione richiedono determinazione e resilienza:

ALLIEVA DI BRERA, Milano. – Lavora, lavora, e poi lavora ancora. Non c'è altro mezzo.

VITTORIA, Lambrate. – Camera del Lavoro, non c'è altra via. (Ortese, 1950:2)

Il quadro tessuto dalla critica sulla produzione di Anna Maria Ortese sin dai suoi esordi, purtroppo nella maggior parte basato soltanto o prioritariamente sulla pagina letteraria – quello, come dicevamo, di una scrittrice “inattuale”, “visionaria”, nonché “isolata” – mi pare capovolgere alla luce di questo frammento della scrittura ortesiana sulle colonne de *l'Unità* nell'estate del 1950. I primi anni Cinquanta saranno anni di conflitto fra due pensieri discordi intorno al tema del lavoro delle donne: da una parte il pensiero teso verso la parità enunciata dagli articoli 31 e 37 della Costituzione e la realizzazione *nel* lavoro, quest'ultimo inteso come necessario all'indipendenza della donna; d'altra parte, il lavoro femminile visto *solo* come una necessità,

a volte anche pericolosa per l'integrità familiare, secondo il pensiero sostenuto sin dal primo dopoguerra dalle organizzazioni cattoliche. In quegli stessi primi anni Cinquanta, alcuni modelli tradizionali legati alla concezione della donna 'angelo del focolare', si inserirono nei rapporti sociali nel momento in cui i problemi che affliggevano i lavoratori spinsero la società a chiedere il ritorno della donna nel nucleo familiare, creando il mito della casalinga e un modello proveniente dagli Stati Uniti, sostenuto dalla moda e dal cinema, in cui la donna era celebrata per forme floride e successi domestici, resi più semplici dall'introduzione delle innovazioni tecnologiche.

Ortese entra nel dibattito mediante la posta alle lettrici, lo istruisce e orienta. Poi lo prosegue sulla pagina letteraria, soprattutto nei suoi racconti, comparsi peraltro dapprima, in buona parte, sulle colonne di diversi quotidiani, prima di confluire in raccolta. A titolo di esempio, il noto racconto *Interno familiare*, pubblicato per la prima volta nella raccolta *Il mare non bagna Napoli* (1953), pur se già riccamente commentato dalla critica<sup>9</sup>, è stato invece solo marginalmente esaminato dal punto di vista del tema del lavoro delle donne, che va ricercato tra le pieghe del testo. La divisione di genere nello spazio domestico oppone il lavoro sostenuto ma invisibile delle donne nelle cucine di Napoli, e una libertà, tutta maschile agli affacci di finestre e balconi. La costruzione sintattica della prima frase mette in evidenza, proiettandola in posizione liminare, la cucina come luogo chiuso di confinamento femminile. Le donne non sono citate, nascoste dietro la struttura impersonale "si lavorava" che ne descrive l'azione, più che la presenza, ma emergono per contrasto con l'elemento maschile rappresentato come un gruppo ("erano tutti") unito nell'assenza dalle cucine appunto, e posto in uno spazio aperto verso l'esterno, metafora di una libertà di cui sono private le donne dall'interno delle cucine:

Nelle cucine si lavorava attivamente, ma gli uomini erano tutti in libertà, chi a farsi la barba, chi buttato, inerte al davanzale di una finestra, chi affacciato tra i vasi rossi di un balcone. Qualcuno, sigaretta in mano, il viso butterato dalle passioni e dalla noia dei giovani napoletani, spiava

---

<sup>9</sup> Per le analisi critiche di *Interno familiare* si vedano almeno: Baldi, A. (2010); Convento, E. (2015); Re, L. (2015); Seno, C. (2013).

con indifferenza o malinconia l'eccessiva profondità del cielo. (Ortese, 1994:38)

La stessa protagonista del racconto rimarrà prigioniera di una logica di sottomissione, pur tentando un cammino di emancipazione mediante il lavoro, con il quale Anastasia Finizio serve doppiamente la famiglia, come domestica e come fonte di finanziamento proveniente dalla professione. Anastasia cadrà, alla fine del racconto, in una forma di rassegnazione apatica, che Andrea Baldi ha associato all'insieme dei personaggi femminili della raccolta:

Stretto nella morsa del meccanismo economico, il vivere abdica al benessere e alla felicità, e finisce per trascinarsi stancamente nella ripetizione di quanto imposto dal codice genetico, eredità di dolore e isolamento, condanna all'afasia. Per questo i trasalimenti delle protagoniste [di *Il mare non bagna Napoli*] si spengono in abulia, in rinuncia all'analisi critica e alla conoscenza, in regime di silenzio. (Baldi, 2010:13)

Il ritratto che emerge di Anna Maria Ortese come una scrittrice sostanzialmente ignara della politica, ritratto costruito attraverso la voce narrante dei suoi racconti brevi, dei suoi romanzi e dei numerosi personaggi di carta che animano la sua opera, nonché dalle sue rare apparizioni pubbliche in interviste e incontri, merita oggi una rilettura più sfumata. Questo quadro va forse ripensato anche alla luce della lezione di Jérôme Meizoz, secondo il quale la posizione di un autore — o di una figura pubblica — non può essere ridotta a una semplice immagine statica o a una dichiarazione esplicita. Meizoz sottolinea come “la postura non assume significato che in relazione alla posizione realmente occupata nello spazio delle posizioni del momento”, invitandoci a considerare il contesto storico, sociale e culturale in cui quella postura si manifesta (Meizoz, 2007: 24-25). Da un punto di vista metodologico, parlare di postura significa allora affrontare una sfida complessa: l'articolazione tra retorica e sociologia. Non si tratta soltanto di leggere le parole o le dichiarazioni di Ortese, ma di interpretare le strategie comunicative che emergono dalle sue opere, dai suoi gesti pubblici e anche dalla sua attività giornalistica, in particolare

attraverso la sua ancora troppo poco conosciuta rubrica della “posta alle lettrici”. In quest’ultima, Ortese si rivolge direttamente a un pubblico femminile, instaurando un dialogo che rivela una sensibilità civile e politica spesso velata nelle sue opere letterarie. Questa pratica comunicativa esplicita, in cui l’autrice affronta questioni sociali, culturali e morali, arricchisce ulteriormente la nostra comprensione della sua posizione nel dibattito pubblico e sottolinea come il suo “disimpegno” apparente fosse, in realtà, un impegno sottile e strategico. Questa prospettiva ci permette di cogliere la profondità di una scrittura che, pur apparendo distante dalla politica esplicita, è in realtà profondamente attraversata da tensioni civili e da una consapevolezza critica implicita, che si esprime in forme sottili e indirette, e che trova anche nella dimensione giornalistica uno spazio di manifestazione più diretto<sup>10</sup>. In definitiva, ripensare la figura di Ortese attraverso la lente di Meizoz non solo amplia il nostro orizzonte interpretativo, ma ci invita anche a riflettere più in generale su come le scrittrici e gli scrittori di un’epoca si collocano — consapevolmente o meno — nello spazio politico e culturale, in un dialogo costante tra presenza e assenza, visibilità e silenzio, impegno manifesto e riflessione sottotraccia, letteratura e giornalismo, parola pubblica e sfera privata.

## Bibliografia

- |                            |      |   |
|----------------------------|------|---|
| Angelucci, A. & Kolsky, S. | 2022 | <i>Authorship and Authority in Literary Studies</i> . Oxford: Oxford University Press.  |
| Bachtin, M.                | 1986 | <i>Speech Genres and Other Late Essays</i> . Trans. McGee, V.; Emerson, C. & Holquist, M. (eds). Austin: University of Texas Press. |

---

<sup>10</sup> Permettiamo a tal riguardo un richiamo al volume monografico Vignali-De Poli, Cristina. 2020. “Scrivere è un appoggio che si dà al mondo”. *De Angelici dolori à L'Iguana: le parcours littéraire et idéologique d'Anna Maria Ortese*. Chambéry: Presses Universitaires Savoie Mont Blanc.

- Baldi, A. 2007 *Letteratura e disagio: narrazioni della marginalità femminile*. Firenze: Firenze University Press.
- . 2010 *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*. Napoli: Loffredo Editore.
- Barbieri, C. & Gregori, F. 2015 *Scritture plurime: Autorialità e generi*. Roma: Carocci.
- Bazzoni, A. 2016 *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*. Oxford: Peter Lang.
- Bravo, A. (ed.) 1991 *Donne e uomini nelle guerre mondiali*. Roma-Bari: Laterza.
- Bravo, A. & Bruzzone, A.M. 1995 *In guerra senza armi. Storie di donne, 1940-1945*. Roma-Bari: Laterza.
- Chartier, R. 1989 'Le monde comme représentation'. *Annales. ESC*, 44(6): 1505-1520.
- Convento, E. 2015 "Il paradosso del materno in *Interno familiare*". In: Delogu, L. (ed.). *La letteratura italiana e il concetto di maternità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari: 9-16.
- Dominioni, M.V. 2023 'Sotto 'l velame dei romanzi strani. Dante e la poetica simbolica di Anna Maria Ortese'. *Tenzone*, 22: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.26034/fr.tenzone.2023.4054>
- Endrighetti, F. 2019 *Donne che raccontano di sé. La violenza di genere nelle rubriche di posta di alcune riviste italiane (1965-*

- 1975), Tesi di dottorato. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Franchini, S. 2000 'Stampa femminile e stampa di consumo: dalle definizioni ai problemi storiografici'. *Passato e presente*, 51: 123-136.
- Gagliani, D.;  
Guerra, E.;  
Mariani, L. &  
Tarozzi, F. (eds) 2000 *Donne, guerra politica: esperienze e memorie della Resistenza*. Bologna: Clueb.
- Gabrielli, P. 2007 *Scenari di guerra, parole di donne*. Bologna: Il Mulino.
- Gaiotti De Biase, P. 2007 "Donne e politica nella Repubblica, dal Dopoguerra agli anni '60". In: Scattigno, A. & Filippini, N.M. (eds). *Democrazia incompiuta. Donne e politica in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri*. Milano: Franco Angeli: 91-130.
- Gissi, A. 2019 "Corpi e cuori della Repubblica. Privato e pubblico nella produzione di Anna Del Bo Boffino". In: Bartoloni, S. (ed.). *Attraversando il tempo. Centoventi anni dell'Unione femminile nazionale (1899-2019)*. Roma: Viella:145-163.
- Iannaccone, G. 2000 *Anna Maria Ortese e la sinistra italiana: cronache e articoli*. Roma: Editori Riuniti.
- . 2003 *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*. Napoli: Liguori.

