

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

NUMERO SPECIALE / SPECIAL ISSUE:

ARCHIVI DELLA RELAZIONE. GLI EPISTOLARI
NELL'UNIVERSO DI ANNA MARIA ORTESE

A CURA DI / EDITED BY
CRISTINA VIGNALI & SILVIA ZANGRANDI

VOL. 38 No. 1 (2025)

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. See also the Association website: api.org.za. The journal is listed in Google Scholar, BIGLI (Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana) www.bigli.it, Wikipedia: 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 / PREFAZIONE

Cristina Vignali	La parola condivisa. Forme della relazione nell'opera di Anna Maria Ortese	vi
------------------	--	----

ARTICLES / SAGGI

Patrick Mégevand	La quête d'un désir inassouvi	1
Barbara Cavallini	“Chi da umano, come fuoco dà luce, contribuisce alla vita del mondo”: la passione civile di Anna Maria Ortese nelle lettere a Flavia Arlotta Colacicchi	17
Alessandra Trevisan	Anna Maria Ortese nel Fondo Adele Cambria: percorsi editoriali e critici nei decenni Settanta e Ottanta	36
Lilia Bellucci	Anna Maria Ortese e Rabindranath Tagore. Nuove direzioni di ricerca nell'epistolario con Adriana Capocci Belmonte	58
Cristina Vignali	“Che potrei dire della sessualità?” Una lettera inedita di Anna Maria Ortese a Guido Almansi	66
Elisa Attanasio	Case di bambole: Ibsen, Mansfield, Ortese	83

Alessandro Ferraro	Genova	nell'(illusione) ottica di	105
	Ortese		
Contributors / Collaboratori			123
Information for Contributors / Informazioni per i collaboratori			127
A.P.I. Pubblicazioni / Publications			131
A.P.I. Executive Committee			134

INTRODUCTION / PREFAZIONE

LA PAROLA CODIVISA. FORME DELLA RELAZIONE NELL'OPERA DI ANNA MARIA ORTESE

CRISTINA VIGNALI
(Université Savoie Mont Blanc, Chambéry)

Se attorno al rapporto di Anna Maria Ortese con il giornalismo molto è stato scritto e altrettanto resta ancora da indagare, anche il versante della scrittura epistolare, a lungo considerato marginale rispetto all'opera narrativa, si sta rivelando negli ultimi anni un osservatorio privilegiato per comprendere la complessità della sua vicenda umana e letteraria. Non sorprende pertanto che il convegno internazionale svoltosi presso l'Université Savoie Mont Blanc di Chambéry il 5 e 6 dicembre 2024, significativamente intitolato *Tra scrittura epistolare e scrittura giornalistica*, abbia inteso porre in dialogo questi due ambiti della produzione ortesiana, individuandovi non percorsi distinti ma forme complementari di una medesima tensione conoscitiva.

Se attorno al rapporto di Anna Maria Ortese con il giornalismo molto è stato scritto e altrettanto resta ancora da indagare, anche il versante della scrittura epistolare, a lungo considerato marginale rispetto all'opera narrativa, si sta rivelando negli ultimi anni un osservatorio privilegiato per comprendere la complessità della sua vicenda umana e letteraria. Non sorprende pertanto che il convegno internazionale svoltosi presso l'Université Savoie Mont Blanc di Chambéry il 5 e 6 dicembre 2024, significativamente intitolato *Tra scrittura epistolare e scrittura giornalistica*, abbia inteso porre in dialogo questi due ambiti della produzione ortesiana, individuandovi

non percorsi distinti ma forme complementari di una medesima tensione conoscitiva.

Se il primo volume di "Italian Studies in Southern Africa" dedicato alla scrittrice privilegiava il rapporto tra giornalismo e letteratura, confermando quella necessaria "apertura della letteratura verso la cronaca, dove è rifugiata la vita" (Ortese, 1994:114), questo secondo volume concentra l'attenzione sulle corrispondenze, che di tale apertura costituiscono una diversa e più intima declinazione. Se nel reportage e nell'inchiesta Ortese si rivolge al mondo, alle sue ingiustizie e alle sue creature ferite, nella lettera il movimento verso l'altro si realizza attraverso la relazione personale, l'amicizia, lo scambio intellettuale e affettivo, senza che venga meno quella tensione etica e quella disponibilità all'ascolto che attraversano l'intera sua opera.

La crescente attenzione che gli studi hanno riservato negli ultimi anni agli epistolari testimonia una più generale revisione dello statuto della scrittura privata. Lontane dall'essere considerate meri documenti ancillari, le lettere vengono oggi riconosciute come luoghi privilegiati di elaborazione poetica, di costruzione dell'identità e di definizione delle reti culturali e relazionali che accompagnano l'esistenza di uno scrittore. Nel caso di Anna Maria Ortese, tale prospettiva appare particolarmente feconda. La stretta compenetrazione fra vita e scrittura, più volte sottolineata dalla critica, fa sì che le corrispondenze rappresentino molto più di un semplice repertorio di dati biografici: esse costituiscono una sorta di controcampo dell'opera, una trama sotterranea che permette di cogliere la genesi di immagini, figure e motivi che la narrativa trasfigura e universalizza.

Come ha osservato Dario Biagi introducendo il carteggio con Helle Busacca, tutta l'opera ortesiana sembra configurarsi come un grande mosaico autobiografico, spesso cifrato e allegorizzato (Biagi, 2024:5); la corrispondenza permette allora di recuperare quei tasselli dispersi che consentono di illuminare la complessa relazione tra esperienza vissuta e invenzione letteraria. Le lettere aggiungono e svelano: arricchiscono la conoscenza di una vita e, insieme, offrono nuove chiavi interpretative per comprendere un universo narrativo che non cessa di alimentarsi della memoria personale.

Ma la loro importanza non si esaurisce nella funzione documentaria o ermeneutica. Le lettere ortesiane sono innanzitutto

uno spazio di relazione. Attraverso gli scambi con amici, editori, traduttori, scrittori e semplici lettori prende forma quella trama di rapporti umani che accompagna la scrittrice lungo tutta la sua esistenza e che costituisce uno degli aspetti più profondi della sua esperienza. In esse la parola privata si trasforma in esercizio di prossimità e di ascolto; la distanza geografica viene colmata dalla condivisione delle inquietudini, delle speranze, delle delusioni e delle comuni aspirazioni letterarie.

Particolarmente illuminanti risultano, in questa prospettiva, le riflessioni di Monica Farnetti, che ha mostrato come l'amicizia rappresenti una categoria essenziale per comprendere l'universo ortesiano. Lungi dal configurarsi come una dimensione pacificata, essa appare segnata da una tensione continua tra bisogno di relazione e vocazione alla solitudine, tra desiderio di fraternità e irriducibile autonomia spirituale. La scrittrice sperimenta infatti il legame amicale come esperienza preziosa e insieme fragile, costantemente esposta alla perdita, alla distanza e all'incomprensione (Farnetti, 2025:97-107). Proprio questa precarietà conferisce alle sue lettere una particolare intensità emotiva, facendo della corrispondenza uno spazio di costruzione della memoria e di conservazione degli affetti.

In questo quadro, le relazioni femminili assumono un rilievo decisivo. Gli scambi con Helle Busacca, Paola Masino, Marta Maria Pezzoli, Adriana Capocci Belmonte e altre interlocutrici delineano una costellazione di amicizie fondate sulla reciproca comprensione e sul sostegno morale, una sorta di comunità elettiva nella quale il dolore, la vocazione letteraria e la ricerca di senso vengono condivisi e continuamente rielaborati. Le lettere diventano allora il luogo privilegiato di una sorellanza che travalica la semplice dimensione biografica per assumere una più ampia valenza culturale e spirituale.

La corrispondenza con Helle Busacca appare, sotto questo profilo, esemplare. In essa emergono temi destinati a percorrere l'intera produzione ortesiana: la sofferenza come esperienza conoscitiva, la convinzione che il dolore costituisca una componente ineludibile dell'esistenza, l'esigenza di mantenere uno sguardo di fraternità verso tutte le creature, la tensione verso una forma di amore universale capace di trascendere le delusioni individuali. L'orizzonte spirituale che si delinea nelle lettere, nel quale confluiscono suggestioni cristiane, istanze ascetiche e aperture verso forme di universalismo

etico, anticipa alcuni dei nuclei più profondi della riflessione matura della scrittrice.

Ma soprattutto, le corrispondenze mostrano come la scrittura stessa rappresenti per Ortese la forma più alta della relazione. Più ancora che nella frequentazione quotidiana, spesso resa difficile dalle circostanze materiali e dalla stessa indole della scrittrice, è nello spazio della parola scritta che si realizza l'incontro con l'altro. La lettera diviene così luogo di confessione e di ascolto, laboratorio della scrittura e insieme esercizio di responsabilità nei confronti dell'interlocutore.

Non è casuale che proprio nelle corrispondenze si ritrovino, allo stato nascente, alcuni nuclei fondamentali della poetica ortesiana: la compassione per gli esseri più fragili, il sentimento della comune appartenenza delle creature, la percezione del male come esperienza universale, la critica ai meccanismi della sopraffazione e la convinzione che la letteratura debba farsi strumento di conoscenza e di fraternità. In questo senso, l'epistolario si configura come un archivio della memoria e delle relazioni, ma anche come un laboratorio poetico nel quale vita e scrittura si incontrano senza mai coincidere completamente.

Il rinnovato interesse per la scrittura epistolare di Anna Maria Ortese si colloca all'interno della più generale stagione di riscoperta che negli ultimi decenni ha interessato la sua opera ed è stato accompagnato dal progressivo ampliamento della costellazione delle corrispondenze conosciute. La pubblicazione di nuovi carteggi, il recupero di materiali dispersi e l'attenzione crescente verso fondi archivistici e raccolte private continuano infatti a riportare alla luce documenti preziosi, capaci di arricchire la conoscenza della biografia della scrittrice e di illuminare dall'interno la genesi delle opere, le relazioni intellettuali e le reti di scambio che ne accompagnarono il percorso. Le carte conservate da amici, traduttori, editori e studiosi, insieme ai materiali recentemente emersi, testimoniano la vitalità di un dialogo che oltrepassa i confini nazionali e confermano la centralità della relazione quale elemento costitutivo dell'esperienza umana e letteraria di Ortese. Se gli epistolari con Pasquale Prunas, Helle Busacca, Dario Bellezza, Patrick Mégevand, Franz Haas, Marta Maria Pezzoli, Michele Cammarosano e Maria Vittoria Ciambellini e, in una recente e importante pubblicazione, con Adriana Capocci Belmonte Bellucci, (2026), hanno ormai restituito un quadro ricco e articolato

delle relazioni intellettuali e affettive della scrittrice, numerosi altri nuclei documentari attendono ancora una sistemazione editoriale complessiva. Particolare interesse rivestono le lettere indirizzate a Paola Masino e a Massimo Bontempelli, che permettono di seguire la formazione della giovane Ortese e la costruzione delle sue prime reti letterarie, così come il prezioso fascicolo delle corrispondenze con Roberto Calasso, fondamentale per ricostruire il lungo sodalizio con la casa editrice Adelphi. A questi si aggiungono numerosi scambi con scrittori, critici, traduttori, editori e amici – da Pietro Citati a Guido Ceronetti, da Clotilde Marghieri a Luigi Compagnone, da Giorgio Agamben a Goffredo Fofi, da Lalla Romano a Fleur Jaeggy, sino ai traduttori Henry Martin e Claude Schmitt, per limitarci ad alcuni esempi – che testimoniano la vastità di una rete relazionale e culturale ancora solo parzialmente esplorata. Anche le lettere aperte e gli interventi rivolti dalle pagine dei quotidiani a figure quali Italo Calvino, Eugenio Scalfari, Ginevra Bompiani, Maria Bellonci o Oriana Fallaci contribuiscono a delineare una trama di rapporti che supera i confini della comunicazione privata per aprirsi a una più ampia dimensione dialogica. L'impressione è quella di un patrimonio ancora in movimento, la cui fisionomia continua ad arricchirsi grazie all'emersione di nuovi documenti e alla valorizzazione di fondi archivistici finora poco frequentati.

Più che un insieme concluso e definitivamente circoscrivibile, il corpus epistolare di Anna Maria Ortese si presenta dunque come un cantiere aperto, capace di restituire non soltanto aspetti inediti della biografia della scrittrice, ma anche di illuminare dall'interno la genesi delle opere, i rapporti con gli ambienti editoriali e, soprattutto, quella fitta trama di relazioni umane e intellettuali che accompagnò la sua lunga vicenda creativa. In questo senso, la progressiva emersione delle corrispondenze contribuisce a confermare quanto la dimensione del dialogo e dell'amicizia costituisca una componente essenziale dell'universo ortesiano.

I saggi raccolti in questo secondo volume testimoniano la fecondità di tali prospettive e mostrano quanto la scrittura epistolare sia ancora capace di offrire nuove chiavi di lettura. Attraverso l'analisi dei carteggi, delle relazioni intellettuali e delle reti di scambio che accompagnarono la scrittrice, emerge l'immagine di una donna profondamente immersa nel proprio tempo e tuttavia costantemente

protesa verso una concezione della letteratura intesa come forma di responsabilità e di apertura all'altro.

I due volumi che "Italian Studies in Southern Africa" ha voluto dedicare ad Anna Maria Ortese contribuiscono così a restituire l'immagine di una scrittrice pienamente inserita nella storia del Novecento e, al tempo stesso, capace di trascenderla. Se il giornalismo le consentì di interrogare il mondo e di dare voce agli esclusi della storia, la scrittura epistolare rivela la dimensione più segreta e insieme più universale della sua esperienza: quella di una donna che fece della parola condivisa uno strumento di resistenza alla solitudine e una possibilità di riconoscimento reciproco. Giornalismo e corrispondenza, lungi dall'essere attività marginali rispetto alla produzione narrativa, si rivelano così due manifestazioni complementari di un'unica e inesauribile ricerca della vita, della verità e della fraternità fra le creature.

Ad aprire il volume è la testimonianza, , intitolata *La quête d'un désir inassouvi*, di Patrick Mégevand, protagonista della ricezione francese di Anna Maria Ortese e destinatario di una delle più intense corrispondenze dell'ultimo periodo della scrittrice. Mégevand ricostruisce, attraverso il filtro della memoria personale, quasi vent'anni di amicizia e di dialogo intellettuale, restituendo un ritratto quotidiano di Ortese che si sottrae alla dimensione del mito.

Nato dall'incontro con l'opera ortesiana negli anni universitari trascorsi a Chambéry, il rapporto con la scrittrice si sviluppò attraverso una fitta corrispondenza, protrattasi dal 1978 al 1998, e attraverso le visite a Rapallo, le conversazioni notturne e i progetti di traduzione e diffusione delle sue opere in Francia. La testimonianza assume così il valore di una vera e propria autobiografia in controluce, nella quale le vicende di Mégevand e quelle di Ortese si riflettono reciprocamente.

Particolare rilievo assume la dimensione epistolare. Le numerose lettere citate permettono infatti di accedere alla sfera più intima dell'ultima Ortese, segnata dalle difficoltà economiche, dalle preoccupazioni materiali e da una persistente inquietudine esistenziale. Attraverso la scrittura epistolare emergono tuttavia anche la capacità di resistenza della scrittrice e la centralità della casa, luogo spesso vissuto come precario e sofferto ma insieme spazio privilegiato della lettura, della scrittura e dell'amicizia.