- Love, H. 2002 *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maraini, D. 1973 *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*. Milano: Bompiani.
- Medaglia, A. 2014 *Le donne nella Resistenza*. Roma: Editori Riuniti.
- Meizoz, J. 2007 *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition.
- Morris, P. 2018 "Problems and pre-scriptions: Motherhood and mammismo in postwar Italian advice columns and fiction". In: Morris, P. & Willson, P. (eds). *La mamma. Interrogating a national stereotype*. New York: Palgrave Macmillan: 77-104.
- Ortese, A.M. 1950a 'La posta di Anna Maria'. *l'Unità* [Milano]: 10 agosto: 2.
- . 1950b 'La posta di Annamaria'. *l'Unità* [Milano]: 17 agosto: 2.
- . 1950c 'La posta di Anna Maria'. *l'Unità* [Milano]: 31 agosto: 2.
- . 1950d 'La posta di Anna Maria'. *l'Unità* [Milano]: 7 settembre: 2.
- . 1994 [1953] "Interno familiare". In: Ortese A.M., *Il mare non bagna*. Napoli. Milano: Adelphi: 38.

- . 2002 [1975] “Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali”. In: Farnetti, M. (ed.). *Romanzi. Vol. I*. Milano: Adelphi.
- . 2006 [1937] *Angelici dolori e altri racconti*. Milano: Adelphi.
- Ponzani, M. 2012 *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, “amanti del nemico”, 1940-45*. Torino: Einaudi.
- Re, L. 2015 “*Clouds in Front of My Eyes: Ortese’s Poetics of the Gaze*, in *Un paio di occhiali* and *Il mare non bagna Napoli*”. In: Annovi, G.M. & Ghezzi, F. (eds). *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*. Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press: 39-43.
- Rossi-Doria, A. 2007 *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*. Roma: Viella.
- Saraceno, C. 2001 [1988] “I paradossi della costruzione del privato”. In: Ariès, P. & Duby, G. (eds). *La vita privata. Il Novecento*. Roma-Bari: Laterza: 33-79.
- Seno, C. 2013 *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*. Ravenna: Longo: 126-137.
- Tambor, M. 2014 *The Lost Wave. Women and Democracy in Postwar Italy*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Vignali-De Poli, C. 2020 “*Scrivere è un appoggio che si dà al mondo*”. *De Angelici dolori à L’Iguana: le parcours littéraire et idéologique d’Anna Maria Ortese*.

- Chambéry: Presses Universitaires  
Savoie Mont Blanc.
- Walker, N.A. 1998 *Women's Magazines 1940-1960. Gender roles and the popular press.* New York: Palgrave.
- Zanardo, M. 2018 "Anna Maria Ortese". In: Alfano, G. & De Cristofaro, F. (eds). *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento.* Roma: Carocci.

## LO SGUARDO DELLA NON APPARTENENZA: UNA SCRITTRICE AL GIRO D'ITALIA

**ELEONORA ANSELMO**  
(Università di Genova)

### **Abstract**

*Among the intellectuals who covered the Giro d'Italia for newspapers, alongside Gatto, Pratolini, and Buzzati, there is also Anna Maria Ortese. In 1955, for the publication L'Europeo, the writer followed the sporting events with a disenchanted passion, producing pages that were later compiled in her travel writings. Completely unfamiliar with the sporting world, Ortese replaced the realism of journalistic reporting with landscape impressions, colours, and details, oscillating between lyricism and symbolism. Emotionally engaged yet detached, she selected what she observed and conveyed to the reader what lies behind the Giro d'Italia, creating an almost seamless fusion between humanity and nature.*

**Keywords:** Anna Maria Ortese, cycling, landscape, odeporic literature

Inesperta, non appartenente, disincantata, priva di deviante coinvolgimento: Anna Maria Ortese incontra così il Giro d'Italia, segnatamente nel 1955. La manifestazione sportiva, di cui si segnala sovente il carattere popolare, vede scendere in campo numerosi intellettuali: Alfonso Gatto per *l'Unità* nel 1947 e 1948 (Gatto, 2011), Vasco Pratolini per il *Nuovo Corriere* nel 1947 (Pratolini, 1995), Dino Buzzati, per conto del *Corriere della Sera* nel 1949 (Buzzati, 1981), e poi nuovamente Pratolini per il *Nuovo Corriere* e *Paese Sera* nel 1955 (Pratolini, 2001) sono solo alcuni degli scrittori che sono inviati dalle rispettive testate giornalistiche per cui lavorano a commentare l'evento ciclistico.

Il caso Anna Maria Ortese è significativo: è “la prima donna clandestina della repubblica delle lettere ciclistiche” (Pessini,

2015:170). Prima e unica figura femminile in un mondo non a prevalenza, bensì a totalità maschile, Ortese lavora per conto del settimanale milanese *L'Europeo*<sup>1</sup>, in una rubrica dal titolo *Una scrittrice al Giro d'Italia per "L'Europeo"*. Il caso è, però, rilevante anche per un secondo motivo: laddove i già citati Buzzati e Pratolini danno resoconto giornaliero di ciò che accade, la scrittrice lavora per conto di un settimanale.

Non si può dunque raccontare l'evento, già noto ormai per via della cronaca: Ortese si ritaglia dunque uno spazio attraverso un bilancio generale di un insieme di eventi e, come si vedrà in seguito, attraverso l'analisi di particolari che prescindono dalla gara stessa.

Il Giro d'Italia del 1955, che quell'anno consta di ventuno tappe, si svolge dal 14 maggio al 5 giugno e offre l'occasione, per Ortese, di scrivere tre articoli di giornale:

- Al passo del Bracco incontriamo il pericolo, *L'Europeo*, 22: 15-16. 29 maggio 1955;
- Vediamolo da vicino questo Coppi, *L'Europeo*, 23: 18-19. 5 giugno 1955;
- Il bravo ragazzo che stava per vincere, *L'Europeo*, 24: 17-18. 12 giugno 1955.

L'attività di Ortese giornalista è raccolta da lei stessa in un libro-progetto, di cui si ha notizia in una lettera di apprezzamento del 1952 di Elio Vittorini, formato dai testi usciti sul *Corriere di Napoli* tra il 1951 e l'anno successivo. Secondo gli studi di Luca Clerici (2004:467-501), a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti, le proposte di Ortese a Einaudi, Laterza e Vallecchi finiscono in fumo. L'idea però non svanisce nel nulla e qualche anno dopo Ortese, ormai stabilitasi a Rapallo, propone al tipografo della città Giuseppe Galantini di stampare un'edizione di scritti di viaggio, consegnandogli il dattiloscritto nel marzo del 1982. Anche in questo caso il libro, seppur annunciato pubblicitariamente, non esce e, rifiutato anche da altre case editrici, viene smembrato da Ortese stessa che pubblica, in tempi differenti, parziali raccolte presso piccoli editori. Grazie all'iniziativa del già citato Luca Clerici, entrato in possesso del dattiloscritto di Rapallo, e

---

<sup>1</sup> Settimanale di attualità, fondato da Gianni Mazzocchi, in qualità di editore, e da Arrigo Benedetti, in qualità di direttore, viene pubblicato dal 1945 al 1955.

all'approvazione della scrittrice, esce *La lente scura. Scritti di viaggio*, presso Marcos y Marcos a Milano (Ortese, 1991): trova così collocazione la sezione 'Giro d'Italia', rimasta inedita fino a quel momento<sup>2</sup>. L'edizione successiva, pubblicata nel 2004 presso Adelphi, presenta le medesime sezioni con l'aggiunta di una terza parte, frutto di ricerche successive. Se si confrontano gli indici dell'edizione 1991 e 2004, la sezione qui analizzata presenta nel primo la dicitura 'Giro d'Italia' (Ortese, 1991:193-222), senza ulteriori scansioni; nel secondo, invece, si ha un'ulteriore scansione e, sotto al primo titolo, sia generale che della prima sottosezione (Ortese, 2004:155-160), vi sono 'Bella, bellissima Italia' (161-163) e 'Verso il Sud' (164-176). A livello testuale, tuttavia, anche nell'edizione 1991 vi sono le due sottosezioni, pur non figurando nell'indice. In ogni caso la scansione non corrisponde a quella originale degli articoli pubblicati su *L'Europeo*, bensì presenta le seguenti modifiche: 'Al passo del Bracco incontriamo il pericolo' corrisponde nell'edizione Adelphi alle pagine 157-164. Tuttavia in quest'ultima è diviso in due parti: quella senza titolo e 'Bella, bellissima Italia. Vediamolo da vicino questo Coppi!', che a sua volta è alle pagine 164-171 nell'edizione a cura di Clerici ed è intitolato 'Verso il Sud'; quest'ultimo, tuttavia, prosegue senza interruzione ospitando anche 'Il bravo ragazzo che stava per vincere' (171-176).

Vi sono inoltre alcune modifiche a livello testuale: le revisioni seguono un andamento generale e comune a tutti gli articoli di giornale, come dichiarato da Clerici, per il quale

Ortese interviene per rimodulare la gradazione di intensità semantica del testo, soprattutto attraverso la sostituzione di aggettivi, verbi e avverbi. A prevalere di gran lunga è un generale 'abbassamento' del registro espressivo, una minore concitazione e un'assertività più moderata rispetto agli originali. (Clerici, 2004:494-495)

Del tutto estranea al mondo ciclistico, a tal punto che Brambilla, in un saggio di disamina del Giro d'Italia raccontato dagli scrittori (Brambilla, 2007), le dedica un capitolo dal titolo 'L'intrusa', Ortese si avvicina (un verbo forse sbagliato, dal momento che, come si osserverà

---

<sup>2</sup> Stessa sorte anche per *Parole nella pietra* (Montelepre, Vicchio, Nomadelfia).

in seguito, la guarda da lontano) alla competizione e incontra, a Genova, Pradolini, con cui intrattiene una brachilogica conversazione che riporta nel primo articolo scritto:

“Ma lei cosa ci fa, qui?”

“Il Giro”

“Cosa, il Giro?”

“Vorrei partire col Giro”

“Per andare dove?”

“In Italia col Giro”

“E scrivere anche?”

“Anche”

“Guardi che non si vede niente”

“Lo so”. (Ortese, 2004:161)

Il condizionale “vorrei” denota la non appartenenza della scrittrice che, tuttavia, sale sulla macchina del collega e dà inizio alla sua avventura. La scrittura di Ortese, nel rendere conto giornalisticamente dell'avventura ciclistica, regala degli scorci: il realismo della cronaca trova dunque, finalmente, un accordo con il lirismo e il simbolismo. Ortese narra poco, descrive, senza cadere nell'oggettività; lo afferma lei stessa, nella ‘Postfazione’ (449-454):

[...] c'è stato un tempo, quello compreso tra la fine della guerra e gli ultimi anni del Cinquanta, in cui non ho fatto che viaggiare. Le cose *viste*<sup>3</sup> – uomini e paesi – le ho viste sempre deformate dalla sofferenza, dall'ansia, come da veloci illusioni di tregue e riposi. (451)

A prescindere dal significato dell'intervento dell'autrice che sceglie di motivare il suo lavoro da giornalista, occorre focalizzare l'attenzione sul sintagma “cose viste”, ripetuto dopo in “viste [...] deformate”. Quello che Ortese restituisce del Giro d'Italia non è una narrazione di cronaca, è il paesaggio.

---

<sup>3</sup> Corsivo mio.

Per capire se sia effettivamente possibile parlare di paesaggio, è doveroso partire dalle parole teoriche e fondanti di Michael Jakob<sup>4</sup>, il quale in maniera quasi scientifica delinea dei criteri di demarcazione:

Per rappresentare la natura spazialmente – e non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio. (Jakob, 2005:39-40)

E prosegue, poco dopo:

il paesaggio letterario implica sempre la prospettiva di un osservatore o di una coscienza; esso emerge solo quando un soggetto guarda il mondo vis-à-vis, dove egli non solo è nel mondo, ma percepisce il mondo come ciò che si dispiega davanti ai suoi occhi. [...] I paesaggi letterari non sono immagini atemporali ed immobili, ideali ed allegoriche, bensì correlati di un soggetto finito, collocato al centro di un'esperienza del mondo altrettanto finita. (41-42)

Se si leggono le pagine di Ortese, risulta chiaro che si tratta della sua prospettiva, di un suo "ritaglio visuale" (39), una delimitazione di campo a opera dell'occhio della scrittrice che, dunque, domina la penna con la sua soggettività.

Jakob dà anche indicazioni precise testuali: la rappresentazione prospettica avviene mediante segnali orientati da un punto di vista indicatore. I segni, in particolare, rimandano a un osservatore (vale a dire il lettore) e imprimono al testo una struttura di deissi, un "sistema di coordinate che permette di concepire la totalità come equivalente linguistico di una 'veduta'" (40).

Si prenda, a titolo di esempio, la pagina iniziale della sezione 'Giro d'Italia':

---

<sup>4</sup> Dell'autore sono fondamentali Jakob, 2005 e Jakob, 2009. Cfr. anche per ulteriori approfondimenti Bagnoli, 2004; Bertone, 2000; Bertone, 2001; Iacoli, 2012; Iacoli 2015; Simmel, 2006; Turri, 1998.

*oggi*<sup>5</sup> il Giro lasciava Genova diretto a Viareggio [...] *Su queste* montagne, fatte verdi da una primavera inoltrata e degne della più favolosa tradizione, *lungo* un mare azzurrino e trasparente, *sotto* un cielo e *in mezzo* a un'aria meravigliosamente pura, un muro umano, sottile, interminabile, incantato, faceva udire nel gran silenzio l'eco di certi suoi gridi o canti o sospiri d'amore. (Ortese, 2004:155)

E ancora, qualche pagina dopo:

E un muro sottile e variamente colorato che saliva come un serpe per *quei* monti verdi, fino a *quel* cielo, e si perdeva nei boschi *dove* i boschi cominciavano, e riappariva *lungo* il mare *dove* le spiagge balenavano, e diventava folla acclamante nei paesi (folla e banda e bandiere), e ritornava estatica siepe *lungo* le strade, *in fondo* ai boschi e alle valli inondate dalla primavera. (161-162)

Non si tratta, per parafrasare Jakob, di una restituzione mimetica della natura: è l'emersione di una coscienza a determinare la visione a partire dalla vista, dal momento che "senza tale nucleo ottico non vi è alcun 'paesaggio'" (Bertone, 2001:33).

Constatata la presenza del paesaggio letterario nelle pagine di Ortese giornalista, occorre analizzare che cosa ella restituisca e attraverso quali modalità dell'esperienza del Giro d'Italia.

La realtà è, infatti, altamente selezionata e gli occhi della scrittrice, come una finestra, trascrivono per il lettore i dettagli, gli oggetti minori. Le descrizioni procedono dunque per sineddoche: ad esempio, in "il suo volto abbassato aveva la serietà e la tristezza di un morente; oppure [...] il volto potente e chiuso di Bartali" (Ortese, 2004:158), i corridori non sono descritti nella loro interezza, ma attraverso una loro specifica parte, il viso. Poco dopo, nel dar conto del pubblico partecipante alla manifestazione sportiva, Ortese parla di "certi occhi spalancati, certe

---

<sup>5</sup> Corsivo mio. Anche i seguenti.

lacrime, e braccia tese e gridi che rompono il cuore” (158). Il Giro d'Italia è restituito al lettore nei suoi dettagli, nel suo microscopico manifestarsi, come su una tela divisionista:

in questa onda sempre nuova di uomini, di colori, di gridi,  
entro uno scintillio continuo di occhi, di ruote, di antenne,  
urtati caoticamente da braccia dure e sudate, da formidabili  
spalle curve su un manubrio, vacillando come ubriachi e  
irrigiditi come gente che sogna, conoscemmo una delle ore  
più attonite e smemorate della nostra vita. (159)

La descrizione sineddolica raggiunge la massima espressione nel momento in cui Ortese riporta l'immagine di Coppi, uno dei corridori più famosi:

veniva avanti in un modo incredibile, anche per un profano: senza sforzo con una leggerezza e una violenza che non gli costavano nulla, quasi precipitasse e il suo unico impegno consistesse nel dominare qualche potenza. Le sue ruote, non comprendiamo come, ci sembravano più alte e lievi delle altre, ruote fatate su cui il contadino di ieri era stato rapito. Mentre il corpo rimaneva immobile e quasi rilassato, il volto patito e duro che tutti conosciamo si moveva in qua e in là, con una pena particolare, sorridendo senza sorridere. A somiglianza del volto di tutti i corridori, era infiammato e cupo, gli occhi splendevano come di lacrime, un sudore copioso, o acqua che si era versata sul capo, gli grondava dal collo e dalla fronte. Come il becco di un rapace sfinito, il suo naso pungeva l'aria, il bianco della polvere. [...] Subito dopo, come sempre, risalimmo in macchina. Gli occhi limpidissimi e allegri dell'ex corridore erano diventati due striscioline, seguivano seri quel berrettino che fuggiva. Poi, con un dito, si grattò leggermente un orecchio. (168-169)

Anche nel descrivere i paesaggi, che spesso sono visti secondo una prospettiva aerea, Ortese cede poi a uno o più dettagli: si veda, ad esempio, quello che viene scritto a proposito di Trento.

Quella notte, a Trento, nessuno dormì. Si rivedevano le cime orrende, i precipizi fondi più del mare, le strade come lacci di seta gettati intorno alle dure rocce; e la pioggia e il nevischio, le nuvole e il sole, i fiori che coprivano le valli e la roccia grigia e rossa e i cupi fianchi dei monti". (174)<sup>6</sup>

Se, a detta di molti studiosi, il paesaggio nasce con l'idea di finestra, questo vale ancora di più per Ortese che restituisce al lettore piccoli scorci del Giro d'Italia: il paesaggio procede per interruzioni, per sbalzi, per microscopiche vedute selezionate.

La modalità di descrizione si avvale di un alto tasso di figuratività: Ortese dipinge e, come ogni artista, necessita degli strumenti più importanti, i colori.

L'ammirazione era dovuta ai colori e all'animazione straordinaria che regnavano in quella piazza a Genova, dove le maglie rosse dei corridori, le tute color cielo dei meccanici, le divise nere e rosse dei carabinieri, quelle verdi della polizia, e l'infinita varietà di cravatte estive e camicie e giacche [...]. Grandi berretti di carta gialla, tipo imbianchino, dove si vedeva stampato il nome di una ditta per la produzione di macchine da caffè, volavano dovunque o erano portati distrattamente da persone che correvano, si chiamavano ansiose. Una mucca color rosa muggiva dal letto di un carro [...]. Il Piccolo Re, tutto verde come un ramarro, di porpora la corona [...]. (158-159)

[...] alle "Giulietta" rosse come il fuoco, alle macchine azzurro-argento di qualche campione, fino alle meravigliose navi celeste-latte-verde. (160)

È quasi l'estate, e una luce purissima piove a fiotti dovunque; i giorni sono ardenti e azzurri, i tramonti gialli e rossi, come nelle cartoline, appaiono più vasti e

---

<sup>6</sup> Si osservi inoltre la paratassi aumentata dal polisindeto che scandisce gli elementi del paesaggio.

splendenti del normale; magnifiche nella loro calma e profondità, con uno stellato limpidissimo, le notti. (164)

E le finestre e i balconi dei grandi alberghi splendevano; raggiavano le terrazze; fiotti di luce rossa dalle trattorie popolari o locande. (165)

[...] si vedevano già pronte le macchine bianche e blu; [...] e, attraverso le vetrine del ristorante, in un'aria ancora rossa di lampade, i giovani in maglia turchina seduti ai tavoli a far colazione. (169)

Come si può osservare dagli esempi riportati, Ortese cattura nel paesaggio l'elemento cromatico, quasi in una sinestesia, arrivando addirittura a definire i giorni "azzurri" e riempiendo le pagine scritte di icasticità.

Vi è, però, un elemento ancora più significativo: la scrittrice, per quanto estranea e non appartenente, è sempre emotivamente partecipe di ciò che descrive, è dentro il paesaggio. Lo dice lei stessa, nelle prime pagine, quando riesce finalmente a salire sulla macchina di Pratolini: "Non più al sole, non più respinti, non più sollevati dalla grande onda, *ma dentro*" (161). Il processo ricorda, con le dovute distinzioni, alcuni tratti dell'epica virgiliana, un genere in qualche misura presente nelle pagine di Ortese, in cui i corridori sono paragonati a Cavour, Ippolito Nievo, per esempio (159). Virgilio, infatti, in quanto emulatore dell'epica omerica, sostituisce all'oggettività descrittiva di quest'ultima un'attitudine simpatetica e soggettiva (Conte, 1981:153): ne è esempio *Iliade*, 6, 244, "πεντήκοντ' ἔνεσαν θάλαμοι ξεστοῖο λίθοιο", "dentro vi erano cinquanta stanze in pietra ben levigata"<sup>7</sup>. Virgilio, in *Eneide*, 2, 503, riproduce il primo emistichio, "quingenta illi thalami", ma conclude soggettivamente con "spes tanta nepotum", "così grande speranza dei nipoti". In egual modo Ortese sostituisce all'oggettività della descrizione un'esperata soggettività:

[...] lungo un mare azzurrino e trasparente, sotto un cielo e in mezzo a un'aria meravigliosamente pura, un muro

---

<sup>7</sup> Traduzione mia.

umano, sottile, interminabile, incantato, faceva udire nel gran silenzio l'eco di certi suoi gridi o canti o sospiri d'amore. Di simile, come combinazione di uno spettacolo tra naturale e stregato, non conoscevamo, in qualche buona stampa, che la Muraglia Cinese. Ma quella Muraglia aveva occhi, voci, mani? Piangeva di gioia, cantava, implorava? (Ortese, 2004:157)

I nomi [...] risuonavano continuamente, direi pacatamente, da gole, però, quasi bruciate e inasprite da un richiamo amoroso, inesauribile, che pareva eterno. (159)