Le descrizioni degli appartamenti di Rapallo, delle stanze fredde e oscure, dei traslochi e delle ristrettezze economiche non costituiscono semplici annotazioni autobiografiche: la lettera diventa infatti uno strumento di condivisione e un luogo di costruzione della relazione. Ortese trasforma le difficoltà quotidiane in racconto, facendo della corrispondenza uno spazio di prossimità e di fiducia, nel quale la confessione si converte in dialogo.

Ne emerge il ritratto di una scrittrice insieme fragile e tenace, appartata ma profondamente ospitale, sempre timorosa di deludere l'altro e al tempo stesso desiderosa di fare della propria casa – per quanto modesta e provvisoria – un luogo di accoglienza e di conversazione. La testimonianza di Mégevand trascende così la dimensione del ricordo privato per assumere un valore documentario di straordinaria importanza: essa illumina gli ultimi decenni della vita di Anna Maria Ortese e offre una concreta dimostrazione di quella “scrittura della relazione” che costituisce uno dei fili conduttori dell'intero volume, mostrando come la parola epistolare abbia saputo creare una comunità affettiva e spirituale capace di oltrepassare confini geografici e linguistici.

Il contributo di Barbara Cavallini, intitolato “*Chi da umano, come fuoco dà luce, contribuisce alla vita del mondo*”: la passione civile di Anna Maria Ortese nelle lettere a Flavia Arlotta Colacicchi, apre una prospettiva nuova su un settore ancora poco esplorato della scrittura privata ortesiana. Il saggio prende in esame il lungo e pressoché inedito carteggio con la pittrice fiorentina Flavia Arlotta Colacicchi, conservato presso l'Archivio contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux di Firenze, offrendo una prima ricognizione di una documentazione che copre oltre trent'anni, dagli anni Sessanta fino agli ultimi anni di vita della scrittrice.

La corrispondenza restituisce la fisionomia di un rapporto profondo, fondato su una forte consonanza umana e spirituale, e si rivela uno strumento privilegiato per osservare dall'interno l'elaborazione di alcuni nuclei fondamentali del pensiero ortesiano. Attraverso le lettere emerge una scrittrice costantemente impegnata a interrogare il proprio tempo e a confrontarsi con le forme del dolore, della marginalità e della sofferenza umana, trasformando il dialogo epistolare in uno spazio di riflessione etica e di condivisione. Al centro dell'analisi si colloca la categoria dell'“umano”, parola chiave del lessico ortesiano.

Le lettere indirizzate all'amica, spesso animate dall'esigenza di offrirle conforto nei momenti difficili, delineano una concezione dell'esistenza fondata sulla compassione, sulla responsabilità verso gli altri e sulla possibilità di riconoscere nel dolore una via di accesso a una più profonda comprensione della realtà.

La documentazione epistolare testimonia inoltre la persistenza della passione civile che attraversa tutta l'opera di Ortese. Attraverso il dialogo con Flavia Arlotta riaffiorano le riflessioni sulle disuguaglianze sociali, sulla crisi dei rapporti umani, sul ruolo degli intellettuali e sulle contraddizioni della società contemporanea. Particolarmente significative risultano le pagine dedicate al movimento americano per i diritti civili e alla progressiva disillusione nei confronti del modello consumistico occidentale, elementi che trovano riscontro anche nella produzione narrativa e giornalistica degli stessi anni e confermano la profonda continuità fra scrittura pubblica e scrittura privata.

Il saggio mette inoltre in luce il crescente senso di isolamento vissuto dalla scrittrice negli anni della composizione del *Porto di Toledo*, senza che ciò comprometta la sua fiducia nella fraternità e nel dialogo. La lettera si configura così come uno spazio di resistenza morale e di apertura all'altro, capace di contrastare quell'esilio esistenziale che attraversa l'intera vicenda ortesiana.

Grazie alla valorizzazione di un carteggio finora quasi sconosciuto, il contributo di Barbara Cavallini arricchisce in modo significativo il quadro delle corrispondenze ortesiane, restituendo l'immagine di una Anna Maria Ortese insieme vulnerabile e combattiva, che affida alla scrittura epistolare una delle espressioni più alte della propria concezione della letteratura come responsabilità e comunione con il destino degli altri.

Nel contributo *Anna Maria Ortese nel Fondo Adele Cambria: percorsi editoriali e critici nei decenni Settanta e Ottanta*, Alessandra Trevisan porta alla luce un nucleo documentario di grande interesse conservato nel Fondo Adele Cambria presso Archivio di Roma. Attraverso l'analisi delle lettere inviate da Anna Maria Ortese alla giornalista e scrittrice femminista, il saggio ricostruisce una fase cruciale degli anni Ottanta, segnata dalla campagna che portò all'assegnazione del vitalizio previsto dalla legge Bacchelli e, più in generale, dalla rete di relazioni che si mobilitò intorno alla scrittrice

nel momento più difficile della sua esistenza. L'indagine, di carattere filologico e storico-culturale, mostra come il fondo conservi non soltanto lettere autografe, ma anche dattiloscritti, articoli, elenchi di firmatari e materiali preparatori che permettono di seguire dall'interno la costruzione di una vera rete di solidarietà. In questo contesto emerge il ruolo centrale di Adele Cambria, figura di mediazione e di sostegno, capace di coinvolgere personalità diverse del mondo culturale, da Dacia Maraini a Maria Bellonci, da Enzo Siciliano a Goliarda Sapienza.

Particolarmente significative sono le lettere del marzo 1986, nelle quali Ortese, pur esprimendo gratitudine per l'iniziativa degli amici, riflette con straordinaria lucidità sulla propria condizione di scrittrice. La povertà materiale, che la accompagna fin dall'infanzia, viene interpretata come il prezzo di una scrittura mai disposta a inseguire il favore del pubblico. Le lettere diventano così il luogo di una intensa autoesegesi, in cui la scrittrice rilegge la propria vicenda umana e creativa, soffermandosi sulla ricezione delle sue opere, sul giudizio della critica e sulle ragioni che l'hanno condotta verso la dimensione fantastica dell'Iguana e del Porto di Toledo. Ne emerge l'immagine di un'autrice pienamente consapevole dell'originalità della propria lingua, "una lingua con dei segreti", e convinta che proprio tale irriducibile singolarità sia all'origine della sua solitudine. Parallelamente, il saggio ricostruisce il ruolo svolto da Cambria nella riscoperta critica di Ortese attraverso recensioni e interventi giornalistici che ne sottolineano la capacità profetica e la forza di anticipazione. Sullo sfondo si delinea una profonda affinità intellettuale e umana tra le due donne, accomunate da quella fraternità che è stata efficacemente definita "compagne di splendore".

Grazie a documenti in larga parte ancora inediti, il contributo di Alessandra Trevisan arricchisce il quadro delle corrispondenze ortesiane e offre un ritratto nuovo della scrittrice negli anni della maturità. Dalle lettere emerge una figura segnata dalla precarietà e dall'isolamento, ma sostenuta da una fitta trama di amicizie e riconoscimenti. Ancora una volta, la scrittura epistolare si rivela uno spazio privilegiato di autorappresentazione e di verità, nel quale Ortese continua a interrogare il senso della propria opera e della propria presenza nel mondo letterario.

Il contributo di Lilia Bellucci, *Anna Maria Ortese e Rabindranath Tagore. Nuove direzioni di ricerca nell'epistolario con Adriana Capocci Belmonte*, apre una nuova prospettiva sugli anni della formazione di Anna Maria Ortese, individuando nel carteggio giovanile con Adriana Capocci Belmonte un possibile tramite attraverso il quale il pensiero di Rabindranath Tagore sarebbe entrato nell'universo spirituale e letterario della scrittrice. Muovendo dalle lettere ortesiane superstiti, scritte tra il 1938 e il 1943 e recentemente pubblicate, Bellucci sposta l'attenzione dalla dimensione sentimentale del rapporto tra le due amiche verso un più ampio orizzonte culturale, nel quale convergono orientalismo, teosofia e riflessione religiosa.

Il saggio ricostruisce anzitutto la figura di Adriana Capocci Belmonte, evidenziandone la formazione orientalistica e i legami con gli ambienti culturali legati all'India. Gli studi compiuti all'Istituto Orientale di Napoli e all'IsMEO sotto la guida di Giuseppe Tucci, la conoscenza del sanscrito e il rapporto con Soumendranath Tagore, nipote del poeta bengalese, permettono di ipotizzare un contatto precoce di Ortese con una sensibilità culturale destinata a lasciare tracce profonde nella sua opera.

L'aspetto più pregnante del contributo riguarda tuttavia l'analisi dell'epistolario. Bellucci individua infatti due espliciti riferimenti a Tagore presenti nelle lettere di Ortese, che costituiscono una significativa testimonianza documentaria della sua conoscenza del pensiero del poeta indiano. Attraverso questi richiami emergono temi destinati a diventare centrali nella poetica ortesiana – il dolore, la gioia, la morte, l'amore, la speranza e l'idea di una superiore unità del reale – che trovano importanti consonanze con la filosofia religiosa tagoriana.

Le lettere si rivelano così non soltanto strumenti di comunicazione privata, ma veri e propri laboratori di elaborazione intellettuale, nei quali prende forma una visione del mondo fondata sulla complementarità degli opposti e sulla funzione conoscitiva della sofferenza. A partire da tali premesse, Bellucci propone nuove piste interpretative per opere come *L'infanta sepolta* e *Vita di Dea*, riconoscendo nella dialettica tra luce e ombra, armonia e dolore, una possibile eco della concezione tagoriana del *dwanva*, inteso come equilibrio dinamico delle forze del cosmo. Particolarmente suggestiva è inoltre l'analisi di alcuni simboli condivisi da Ortese e Tagore, quali

la figura del Cristo e il motivo dell'acqua come sorgente di vita spirituale, che consentono di mettere in luce una comune tensione universalistica e una concezione della religione fondata sulla fraternità e sull'unità di tutte le creature.

Più che ricostruire un semplice episodio biografico, il saggio di Bellucci mostra come l'epistolario con Adriana Capocci Belmonte rappresenti un osservatorio privilegiato per comprendere le radici spirituali della scrittura ortesiana. Attraverso queste lettere emerge infatti una giovane Ortese già orientata verso una concezione universale dell'esistenza e verso una forma di impegno etico che precede e prepara gli sviluppi successivi della sua opera, collocandola entro una rete di influenze transnazionali ancora in larga parte da esplorare.

Il contributo di Cristina Vignali, *"Che potrei dire della sessualità?"*. *Una lettera inedita di Anna Maria Ortese a Guido Almansi*, prende avvio dal ritrovamento, presso l'archivio di Guido Almansi, di una lettera autografa di Anna Maria Ortese del 27 maggio 1969, finora inedita. L'indagine ne ricostruisce il contesto culturale e intellettuale, inserendolo nella rete internazionale di relazioni che Almansi aveva costruito attorno alla rivista "20th Century Studies", da lui diretta presso l'Università del Kent. Attraverso l'esame del fascicolo preparatorio del secondo numero della rivista, dedicato a *The Treatment of Sexual Themes in the Modern Novel*, emerge il carattere transnazionale del progetto e la concezione della sessualità come osservatorio privilegiato delle trasformazioni formali e linguistiche del romanzo contemporaneo.

Particolare attenzione è riservata alla presenza di Anna Maria Ortese all'interno di questa iniziativa. Il coinvolgimento della scrittrice, insieme a un numero ristretto di autrici italiane, appare significativo se si considera la distanza della sua opera dalle poetiche della trasgressione e dalla rappresentazione esplicita dell'eros. La lettera di invito inviata da Almansi il 5 aprile 1969 rivela inoltre l'interesse per una possibile specificità femminile nella rappresentazione della sessualità, in un momento di transizione della cultura critica occidentale, sospesa tra una nuova attenzione per la scrittura delle donne e una visione ancora essenzializzante della differenza di genere.

Su questo sfondo acquista particolare rilievo la risposta di Ortese del 27 maggio 1969. La scrittrice declina l'invito, ma trasforma il rifiuto in una riflessione sul significato stesso della scrittura. Lungi dal contestare la legittimità della sessualità come tema narrativo, Ortese mette in discussione la possibilità di isolare qualsiasi argomento e di farne il centro dell'indagine critica. La celebre affermazione secondo cui "scrivere non è avere un buono o un cattivo argomento: è cercare inconsciamente i rapporti tra le cose" viene interpretata come una delle formulazioni più limpide della sua poetica.

Il saggio mette quindi la lettera in relazione con *Poveri e semplici* (1967), mostrando come la rappresentazione ortesiana dell'amore e del desiderio si sviluppi secondo modalità lontane dai modelli della narrativa sessualmente esplicita. La dimensione sessuale non viene negata, ma trasfigurata in esperienza affettiva e comunitaria, mentre il desiderio è ricondotto a una più vasta trama di relazioni, memorie e significati.

Il documento inedito consente così di cogliere la coerenza profonda della poetica ortesiana. La sessualità perde ogni autonomia tematica per essere ricondotta a quella rete di legami invisibili che unisce gli esseri, il dolore e la memoria. L'inatteso dialogo tra Almansi e Ortese finisce così per trasformarsi nel confronto tra due diverse concezioni della letteratura: da una parte una critica interessata ai temi e alle forme della rappresentazione, dall'altra una scrittura che affida alla ricerca delle relazioni nascoste tra le cose la propria più autentica ragion d'essere.

In *Case di bambole: Ibsen, Mansfield, Ortese*, il motivo della casa di bambola viene indagato da Elisa Attanasio come figura simbolica capace di attraversare la modernità letteraria, dal dramma ibseniano alla narrativa di Katherine Mansfield e Anna Maria Ortese. Attraverso una prospettiva comparatistica, il contributo ricostruisce le trasformazioni di uno spazio tradizionalmente associato alla disciplina domestica e all'apprendistato della subordinazione femminile, mostrando come esso possa progressivamente configurarsi quale luogo di immaginazione, di resistenza e di cura. A partire dall'uscita di Nora dalla casa borghese di *Et dukkehjem*, passando per la sovversione silenziosa affidata allo sguardo infantile in *The Doll's House* di Mansfield, il saggio segue una traiettoria che approda alla radicale rielaborazione ortesiana del tema nel racconto *Casa di*

bambola, dove l'abitare sopravvive come gesto visionario nel cuore stesso della catastrofe. La dimora, da dispositivo normativo, si trasforma così in uno spazio fragile ma ancora capace di custodire desiderio, felicità e possibilità di senso.