Ricordiamo donne vecchie piangere e ridere come guardando figli. Ragazze portarsi avanti, e splendere amorosamente nella fronte e negli occhi, come alla vista del proprio uomo. E uomini di ogni classe guardare ai corridori, quando apparivano, come a fortunati e cari fratelli. E c'era tutto in quegli occhi, mentre le macchine correvano sotto il sole, ogni condizione umana, ogni desiderio, e anche stanchezze formidabili e sogni finiti per sempre. Ma quegli uomini che correvano, quei ragazzi neri, quasi tutti figli del popolo, usciti molto spesso da case povere e tristi, muti e seri come le generazioni che li avevano preceduti, quegli uomini, quei ragazzi gettati alla conquista di un bene continuamente negato alle loro generazioni, decisi a conquistarlo a costo di ogni umiliazione o pericolo, quieti di fronte alla possibilità di morire, risoluti mitemente a morire pur di uscire dal niente, quegli uomini giovanissimi, quasi adolescenti, dalla parola dura e lo sguardo fisso, ardente, erano ancora una speranza per tutti, un ritratto della gioventù di ciascun cittadino, proiettato nel tempo. Passione e memoria insieme. (162)

C'è un'aria d'attesa, insolita alle domeniche milanesi. La città è piena, nessuno è fuggito. Aperte le finestre, spalancati i balconi delle case: sui tavoli, ancora ingombri delle tazze della colazione, il giornale. Le radio

trasmettono piccole canzoni che nessuno ascolta. I volti  
sono pensierosi e beati [...]. (172)

Più icastica che logica, Ortese descrive e crea nel lettore un effetto di *choc*, in catene di paragoni sempre più allusivi e con slittamenti di significato, come il viso del corridore Nencini, “coperto di sole e di lacrime” (172-173). In particolare, infatti, si può mettere in luce un'ultima costante dei paesaggi ortesiani, il ricorso alla similitudine. Parafrasando Blumenberg (1995), benché egli si occupi principalmente di metafore, vi è un ruolo terapeutico nel tropo, che razionalizza le carenze di pensiero e ripara le sue dissonanze. Le similitudini, al pari delle metafore, possono essere considerate forme di cicatrizzazione, il segno di una ferita, di un'anomalia del pensiero concettuale.

Se si leggono attentamente le pagine che Ortese dedica al Giro d'Italia, si nota una presenza massiccia del *medium* 'come', sintomo di una necessità di non accontentare il lettore con una sola immagine, ma di dover duplicare il tasso di figuralità e di raddoppiare nella mente di chi legge ciò che vede. È significativo, tuttavia, il fatto che i due termini della similitudine procedano in due direzioni reciproche. Da una parte vi è, infatti, il paesaggio, dall'altra l'umano, il soggettivo, l'emotivo. Queste due parti si interscambiano e occupano talvolta il primo, talvolta il secondo elemento della similitudine.

Un autista in tuta celeste ci attirava come una nuvola, ma  
eravamo appena arrivati che anche la nuvola svaniva.  
(160)

Pareti di montagna apparivano e scomparivano, come se la  
montagna si buttasse continuamente in ginocchio e si  
rialzasse e comunque girasse vorticosamente per scrollarsi  
di dosso tutti noi. La strada non era più una serie di svolte,  
ma un solo nodo, una furia che scendeva. (163)

Più tardi (il paesaggio è mutato) la costa toscana, aspra e  
piana tra le rive imbiancate delle onde, e le Apuane nude e  
ferme come pensieri [...]. (163)

[...] hanno visto passare il Giro – arrivare come un fulmine e ripartire come una marea [...]. Entravano nelle città con la violenza improvvisa di un fiume che straripa, subito ingrossato dalle onde di altri fiumi vicini, e questi erano le macchine della stampa, della giuria, dei bagagli, delle biciclette, dei rifornimenti, le grosse macchine della pubblicità e le motociclette della polizia [...]. (164-165)

[...] e questi, dopo un'ora e più di attesa in mezzo alle mosche e all'afa, venivano avanti come una nuvola. (168)

Splendevano di memoria, come due cipressi turchini toccati in cima dal vento. (170)

Gli esempi qui riportati, in ordine di comparsa negli articoli di Ortese, rendono conto delle modalità di uso della similitudine. Laddove, infatti, il primo elemento è afferente all'ambito umano, il secondo è di natura paesaggistica: così l'autista è una nuvola, i ciclisti sono un fulmine/marea e successivamente anche loro una nuvola, gli addetti ai lavori sono un fiume, Nencini e il vicino sono due cipressi; al contrario le montagne sono persone, la strada è una furia e le Apuane sono pensieri.

Per quanto estraneo, per certi aspetti straniante, escluso, lontano e non appartenente, lo sguardo di Ortese, il suo ritaglio di prospettiva, consente di cogliere una realtà del Giro d'Italia non rintracciabile altrove, in cui la cronaca lascia posto all'interpretazione, all'immagine e al colore. “Il paesaggio è mutato”, lo afferma lei stessa, mentre percorre parte dell'Italia centrale. Esso cambia, si trasforma, si nasconde e riaffiora e lo sguardo di Ortese, nel render conto del paesaggio, allo stesso modo, cambia, si trasforma, si nasconde e riaffiora<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore” (Ortese, 1997:133).

## Bibliografia

- Bagnoli, V. 2004 *Lo spazio nel testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon.
- Bertone, G. 2000 *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara: Interlinea.
- . 2001 *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*. Lecce: Manni.
- Blumenberg, H. 1995 *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*. Bologna: il Mulino.
- Brambilla, A. 2007 *La coda del drago: il Giro d'Italia raccontato dagli scrittori*. Portogruaro: Ediciclo.
- Buzzati, D. 1981 *Dino Buzzati al Giro d'Italia*. Milano: Club del libro.
- Clerici, L. 2004 "Notizia sul testo". In: Ortese, A.M., *La lente scura. Scritti di viaggio*. Milano: Adelphi.
- Conte, G.B. 1981 'A proposito dei modelli in letteratura'. *MD*, 6: 147-160.
- Gatto, A. 2011 *Viaggio per l'Italia all'insegna dell'"Unità"*. Novara: Interlinea.
- Iacoli, G. 2012 "Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria". In: *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*. Milano: Mimesis: 59-80.

- . 2015 “Il senso vivo delle poetiche. Teoria letteraria e paesaggio”. In: Aru, S. & Tanca, M. (eds). *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*. Milano: Mimesis: 69-83.
- Jakob, M. 2005 *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- . 2009 *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- Ortese, A.M. 1991 *La lente scura. Scritti di viaggio*. Milano: Marcos y Marcos.
- . 1997 *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.
- . 2004 *La lente scura. Scritti di viaggio*. Clerici, L. (ed.). Milano: Adelphi.
- Pessini, V. 2015 *Racconti di bicicletta: il ciclismo nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Edizioni Ensemble.
- Pratolini, V. 1955 *Cronache dal Giro d'Italia: maggio-giugno 1947*. Milano: La vita felice.
- . 2001 *Al Giro d'Italia: Vasco Pratolini al 38° giro d'Italia (14 maggio-5 giugno 1955)*. Milano: La vita felice.
- Simmel, G. 2006 *Saggi sul paesaggio*. Roma: Armando.
- Turri, E. 1998 *Il paesaggio come teatro*. Venezia: Marsilio.

## NOTIZIE SU UNA COLLABORAZIONE GIORNALISTICA POCO NOTA DI ANNA MARIA ORTESE

**ALBERTO BRAMBILLA**  
(ELCI, Sorbonne Université, Paris)

### **Abstract**

*The article highlights two bibliographic cards related to two writings by Anna Maria Ortese, both of which appeared on the pages of the sports weekly Il Campione in 1955, i.e. the year in which Ortese followed the Giro d'Italia with Marcello Venturi as a correspondent for L'Europeo. In particular, the contribution analyses the first text dedicated to Fausto Coppi. The champion's alternating sporting and personal events are interpreted by Ortese from a sociological perspective; in fact, the article denounces the irrationality of some opinions in the press, and above all the behaviour of the humbler classes, ready to deny what their idol was.*

**Keywords:** Anna Maria Ortese, Marcello Venturi, Fausto Coppi

Furono dieci giorni – o un mese, o un'eternità? – stupendi. Monti e mari, polvere e cielo, un bel cielo sempre sereno come nei libri di lettura, i cespugli che fiorivano dovunque sulla montagna deserta che attraversa l'Italia, la colonna dei camioncini, la gloria delle biciclette. Quel salutarsi da una macchina all'altra, quell'intravedersi e subito perdersi, quello scoprire sotto un albero, in una sosta assoluta, il suo viso gentile, i suoi occhi azzurri, e pensare che quella notte sarei stata vicino a lui. Io viaggiavo su un camioncino che rappresentava una marca di dentifricio [...] ma in quella felicità non ci si pensava [...]. Gilliat viaggiava invece con gli altri giornalisti della nostra città, e quel segreto tra noi (la colonna era molto lunga, e quasi mai ci si trovava

insieme) era come un incanto [...]. La sua indignazione svanita, e svanito il sospetto di essere inseguito dalla sua sposa di carta, Gilliat sembrava adesso soltanto contento di quel nostro fuggire e perderci e ritrovarci. Spesso nei suoi occhi, quando i camioncini si incontravano, e il mio passava accosto alla macchina del “Fomà”, scoprivo una grande luce. (Ortese, 1979:144-145)

Queste righe autobiografiche, così limpide e ispirate, cristallizzano uno dei pochi momenti di spensierata felicità vissuti in questa speciale occasione da Anna Maria Ortese, in compagnia dell'amato giornalista Marcello Venturi (Gilliat) durante lo svolgimento del Giro d'Italia del 1955 (Venturi, 2004; Venturi, 2005; Venturi, 2010)<sup>1</sup>; e insieme ci introducono in un ambiente sportivo particolare, quello ciclistico, a cui farà riferimento il mio breve intervento.

La recente pubblicazione del carteggio fra l'Ortese e la poetessa Helle Busacca (Ortese, 2024) conferma la vita precaria della donna e della scrittrice, costantemente alla ricerca di affetti e di mezzi di sostentamento; e dunque impegnata oltre che con editori, con direttori di giornali e riviste, sempre al fine di pubblicare qualche pezzo per sbarcare il lunario. Di tale vasta attività giornalistica ha meritoriamente steso la bibliografia Luca Clerici, eccellente biografo dell'Ortese (Clerici, 1991:503-516; Clerici, 2002). Solo chi si è accinto ad analoghe fatiche sa quanto sia lunga e fastidiosa questa operazione, che per ovvie ragioni risulta sempre passibile di integrazioni, come del resto ammette onestamente lo stesso autore. In questa sede vorrei appunto aggiungere due schede bibliografiche ricavate dalla collaborazione ad un settimanale sportivo poco noto, *il Campione*. Si tratta più precisamente di questi due scritti:

*Coppi non piace ma si ama, il Campione*, I, n. 3, 3 ottobre 1955:12-13;

*Ho incrociato lo sguardo fiammeggiante del leone*<sup>2</sup>, *il Campione*, I, n. 11, 28 novembre 1955:12-14.