Particolare rilievo assume la dimensione epistolare, che costituisce uno degli apporti più originali del contributo. Attraverso il carteggio tra Anna Maria Ortese e Marta Maria Pezzoli (Mattia), l'autrice mette infatti in luce il ruolo decisivo svolto da Katherine Mansfield nella formazione dell'immaginario ortesiano e ricostruisce una costellazione di relazioni letterarie e affettive fra donne che trova nella lettera il proprio luogo privilegiato di elaborazione. Le pagine dedicate allo scambio epistolare mostrano come la figura della scrittrice neozelandese emerga, nelle parole di Ortese, non soltanto come modello letterario, ma come presenza etica e spirituale, capace di fondare una vera e propria "religione della purezza e della poesia". In questa prospettiva, il carteggio diventa uno spazio di sorellanza e di trasmissione culturale, nel quale si definisce una genealogia femminile che collega Ortese a Mansfield e che si iscrive idealmente nella riflessione di Virginia Woolf sulle relazioni fra donne e sulle comunità della scrittura. Ponendo in dialogo testi narrativi, riflessioni teoriche e documenti epistolari, il saggio propone dunque una rilettura del motivo della casa di bambola che si sviluppa non soltanto lungo una linea intertestuale, ma anche attraverso una trama di affetti, letture condivise e alleanze femminili. In tale prospettiva, la casa appare come una figura-soglia nella quale convergono scrittura, amicizia e immaginazione, e dove la corrispondenza fra donne si rivela uno spazio privilegiato di resistenza alla solitudine e alla perdita di senso.

Nel suo contributo *Genova nell'(illusione) ottica di Ortese*, Alessandro Ferraro ricostruisce il rapporto complesso e oscillante che Anna Maria Ortese intrattenne con la città ligure, seguendo un percorso che attraversa la narrativa, il giornalismo e, soprattutto, la scrittura privata. Se Genova compare dall'*Iguana* ad *Alonso e i visionari*, è tuttavia nelle lettere e nelle prose memoriali che la città assume un significato più intimo e rivelatore, diventando uno specchio delle inquietudini esistenziali della scrittrice.

Un posto centrale nel saggio è riservato all'epistolario con Giovanni Comisso, composto da due lunghe lettere del 1962, conservate presso la Biblioteca "Comisso" di Treviso. Ferraro mostra

come queste pagine rappresentino molto più di una semplice testimonianza biografica: esse costituiscono un vero laboratorio della scrittura ortesiana, nel quale l'esperienza concreta si intreccia con le immagini e le contraddizioni che caratterizzano tutta la sua opera.

La prima lettera, del 21 giugno 1962, nasce dalla richiesta di una raccomandazione che potesse favorire il trasferimento della sorella Maria a Genova. Ma, dietro l'occasione pratica, emerge subito una riflessione più profonda sul tema del "luogo giusto" e sull'angoscia di chi si sente "nato nel posto sbagliato". Genova appare allora come una possibilità di salvezza, una città "mediterranea e civile", capace di consentire di "sparire senza perdersi". La dimensione epistolare permette a Ortese di esprimere con particolare immediatezza il proprio desiderio di trovare finalmente un approdo stabile, facendo della città ligure una sorta di promessa di riconciliazione.

La seconda lettera, datata 6 ottobre 1962, registra invece il fallimento di questa speranza. Il soggiorno genovese, segnato da difficoltà economiche, problemi abitativi e impossibilità di lavorare, viene descritto come una nuova esperienza di sofferenza e di smarrimento. Eppure, proprio all'interno della stessa lettera, la disperazione lascia spazio a una rinnovata fiducia: nel giro di poche ore Ortese passa dall'immagine di una volontà "spezzata" alla decisione di rimanere a Genova, grazie soprattutto all'umanità dei suoi abitanti.

È qui che l'epistolario rivela tutta la sua importanza. Nelle lettere a Comisso prende forma uno dei motivi più originali dell'immaginario ortesiano: quello dei genovesi come "angeli impolverati", uomini e donne semplici, generosi e pronti ad alleviare la sofferenza altrui. Ferraro mette in luce come questa immagine, nata nella corrispondenza privata, venga successivamente trasfigurata nella prosa *Luci di Genova* (1964), dimostrando la continuità tra scrittura epistolare e scrittura pubblica. Il saggio evidenzia dunque come Genova sia stata per Ortese un luogo di continue illusioni e disillusioni, sospeso fra luce e ombra, realtà e visione. Ma soprattutto mostra come l'epistolario costituisca uno spazio privilegiato per cogliere la genesi delle immagini, delle speranze e delle contraddizioni che alimentano l'intera rappresentazione ortesiana della città. Le lettere diventano così non soltanto documenti biografici, ma autentici testi letterari, capaci di illuminare dall'interno la

costruzione di uno dei paesaggi più suggestivi dell'universo di Anna Maria Ortese.

Bibliografia

- | | | |
|---|------|--|
| Battista, A. (ed.) | 2011 | <i>Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza 1972/1992.</i> Milano: Archinto. |
| Biagi, D. (ed.) | 2024 | <i>Ama ciò che ti tortura.</i> Milano: De Piante. |
| Bellucci, L. | 2026 | <i>Due donne verso l'India di Tagore. L'epistolario inedito tra Anna Maria Ortese e Adriana Capocci Belmonte.</i> Roma: Treccani. |
| Farnetti, M. | 2025 | <i>Leggere Ortese.</i> Roma: Carocci. |
| ——. (ed.) | 2023 | <i>Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia.</i> Milano: Adelphi. |
| Mégevand, P. (ed.) | 2017 | <i>Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno. Lettere di Anna Maria Ortese a Patrick Mégevand (1978-1997).</i> Ventimiglia: Philobiblon Edizioni. |
| Ortese, A.M. | 1994 | <i>Il mare non bagna Napoli.</i> Milano: Adelphi. |
| Prunas, R. &
Di Costanzo, G.
(eds.) | 2006 | <i>Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas.</i> Milano: Archinto. |
| Rognoni, F. &
Haas, F. | 2016 | <i>Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas 1990-98.</i> Mergozzo: Sedizioni. |

ARTICLES / SAGGI

LA QUÊTE D'UN DÉSIR INASSOUVI

PATRICK MÉGEVAND

Abstract

*This personal testimony retraces Patrick Mégevand's encounter with Anna Maria Ortese and the twenty-year friendship that developed through an intense correspondence and regular meetings in Rapallo. Beginning with the discovery of Ortese's work in 1978, the essay reconstructs the intellectual and human relationship that led to the preservation of 117 letters and postcards, partly published in *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno* (2017). Focusing on the recurring theme of the house (casa), Mégevand examines how Ortese's letters reveal the material hardships, anxieties, and loneliness that marked her last decades. More than a physical space, the home emerges as a place of writing, memory, and creation. Far from functioning merely as autobiographical documents, the letters fostered a relationship of trust and friendship, illustrating how epistolary writing became for Ortese a privileged space of intimacy, dialogue, and resistance to solitude.*

Keywords: Friendship, Anna Maria Ortese, epistolary writing, house and domestic space, Patrick Mégevand

Être aujourd'hui ici, devant vous, c'est avant tout ressentir une indicible émotion: en effet, c'est justement dans cette université que je suis arrivé en 1974 (il y a tout juste cinquante ans) pour y suivre un cursus universitaire complet intitulé *Langue et civilisation italiennes*: le DEUG (1974/1976), la licence (1977/1978), la maîtrise (1979/1980) et enfin le DEA (1980/1981) obtenu en revanche à Grenoble III en 1981.

Et s'il manque des années au milieu de mes études supérieures, c'est parce que j'ai choisi de quitter la France toute une année scolaire pour occuper un poste d'assistant de français à l'Istituto alberghiero di Fiuggi (FR) (1976/1977) et qu'il a fallu faire l'armée (1978/1979) au sein de laquelle j'ai pu être incorporé comme soldat-professeur (français / italien) à l'Ecole d'Application de l'Infanterie (E.A.I.) de Montpellier dans l'Hérault (France).

Autant vous dire que j'ai l'impression aujourd'hui de revenir dans ma famille (car la faculté d'italien était une seconde famille) non seulement pour boucler mon histoire personnelle mais pour la boucler de la plus belle et de la plus inattendue des façons: participer à ce colloque international sur Anna Maria Ortese, et de surcroît, à un colloque qui a choisi de mettre en lumière sa passion de l'écriture et de la correspondance, passion qui l'a habitée tout au long de sa vie.

1. Ma vie, son œuvre

J'ai découvert cette écrivaine en juin 1978. Et elle ne m'a plus quitté depuis.

En effet, cette année-là, Mme Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, professeure à l'Université de Savoie, proposa, à ses étudiants de quatrième année, une liste d'une trentaine de noms d'écrivaines-romancières-poétesses, uniquement des femmes, toutes du XXème siècle pour notre mémoire de maîtrise, comme on disait alors. J'ai choisi, par le plus grand des hasards, le nom d'Anna Maria Ortese. Après avoir contacté sa maison d'édition, à Rome, ville qu'elle avait quittée en 1975 après l'échec commercial de *Il porto di Toledo*, j'ai reçu ma toute première lettre en provenance de la ville de Rapallo, une première lettre datée du 30 septembre 1978 (en réalité il fallait entendre le 30 août 1978 puisque le cachet de l'enveloppe portait la date du 31 août 1978).

Ainsi naquit le premier contact avec cette grande dame de la littérature italienne, une relation qui dura jusqu'à sa disparition à Rapallo en 1998.

Ma première rencontre eut lieu à Rapallo, du 29 au 31 octobre 1979. Anna Maria Ortese m'invita à passer les trois soirées à son domicile

situé au centre de la cité balnéaire, à deux pas de la mer, Corso Matteotti 19 / 5 pour réaliser ma toute première interview.

Il faut savoir qu'Anna Maria Ortese n'a pas souhaité que j'enregistre l'interview ni que je fasse des photos d'elle et j'ai respecté ses volontés à la lettre.

Nous avons parlé toute la nuit, jusqu'au petit matin, et j'ai très vite compris qu'elle vivait isolée, qu'elle était certes: "Una Voce, anzi la Voce, divina, melodiosa, inafferrabile, greca" pour reprendre les mots de Dario Bellezza dans la préface de *L'iguana* en 1978 lors de sa réédition, mais qu'elle était surtout une "voix" éloignée (écartée?) de tout milieu littéraire, culturel et intellectuel, un peu en dehors du monde avec pour seule compagnie sa sœur Maria et son chat plutôt sauvage.

Dès la première rencontre, comme ce fut le cas pour les suivantes, il y avait une sorte de rituel: j'étais attendu vers 23 heures, et après avoir ôté les livres qui l'encombraient, j'allais m'asseoir dans un fauteuil, toujours le même, placé en face de la romancière dont les cheveux étaient toujours dissimulés sous un large turban. Nous étions entourés de livres.

Je posais bien entendu mes questions et Anna Maria Ortese y répondait, sans détour, mais avec de longs silences, au milieu d'une dense fumée de cigarettes.

Au bout de quelques heures, un dîner m'était servi dans la cuisine attenante, préparé par sa sœur Maria, avec à chaque fois plus ou moins le même menu: des pâtes, de la *mozzarella di bufala*, du jambon de Parme, et du fromage *francese* (comme elle aimait à le dire), le Brie, le tout arrosé d'un Chianti. Je dînais seul, la romancière assise à ma droite, qui non seulement ne mangeait pas mais fumait cigarette sur cigarette. Quant à la sœur Maria, elle s'était discrètement réfugiée dans sa chambre, préférant nous laisser seuls.

Et ce rituel se reproduisait à chacune de mes visites.

D'ailleurs voici ce qu'elle écrivait dans une lettre publiée dans mon épistolaire:

Rapallo, 20 aprile 1981

Quando vorrà venire qui, c'è sempre il Suo albergo, basta saperlo una settimana prima; e c'è il risotto, ma anche gli

spaghetti al pomodoro e formaggio parmigiano – e altre cose – a casa, e la “mozzarella”, e un buon vino. Perciò si ricordi che in qualsiasi momento è aspettato. Sempre se Le piacerà.

Jusqu'à sa disparition, en 1998, j'ai reçu, pendant les vingt années qu'a duré notre amitié, 117 lettres ou cartes postales.

En réalité, ces lettres sont bien plus nombreuses car Anna Maria Ortese avait souvent l'habitude de glisser dans la même enveloppe deux lettres ou une lettre et une carte postale, la seconde venant généralement compléter la première.

Les nombreuses rencontres qui ont suivi se déroulèrent toutes à Rapallo, petite cité balnéaire située dans la Province de Gênes, tout près de Portofino.

Ces rencontres avaient lieu généralement dans l'appartement du Corso Matteotti mais aussi parfois à l'Hôtel *Italia e lido* situé sur le *lungomare*, devant le *castello*, avec vue sur le golfe de Portofino, des lieux, pour moi, devenus aujourd'hui chargés d'émotions. Et c'est dans cet hôtel que l'écrivaine me réservait une chambre.

37 de ces 117 lettres sont regroupées dans l'épistolaire intitulé *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno* publié en juin 2017 grâce à une maison d'édition de Ventimiglia, Philobiblon Edizioni, qui a cru en mon projet et qui m'a fait confiance. Un épistolaire qui pour le moment n'a pas été traduit en français.

Traductions, publications, conférences

Trois traductions pour le quotidien *Le Monde* (1981 et 1985) de nouvelles alors inédites en français:

- *Monsieur Lin* les 15/16 mars 1981
- *La guenon de Mindanao* les 22/23 novembre 1981, reprise dans le recueil “40 nouvelles” en juin 1982
- *Dans l'église du port* les 15/16 septembre 1985, reprise dans le recueil “40 nouvelles” en juin 1986.

Traduction d'une autre nouvelle pour La revue *Brèves* intitulée:

- *La famille Ombre* (décembre 82).

Publication dans la revue franco-italienne *Mondi d'Italia*, d'un long portrait intitulé:

- *Anna Maria Ortese, une fantastique humanité*, (décembre 88).

Publication en Italie, en juin 2017, d'une partie de ma correspondance inédite d'Anna Maria Ortese, sous forme d'un épistolaire intitulé *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno* (Philobiblon Edizioni, 2017, Ventimiglia – Italia).

Préface (rédigée sous forme de lettre) de l'auteur Patrick Mégevand.
Postface de l'écrivaine Adelia Battista.

Cet épistolaire contient de nombreux documents inédits dont une lettre manuscrite du cinéaste italien Luchino Visconti datée du 19 janvier 1957 et des portraits (essentiellement) de femmes dessinés par Anna Maria Ortese.

Présentation publique de l'épistolaire *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno*:

- Ventimiglia, Museo Civico Archeologico "Girolamo Rossi", dans le cadre de la 1^{ère} édition de "Libri al Museo" (14 mars 2019).
- Sanremo, Biblioteca Civica "Dottor Francesco Corradi", dans le cadre de "Il Maggio dei Libri" (23 mai 2019)
- Nice, devant les membres de l'Amicale des Savoyards de la Côte d'Azur (16 avril 2019)
- Sanremo, quartier de La Pigna, dans le cadre de la 11^{ème} édition de "Affabulando in piazza Capitolo, letture estive tra poesia, narrativa e teatro" (4 septembre 2019)
- San Bartolomeo al mare, Biblioteca civica Alfea Possavino Delucis, dans le cadre de la 14^{ème} édition de "*Il tea con l'autore*", (20 mars 2025).

Organisation du séjour et de l'exposition de dessins d'Anna Maria Ortese lors de sa venue à Chambéry, dans cette Université de Savoie Mont-Blanc, du 22 au 25 mars 1981.

Conférence autour de l'œuvre d'Anna Maria Ortese intitulée: *Anna Maria Ortese, une fantastique humanité*

- Principauté de Monaco, médiathèque (14 octobre 2022)
- Menton (06), salle Saint-Exupéry, Les grandes conférences de Menton (24 mars 2023)
- Menton (06), bibliothèque municipale L'Odyssée (7 octobre 2023)
- Annecy (74), médiathèque de Seynod, mois de l'Europe (25 mai 2024).

2. La maison (la casa), lieu de vie et/ou lien social?

Correspondance 1978-1997

Préambule

L'étude de ce thème est essentiellement basée sur les passages les plus emblématiques de cette correspondance, lui conférant inévitablement une valeur très subjective voire sentimentale de ma part. Ces passages sont extraits des 117 lettres et cartes reçues de l'écrivaine: ils reflètent parfaitement son état d'esprit lorsqu'elle évoquait ce sujet douloureux et récurrent tout au long de sa correspondance. Comme ce fut aussi souvent le cas lors de nos rencontres, chez elle, dans l'appartement du Corso Matteotti à Rapallo.

La "casa" dans ma correspondance

La maison, c'est-à-dire l'intérieur des appartements, est un thème important dans certaines œuvres d'Anna Maria Ortese: c'est le lieu du refuge où s'épanouissent les passions, où s'échangent des idées, où se nouent des drames, où s'affiche la misère.

En pénétrant dans les appartements où vivent les personnages, on ne peut manquer d'être frappé par le dénuement et la sobriété des évocations. Peu de meubles, peu d'ustensiles, peu d'objets.

Nous sommes loin des "inventaires" si fréquents chez les auteurs du XIX^{ème} siècle!

Il est vrai que ces demeures sont presque toujours le reflet de la condition économique difficile des personnages "pauvres et simples".

D'ailleurs dès qu'un intérieur est évoqué, c'est brièvement et le mobilier y est toujours sommaire et de piètre qualité. Les chambres

notamment se réduisent à l'essentiel, un lit, une petite table. Ce ne sont jamais de grandes pièces à l'exception de la nouvelle intitulée *La Villa* où de nombreuses pièces sont décrites en détail et où s'étale une richesse ostentatoire. En général, l'insistance se porte davantage sur le dénuement et le manque!

En revanche, dans *Poveri e semplici*, l'énumération du mobilier du salon est longue et anormalement précise, sans doute parce qu'il est "le" lieu où le groupe s'anime et où s'installe une forme de vie sociale: c'est aussi là que le groupe se réunit pour recevoir les amis, pour prendre des décisions importantes et collectives, pour annoncer aussi parfois les bonnes nouvelles. Malgré tout, l'ensemble trahit une grande pauvreté de l'habitation. Et c'est davantage un lieu d'existence du groupe, remplissant souvent une fonction psychologique, qu'un décor habituel d'intérieur.

Dans sa correspondance, Anna Maria Ortese accorde moins d'importance à la pauvreté de son appartement qu'à l'image que celle-ci renvoie. Me renvoie.

Je n'ai connu que l'intérieur de l'appartement du Corso Matteotti qu'elle a occupé une dizaine d'années environ (1977-1987). Et voici la description qu'elle en fait dans ses premières lettres:

Rapallo, 25. 12. 78

Ho qualche altro lavoro da fare, ma non ho più fiducia, né forza fisica. Soffro, in questa casa scura, rumorosa e priva di aria; la notte, non vado mai a dormire, benché abbia sonno, per una paura confusa del mio paese. Quando mi sveglio, mi sembra il risveglio del carcerato. Sono priva di speranza, direi di ogni speranza. I miei diritti umani e professionali sono più piccoli di una pietra, e sono poi del tutto privi di reale valore.

Rapallo, 4 marzo 1979

Forse gliel'ho detto: abito una casa buia, tetra, rumorosa, nel centro della città, e non posso cambiarla perché nessun proprietario vuol affittare. Malgrado ciò, devo lasciarla perché è stata venduta. Qui non entra mai il sole.

La mia stanza dà in un cortile stretto e deserto. Spesso, tanto spesso, io mi sento triste da morire. Per conseguenza, sono diventata molto trascurata: le mie carte – poesie, scritti vari, appunti, inizi di romanzo, ecc..., stanno abbandonati su tavoli e bauli da mesi. A volte vorrei gettare tutto in mare. Mi sembra impossibile riportare l'ordine. Avrei bisogno di luce, aria, sicurezza.

Mais le plus émouvant, c'est la description qu'elle fait de ce même appartement dans la lettre envoyée juste avant notre première rencontre, comme pour me préparer psychologiquement à découvrir une maison pauvre, comme pour m'éviter sans doute une mauvaise surprise, comme pour anticiper une éventuelle deception:

Rapallo, 5 ottobre 1979

Il mio alloggio è tutt'altro che elegante; luce al neon, ambienti scuri e poveramente ammobiliati. Ma – volendo – non è triste. Certo, è una casa molto modesta, forse povera. Sono sempre incapace di riordinarla, perchè non l'amo, e lascio che tutto resti come quando sono arrivata. Glielo dico – forse già gliel'ho detto – perchè ho timore di deluderla: mi correggo: ho timore che Lei abbia un'impressione scoraggiante. Anch'io e mia sorella siamo due donne stanche. La vita è pesante in Italia, oggi: non ci sono case da affittare, e bisogna rassegnarsi a restare in posti sgradevoli. Ma dimentichiamo queste cose.

Et la joie, le soulagement même, qu'elle évoque dans la lettre qui a suivi cette première rencontre, chez elle, à Rapallo, fait plaisir à voir, même si dans cette même lettre les préoccupations du quotidien ne sont jamais bien loin:

Rapallo, 14 novembre 1979

Sono tanto contenta delle Sue lettere! La prego di volermi scusare se non ho scritto io per prima dicendo Le la mia

gratitudine per la Sua visita: ma sa qual'è stata la ragione vera? Temevo che Lei fosse rimasto molto deluso e pensavo quasi che non si sarebbe interessato più ai miei pochi libri o anche solo un poco – per la mia limitata preparazione culturale e anche...sì, anche l'aspetto un po' troppo sconsolato del mio mondo sociale. [...] Insomma, vedo che per Lei, e per i sentimenti di amicizia che ha per me, l'esame non è stato un disastro! Questo mi fa proprio contenta.

[...] Sono soprattutto impensierita dal prossimo inverno: sarò capace di scuotermi di dosso la paura del freddo? Non è che sia molto rigido, ma il primo, in casa – perchè fuori si sta meglio – paralizza ogni attività. Mi alzo presto – la mattina non lo sento – e lavoro finché è buio, con la stufetta.

L'évocation de cet appartement, de cet intérieur, des souffrances qu'elles engendrent chez elle, physiquement et psychologiquement, m'attriste et provoque chez moi, destinataire de ces lettres, émotion et incompréhension:

Rapallo, 27 ottobre 1980

[...] Siamo in questa casa dall'inizio de '77 – sono dunque 4 anni – sempre freddo l'inverno – sempre rumore e volgarità e insonnia l'estate. Ora, poi, sembra che anche la semplice stufetta elettrica, e la lampadina elettrica, siano un lusso. Non so, a dicembre, se non ci razioneranno o toglieranno questo po' di luce e di calore.

Caro Mégevand, quanto vorrei un po' di gioia. Abitare una casa nuova, pulita, luminosa! Che fosse una bella stagione! E che tutto quanto ho perduto fosse ancora con me. Invece, non si può che piangere nel proprio cuore – perchè gli occhi non hanno più questa facoltà.

31 maggio 1983

C'è in me un'angoscia continua. Se avessi dei soldi, comprerei subito una casa a Genova o a Roma, pulita, nuova, con tanto sole, e una terrazza. Non penso che a questo, e vorrei piangere, ma non posso più piangere. Guariremmo, col sole, tutte e due. Nemmeno io sto più tanto bene. Lavorare tanti anni della vita non è servito a nulla.

Rapallo, 27 ottobre 1983

Il nostro problema immediato, per ora, è solo il riscaldamento. La casa è vasta, non prende mai sole, c'è umidità e buio. Ogni anno, all'inizio dell'inverno, si soffre molto, ma poi ci si abitua. [...] Quindi, bisogna rinunciare a tutto, o quasi tutto. E' quello che facciamo: salvo il caffè e l'illuminazione la sera. (E due stufette elettriche per qualche ora).

Rapallo, 1 ottobre 1984

C'è stata qui una gran confusione, in tutti questi mesi, specialmente settembre. Perché mio fratello ha fatto dei lavori in casa, e poi ha fatto mettere il riscaldamento. Tutto molto generosamente, ma il rumore e il traffico, in casa, insieme al rumore e al traffico di fuori, mi hanno impedito le mie abituali occupazioni – non mi sono quasi più seduta a un tavolo per scrivere.

Rapallo, 3 agosto 1986

Ho continui mali di testa, caro Megevand, e la sofferenza di abitare in questa casa – con tanto rumore del traffico e priva d'aria – è diventata troppo dolorosa. Questi ultimi venti giorni di luglio sono stati i più brutti che io ricordi.

Rapallo, 10 ottobre 1986

Sono indebolita, sempre con mal di capo, e una tristezza continua. La casa è abbandonata, perchè mia sorella non se ne occupa più. Non so come vado avanti. Inoltre, la nuova casa non si trova, e di qui bisogna uscire prima di Natale [...] Nessuno dà una mano a nessuno. E giorno e notte penso sempre a questa casa da cui devo uscire. Sto male.

Rapallo, 11 febbraio 1987

La casa non c'è. Bisogna mettere insieme almeno cento milioni, per comprarla, e io ne ho solo una parte. L'altra, non so se l'avrò mai.

Senza denaro (e milioni e milioni), non c'è casa. Civiltà vorrebbe che una persona, data questa situazione sociale, non fosse buttata fuori dalla sua casa attuale. Eppure, avviene.

Rapallo, 10 settembre 1987

[...] e vivo in una certa tristezza pensando che devo lasciare questa casa. L'altra è migliore, ma sarà difficile abituarsi e dimenticare i dieci anni che abbiamo vissuto qui. Tanti giorni, tristi o lieti – tutti sono cari, adesso. Spero che a Natale – o in gennaio – saremo a posto.

Les quelques lignes ci-dessus sont extraites de la dernière lettre rédigée dans l'appartement du Corso Matteotti et pourtant malgré tous les problèmes rencontrés, Anna Maria Ortese laisse échapper un brin de nostalgie.

Elle entrera dans le nouvel appartement, Via Mameli 170 – int.17, Rapallo (GE), le 26 octobre 1987. Où elle restera jusqu'à sa disparition en 1998.

Rapallo, 31 ottobre 1987

Mi trovo (dal giorno 26) nella nuova casa. E' molto luminosa e bella, ma piccola, e c'è ancora tanta confusione.

Rapallo, 6 dicembre 1987

Questo cambiamento di casa è stato – nei suoi effetti – come una guerra. Anche economicamente (ho ancora 70 milioni di debito: 40 con la Banca e 30 con privati). Sono in periodo molto ristretto, e non Le dico altro. Pensavo di avere dell'altro denaro, ma ne ho avuto solo la metà. Questo, però, non è la cosa più seria – la stanchezza è il peggio.

Rapallo, 12 aprile 1988

Quel tempo che abitavo a Corso Matteotti ora mi sembra molto bello; ma è passato.

Rapallo, 15 settembre 1988

[...] in breve, ricordo tutto quanto ha fatto per me quando ero in Corso Matteotti. Sono stati anni tanto cupi – eppure c'era più leggerezza e speranza. Malgrado tanti miglioramenti nella mia situazione, oggi ho poca speranza e poca leggerezza. Sono stanca: ed è soprattutto per la mia situazione familiare.

Il est à souligner que dans la plupart de ses lettres, l'évocation de sa maison, même pauvre, même triste, reste pour Anna Maria Ortese, un lieu fondamental puisqu'il est, malgré tout, le lieu privilégié pour la réflexion, l'écriture et la lecture. Et c'est, par conséquent, bien plus qu'un lieu de vie, c'est le lieu de la création. De sa création.

3. La maison (la casa), brève évocation dans d'autres correspondances

A la lumière du Sud

Lettres à Pasquale Prunas (1946-1959)

Dans cette correspondance riche de 49 lettres écrites entre 1946 et 1959, Anna Maria ORTESE évoque peu "la casa" pour une raison très

simple: l'écrivaine a vécu dans 12 villes différentes sur 13 années de vie, toujours entre deux hébergements, chez des amis ou dans différentes pensions et n'a, par conséquent, jamais vraiment vécu dans un lieu qui lui est propre: maison, appartement...

Deux exceptions toutefois:

- Lettre du 17 décembre 1946 (Naples)

Le soir à cinq heures, quand toi et les autres vous vous retrouvez et discutez d'une foule de choses intéressantes, moi je me couche parce que, à la lumière de la bougie, on ne peut rien faire d'autre.

- Lettre de décembre 1946 (Naples):

De toute façon, dimanche, vous devez tous revenir chez moi, même pour peu de temps, si vous vous ennuyez. J'ai enfin l'électricité et les vitres et nous pourrions prendre une tasse de café (je ferai en sorte qu'il y ait aussi des cigarettes) et discuter de beaucoup de choses.

Bellezza, addio

Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)

Dans cette correspondance riche de 39 lettres (hélas, la quarantième a été perdue) écrites entre 1972 et 1992, Anna Maria Ortese évoque plus fréquemment le problème de la "casa". Il reste toujours un sujet important, voire douloureux:

- Lettre du 12 août 1976 (Rapallo):

Quanto rimpiango la casa nascosta di P. Ennio, e il camino acceso! Ma – ancora una volta – pazienza.

Alors qu'elle habite toujours Via dei Frassini, à Rapallo, Anna Maria Ortese évoque ici le dernier logement qu'elle occupait à Rome, situé Piazza Ennio, lorsqu'elle décida de quitter la capitale italienne en

1975, après les mauvaises critiques et surtout l'échec commercial de *Il porto di Toledo*.

- Lettre du 19 janvier 1977 (Rapallo):

Se soltanto, a volte, avessi un camino, del vero fuoco!
Nella casa dove andremo il riscaldamento è autonomo: la caldaia, prima a legna – o carbone – poi a gasolio, adesso ritornerà a legna. Non so come si porterà. Intanto, è più umana; poi, più sicura, semplice. Alla peggio, rimedieremo con qualche stufetta elettrica. E poi è una casa di vera pietra, antica, calda; le mura non si raffreddano così facilmente, come qui.

Anna Maria Ortese parle probablement ici du nouveau logement situé Corso Matteotti (logement où elle restera une dizaine d'années avant de déménager en octobre 1987 dans un troisième appartement situé Via Mameli où elle vivra jusqu'à sa disparition en 1998) puisqu'elle doit quitter le logement de Via dei Frassini, qu'elle occupa dès son arrivée à Rapallo en 1975 et où elle restera environ deux années.

- Lettre du 12 novembre 1978 (Rapallo):

Pagare ciò che deve essere pagato, cambiare casa... Tutto questo è così urgente, e sempre disperatamente impossibile. Vivo come in guerra. La stanza (di lavoro) non c'è più, un tavolo nell'ingresso. E il resto, sto zitta, perchè non mi appartiene, non posso nemmeno accennarne. Ma questi sono, intanto, i motivi...