---

<sup>1</sup> Cfr. Alberto Brambilla (1996):373-381, dove non mancavano alcune inesattezze che qui correggo.

<sup>2</sup> Nel sommario di pagina 2 il titolo è invece *Ho incrociato lo sguardo di fiamma del leone, avventura di Anna Maria Ortese*.

Per contestualizzare a dovere questi due articoli, è necessario spendere qualche parola riguardo alla sede di pubblicazione. Come recita il sottotitolo della rivista, *il Campione* è un “settimanale di tutti gli sport e di varietà”, uscito per la prima volta nel settembre 1955<sup>3</sup>. Dal punto di vista della varietà della scrittura applicata agli eventi agonistici, il settimanale si segnalava come un tentativo, molto interessante e innovativo, di apertura ‘culturale’ del sino ad allora ristretto ed autoreferenziale mondo del giornalismo sportivo, che aveva avuto ne *Lo Sport illustrato* di Emilio De Martino l’esempio italiano forse più significativo.

**CHI SI ABBONA**  
**a il Campione**  
**avrà notizie per un milione**

Questa nuova rivista, prima in Italia, con 52 pagine a colori e al prezzo di 60 lire, offre a tutti i lettori la possibilità di un abbonamento per avere un amico fedele e divertente al fianco per una intera settimana.

E' la rivista dello sportivo di calcio, di ciclismo, di automobilismo, di boxe, di motociclismo; di tennis, di rugby, di nuoto, di pallacanestro, di sci, di canottaggio, di caccia e pesca, di ippica; è per tutti e ha servizi da tutto il mondo per tutti.

- Ha gli scrittori più noti che scrivono di sport.
- Ha il romanzo d'appendice sportivo.
- Ha il romanzo sportivo di fantascienza a fumetti.
- Due lezioni settimanali tenute da maestri di tutti gli sport.
- Ha la novella sportiva.
- L'articolo di varietà sportivo.
- Ha una pagina per lo sport ed il cinema.
- I giochi ed i premi.
- Ha una pagina di scienza e sport.
- Ha una pagina per i giovani.
- Una pagina per la donna.

E' la rivista completa per il buon sportivo e per ogni attento lettore.  
E' la rivista che porta aria sana in ogni famiglia, in ogni casa.

L'abbonamento per un anno costa solo L. 2900 e per sei mesi L. 1500. Abbonatevi inviando l'importo all'Amministrazione de « Il Campione », via Marsala 11, Milano.

<sup>3</sup> È ufficialmente diretto dall'ex calciatore Felice Borel a cui si affiancherà quasi subito il 'mito' Giuseppe Meazza; il redattore capo è Ezio Suppini, il quale si avvale della collaborazione di molti giornalisti esperti delle specifiche discipline sportive di volta in volta oggetto di attenzione. La sede operativa e amministrativa è a Milano, mentre il giornale è stampato a Novara.

A questo riguardo torna utile rileggere direttamente la presentazione della rivista ai futuri abbonati<sup>4</sup>, che elenca i contenuti e sottolinea appunto questo aspetto culturale e specialmente 'letterario', dispiegato in diverse tipologie testuali quali novelle, romanzi d'appendice e addirittura fumetti.

Coerentemente a queste ambiziose linee programmatiche, la rivista, che in ogni numero si avvale anche di un vasto repertorio iconografico<sup>5</sup>, è costruita secondo una modalità che va oltre lo schema consueto dei fogli sportivi, legati soprattutto alla cronaca e al commento degli eventi agonistici. Al riguardo propongo qui sotto un esempio significativo di sommario, relativo al numero del settimanale nel quale è compreso lo scritto dell'Ortese.

<b>SOMMARIO</b>		
<b>ATTUALITA'</b>	Pagg. dalla 4 alla 10 » dalla 43 alla 50	Tutti gli avvenimenti sportivi della domenica recensiti, commentati e arricchiti da interviste dei nostri inviati
<b>CRONACHE</b>	pag. 23 » 29 » 35 » 35	Vestiti di cuoio nero guancia a guancia con la morte di CARLO GRAFFIGNA I problemi dei giovani - Alla ricerca del fenomeno gli allenatori della FIDAL di GIORGIO ASTORRI I segreti di Pulcinella - Le straordinarie avventure della Federazione di pattinaggio di GUASTATOR Il Jeppson della pallacanestro di MAMELI GATTI
<b>NARRATIVA</b>	pag. 12 » 12-13 » 15 » 18-19 » 38-39 » 40	I valti della settimana Coppi non piace ma si ama di ANNA MARIA ORTESE Scrittori e sport - Così si gioca a Modena (1915) di M. VELLANI MARCHI Sonno del vecchio boxeur di ORIO VERGANI Aveva la dinamite nel pugno di GIANCARLO FUSCO Appuntamento nello spazio, romanzo di FRANK KAPPA
<b>VARIETA'</b>	Moda pag. 17 Scienza » 20 Lesioni » 24 » 21 » 25 Medicina » 28 Cinema » 30-31	Evo in palestra - Per seguire la squadra in trasferta di ALBA DI SAN SEVERO Al passo con la scienza - Un'auto si precipita su un ostacolo dell'ing. PAOLO SASSI Ore 9 lezione di ciclismo - Non sdraiatevi sulla bicicletta di CHARLES PELLISSIER Il segreto di Villorosi Ore 10 lezione di calcio - L'A B C del trattamento della palla di FELICE BOREL Date retta al medico - Niente massaggi dopo gli strappi de IL MEDICO DE IL CAMPIONE Carrellate sugli stadi - Il cinema alla scoperta degli sport acquatici di ALDO LUALDI
<b>LE RUBRICHE</b>	pag. 3 » 11 » 14 » 22 » 26-27 » 32 » 32 » 33 » 36 » 41 » 42	I campioni della settimana L'album dello zio - Le passioni giovanili di Umberto, Nino e Vittorio A tu per tu coi lettori Curiosità statistiche Storia di vecchie glorie - I più grandi « grimpeurs » di LAURO BORDIN Caccia - Ottobre varietà di ali nel cielo di ALBERTO NOGHERA Due parole per Fido di ALBI Pasca - A pesci astuti ami sottilissimi di STEFANO JON Bocce - La soppressione del torneo di Costantina Corrispondenze da tutto il mondo Ridere

<sup>4</sup> Le immagini e i testi qui riprodotti sono ricavati da pezzi presenti nella mia collezione. Trattandosi di riviste da molto tempo cessate è risultato impossibile contattare gli autori e l'editore.

<sup>5</sup> La prima e la quarta di copertina sono a colori, l'interno in bianco e nero. Sono presenti anche disegni e una serie di pubblicità in cui spesso sono coinvolti dei campioni, o comunque sono a vario titolo rivolti al variegato mondo 'sportivo'.

Come si può osservare, è infatti presente in ogni numero una sezione, per così dire, 'narrativa', che di volta in volta si avvarrà di firme prestigiose come il qui citato Giancarlo Fusco o Vasco Pratolini<sup>6</sup>, e poi Achille Campanile, Curzio Malaparte, Cesare Zavattini; e, per l'appunto, Anna Maria Ortese in compagnia di altri colleghi<sup>7</sup>. Ciò premesso si può accedere al primo articolo in esame, certamente più interessante e originale<sup>8</sup>, richiamato per altro in copertina, come si può osservare qui sotto:



<sup>6</sup> Il quale in seguito si ritaglierà un ruolo di giornalista sportivo vero e proprio scrivendo periodicamente la cronaca di una partita di calcio.

<sup>7</sup> Inutile qui sottolineare la rarità di scritti di autrici, in un mondo come quello del giornalismo sportivo a lungo riservato solo ai colleghi maschi. Se non ho visto male, ne *il Campione* scriverà (oltre all'Ortese) Milena Milani e pochissime altre.

<sup>8</sup> Per il successivo articolo basta qui ricordare che descrive una serata trascorsa dalla scrittrice ad uno spettacolo del Circo Massimo Togni allora collocato nella piazza milanese di Porta Volta. L'Ortese confessa il senso di tristezza per gli animali prigionieri e costretti ad esercizi innaturali. In particolare la emoziona il numero del domatore di leoni, il quale deve faticare per sedare un pericoloso tentativo di rivolta.

Come precisato da una nota editoriale della rivista, i tempi della pubblicazione, così come il tema prescelto nel primo scritto dedicato a Fausto Coppi, rinviano ad una precedente collaborazione giornalistica dell'Ortese, frutto della sua partecipazione al Giro d'Italia del 1955, come inviata del settimanale *L'Europeo* e "prima donna clandestina della repubblica delle lettere ciclistiche" (Ferretti, Zavoli, 1955), a cui la scrittrice aveva consegnato tre pezzi (pubblicati il 29 maggio, il 5 e il 12 giugno 1955)<sup>9</sup>. È probabilmente in quell'occasione che l'Ortese ebbe l'opportunità di contattare dei giornalisti coinvolti nell'iniziativa editoriale che sarebbe partita qualche mese dopo<sup>10</sup>.

Come vedremo tra poco, pur occupandosi in apparenza soltanto di Fausto Coppi (1919-1960)<sup>11</sup>, l'articolo affronta diverse tematiche e intende in qualche modo accennare al rapporto delle classi economicamente più deboli rispetto al ciclismo professionistico, visto come scorciatoia per il successo:

La bicicletta [...] riassume il sogno di un'Italia sprovvista, inerme eppure vivissima. Un grande corridore è il volto stesso di un'Italia magra, scura, priva di grazia, disperatissima. Non è simpatico un grande corridore, non piace perché è accanito; esce dalla notte del popolo, dalla sua confusione, ignoranza, disgrazia, e anche dalla sua rabbia infinita. Dalla sua pazienza e rabbia insieme. Perciò è sgradevole. (Ortese, 1955:12)

Si trattava di un tema già dibattuto da tempo, soprattutto nel mondo anglosassone (e lì applicato specialmente alla boxe), che tuttavia ritornava d'attualità nell'Italia del dopoguerra, come del resto avrebbero sottolineato altri scrittori, quali per esempio Giovanni Testori

---

<sup>9</sup> Poi saranno raccolti in Ortese (1991:191-203). Su di essi cfr. Brambilla (1996) e in questo stesso numero cfr. l'articolo di Anselmo.

<sup>10</sup> Ho pensato in particolare al potente scrittore e giornalista Orio Vergani, che fu collaboratore de *il Campione*; e poi ad Attilio Camoriano, anch'egli collaboratore del settimanale, amico e collega di Marcello Venturi a cui l'Ortese era allora sentimentalmente legata. Vale la pena aggiungere che Camoriano scriverà una *Vita di Coppi*; nella parte inferiore della sovra coperta anteriore è riprodotta a fotografia familiare di Coppi qui sotto riproposta.