- Lettre du 28 février 1981 (Rapallo):

La situazione, qui (casa), è così ingarbugliata e logorata ecc... da far rassomigliare la nostra vita a un mucchio di vecchi cenci. Non ti posso dare particolari di tanta – quasi – rovina. Ma è per questo che non faccio più programmi.

- Lettre du 8 juillet 1986 (Rapallo):

Ora, dovrò lasciare queste vecchie stanze. E c'è una solitudine, e anche uno strano rimpianto di questi 11 anni terribili. Ma qui ho scritto tante cose. E ho anche avuto vicino i miei Folletti. Sai di chi parlo. Sono dunque, benché tristi, stanze incantate.

- Lettre du 27 juin 1989 (Rapallo) :

Perciò, salvo la mattina, tutto il resto del giorno lo passo in casa – in questa casa piccolissima e soffocante come un ascensore. Cerco di dormire – leggo libri un po' seri.

Anna Maria Ortese évoque ici le nouveau et troisième logement qu'elle occupa à Rapallo, via Mameli où elle vivra jusqu'à sa disparition en 1998.

4. En guise de conclusion

Lorsqu'elle est clairement évoquée, la "casa" est certes un lieu de vie et mais elle joue aussi et surtout un rôle social dans certains romans comme *Poveri e semplici* (1967), *Il cappello piumato* (1979) ou encore dans la nouvelle *Un paio di occhiali*, la première des cinq nouvelles publiées dans *Il mare non bagna Napoli* (1953).

En effet, dans les deux romans notamment, l'énumération du mobilier du salon est longue et anormalement précise, parce qu'il est "le" lieu où le groupe se constitue, s'anime et où s'installe une forme de vie sociale: c'est là que le groupe se réunit pour recevoir les amis, pour prendre des décisions importantes et collectives, pour annoncer aussi parfois les bonnes nouvelles. Mais l'ensemble trahit une grande pauvreté: c'est davantage le lieu d'existence du groupe, assumant parfois une fonction psychologique, que la description classique d'un intérieur.

En revanche, dans la correspondance qu'elle m'adressa pendant les vingt dernières années de sa vie, Anna Maria Ortese accorde moins d'importance à la pauvreté de son logement (dont elle s'accommode) qu'à l'image que celle-ci pourrait me renvoyer.

La description qu'elle en fait est clairement le reflet d'un statut social dégradé, un état de fait qu'elle regrette, qui la désole mais qu'elle est malheureusement obligée d'accepter. Malgré tout!

D'ailleurs, elle m'a plusieurs fois demandé de ne pas faire état de ses conditions de vie à l'extérieur: elle craignait en effet que ses propos pussent nuire à sa personne.

Son logement ne joue pourtant pas vraiment un rôle social comme celui qui apparaît dans les romans car Anna Maria Ortese, me semble-t-il, recevait peu chez elle et rencontrait journalistes et autres connaissances plutôt à l'extérieur de son domicile.

En ce qui me concerne, et c'est peut-être là une exception, les différentes évocations de son logement, dans la correspondance, ont au contraire joué un rôle social à mon encontre puisque ces descriptions, brèves et fréquentes, ont permis de nouer, dès les premières lettres, un lien de confiance et peu à peu d'amitié entre elle et moi, un lien très vite débarrassé de toute allusion sociale et économique la concernant.

D'ailleurs la lettre du 14 novembre 1979, qui a immédiatement suivi notre première rencontre à Rapallo prouve combien elle est rassurée: "L'esame non è stato un disastro. Questo mi fa propria contenta".

La pauvreté ambiante de son logement, son apparence physique, sa culture qu'elle qualifiait de "limitée" (ce qui n'était pas le cas évidemment) n'ont jamais ébranlé l'intérêt que j'ai toujours accordé à son œuvre comme à sa personne.

Rassuré, je l'étais donc aussi et cette confiance réciproque, nos relations épistolaires nourries et nos rencontres à Rapallo ont transformé peu à peu un intérêt culturel et intellectuel en un attachement et une amitié indéfectibles qui durèrent les vingt dernières années de sa vie.

Et qui m'accompagnent encore aujourd'hui.

**“CHI DA UMANO, COME FUOCO DÀ LUCE, CONTRIBUISCE
ALLA VITA DEL MONDO”:
LA PASSIONE CIVILE DI ANNA MARIA ORTESE NELLE
LETTERE A FLAVIA ARLOTTA COLACICCHI**

BARBARA CAVALLINI
(Università degli Studi di Padova)

Abstract

Anna Maria Ortese and the painter Flavia Arlotta exchanged a long and intense correspondence from the autumn of 1961 until a year before the writer's death, revealing a fraternal friendship and a close bond, dictated by common interests and passions. The letters, preserved in the Giovanni Colacicchi and Flavia Arlotta Fund at the "Archivio contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' Gabinetto Vieusseux di Firenze" and donated by Arlotta herself, constitute a valuable source for a thorough analysis of Ortese's literary and critical activity between the 1960s and the 1990s. The present study focuses on the early period of their correspondence and on Ortese's interest in civil rights issues, which unveils between the lines of the rich epistolary writing.

Keywords: Ortese, Flavia Arlotta, Giovanni Colacicchi, correspondence

1. “Carissima Flavia, è sempre una piccola felicità ricevere una tua lettera”¹: il carteggio tra Anna Maria Ortese e Flavia Arlotta

Il sodalizio tra Anna Maria Ortese e la pittrice fiorentina Flavia Arlotta ha inizio nell'ottobre del 1961, quando, in risposta ad una

¹ Dalla lettera di Anna Maria Ortese a Flavia Arlotta del 2 settembre 1963. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” Gabinetto Vieusseux Firenze (ACGV), CA, 2.1.21 (2).

lettera di quest'ultima, la scrittrice romana dà avvio ad un carteggio destinato a durare, pur tra fasi alterne, fino alla fine degli anni novanta. Risale infatti al 20 gennaio 1997 l'ultima lettera di Arlotta, lasciata in copia fotostatica a chiusura della documentazione conservata presso l' "Archivio contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' Gabinetto Vieusseux di Firenze"², nel Fondo a lei dedicato insieme a quello del marito, Giovanni Colacicchi, anche egli pittore. Una coppia di artisti, dunque, i Colacicchi, che erano soliti ospitare nella loro casa fiorentina di via dell'Osservatorio alcuni tra i più importanti intellettuali dell'epoca³. Anche Ortese, che amava particolarmente il capoluogo toscano, oggetto di fugaci incursioni giovanili⁴, fu spesso in quella casa, che nella lunga corrispondenza viene spesso rievocata con tutto il suo calore familiare⁵. Il *corpus* epistolare, piuttosto nutrito e per quanto mi risulta inedito, è meritevole di attenzione non solo in ragione della qualità della documentazione, pressoché sconosciuta alla critica, ma anche in virtù dell'interesse che suscita la dotta corrispondente di Ortese⁶. Il carteggio, infatti, testimone di un legame profondo e

² Desidero ringraziare Francesco Colacicchi, erede di Flavia Arlotta e Giovanni Colacicchi, per avermi autorizzato alla pubblicazione della documentazione epistolare contenuta nel Fondo, insieme a Fabio Desideri ed Elisa Martini dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" Gabinetto Vieusseux Firenze per il prezioso supporto durante la consultazione del materiale.

³ Flavia Arlotta (Napoli 1913-Firenze 2010), figlia di Ugo, traduttore di importanti opere della letteratura tedesca e russa, e di Elena Albrecht von Brandenburg, colta scultrice russa di origini tedesche, era cresciuta in un ambiente intellettualmente molto vivo e aperto. Dopo gli anni di formazione, trascorsi tra Napoli e Sorrento, abbracciò la passione materna per la pittura, che la portò a Firenze. Qui conobbe il pittore Giovanni Colacicchi che poi sposò. La coppia visse nel capoluogo toscano, dove si dedicò all'attività pittorica, ottenendo numerosi riconoscimenti. Per un profilo più dettagliato dell'artista rinvio al volume curato da Ruffini e Seidel (2014:16-23), uscito in occasione di una mostra che vide esposte alcune tra le opere più importanti dell'artista.

⁴ Penso in particolare alla "passeggiata Lungarno" descritta in una delle lettere a Marta Maria Pezzoli, (Ortese, 2023:119) o alle bellissime parole sulla città inviate a Maria Vittoria Ciambellini nelle lettere, recentemente pubblicate insieme a quelle a Michele Cammarosano con la curatela di Apollonia Striano (Ortese, 2024:75 e 85).

⁵ In più di un'occasione Ortese ricorda la serenità familiare che associa all'amica: "Vedi, posso pensare alla tua casa, Flavia, come alla casa, all'idea della casa, della felicità, degli affetti familiari e della loro felicità. E questo come non sentirla di altri, ma stranamente mie, e questo mi dà una forza, un senso di sicurezza, di libertà dal male, che non riesco ad esprimere". Lettera di Ortese ad Arlotta del 10 gennaio 1963. ACGV, CA. 2.1.21(2).

⁶ I documenti presenti nel fondo fiorentino abbracciano il periodo che va dal 7 ottobre 1961 al 20 gennaio 1997 e sono costituiti da 197 lettere. Solo dodici sono, invece, le responsive di Flavia Arlotta Colacicchi, conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli (ASN).

duraturo, rappresenta una fonte di indubbio valore, introducendo il lettore nella temperie di vita ortesiana e contribuendo infine ad aggiungere un ulteriore tassello alla ricostruzione della complessa gestazione delle opere più importanti di Ortese. In particolare, a colpire in questo dialogo per lettera, è la passione per i temi civili che riaffiora dalle carte e che Ortese condivide a pieno con la pittrice fiorentina all'altezza degli anni sessanta, quando prende forma la loro lunga amicizia. Nonostante l'allentarsi, all'epoca, della collaborazione di Ortese con le più impegnate testate dell'epoca ("l'Unità" o "Noi donne", solo per citarne alcune)⁷, non per questo, viene meno l'interesse della scrittrice per le questioni di più stringente attualità. Disparità sociali, solitudini urbane, la Guerra fredda e la società americana, con tutte le sue contraddizioni, sono dunque al centro dei *reportage* e dei racconti ortesiani di questi anni e divengono inevitabilmente oggetto di riflessione anche nella scrittura privata. E se per un verso chiara e netta è la denuncia di Ortese nei confronti delle distorsioni della società contemporanea, a far da controcanto resta un'incrollabile fede nell'uomo che ha attirato l'attenzione degli studiosi sia in ambito letterario, che filosofico, data la familiarità della scrittrice con l'opera di pensatori quali Simone Weil o Miguel de Unamuno⁸.

2. La centralità dell'“umano” e la dimensione del dolore

Se ci si ferma a pensare alla frequenza con la quale Ortese menziona l'“umano” nella scrittura epistolare, viene spontaneo chiedersi quali concetti la scrittrice associ a questo tema su cui ritorna con tanta ridondanza. In una bellissima lettera scritta all'amica nella primavera del 1962⁹, che ha ispirato il titolo di questo intervento, Ortese, con

⁷ Per quanto riguarda l'intensa attività giornalistica di Ortese rinvio al volume di Giuseppe Iannaccone (2003) ed alla biografia di Clerici che ne ripercorre i passi. Da entrambi gli studi si evince un progressivo distacco dalla carta stampata, dettato non tanto dalla volontà della scrittrice quanto dai suoi difficili rapporti con le direzioni editoriali (Clerici, 2002:359). Tale analisi, come si vedrà, è corroborata dal dialogo epistolare con Flavia Arlotta.

⁸ Sul rapporto con Simone Weil si vedano gli studi di Angela Borghesi (2015:112-118), Monica Farnetti (2008:141-158 e 2018:555-556) e più recentemente di Matteo Moca (2022:38-46), mentre per quanto concerne Miguel de Unamuno, più volte invocato da Ortese, sia nel finale del *L'Iguana* che in *Corpo celeste*, manca, per quanto ne sappia, uno studio specifico.

⁹ Lettera di Ortese a Arlotta del 18.05.1962. ACGV, CA.2.1.21(1).

l'intendimento di offrire parole di conforto a Flavia colpita da grave lutto, apre un'intensa riflessione sul dolore, che implacabilmente segue alla perdita di una persona cara. La tristezza, che la pittrice avverte, altro non è, spiega Ortese, che la manifestazione dell'"umano"¹⁰:

Ti ringrazio di avermi detto anche questo. Il vero orrore di vivere è l'assenza dell'umano, e dovunque lo si incontra, l'umano, si è salvi. E chi da *umano*, come il fuoco dà luce, contribuisce alla vita del mondo – aggiunge bellezza e gioia alla inesorabile gioia e bellezza del mondo. Così ora, soffrendo, e pensando, fai tu¹¹.

La semantica del dolore che caratterizza il linguaggio ortesiano abbraccia, in questi termini, la sfera dell'umano e rievoca in forma esplicita la vulnerabilità dell'esistenza, ma è proprio questo, continua Ortese, a donare "bellezza e gioia al mondo"¹². La similitudine del fuoco, sorgente di luce, connessa alla dimensione umana, non solo testimonia il nesso intrinseco tra bene e male, ma richiama altresì un misticismo, cui Ortese è solita abbandonarsi in più di un passaggio epistolare e con diversi interlocutori. Il mondo, rivela Ortese, è retto da un'architettura, le cui leggi sfuggono alla comprensione dell'uomo. Solo la poesia restituisce, attraverso un atto di pura illuminazione, l'unica chiave di interpretazione della realtà:

[...] noi non vediamo tutto il disegno e l'amore, che regge il mondo, e la tua tristezza, ciò che chiamiamo peso di vivere – e da cui ci libera la poesia – è tutta qui. Perché la poesia è intuizione della vera vita, delle vere leggi, della vera realtà, che noi solo sfioriamo – quando amiamo e facciamo il nostro dovere o soffriamo molto. E così il soffrire, accettato come battaglia; l'amare, lavorare, patire, sono le uniche porte della realtà – e ora tu

¹⁰ *Ibidem*. Analoga riflessione si legge in una lettera ad Helle Busacca (Ortese, 2024:83), che il curatore, Dario Biagi, evidenzia nella sua introduzione (Ortese, 2024:5-19).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

lavorerai meglio, perché avrai più compassione, più
speranze, più felicità. Illumina il male con l'intelligenza,
non sarà più male¹³.

Nell'ottica ortesiana, il dolore, accentuato dalla reiterazione a breve distanza del verbo "soffrire", non va pertanto subito ma affrontato, in una prospettiva quasi titanica, attraverso il compimento del proprio fine. Qualche riga dopo, con un linguaggio dai toni evangelici, Ortese si appella all'importanza dell'andare oltre le apparenze della vita terrena. Ecco dunque che la povertà diviene "segno di privilegio, certezza di un domani; è già cielo! Questo è un tempo senza sguardo. Beato chi non fu visto, e chi vede quello che non era visto da alcuno"¹⁴. Il tema assume aspetti ancor più rilevanti se si pone la scrittura epistolare in relazione a quella letteraria. Sono infatti questi gli anni concitati della composizione de *L'Iguana*, che pone al centro una critica serrata al sistema neo coloniale ed alla società dei consumi e che nello stesso tempo trova nella riflessione sul male uno dei motivi fondanti del racconto.

2. Milano, «la mia unica primavera»¹⁵: la città lombarda tra memoria e alienazione

L'attenzione rivolta all'"umano", che ha dato avvio a questa indagine, si ricollega su più larga scala alla rappresentazione dell'universo urbano, spazio per antonomasia di relazioni, luogo per Ortese di "dolore e tristezza"¹⁶. Milano, Roma, Genova e Firenze ritornano con

¹³ *Ibidem*. Questa stretta relazione tra dolore e gioia ritorna frequentemente nell'epistolario ortesiano, come hanno messo recentemente in luce le lettere indirizzate a Marta Maria Pezzoli (Ortese, 2023:74) e ad Helle Busacca (Ortese, 2024:43). Il tema si sviluppa altresì nella produzione letteraria di Ortese ed in particolare nella cosiddetta trilogia "animalista", che focalizza l'attenzione sul tema del male e del dolore. A tal proposito si veda il saggio di Angela Borghesi (2022:10), che ne ha approfondito la questione, a partire dall'analisi di un racconto ortesiano *Occhi obliqui*, composto nel 1948 (Ortese, 2000:20-38).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Lettera di Ortese a Arlotta del 12.03.1963. ACGV, CA.2.I.21(2).

¹⁶ Così Ortese rispetto all'universo urbano: «Comprendo anche che la città, tutte le città, sono la mia malattia, non posso viverci senza dolore e tristezza. Forse neppure il mare, se è privo di campagna, mi piace». Lettera di Ortese ad Arlotta del 13 agosto 1962, ACGV, CA.2.I.21 (1).

estrema frequenza nella scrittura epistolare ortesiana di questo periodo. Il capoluogo lombardo, tante volte epicentro della narrativa di Ortese nelle sue diverse sfaccettature, la metropoli, insieme a Napoli, oggetto di tanti racconti e *reportage* giornalistici¹⁷, diviene in questa parte dell'Epistolario non solo luogo della memoria, ma anche riflesso di una società effimera e conformista. Ed è in una delle lettere a Flavia Arlotta che leggiamo un raro e timido riferimento alla relazione con Marcello Venturi, non nominato in forma esplicita, ma vivo nella dolcezza del ricordo insieme ad una città che non esiste più:

Ti meravigli che io ami "il ricordo" di Milano. Là sono stata al sicuro e felice, *per la prima volta*, in tutta la mia esistenza, dal 52 al 58. Nel 58, di marzo o aprile, a Firenze, tutto questo periodo si concluse. Tornai sola e povera. Nessuno più di me vede bene la Milano di ora, e ne ha terrore, ma sotto, come nella poesia sul mare di Heine, c'è tutt'altra città, e la mia unica primavera¹⁸.

Il riferimento al poeta romantico ed agli struggenti versi di *Fantasma del mare*, dove il protagonista scorge sul fondo del mare una città brulicante di vita, che scompare al richiamo del comandante¹⁹, rivela la profonda solitudine di Ortese, che si aggrappa al ricordo della città, simbolo di una vita intensa e appassionata, della quale tuttavia riconosce le estreme contraddizioni. Milano dunque non è più la città della memoria, ma diviene nell'immaginario ortesiano emblema della crescita economica che genera alienazione e degrado sociale cui guarda con paura:

A Milano già da tempo sentivo il degradarsi dei rapporti umani; ora, tornando, ho trovato creature più disperate e più sole di ieri, e quell'oro [?] dappertutto, e quel falso

¹⁷ Il rapporto tra le due metropoli è dettagliatamente approfondito da Andrea Baldi (2010).

¹⁸ *Ibidem*. A raccontare quest'ultimo incontro fiorentino è stato proprio Marcello Venturi in un'intervista rilasciata a Luca Clerici (2002:317).

¹⁹ Si tratta di una delle liriche de *Il Mare del Nord, Primo ciclo*, dove leggiamo: "E nel profondo del mare, /dapprima così come nebbia/ al crepuscolo, e poi piano piano/ in tinte più forti, m'apparvero/e cupole, e torri, ed infine/con la chiarezza del giorno, /un'intera città /antica, fiamminga, /popolata di gente" Heine (1962:315).

della merce che ridà per natura, di cui ho spavento. Ma tuttavia, a chiudere gli occhi, è ancora la Milano di ieri. Le vecchie care chiese e piazze ancora parlano al mio cuore. Ci sono giardini solitari. Nella voce degli uomini, specie quelli non intellettuali, quelli che servono, ancora in antico canto. Aggiungi che, al contrario di Roma, si può veramente camminare. Le strade sono lisce, i semafori rispettati, niente caos e urti e gente che ti viene addosso²⁰.

Se paragonata a Roma, dove la scrittrice si è recentemente trasferita, la città lombarda, vista da lontano, appare pertanto più vivibile e ordinata, ma, a ben vedere, restituisce ai suoi abitanti solo indifferenza e solitudine, mentre le riviste patinate pullulano di immagini false ed illusorie:

Io non sopporto neppure la vista di una copertina di rivista, di una pagina colorata da dove si affaccia un po' di merce, sotto aspetto di vestiti e di donne. Rimane la stranezza di scegliere, per svegliarsi, proprio un mondo del genere: è che ci illude sempre²¹.

Sfuggire all'inganno di un sistema che vede nella merce il suo unico riferimento determina tuttavia isolamento e marginalità, quell'esilio dal mondo che tanto pesa alla scrittrice del *Mare*, come rivela a Flavia Arlotta il 28 gennaio [1963], dove rappresenta la vita come "lotta"²². Perennemente alle prese con difficoltà economiche, Ortese osserva come "la strada dell'arte sia quella del bisogno e del dolore. Perché l'arte è libertà, e in un mondo fortemente industrializzato, la libertà è un delitto, più o meno da scontare. Solo grandi ricchezze possono rimediarti".²³ In sostanza, il prezzo da pagare per la libertà è alto e

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Così scrive Ortese all'amica lamentando la sua condizione: "la vita è per tutti lotta, ma di due tipi – economica e morale – il primo non è il più duro. Voglio dire che certe difficoltà si supererebbero, se non ci fosse il resto. È quello ch'è pesante". Lettera di Ortese ad Arlotta del 28.01. [1963]. ACGV, CA.2.I.21(2).

²³ Lettera di Ortese a Arlotta del 21.10.1962. ACGV, CA. 2.I.21(1).

percorrere la via dell'arte significa andare incontro ad un destino irto di ostacoli. "L'albero della cultura non dà più frutti", aveva tuonato Ortese dalle pagine de "La Nazione", il 20 luglio 1961, in risposta a Guido Piovene, imputando agli intellettuali del secondo dopoguerra il tradimento dei valori, che avevano portato alla sconfitta del nazifascismo, insieme a mancanza di progettualità e prospettive²⁴.

Nuovamente, in una lettera del 2 settembre 1963, nell'intimità della scrittura privata, Ortese si scaglia contro la classe intellettuale italiana, colpevole di vivere isolata in una bolla, non più capace di interessare rapporti al di fuori di essa:

Tu pensi che letterati e artisti siano buoni. La mia opinione è che lo siano, in gran parte, solo *gli artisti*. È comprensibile se pensi che un artista è ancora un uomo molto vicino alla natura, che di là prende il suo pane e il suo latte (e la Natura è spesso assai buona); mentre i letterati non sono in genere che venditori di favole. Più in alto sono, e più sono incapaci di rapporti al di fuori della propria *classe*. E mi sai dire che significato ha la parola *classe*, per un artista? Nessuno. E così i letterati, non essendo artisti, non hanno rapporti umani, ma rapporti con la loro classe, e l'umano, in essi, è una pura apparenza²⁵.

Nel mirino è, a seguire, "La pagina della donna" del "Corriere della sera", che definisce, "una bottega di frivolezze"²⁶, tema su cui ritorna ad un anno di distanza, consapevole della sua esclusione dalle pagine della carta stampata in quanto autrice impegnata.

3. La mostra *Libertà nel Mississippi* e la caduta del mito americano

²⁴ Ortese, 1961:3. Per un commento al testo, mi permetto di rinviare ad un mio intervento sulla scrittura giornalistica di Ortese. (Cavallini, 2023:30-33).

²⁵ Lettera di Ortese ad Arlotta del 02.09.1963. ACGV, CA.2I.21(2).

²⁶ Il giudizio di Ortese rispetto alle riviste destinate dai direttori editoriali alla comunità di lettrici è molto severo: "Del resto vedo che la 'Pagina della donna' è una bottega di frivolezze, al *Corriere*. Ne sono veramente turbata: *che cosa scrivervi* se è piena di signore e delle loro solite banalità?". Segue una dura *reprimenda* rivolta alla linea editoriale del noto quotidiano, vittima del preconcetto che "le donne vogliono divertirsi, quando aprono un giornale". (*Ibidem*).

La difficoltà di Ortese a trovar spazio su riviste e quotidiani intorno alla metà degli anni sessanta vede ulteriore conferma nelle lettere che scrive all'amica in questo periodo. Dunque, il 21 novembre 1964 auspica la possibilità di poter pubblicare un articolo sul movimento per l'acquisizione dei diritti civili degli afroamericani e dar così visibilità alla figura di Vichy Halper, e "alla mostra nata intorno alla sua passione civile"²⁷. La mostra, *Libertà nel Mississippi*, un'esposizione fotografica e di arte, della quale Flavia doveva aver scritto ad Anna Maria, era stata organizzata, a Palazzo di Parte Guelfa, da Piero Colacicchi, da Mario Materassi e dalla stessa Vichy Halper, che a seguito di ricerche storiche²⁸, è risultata essere un'attivista per i diritti civili nonché volontaria del Council of Federated Organizations, sul quale Ortese progetta di scrivere qualche articolo da proporre alla stampa italiana. Sempre nella stessa lettera confida all'amica di voler proporre ad Einaudi, con cui all'epoca era in trattativa per la pubblicazione de *L'Iguana*, di dedicare il romanzo "ai tre antirazzisti uccisi, Cheney, Goodman e Schwerner"²⁹, che erano parte attiva del Movimento durante la "Freedom Summer" e che erano stati brutalmente assassinati tra il 21 e il 22 giugno 1964³⁰. Ortese nutriva

²⁷ Lettera di Ortese ad Arlotta del 21.11.1964. ACGV, CA.2.I.21(4).

²⁸ Il nome di Vichy Halper risulta in alcuni documenti del Council of Federated Organizations (COFO), un'organizzazione sorta nel 1961 in Mississippi a sostegno del movimento per i diritti civili, che riuniva diversi gruppi politici. In particolare, da una lettera del 16 ottobre 1964 indirizzata da Halper, all'epoca a Firenze per ragioni di studio, a Lois Jafée, è emerso il legame dell'attivista e volontaria con l'Italia in relazione alla mostra di cui Ortese discute con Flavia Arlotta (il documento è reperibile nell'archivio digitale del Civil Rights Movement al seguente sito web https://www.crmvet.org/lets/641016_cofol.pdf). Tracce di questo evento si trovano altresì in una breve recensione uscita sulla rivista "Il Ponte" nel 1964 (a. XX, vol.11, 1450-1451) dove a partire dal feroce assassinio dei tre attivisti Cheney, Goodman e Schwerner si ricostruisce l'azione del COFO ed il contributo offerto dal Comitato toscano, costituitosi a sostegno dell'iniziativa, che ebbe luogo a Firenze tra il 4 e il 14 dicembre 1964. Un sincero ringraziamento va agli storici Claudia Baldoli dell'Università degli Studi di Milano, Ben Huston di New Castle University (UK) e ad Elia Impaloni, autore di una Tesi di laurea su *Il movimento per i diritti civili e la forza della nonviolenza*, (discussa nel novembre 2024 presso l'Università degli Studi di Milano, relatrice prof.ssa Daniela Saresella), per avermi aiutato nel reperimento delle fonti storiche.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Michael Schwerner, James Chaney e Andrew Goodman furono ferocemente uccisi, il 21 giugno 1964, durante la "Freedom Summer" in Mississippi da membri del Ku Klux Klan. Attivisti del COFO, si trovavano in Mississippi a sostegno della campagna per l'acquisizione dei diritti civili da parte della comunità afro americana in un clima di profonda violenza.

infatti la speranza che, qualora il romanzo fosse stato tradotto, questo potesse contribuire a tener viva la memoria dei tre attivisti, nonché dei valori per i quali essi erano caduti:

Ho letto il foglietto accluso: *Libertà nel Mississippi*. Sapevo queste cose, non *la povertà degli americani migliori*! In questo momento, di nuovo non ho più nulla e lo scrivere mi serve poco. L'unico giornale, al quale avevo possibilità di rivolgermi (dopo *l'esclusa Unità*) era il *Corriere*, cioè la pagina della *Donna* che esce, sabato, sul *Corriere*. Ma questa pagina pubblica in genere cose frivole; con me (per il mio impegno passato) hanno dei preconcetti, e mi avevano già avvertita, quando mi proposero – mai direttamente, ma per conto della C. Marghieri³¹ – di collaborare, di non mandare cose “professorali”. Cioè, in parole povere, pagine *serie*. Esclusa la possibilità di un articolo sul diritto dei negri, in genere, rimaneva la possibilità di parlare – in un servizio alla buona, accessibile cioè alle donne italiane come le vede il *Corriere [sic]*, di Vichy Halper, e della mostra nata intorno alla sua passione civile³².

Nei giorni a seguire Ortese riprende il filo della questione, lamentando l'impossibilità di pubblicare articoli su questi stessi argomenti perché, afferma, la regola per la stampa italiana è la medesima, ossia:

[...] esclusione dei temi difficili, cioè di giustizia sociale o di involontaria polemica (politica) con le forze del denaro (che sono quelle, credimi, che torturano i neri). Per meglio dire una *certa* America che pure dice di rispettare Kennedy, non si può toccare³³.

E il riferimento a Kennedy non è casuale, dato che in una lettera del 28 novembre 1963, Ortese confessa a Flavia il suo grande dolore per l'assassinio del presidente americano ucciso a Dallas il 22 novembre

³¹ Si tratta della scrittrice, *supra* citata, Clotilde Marghieri, nota anche per la sua intensa attività giornalistica. Marghieri, infatti, oltre ad essere autrice di romanzi a sfondo autobiografico, ha collaborato assiduamente con importanti riviste e quotidiani dell'epoca.

³² *Ibidem*.

³³ Lettera di Ortese a Arlotta del 23.11.1963. ACGV, CA.2.I.21(4).