<sup>11</sup> Su di lui cfr. Jean-Paul Ollivier (1980); Gianni Brera (1981); Daniele Marchesini (1998); Giancarlo Governi (2009); Gianpaolo Ormezzano (2010). Va aggiunto che il pezzo dell'Ortese segue di una settimana l'articolo di Malaparte (1955) dedicato a Bartali.

ne *Il dio di Roserio* (Einaudi, 1954) dedicato espressamente al ciclismo. In questa prospettiva sociologica, la vicenda dell'umile Coppi, salito ai più alti gradini della gloria sportiva e poi bruscamente disceso, risulta per l'Ortese un caso di studio esemplare; e al tempo stesso le consente di allargare l'interesse a un vasto pubblico capace di immedesimarsi nel suo eroe, pronto a idolatrarlo o ad abbatterlo, sempre sospeso tra ammirazione ed invidia. Questi sentimenti contrastanti si erano accesi proprio in occasione delle ultime tappe del Giro d'Italia appena trascorso, come ricordava, a dire il vero in forma piuttosto enigmatica, l'Ortese in apertura del suo pezzo:

Ci sono state ventiquattro ore, sul finire di questa primavera, in Italia, particolarmente allucinanti, penose, e vanno dalla sera di venerdì, 3 giugno, a quella di sabato 4 giugno. Anche chi non s'interessava di sport, capiva. Da tutte le edicole, – disperata, grondante sudore, muta e come pronta a crollare – veniva fuori l'immagine di un contadino. Questi, che contadino non era più da un pezzo, o non era mai stato, ma di questa classe aveva il volto ostinato, scaltro, prudente, dove gli occhi non esprimevano mai un'opinione, né la fronte si comprometteva in una grinza, né la bocca in una parola meno che convenzionale; questi, che da anni, con un'avidità e una volenza incredibile, stava accaparrandosi tutti i favori e le febbri delle folle italiane; ch'era diventato una specie di re, il Manolete delle strade italiane, era crollato. Vecchio! gridavano i giornali. Finito! Era la sua ora! Anche i miti passano! La gente si riempiva la bocca di sapori corrotti, prima di sputare il suo nome. Per la stampa era una festa indicibile, anche se decentemente mascherata di compianto. Finito! Uno, ch'era stato grande era finito, morto, caduto nel niente, chiuso in una stilla di sudore, un grumo. Gli si poteva ballare intorno: non aveva che quei grandi occhi scuri e fissi, che vi guardavano da tutte le edicole, così perduti, privi di parola<sup>12</sup>. (Ortese 1955a:12)

---

<sup>12</sup> Sono singolari alcune analogie con un pezzo anni dopo firmato da Giorgio Bocca che vale la pena di citare: "Forse tra qualche decennio potrà sembrare strano che centinaia di migliaia di persone abbiano pianto al principio del 1960 un corridore ciclista che si chiamava Coppi. Ma

Senza mai citare il nome di Coppi, l'Ortese allude a due fasi cruciali della corsa rosa del 1955: la tappa dolomitica Cortina D'Ampezzo-Trento (vinta dal francese Jean Dotto) e quella successiva, la Trento-San Pellegrino conquistata da Coppi in volata su Fiorenzo Magni, il quale strappò la maglia rosa al giovane Gastone Nencini, indossandola a Milano il giorno successivo. Coppi sarà secondo nella classifica finale. Alla delusione generale per il mancato quanto auspicato assalto di Coppi in salita (diventato per molti prova della sua inevitabile decadenza fisica), si era dunque verificato il pronto riscatto, che aveva tuttavia consegnato la vittoria finale a Magni. Tale inaspettata ripresa fisica ed agonistica di Coppi si era però confermata ed anzi rafforzata nei mesi successivi, e persino nei giorni stessi in cui l'Ortese scriveva per *il Campione*. In chiusura di stagione Coppi aveva infatti conquistato a sorpresa il titolo nazionale su strada confermandosi il miglior corridore italiano<sup>13</sup>. Di tali imprese parlava ampiamente il fascicolo de *il Campione* su cui appariva l'articolo dell'Ortese, quasi a creare una sorta di continuità narrativa tra i vari pezzi proposti al lettore. Ciò per altro consentiva alla scrittrice di non entrare in dettagli ciclistici e di concentrarsi sulla sua tesi.

L'imprevista conclusione della stagione sportiva di Coppi aveva messo a nudo la pericolosa quanto ingenerosa instabilità psicologica delle masse, sempre alla ricerca di nuovi eroi<sup>14</sup>. Da qui aveva origine la

---

allora si dovrà ricordare che Fausto Coppi fu negli anni amari, difficili del dopoguerra uno dei pochi semidei possibili. In un mondo di scienziati ermetici e irresponsabili, di uomini politici schiacciati dalle macchine dei partiti, di industriali superati dalla mole dei grandi trust, di pittori e di musicisti incomprensibili al grosso pubblico questo Fausto Coppi fu un eroe possibile e accessibile a tutti. Correva sulla bicicletta, la macchina che anche i poveri potevano acquistare. Correva e vinceva con la forza dei suoi garretti d'acciaio, dei suoi muscoli lisci, del suo respiro calmo e lungo; vinceva per meriti suoi senza rubare niente a nessuno [...] La gente capisce che è un uomo sensibile, dolente, che appartiene alla razza dei semidei lugubri e malinconici alla Manolete, alla razza dei contadini che diventano toreri o ciclisti o pugili famosi ma senza mai riuscire a liberarsi da quel loro peccato originale, dai secoli di miseria e di umiliazione" (Ollivier, 1980:13-14).

<sup>13</sup> Il 18 settembre, Coppi coglieva la sua ultima affermazione in una corsa in linea, al Giro dell'Appennino; si aggiudica poi pure la Tre Valli Varesine – eccezionalmente trasformata in una prova a cronometro sui 100 km – e, il Trofeo Baracchi in coppia con Riccardo Filippi. Le vittorie in Campania, all'Appennino e nella Tre Valli, oltre al piazzamento al Giro di Romagna, gli valevano la conquista del suo quarto titolo nazionale per stradisti (assegnato al migliore in classifica dopo cinque prove).

<sup>14</sup> La medesima impietosa aggressività nei confronti del campione in declino si era accanita poco prima su Gino Bartali. E del resto la necessità di creare coppie oppositive sembra insita nella

denuncia da parte dell'Ortese dell'irrazionale alternarsi dei sentimenti della gente comune, pronta a disprezzare l'idolo di ieri e a innalzarlo di nuovo senza indugi o rimpianti. Era un costume italiano diffuso e insopportabile. Stupisce non poco che tale articolo, di non facile lettura e comprensione, venisse ospitato in un periodico sportivo (in parte responsabile del fenomeno negativo che si criticava) e che fosse firmato da una donna.

L'intervento dell'Ortese, che assume a distanza il valore di un saggio di taglio psico-sociologico, nasconde però sottotraccia un'altra possibile lettura, che solo la contestualizzazione consentita dalla 'filologia della pagina', è in grado di confermare. Si tratta, beninteso, di un'interpretazione che forse va oltre le intenzioni dell'autrice, ma che la costruzione grafica sembra proporre al lettore, anche sulla scia del titolo dell'articolo, *Coppi non piace ma si ama*. Apriamo dunque la rivista per osservare la struttura dell'articolo e la collocazione delle immagini:



storia non solo sportiva degli italiani, così come il loro feroce cannibalismo nei riguardi degli eroi decaduti.

Come si può osservare, l'articolo dell'Ortese è corredato da due fotografie. Quella verticale posizionata a destra riproduce il ritratto della scrittrice di cui si forniscono alcune notizie bio-bibliografiche, collegando il pezzo alla sua precedente esperienza al Giro d'Italia del maggio-giugno 1955.



Ciò che qui però interessa è la fotografia centrale che ritrae un Coppi in veste borghese e familiare in compagnia di una donna, la famosa 'Dama bianca'; la didascalia dell'immagine recita: "L'espressione di Fausto Coppi colto dal fotografo in uno dei momenti più burrascosi della sua storia recente, denuncia chiaramente il disappunto dell'uomo, che sull'altare della popolarità è stato costretto a sacrificare gli aspetti più legittimamente privati della sua vita". Qual è il motivo di questa commistione tra pubblico e privato? E qual è il rapporto fra questo inserto fotografico e lo scritto dell'Ortese?

Per tentare di rispondere a tali domande è indispensabile aprire un'ampia parentesi sulla vita dell'uomo Coppi. Egli, sebbene sposato con Bruna Ciampolini, aveva intrecciato una relazione extraconiugale con Giulia Occhini coniugata con il medico Enrico Locatelli, da cui

aveva avuto due figli. Dopo comprensibili litigi, Coppi e la moglie si separarono consensualmente, mentre Locatelli querelò la moglie per adulterio e abbandono del tetto coniugale. Nella notte tra il 25 e il 26 luglio 1954 i carabinieri, accompagnati da Locatelli, fecero irruzione a villa Carla di Novi Ligure dove i due amanti convivevano, ma non riuscirono a coglierli in flagranza di reato. Tornati il 9 settembre, questa volta arrestarono Giulia Occhini per adulterio. Portata inizialmente nel carcere di Alessandria, dopo quattro giorni la donna venne rilasciata con foglio di via e costretta a recarsi in domicilio coatto ad Ancona a casa di una zia, con obbligo giornaliero di firma in questura. Coppi venne a sua volta privato del passaporto. Il processo successivo, celebrato nel marzo del 1955, si concluse con la condanna di Coppi a due mesi di carcere per abbandono del tetto coniugale; e di Giulia Occhini, incinta, a tre mesi di reclusione. Entrambi usufruirono comunque della sospensione condizionale della pena. Dopo varie vicissitudini, Coppi e Giulia Occhini si sposarono in Messico (matrimonio mai riconosciuto in Italia) e la Occhini diede alla luce un figlio, Angelo Fausto detto "Faustino", a Buenos Aires il 13 maggio 1955<sup>15</sup>.

Torniamo ora alle due pagine della rivista che, non dimentichiamolo, esce il 3 ottobre 1955, pochi mesi dopo tali vicissitudini personali e a ridosso delle imprese sportive di Coppi. Togli le due virgole e all'inserimento di una fotografia, queste vicende, taciute dall'Ortese ma comunque ben note ai lettori, contribuivano a creare una sorta di narrazione unitaria, che rafforzava la rappresentazione di un Coppi 'decadente', inaffidabile su entrambi i fronti, sportivo ed umano. Nell'immaginario collettivo tale mancanza di rigore morale era inevitabilmente messa a confronto con il rivale di sempre, il pio Gino Bartali, fervente cattolico, campione senza macchia e senza paura<sup>16</sup>.