1963: “Ho avuto un rombo, in testa, per questi sei giorni; e poi la sensazione che molta parte della bellezza del mondo se ne fosse andata”³⁴. Ancora una volta scrittura epistolare e giornalistica procedono su binari paralleli ed il 29 novembre 1963 esce, infatti, per “La Gazzetta del popolo” *La cinquantunesima stella*, un vero e proprio epitaffio, che Ortese ha peraltro conservato tra le carte poi confluite nell'Archivio partenopeo³⁵. Lo stesso evento, che doveva essersi impresso in forma traumatica nell'animo della scrittrice, è altresì richiamato a distanza di qualche anno in un racconto dai toni apocalittici, *L'alone grigio* (1969), oggi contenuto nella riedizione adelphiana di *Angelici dolori ed altri racconti*, curata da Luca Clerici³⁶. Un interesse, dunque, quello per la cultura americana, che ha per Ortese una lunga storia e che si rivela anche attraverso una dichiarazione d'amore per la sua letteratura, in particolare per Salinger del quale scrive (4 agosto 1963):

In questi giorni ho letto Salinger, e i suoi racconti, alcuni veramente stupendi³⁷. Sono felice che ci sia uno scrittore così in America, e che sia amato. Anch'io lo amo, ora. Si sente in lui una grande bontà e pietà e una purezza di prima mattina. Cose che credevo scomparse³⁸.

La morte del presidente americano, verso il quale Ortese, come tanti della sua generazione, aveva riposto grandi speranze, così come la presa di coscienza della sua epurazione dalle pagine di giornali e riviste, orientano l'autrice a maturare una visione sempre più cupa della realtà e ad immaginare scenari dove solo la catastrofe, nel suo senso etimologico di rovesciamento, restituisce in qualche modo giustizia agli oppressi, come si legge tra le righe del racconto:

³⁴ Lettera di Ortese ad Arlotta del 28.11.1963. ACGV.CA.2.I.21(4).

³⁵ Ortese, 1963:3. Conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli (ASN, 1256).

³⁶ Ortese, 2006:267-275.

³⁷ A conferma di questo amore per lo scrittore americano si veda la lettera indirizzata all'amica scrittrice Helle Busacca, scritta nello stesso periodo: “Vorrei anche domandare se in questo periodo riesci a leggere. È una buona cosa. Per esempio Salinger. Io lo amo e molto”. (Lettera di Ortese ad Helle Busacca del 22 settembre 1963, in Ortese, 2024:86).

³⁸ Lettera di Ortese ad Arlotta del 4.08.1963. ACGV, CA.2.I.21(2).

Il secondo giorno dopo questo fatto, lo schermo inquadrò turbe di indigeni a cavallo. L'America ne era coperta. Urlavano vittoriosi. Molti scendevano da cavallo e s'inginocchiavano commossi, toccando più volte, con la fronte, il suolo della patria amata. Le città andavano scomparendo sotto la furia delle maree: solo a New York, l'acqua era alta decine e decine di torbidi metri verdi e bianchi, praticamente New York non esisteva più. Il terzo giorno, l'Oceano fu pieno di legni all'aspetto cadenti, grigi, come palazzi disabitati: gli spagnoli di Diaz, gli inglesi di Enrico, gli Olandesi, i Genovesi, tutti ritornavano. (Ortese, 2006:270).

La denuncia degli orrori del colonialismo, cuore de *L'Iguana*, è pertanto strettamente correlata alla polemica anticapitalista, secondo un umanesimo tipicamente ortesiano che si manifesta chiaramente in un racconto dai tratti oscuri come *L'alone grigio*. Uno squarcio della società americana e della sua decadenza, così come quella del mondo occidentale, si avverte anche in un altro testo, meno noto, ma che presenta toni analoghi, dal titolo evocativo di *Pioggia di pietre* (1966), dove l'autrice mescola elementi fiabeschi e una critica al mondo massmediatico, in particolare quello della carta stampata³⁹. Viene meno, dunque, in questi anni quel mito americano che aveva in qualche modo affascinato la giovane Ortese, che inizia ad intravedere le debolezze e le fragilità intrinseche a quel modello di società, non privo di contraddizioni. La delusione verso il sistema americano è infine evidente in *Estivi terrori*, uscito nel 1960⁴⁰, dove la protagonista,

³⁹ Protagonista del racconto è Carl Draft, giornalista del quotidiano "New Herald" di New York, che ha ricevuto una notizia da un collega australiano in merito ad uno strano fenomeno, una pioggia di pietre, verificatosi in un piccolo villaggio dell'Australia e verso il quale viene chiamato ad indagare. A partire da questo esordio si dipana una trama complessa, tra stregonerie ed incantesimi, dietro i quali si legge una netta denuncia della narratrice verso la manipolazione che il potere attua nei confronti dei mezzi di informazione. Per un commento al testo, riedito nel volume monografico di "Paragone" dedicato ad Ortese, si veda la nota di Luca Clerici (2013: 50-55).

⁴⁰ Ortese, 2004:57-75. Per un commento al testo si veda lo studio di Cristina Vignali De Poli (2020: 278-279) sul percorso letterario e politico di Ortese nel periodo che intercorre tra gli anni della formazione e gli anni Sessanta. In questo volume la studiosa prende in esame la parabola dell'impegno politico ortesiano dall'adesione al Partito comunista fino alla fase della disillusione.

chiaramente *alter-ego* di Ortese, giunta a Roma, in cerca di una sistemazione, incontra un amico, Antonio, sposato con una giovane americana di Los Angeles, Conny Brown, che la scrittrice è ansiosa di conoscere proprio per comprendere i cambiamenti della nuova America:

E guardando quel tralcio, il mio amico disse che la prima età dell'America, età di salute e di strapotenza era finita, sebbene non si vedesse, ma intanto aveva dato vita a una generazione che ora metteva le prime foglie, una generazione dolcissima, assolutamente giovane, che aveva illuminato il mondo. Io sorridevo, ascoltando l'infiammato discorso del ragazzo pugliese, perché la parola "illuminare il mondo" non mi piaceva. [...] Come adolescenti traditi dalla loro famiglia si gettano nella strada, a compagnie nuove e ardite, ma sempre la sera, tornando a casa, spiano il volto amato del padre, per vedere se vi sia traccia dell'antica bontà e bellezza che li affasciava, così io – e molti altri! – di quando in quando tornavamo indietro, ci mettevamo a guardare il vecchio volto dell'Ovest! [...] Era un volto apatico, duro, rovinato dal benessere che ci promettevano da ogni parte. E guardarlo faceva male. E ora improvvisamente, qualcuno veniva a dirci che qualcosa era sempre vivo a Ovest, che di là sarebbe tornata la pace. Dovevamo crederci? Mah!⁴¹

L'America, verso la quale Ortese manifesta il suo interesse agli inizi degli anni sessanta, suscita dunque nella scrittrice un senso di perplessità, come dimostra l'interrogativa retorica a chiusura del passo e come ella stessa confessa in uno stralcio epistolare indirizzato a Flavia Arlotta, dove leggiamo:

A me non piace la nuova America, quella, per intendersi,
della difesa del benessere, del culto del benessere, ma,

⁴¹ Ortese, 2004:70. Sull'antiamericanismo di Ortese in quegli anni rinvio a Cristina Vignali De Poli (2020: 276-277).

dentro, come avvolta nella plastica, vi sento una forza e semplicità divine, un carattere, una delle due spalle della storia degli uomini. E vorrei, – ardentemente vorrei – essere in questa storia.

Me ne sento, invece, miserabilmente fuori. In un porto, o una situazione, semi-orientale, piena delle mosche della miseria e della paura e del triste disgusto di sé, e in parte degli altri.

Mi domando continuamente, da qualche giorno, che cosa si potrebbe fare – lavorare, lo so, ma in che direzione – per essere nelle cose, e non fuori; per servire veramente alla nascita di una umanità nuova – una umanità pura e superiore – e, per ora, non ci sono risposte. Si va avanti alla cieca, e basta⁴².

La disillusione nei confronti di quel mondo, genericamente rappresentato in *Estivi terrori*, dall'Ovest, è palpabile, così come la critica alla società italiana, pervasa da profonde disuguaglianze sociali. Il motivo del divario tra grandi ricchezze e grandi povertà, letto da Ortese secondo gli schemi del pensiero marxista, come ha messo recentemente in luce Cristina Vignali De Poli (2020:266-283), ritorna potentemente negli scritti ortesiani di questo periodo. Quasi leopardianamente, l'uomo è, nel pensiero di Ortese, “estrema piccolezza miseria e nullità”⁴³, parte di un tutto, di un universo che non sa rispettare. E mentre nel mondo occidentale sta per divampare il movimento studentesco, Ortese avverte con dolore la tensione del conflitto sociale:

La violenza è dovunque, ma appena stai un po' sola, in silenzio, la vedi per quello che è: infinita debolezza. – Anch'io soffro abbastanza, per altre ragioni, quando penso alla ferocia umana: penso sempre alle creature più deboli – ch'io sento essere miei parenti – non meravigliarti – gli animali. Sono [?] cose che mi rendono

⁴² Lettera di Ortese ad Arlotta del 28.11.1964. ACGV, CA.2.I.21(2).

⁴³ Così Ortese definisce la condizione umana in un testo, *La coscienza profonda*, oggi raccolto nella silloge de *Le piccole persone* (Ortese, 2016:19).

così disperata. Poi penso che questo male è un gran sogno. Non bisogna farlo – bisogna denunciarlo sempre – ma è certo – nel suo nucleo – una menomazione – un essere privo di ragione – chi lo fa⁴⁴.

Si delinea, dunque, tra queste righe, qui come altrove, il problema della coscienza, tanto strettamente correlato con la sensibilità di Ortese nei confronti dei diritti civili, mentre, si profila l'idea che gli "gli uomini sono come animali, anche se sembrano intelligenti, sono incapaci di coscienza"⁴⁵. Stesso sentimento di disincanto ricorre in un testo epistolare, redatto alla metà degli anni sessanta, frutto della tiepida accoglienza de *L'Iguana* presso il grande pubblico:

incomincio a rendermi conto che la gente non è responsabile del male che fa, isolando e punendo un artista. La gente – e chi la rappresenta – è pietra, e che colpa hanno le pietre di essere pietre? Ora, io faccio conto di trovarmi da anni, dalla nascita, in un bosco, una jungla, e questa è la società umana, non solo italiana⁴⁶.

4. Conclusioni

Fragilità umana, solitudine e senso di isolamento dal mondo, si intrecciano pertanto, in questa prima ricognizione della corrispondenza tra Ortese e Arlotta, con un desiderio intrinseco di uscire dal margine e riaffiorare alla vita.

Infatti, nonostante l'impetosa analisi che rivolge alle società contemporanee, Ortese manifesta una profonda spiritualità e la necessità di camminare con gli altri. "Quale può essere – è la vera domanda – la contentezza vera dell'uomo?", si chiede nella lettera del 4 ottobre 1964, mentre riflette sul rapporto tra uomo e Dio. La risposta,

⁴⁴ Lettera di Ortese ad Arlotta del 10.04.1968. ACGV, CA.2.I.21(9).

⁴⁵ Dalla lettera del 10 settembre 1965. ACGV, CA.2.I.21(6). In questo testo epistolare Ortese lamenta l'insensibilità di un suo corrispondente, un professore di musica di Berlino, il quale aveva manifestato sentimenti anti americani dovuti al fatto che sua sorella fosse morta sotto le bombe delle forze alleate. Di fronte a questa affermazione il pensiero di Ortese va agli ebrei e alla mancata presa di coscienza anche da parte di persone colte.

⁴⁶ Lettera di Ortese ad Arlotta del 19.09.1965. ACGV, CA.2.I.21(6).

che segue qualche riga dopo, contiene un messaggio quanto mai attuale:

È lo stare nella pace, nel cercare l'ordine, la bellezza, la dolcezza. E siccome queste cose sono impossibili senza gli altri (sapendo che gli altri ne mancano) è cercarle *con* gli altri.

Tutto qui, credo: non dimenticarsi mai che non possiamo essere salvi (o cercare di esserlo in questa pace) da soli, che dobbiamo lavorare in due sensi: per noi e per gli altri. Qui è Dio, la salvezza, l'eterno: in quella felicità interiore, leggera come il vento della mattina sul mare, di chi sta per la *pace* con gli *altri*⁴⁷.

È una visione, dunque, malgrado tutto, solidaristica della condizione umana quella che emerge tanto dagli scritti epistolari di questo periodo, quanto dalla poetica ortesiana. Tuttavia, la fede nell'uomo e nell'«umano», dalla quale siamo partiti, è destinata a logorarsi nel corso degli anni, messa alla prova dalle dure condizioni di vita, testimoniate dall'ampio *corpus* epistolare. Prevale, infatti, nelle lunghe lettere indirizzate all'amica pittrice negli anni a venire, un sentimento esacerbato di frustrazione, misto ad inquietudine e smarrimento, dovuti alla complessa gestione editoriale de *Il porto di Toledo*, cui si aggiunge un inasprimento dei rapporti umani. Non solo gli innumerevoli contrasti con Rizzoli, ma anche la tiepida accoglienza del romanzo da parte della critica e del pubblico genera nella scrittrice una percezione di estraneità rispetto alla comunità letteraria. Così, il 14 ottobre 1975 descrive a Flavia il carattere peculiare del romanzo:

In realtà, per questo libro così particolare (nella linea dei miei precedenti libri), di *fantasticata biografia*, di ardite mescolanze stilistiche, di riesumazione (allibita e penosa per me stessa) dei particolari orrori di una vita o meglio di un'epoca – comunque del solenne “passato” – del buio passato della gioventù – per questo libro io ho ricevuto

⁴⁷ Lettera di Ortese ad Arlotta del 04.10.1964. ACGV, CA.2.I.21(4).

tutto il silenzio e la banalità che uno scrittore può aspettarsi dal pubblico, e soprattutto dai critici – e ho toccato il fondo di mille infelicità⁴⁸.

In questa *stimmung* esistenziale che in altra sede rappresenta come una “trincea”⁴⁹ resta comunque sempre viva l’urgenza di scrivere non solo opere, come è naturale che sia per uno scrittore, ma anche lettere, che hanno rappresentato, in alcuni periodi, l’unico viatico contro quella forma di esilio che attraversa l’intera biografia ortesiana, nonché suo vitale strumento di connessione col mondo.

Bibliografia

- | | | |
|---------------|------|---|
| Baldi, A. | 2010 | <i>La meraviglia e il disincanto: studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese</i> . Napoli: Loffredo. |
| Borghesi, A. | 2015 | <i>Una storia invisibile, Morante, Ortese, Weil</i> . Macerata: Quodlibet. |
| —. | 2022 | “‘Dio ha gli occhi obliqui’. La religio radicale di Anna Maria Ortese”. In: <i>L'ospite ingrato</i> , 12:3-16. |
| Cavallini, B. | 2023 | “Anna Maria Ortese e Clotilde Marghieri tra gli anni Sessanta e Ottanta del secondo Novecento: due modelli giornalistici a confronto”. In: <i>Annali Queriniani. Rivista annuale di storia delle culture</i> . Nuova serie, I:7-39. |
| Clerici, L. | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese</i> . Milano: Mondadori. |

⁴⁸ Lettera di Ortese ad Arlotta del 14.10.1975. ACGV, CA.2.I.21(10).

⁴⁹ Così Ortese definisce la sua condizione nella lettera all'amica Ortese 15 dicembre 1980. ACGV, CA.2.I.21(11).