Nell'insieme della pagina le parole dell'Ortese costituivano dunque una sorta di sottotesto che rafforzava l'accusa di ipocrisia rivolta *apertis verbis* ai lettori. In effetti le vicende sentimentali e poi giudiziarie della coppia avevano diviso, per ovvi motivi, l'opinione pubblica, anche in

---

<sup>15</sup> Angelo Fausto Coppi jr., che ottenne il doppio passaporto italiano e argentino, venne fatto nascere in Argentina per poter ricevere il cognome "Coppi", poiché Locatelli si rifiutava di disconoscere la paternità.

<sup>16</sup> Cfr. Marchesini (1998); Gregori (2020).

vario modo sobillata dalla stampa che aveva dato ampio risalto a questa storia. In tal modo una vicenda privata diventava di dominio pubblico toccando nel vivo il cuore e la pancia di quell'Italia bigotta, dominata dalla intransigente morale cattolica. Ugualmente, un intervento in fondo marginale dell'Ortese – uscito su una rivista di poco conto – si trasformava in un duro giudizio etico sull'intera comunità nazionale<sup>17</sup>.



Anna Maria Ortese è la più nota delle scrittrici italiane. Quando il successo che era, si può dire, ancora bambina con «Alicanti d'oro», un libro che rivelò un'eccezionale sensibilità. Dopo «L'infanta sorda» e «Certe di racconti apparsi nel dicembre», si impose nuovamente il faccendoso dei bambini e della vita, con «Il mare non bagna Napoli», poi fu acclamata il «Primo Viaggio». Della sua opera più fortunata sono uscite versioni in italiano, in inglese e in tedesco. Attenta alle più sottili manifestazioni dell'umano, Anna Maria Ortese ha esordito anche nel campo dei romanzi: in uno dei suoi romanzi più famosi, «L'URBE», ambientato in una delle più antiche città del mondo, ha voluto rievocare per i lettori di «Il Gambrinus» uno dei momenti più drammatici nella carriera sportiva di Coppi: quando cioè il campione si scontrò con il più grande avversario durante l'ultima e più importante gara, la vittoria.

<sup>17</sup> E forse non erano estranei dei riferimenti autobiografici rivolti questa volta all'uomo allora amato, Marcello Venturi. E ancora di più ad altri amori della scrittrice che avevano preferito seguire la ragionevolezza borghese piuttosto che la rivoluzione del cuore. Ma non tutti, si sa, avevano il coraggio e la classe di Coppi.

## Bibliografia

- Brambilla, A. 1996 'Il Giro d'Italia attraverso la "lente scura" di Anna Maria Ortese. Appunti di lettura'. *Cenobio*, 4: 373-381.
- Brera, G. 1981 *Coppi e il diavolo*. Milano: Rizzoli.
- Camoriano, A. 1958 *Vita di Coppi*. Firenze: Parenti.
- Clerici, L. 1991 "Per una bibliografia degli scritti ortesiani pubblicati in quotidiani, periodici e riviste". In: Ortese, A. M., *La lente scura. Scritti di viaggi*. Milano, Marcos y Marcos: 503-516.
- . 2002 *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- Ferretti, M. & Zavoli, S. 1955 'I segreti del Giro'. *Epoca*, 29 maggio: 73.
- Governi, G. 2009 *Il grande Airone. Il romanzo di Fausto Coppi*. Roma: Castelvecchi.
- Gregori, C. 2020 *Coppi contro Bartali. Gli eroi di un ciclismo di altri tempi*. Santarcangelo di Romagna (RN): Diarkos.
- Malaparte, C. 1955 'Ritratto di Gino Bartali disegnato in lingua toscana'. *Il Campione*, 26 settembre: 12-13.
- Marchesini, D. 1998 *Coppi e Bartali*. Bologna: il Mulino.

- Ollivier, J.P. 1980 *Fausto Coppi. La tragedia della gloria, con uno scritto di Bocca. G. Milano: Feltrinelli.*
- Ormezzano, G. 2010 *Il nostro Coppi: il Campionissimo nel ricordo dei figli Marina e Fausto. Tortona: Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.*
- Ortese, A.M. 1955° 'Coppi non piace ma si ama'. *Il Campione*, I(3), 3 ottobre: 12-13.
- . 1955b 'Ho incrociato lo sguardo fiammeggiante del leone'. *Il Campione*, I(11), 28 novembre: 12-14.
- . 1979 *Il cappello piumato. Milano: Mondadori.*
- . 2024 *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974). Biagi, D. (ed.). Busto Arsizio: De Piante.*
- Venturi, M. 2004 *Sulle strade del Giro (14 maggio-5 giugno 1955). Paccagnini, E. (ed.). Genova: De Ferrari.*
- . 2005 "La carovana del Giro". In: *Letteratura e sport. Per una storia delle Olimpiadi, Atti del Convegno internazionale (Alessandria-San Salvatore Monferrato, 18-20 maggio 2005). Ioli, G. (ed.). Novara: Interlinea.*
- . 2010 *Gli anni e gli inganni. Atti del Convegno di studi Ovada-Molare 26-27 giugno 2009. Capecchi, G. (ed.). Novara: Interlinea.*

## CONTRIBUTORS / COLLABORATORI

**ELEONORA ANSELMO** si è laureata presso l'Università degli Studi di Genova, occupandosi della ricezione del classico nella letteratura italiana contemporanea. È dottoranda di ricerca nel dottorato in Italianistica e Scienze del testo presso l'Università di Genova con un progetto relativo al rapporto tra la città di Genova e la produzione poetica novecentesca. Suoi contributi sono usciti su "Allegoria" e "Dionysus ex machina".

**ALBERTO BRAMBILLA** ha lavorato in alcune università italiane e straniere e attualmente è Membre associé dell'Équipe Littérature et Culture Italiennes (ELCI, EA 1496) della Sorbona e fa parte del Comitato scientifico per l'Edizione Nazionale delle opere di Carducci. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni dedicate a nodi culturali fra Otto e Novecento (come l'Irredentismo e la letteratura giuliana), a particolari fenomenologie letterarie (come la Letteratura popolare e in particolare l'opera di Emilio Salgari), e ad alcuni protagonisti della letteratura o della cultura italiana quali Ascoli, Carducci, De Amicis, Novati, Croce, a cui ha dedicato alcune monografie. Ultimamente studia la letteratura novecentesca e in particolare l'opera di Buzzati, Chiara, Saba e Sereni.

**MONICA FARNETTI** è professoressa ordinaria di Letteratura italiana all'Università di Sassari, ha studiato a Firenze e a Parigi VII sotto la guida di Julia Kristeva. È stata visiting professor di Letteratura italiana presso lo Smith College (Northampton, Massachusetts) e presso la UCLA (University of California, Los Angeles). Socia dall'origine della Società Italiana delle Letterate, alla scrittura delle donne ha dedicato numerose monografie. Tra le tante si ricordano *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile* (2001); *Tutte signore di mio gusto* (2008); *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa* (2017). A Monica Farnetti si devono le edizioni di *Anna Maria Ortese, L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000; *Anna Maria Ortese,*

*Romanzi I*, Milano, Adelphi, 2002; *Anna Maria Ortese, Romanzi II*, Milano, Adelphi, 2005; *Anna Maria Ortese, Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010; *Anna Maria Ortese, Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Adelphi, 2011

**ROBERTO INTERDONATO** è dottorando in Medieval and Modern Languages (German and Italian) e Michael Pragnell Scholar in Modern Languages presso la University of Oxford, St John's College (2022-25). Il suo progetto di dottorato è dedicato all'autrice italiana Anna Maria Ortese (1914-1998) e all'autrice austriaca Ingeborg Bachmann (1926-1973). Ha svolto attività di ricerca in ambito romanistico presso la Karl-Franzens-Universität di Graz, è stato visiting research student presso l'Institut für Germanistik dell'Università di Vienna ed è stato coordinatore dell'Italian Research Seminar presso la Sub-Faculty of Italian di Oxford. Ha presentato relazioni a conferenze internazionali nel Regno Unito, in Germania, in Francia e in Italia, e ha pubblicato in diverse riviste internazionali su temi germanistici e comparatistici.

**EMILIANO MORREALE** è professore ordinario di cinema presso la Sapienza Università di Roma. Ha diretto la Cineteca Nazionale e collabora con "Il Venerdì di Repubblica". Tra le sue monografie: *Mario Soldati. Le carriere di un libertino* (Le Mani- Cineteca di Bologna 2006), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni* (Donzelli 2009), *Così ridevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni '50* (Donzelli 2011), *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa Nostra al cinema* (Donzelli 2020), *Il cinema era tutto. Gli scrittori italiani davanti al grande schermo* (Einaudi, in uscita). Con Mariapaola Pierini ha curato l'antologia *Racconti di cinema* (Einaudi 2014). Il suo romanzo sul cinema, *L'ultima innocenza* (Sellerio 2023), ha vinto il premio Campiello Opera Prima.

**MARIANNA SCAMARDELLA** è dottoranda di ricerca in Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Napoli. Si occupa prevalentemente di studi all'intersezione tra letteratura e giornalismo indagando scritture autoriali di autrici ed autori la cui produzione si è

mossa tra libri e pubblicistica. Ha pubblicato diversi contributi in volume ed è autrice di una monografia dal titolo *Naufragio con spettatore. Genealogia del flusso e metaforica dell'onda nella letteratura del Novecento* (2023).

**CRISTINA VIGNALI** è *Professeur des Universités* in italianistica all'Université Savoie Mont Blanc. Le sue ricerche si concentrano sulla percezione del mondo contemporaneo da parte di scrittori, drammaturghi e registi tra Novecento e XXI secolo (Dino Buzzati, Anna Maria Ortese, Guido Morselli, Dario Fo, Goliarda Sapienza, Erri De Luca, Liliana Cavani, Marco Tullio Giordana, Stefano Mancuso, Nicoletta Vallorani, Alessandra Sarchi...) e sullo studio del testo letterario in traduzione. Del 2020, la sua monografia ortesiana, intitolata *Scrivere è un appoggio che si dà al mondo. De Angelici dolori à L'Iguana: le parcours littéraire et idéologique d'Anna Maria Ortese* (PUSMB, 2020).

**SILVIA T. ZANGRANDI** insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM di Milano e fa parte del Dottorato in Italianistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di letteratura italiana tra Otto e Novecento, ha pubblicato alcuni volumi teorici sul fantastico novecentesco, una monografia dedicata a Buzzati (Dino Buzzati, l'uomo, l'artista, Patron, 2014), saggi critici sulla produzione di Calvino, Primo Levi, Giorgio Manganelli, Antonio Tabucchi, Igino Ugo Tarchetti, e sui rapporti tra fantastico contemporaneo e scienza, tecnologia e ecologia. Si occupa inoltre di letteratura femminile (Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Melania G. Mazzucco, Lalla Romano e la monografia *Sos contos de fuchile. Le novelle di Grazia Deledda*, Patron, 2022), di onomastica letteraria (*Fanta-onomastica. Scorribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, ETS, 2018) e di etica della cura.

## INFORMATION FOR CONTRIBUTORS / INFORMAZIONI PER I COLLABORATORI

*Italian Studies in Southern Africa* is published bi-annually and aims at providing a forum for academic discussion on all aspects of Italian culture. The journal features articles on the Italian language and literature and, since it is one of the primary aims of the journal to foster multi- and inter-disciplinary study and communication, contributions are invited from all writers interested in Italian culture, irrespective of their specific disciplines. Contributions of a less theoretical nature which provide an insight into Italian culture, especially as it manifests itself in Southern Africa, will also receive attention.

Each article will be critically evaluated by two referees. Notice of acceptance or rejection will be communicated in writing to the author with reasons for the readers' decision.

**The printed version was discontinued in 2018. The online version is Open Access but all articles will be on a 2-year embargo. All articles will appear online under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0.**

Copyright on all published material is vested in A.P.I. When submitting an article for publication in *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa australe*, the author automatically accepts the following conditions: 1. If published, all copyrights on the article are ceded to A.P.I.; 2. The article has not been published nor is in the process of being published anywhere else.

Contributors must seek the Editor's permission when a reprint of an article is envisaged. The Editor reserves the right to amend the phrasing and punctuation of any article as may be deemed necessary.

Opinions expressed in contributions are those of the authors, and are not necessarily endorsed by the Editor/s, the Editorial Board or by A.P.I.

### Guidelines

- Contributions in Italian or in English should be submitted preferably as an e-mail attachment in Microsoft Word format. The text of the manuscript must be preceded by a brief summary (approx. 10 lines) in English for Italian texts and in Italian for English texts.
- Although longer articles may be considered for publication, a length of 7000 words (about 15 printed A4 pages) is set as general guideline.
- The article should be supplied with a cover page on which only the title of the article, the author's name and address and professional affiliation

appear. The article itself should then start on the subsequent page, with the title and summary (about 100 words).

**Manuscripts that do not adhere to the house style of the journal will not be considered.**

### Style Sheet

- **Typescripts**, in their **final** draft, should have double spacing and occupy one side only of a page of about 2000 strokes (about 30 lines of 65 strokes each). It should be clear from the manuscript which words or parts of the text are to be set in italics, in block capitals or in small print.
- **Quotations** in the body of the text longer than 5 lines should be indented and in single spacing. Omitted text should be indicated by an ellipsis (three dots in square brackets). The corresponding numbers are affixed as superscripts, without parentheses **after** the full stop. References should be in brackets and follow the punctuation.
- **Bibliographical details** of references should be provided either in the bibliography or in footnotes. The bibliography, if used, should be arranged alphabetically, as follows:  

Holland, N.N.	1979	<i>Psychoanalysis and Shakespeare</i> . New York: Octagon.
Massimo, J.L.	1970	“Psychology and gymnastics.” In: George, G. (ed.) <i>The magic of gymnastics</i> . Santa Monica, Calif.: Sundby 4 Publications: 31-33.
Potter, A.M.	2010	‘Religion and the literary critic.’ <i>Literator</i> , 10(1):66-76. April.
Pratt, M-L.	1977	<i>Toward a speech act of literary discourse</i> . London: Indiana University Press.
- **Titles of publications and journals** are given in italics. No quotation marks are used with titles of journals. In the case of journal articles, articles from newspapers and contributions in collections the relevant page numbers should be quoted. The abbreviated Harvard method of reference should be used.

- **References in the text** are done as follows: Anderson (1982:305) or (Anderson, 1982:305)
- **Footnotes.** The number (without brackets) should be put to the left of the punctuation mark as a superscript. The footnotes (with indication of the number) should appear on the same page (not at the end of the text) and in single spacing. The numbering of footnotes in the text should be consecutive.

Contributors are encouraged to preserve a copy of the manuscript since the publisher is not responsible for loss of, or damage to, typescripts submitted to this journal. No material submitted to the journal will be returned.

Contributors attached to a South African academic institution receiving DHET research funding are charged R120-00/page as page fee for their articles.

**Contributions and correspondence for the Journal to be sent to the Editor:**

Dr Anita Virga  
Italian Studies, School of Literature, Language and Media  
University of the Witwatersrand  
Johannesburg  
Private Bag 3, Wits 2050  
South Africa (RSA)

Tel. +27 (0)11 717 4218  
Cell. +27 (0)72 253 57753  
E-mail: segreteria.issa.sa@gmail.com

**PRICE LIST**

*NB: All issues and articles not covered by the two-year embargo are Open Access.*

- **Annual Subscriptions (Two issues. Online only)**

**Individuals:** R300-00 (South Africa); \$75 (Elsewhere)

**Institutions:** R500-00 (South Africa); \$100 (Elsewhere)

**A.P.I. Members:** Free

- **Single Issues** (under the 2-year embargo: 2017-2019)

**Online (ISSA. website)**

R150-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

**Printed (Postage fees not included)**

R200-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

- **Single articles** (under the 2-year embargo: 2017-2019)  
R100-00 (South Africa); \$35 (Elsewhere)

**Payments may be made directly online.**

Find all information on <http://api.org.za/issa-2/subscription> (in English)  
or <http://api.org.za/issa/tariffe-abbonamenti> (in Italian).

Alternatively, payments may be made also electronically:

**Electronic payments and orders:**

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

ABSA Bank

Bank Account No: 9056609619

Sandton Branch

Branch Code: 63 200 5

Swift Code: ABSA ZA JJ

**Electronic order files** to be sent to:

Editor, Dr A. Virga, email: [anita.virga@wits.ac.za](mailto:anita.virga@wits.ac.za)

**A.P.I.**  
**PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS**  
**ATTI / PROCEEDINGS**

- 1) **XV Convegno Internazionale / International Conference:**  
**Storia e letteratura: un difficile connubio / History and Literature:**  
**An Uneasy Kinship** (Ortigia 2-4 luglio/July, 2019)  
Numero speciale / Special issue, vol. 33, no 2 (2020). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 2) **XIV Convegno Internazionale/International Conference:**  
**Postcolonialismi italiani ieri e oggi / Italian Post-colonialisms: Past and Present** (Johannesburg 10-12 agosto/August, 2017).  
Numero speciale/Special issue vol. 31, no 1 e/and no 2 (2018). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 3) **XIII Convegno Internazionale / International Conference:**  
**Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano / The contribution of Middle Ages and Renaissance to Italian cultural identity in the 20th century** (Città del Capo/Cape Town, 4-5 Settembre/September 2014).  
Numero speciale/Special issue, vol. 28, no 2 (2015). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 4) **XII Convegno Internazionale / International Conference:**  
**Finis Terrae Finis Mundi. L'Apocalisse nella cultura e nella letteratura italiana / The Apocalypse in Italian culture and literature** (Durban, 26-27 Settembre/September 2013).  
Numero speciale/Special issue, vol. 27, no 2 (2014). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.

- 5) **XI Convegno Internazionale / International Conference:  
Tempo e spazio nella cultura italiana e oltre / Time and space in  
Italian culture and beyond** (Città del Capo/Cape Town, 7-9  
Settembre/September 2000).  
Numero speciale/Special issue, vol. 14, no 2 (2001). Articoli scelti tra le  
relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers  
presented at the conference.
  
- 6) **Identità e diversità nella cultura italiana  
Identity and Diversity in Italian Culture**  
Atti del X Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the X  
International A.P.I. Conference (Pretoria, 1998).  
Apparso solo in formato elettronico/Appeared in electronic format only  
([www.unisa.ac.za/dept/rom/api](http://www.unisa.ac.za/dept/rom/api)).
  
- 7) **Power and Italian Culture and Literature  
Potere cultura e letteratura italiane**  
Atti del IX Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the IX  
International API Congress (Johannesburg, 1995).  
Numero speciale/Special issue *Donne, scrittura e potere*, vol. 9, no 2  
(1996).
  
- 8) **Immagini letterarie italiane della donna / Immagini dell'Africa nella  
letteratura italiana**  
Atti dell'VIII Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1993).  
  
**Italian Literary Images of Woman / Images of Africa in Italian  
Literature**  
Proceedings of the VIII International API Congress (Cape Town, 1993).
  
- 9) **Novella e racconto nella letteratura italiana**  
Atti del VII Congresso Internazionale dell'API (Pretoria, 1991).  
  
**Novella and short story in Italian Literature**  
Proceedings of the VII International API Congress (Pretoria, 1991).

- 10) **I minori**  
Atti del VI Congresso Internazionale dell'API (Johannesburg, 1989).  
Questi Atti sono usciti in un numero speciale doppio della rivista  
(n.4/1990 - n.1/1991).
- The minor writers**  
Proceedings of the VI International API Congress (Johannesburg, 1989).  
These Proceedings have appeared in a special double issue of this journal  
(n.4/1990 - n.1/1991).
- 11) **Letteratura e mitologia / Rapporto fra la letteratura e le altre arti**  
Atti del V Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1987).
- Literature and Mythology / The Relation between Literature and the  
Other Arts**  
Proceedings of the V International API Congress (Cape Town, 1987).
- 12) **Atti del IV Congresso dell'API** (Grahamstown, 1985).  
Proceedings of the IV API Conference (Grahamstown, 1985).
- 13) **Atti del III Convegno dell'API** (Johannesburg, 1983).  
Proceedings of the III API Conference (Johannesburg, 1983).
- 14) **Atti del II Convegno dell'API** (Pretoria, 1982).  
Proceedings of the II API Conference (Pretoria, 1982).
- 15) **Atti del I Convegno dell'API** (Johannesburg, 1981).  
Proceedings of the I API Conference (Johannesburg, 1981).

## ASSOCIAZIONE PROFESSORI D'ITALIANO / ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

### EXECUTIVE COMMITTEE 2024-2025

President	Dr Mara Boccaccio
Vice President	Prof Anna Meda
Secretary	Dr Eleonora Lega
Treasurer	Prof Peter Anderson
Editorial Committee	Prof Anita Virga (Wits)
Members' Representative	Ms Alice Torriglia
Marketing and Media	Ms Chiara Ronchetti

The purpose of A.P.I. (Association of Professional Italianists/Associazione Professori d'Italiano), established in 1981, is to promote cultural exchanges and discussions on didactic and literary topics concerning the preservation and teaching of the Italian language and literature in Southern Africa both at school and university level, and to keep abreast with international developments in this field.

Congresses and Round Tables alternate every second year at various universities and cultural associations where Italian is taught. All teachers and students of Italian, as well as anybody interested in Italian culture are invited to participate.

Membership fees are as follows:

RSA	R250 (Ordinary members) R200 (Students)
Abroad	US \$50 (Ordinary members) US \$25 (Students) US \$60 (Institutions)

Membership fees include subscription to this journal and are payable by the 28th February.

All enquiries about the Association and applications for membership and remittances should be sent to the Treasurer, Prof Peter Anderson, e-mail: [peter.anderson@uct.ac.za](mailto:peter.anderson@uct.ac.za).

For more information on the Association go to [www.api.org.za](http://www.api.org.za). You can also find it on Facebook (<https://www.facebook.com/api.org.za>) and Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_studies](https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_studies)).