- | | | |
|----------------|------|---|
| Farnetti, M. | 2008 | <i>Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee.</i> Milano: La Tartaruga. |
| ——. | 2018 | “Ricordati della mia amicizia». Sulle lettere di Anna Maria Ortese”. In: Crimi, G. & Marcozzi, L. (eds). <i>Tutto il lume della speranza nostra. Studi per Marco Arianì.</i> Roma: Salerno Editrice: 555-566. |
| Heine, H. | 1962 | <i>Il libro dei canti.</i> Introduzione di Vittorio Santoli. Traduzione di Amalia Vago. Torino: Einaudi: 315-317. |
| Iannaccone, G. | 2003 | <i>La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese.</i> Napoli: Liguori. |
| Moca, M. | 2022 | <i>Un'esigenza di realtà. Anna Maria Ortese e la dipendenza dal fantastico.</i> Bari: LiberAria editrice. |
| Ortese, A.M. | 1961 | “È tempo di capire. L'uomo, la cultura e la sua decadenza”. In: <i>La Nazione</i> , 20 luglio 1961:3. |
| ——. | 1963 | “La cinquantesima stella”. In: <i>La Gazzetta del Popolo</i> , 19 novembre 1963:3. |
| ——. | 2002 | <i>Romanzi I.</i> A cura di M. Farnetti. Milano: Adelphi. |
| ——. | 2004 | “Estivi terrori”. In: Ortese, A.M. <i>La lente scura. Scritti di viaggio.</i> Clerici, L. (ed.). Milano: Adelphi:57-75. |
| ——. | 2005 | <i>Romanzi II.</i> Baldi, A.; Farnetti, M. & Secchieri, F. (eds). Milano: Adelphi. |

- | | | |
|--------------------------------|------|--|
| ——. | 2006 | “L’alone grigio”. In: Ortese, A.M. <i>Angelici dolori e altri racconti</i> . Clerici, L. (ed.). Milano: Adelphi: 267-275. |
| ——. | 2013 | “Pioggia di pietre”. In: <i>Paragone</i> , LXIV, (108-109-110):31-55, agosto-dicembre. |
| ——. | 2016 | <i>Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti</i> . Borghesi, A. (ed.). Milano: Adelphi. |
| ——. | 2023 | <i>Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia</i> . Farnetti, M. (ed.). Milano: Adelphi. |
| ——. | 2024 | <i>Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974)</i> . De Biagi, D. (ed.). Milano: De Piante Editore. |
| ——. | 2024 | “Quanta letteratura in questa lettera, non è vero?” <i>Lettere a Michele Cammarosano e a Maria Vittoria Ciambellini</i> . Striano, A. (ed.). Milano: La vita felice. |
| Ruffini, M. & Seidel, M. (eds) | 2014 | <i>Flavia Arlotta. Donna e pittrice del Novecento</i> . Firenze: Polistampa. |
| Vignali, C. | 2020 | <i>De Angelici dolori à L’Iguana: le parcours littéraire et idéologique d’Anna Maria Ortese</i> . Chambéry: Presses Universitaires Savoie Mont Blanc. |

ANNA MARIA ORTESE NEL FONDO ADELE CAMBRIA: PERCORSI EDITORIALI E CRITICI NEI DECENNI SETTANTA E OTTANTA

ALESSANDRA TREVISAN
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Abstract

*The 1980s marked a complex period for Anna Maria Ortese. Following *Il cappello piumato* (1979), feeling marginalised, she struggled to secure a stable publishing arrangement, working with several smaller presses, such as Pellicanolibri, before her eventual arrival at Adelphi. This period reveals a network of significant yet underexplored friendships, such as those with poets Dario Bellezza, Beppe Costa, and with Adele Cambria, who supported her during her struggle for the Bacchelli law. Correspondence and unpublished materials illuminate these dynamics and missed opportunities, suggesting how the author's elusiveness influenced her path. This paper therefore interrogates the editorial and critical dimension and publishing trajectory of Ortese's work during this crucial decade.*

Keywords: Anna Maria Ortese, Adele Cambria, literary networks, correspondence

1. Una rete femminile come contrafforte essenziale

L'opera e la figura di Anna Maria Ortese occupano una posizione emblematica nel canone della letteratura italiana novecentesca: la sua scrittura, infatti, emerge come un'entità complessa e radicata in un rapporto conflittuale ma necessario con la realtà. Come indagato dalla critica, non accettando passivamente "ciò che si chiama reale" (Piemontese, 1990; Attanasio, 2023:48; cfr. Zangrandi, 2008), percepito piuttosto come un "disastro", un "mare senza mai pace"

(Clerici, 2006:66; Bellezza, 1983:5), Ortese è stata in grado di tradurre il proprio percorso in una “disperata” ricerca di “un altro mondo” (Bellezza, 1983:5), un’esigenza che si manifesta in uno stile che la scrittrice stessa ha definito, a proposito de *Il Porto di Toledo*, come “rivolta e ‘reato’ davanti alla pianificazione umana” (Ortese, 2018:13-15). L’“espressività” ortesiana crea una “seconda irreale realtà” (Ortese, 2018:111; Attanasio, 2023:54), un mondo alternativo ma potente, capace di restituire la vastità e l’enigma del vivere al di là delle semplificazioni. L’intersezione nuova del genere fantastico e autobiografico (Manetti, 2011) da lei proposta si rende come un *unicum* nel panorama del secondo Novecento. Quanto evidenziato sino a qui, rispetto alla necessità di co-creazione di una “diversa realtà”, sembra valere tanto per l’opera quanto sul piano editoriale.

La biografia è segnata da un nomadismo esistenziale e da una precarietà materiale costanti: refrattaria alle dinamiche consolidate del campo letterario, per tutta la vita ha dovuto misurarsi con l’archetipo dell’autrice defilata o di “funambola ai bordi del pozzo” (Providenti, 2011), com’è stato detto di Goliarda Sapienza.

Nonostante l’apparente intransigenza, le relazioni interpersonali risultano essenziali e consentono una sopravvivenza intellettuale. L’articolata rete di rapporti intessuta con altre figure, per lo più femminili, come osservato da Monica Farnetti (1998), scandisce la sua vita e funge da autentico sistema di sostegno intellettuale. Attraverso un’attenta disamina della corrispondenza e delle testimonianze sulla figura ortesiana, si possono individuare presenze “numerose e assidue” (Farnetti, 1998:19) che costellano un periodo cruciale di ‘transito’ anche per l’intero assetto editoriale italiano del secondo dopoguerra, come individuato da Gian Carlo Ferretti (2004:71, 107, 157-158, 185) e da Irene Piazzoni (2022:25). Si tratta di un momento storico caratterizzato dalla ristrutturazione delle case editrici, dall’affermazione di nuove linee editoriali e dal consolidamento di figure intellettuali che assumono il ruolo di mediatori culturali. In questo scenario, sovente percepito da Ortese come indifferente alla sua peculiare voce letteraria, la ‘rete’ di “amiche” (Farnetti, 1998:67-68, 115; 2025:97-107) emerge come un capitale socio-professionale imprescindibile, un vero e proprio ‘contrafforte strutturale’ manifestatosi attraverso la solidarietà personale, la stima intellettuale, l’intercessione editoriale e l’intervento critico mirato. Paradigmatiche

sono figure-chiave (Farnetti, 1998) che operarono attraverso ruoli complementari: Gina Lagorio, scrittrice e figura interna a Garzanti, che si muoveva nei quadri decisionali della casa editrice e che intrattenne una corrispondenza con Ortese tra il 1980 e il 1981; Lalla Romano, autrice della Einaudi, rappresentò un probabile raccordo con uno dei poli culturali più prestigiosi d'Italia, fornendole un riconoscimento simbolico in quel circuito. La loro corrispondenza, che va dal 1976 al 1991, è stata pubblicata da Luca Clerici (2002). Natalia Ginzburg, autrice e influente consulente editoriale in Einaudi, offrì potenzialmente una voce autorevole nei processi decisionali della casa editrice tra il 1979 e il 1980, quando si stava prefigurando la possibilità di ripubblicare *L'iguana* (Ceravolo, 2020:175). In questo quadro di presenze a favore emerge anche Rossana Ombres che, con la sua recensione de *Il porto di Toledo*, malgrado un punto di vista respingente, contribuì alla legittimazione dell'opera ortesiana (Ombres, 1975). Ciascuna aderiva al gruppo degli Amici della domenica del Premio Strega¹.

Sull'onda lunga incrociamo persino la scrittrice e giornalista Milena Milani, incontrata a Venezia negli anni Quaranta (Farnetti, 1998:93, 156) mentre Ortese si era stabilita nella città lagunare nel '38. Un soggetto inedito, con cui non mancarono dispute, ad esempio quella in questa 'lettera aperta' apparsa su "Noi donne" nella quale la nostra contesta la postura di Milani espressa su "Epoca", con cui appoggiava un'enciclica papale riferita ai doveri coniugali:

Cara Milena, [...] La donna, come appare da queste parole, dovrebbe limitarsi nella famiglia come nella nazione a cui appartiene, a un atteggiamento passivo; subordinare continuamente, nelle piccole come nelle grandi cose, la sua volontà a quella dell'uomo, e, cosa peggiore di tutte, ridurre la propria coscienza a un riflesso della coscienza di lui. [...] Come mettere d'accordo, dimmi, la salvezza della propria anima con la supina accettazione del pensiero di un altro (che può essere anche non pensiero, e solo egoismo o brutalità), solo perché legato a noi da rapporti familiari? [...] *Fra l'altro*,

¹ Lagorio dal 1977, Romano dal 1961, Ginzburg dal 1951 e Ombres dal 1964.

io penso che non avremmo visto l'ultima guerra, né ne vedremmo una terza, se la donna occupasse nella società un posto autorevole; se avesse educato la sua intelligenza, e l'avesse messa a servizio della famiglia umana. [...] sforzati di pensare a una società dove ciascuna donna sia dotata di una coscienza non più sola graziosamente femminile, ma umana; per cui le riesca impossibile chiudersi nella propria felicità, se appena sospetta la infelicità di altre donne [...] Vedi, Milena cara, troppo grandi sono il dolore e la tristezza del mondo, di milioni di esseri che non sanno ancora pensare, che non possono ancora esprimersi, ma che hanno lo stesso nostro diritto a una condizione superiore. (Ortese, 1951:7, corsivo nostro)

Le rispettive posizioni confliggono. Ortese spalanca considerazioni precoci sui diritti delle donne, senza mancare di una lucida apertura alla storia e all'umanità in genere. Negli anni Novanta la seconda ricorderà un incontro – il primo a Sanremo, nel 1941, durante i Littoriali femminili della Cultura² – insieme al compagno e gallerista veneziano Carlo Cardazzo. Si scopre da questa pagina che le due restarono in contatto. Milani era a quel tempo attiva sulla Terza Pagina del “Gazzettino” e votante allo Strega dal 1956:

A tavola da Romano a Burano, tanti anni fa. C'era la guerra ma eravamo giunti sull'isola senza problemi, la laguna verdeazzurra appariva calmissima, le case con i loro colori sbiaditi o squillanti si armonizzavano con il cielo, con le nuvole bianche e immobili. *Anna Maria Ortese era vestita di nero, magra, pallida, il volto affilato, gli occhi nascosti dagli occhiali con le lenti scure. Era in compagnia della sorella.*

Entrambe tacevano, e anch'io intimidita, quasi non parlavo. Carlo Cardazzo ci aveva invitato a colazione: in quel periodo uscivano spesso sul “Corriere della Sera” i racconti della Ortese, due colonne che leggevamo

² Ortese si era classificata terza ai Littoriali di poesia e Milani li aveva vinti.

avidamente, per i temi inconsueti, fuori della realtà, o meglio inseriti in quella dell'anima senza tempo, del cuore forse innamorato all'insaputa di tutti. Io non avevo ancora pubblicato nessun libro, il mio primo romanzo, *Storia di Anna Drei* uscì nel 1947³. In esso, *il personaggio della protagonista, quell'Anna Drei misteriosa che cerca la morte, era ispirato alla figura della Ortese. Non l'ho mai detto a anima viva, forse nemmeno a me stessa* [...] rivedo il nostro incontro a Burano, a quel tavolo dove pranzavamo, con la carne sotto la verdura, il pane tesserato, il condimento razionato. Riscopro il viso spirituale della mia amica, il gesto meccanico della sigaretta portata alle labbra, il segreto di ogni minimo movimento, di ogni disperazione. [...]

La Ortese mi ha inviato il suo ultimo romanzo, uscito da Adelphi. Mi ha scritto nella dedica: "Cara Milena, penso che tu mi vuoi bene, e per questa ragione ti mando il mio nuovo libro. Se non ti piace dimenticalo..." [...] nasce da mille invisibili frammenti, si sviluppa per oltre quattrocento pagine, si dilata come una favola intrigante, gonfia di colpi di scena. Quel piccolo Cardillo ha sempre la forza di cantare, di trillare le sue note che penetrano nel profondo di ognuno di noi. *L'eroina del mio primo romanzo, quell'Anna Drei, soave e cupa creatura di cui inconsciamente descrivevo Anna Maria Ortese, con le sue contraddizioni spietate e dolcissime, ritorna nel ricordo di quel giorno a Burano.* (Milani, 1993, corsivo nostro)

Intrecciando diversi piani temporali e l'autobiografia, Milani scrive un profilo di Ortese e una recensione a *Il cardillo addolorato* edito da Adelphi. La sovrapposizione con il personaggio di Anna Drei assume, invece, un valore simbolico e verosimile, come già indicato da Sabina Ciminari (2020).

³ Nel 2025 ripubblicato dall'editore Clquot.

2. Un triangolo scaleno “parlante”: Ortese nel panorama editoriale e critico degli anni Settanta e Ottanta

Studi diversi hanno interrogato le relazioni epistolari di Ortese, ad esempio quelli di Adelia Battista (2008) che ha curato il carteggio con Dario Bellezza (2011) e di Farnetti, curatrice di *Lettere a Mattia* (2023). Ogni passaggio individua la necessità della scrittrice di rivolgersi ai propri interlocutori per comprendere come collocarsi. Si affaccia anche il nome di Patrick Mégevand che ha tradotto diversi racconti dell'autrice per *Le Monde* e altre riviste francesi negli anni Ottanta. I due si scrivono dal 1978 al 1997 tuttavia, soprattutto nel periodo che va dal 1978 al 1984, il loro scambio rivela con dolorosa lucidità la battaglia di Ortese contro un sistema editoriale percepito come indifferente. Emerge la frustrazione per una scrittura che non trova lettori: “i miei libri non si leggono e non si vendono” (30 Settembre 1978) (Ortese 2017:15), una situazione che la porta a sentirsi sminuita professionalmente. Racconta di opere considerate “illeggibili” (30 Settembre 1978) (16) come *Il Porto di Toledo*, tenuto in magazzino per anni:

Rizzoli mi fece sapere che è stato letto da 200.000 lettori (ma le copie vendute per corrispondenza erano 90.000, e quelle della edizione normale solo 7000); ma io non ho mai avuto una lettera di un lettore [...] (Neppure nella Edizione BUR dell'*IGUANA* [...] i miei tre libri BUR sono nominati. E tutto questo mi rattrista come rattristano i misteri. (Ortese, 2017:36)

Anche *Il cappello piumato* subisce una sorte analoga: dopo un po' “non si trova più una copia – non si vende – i librai non lo vogliono – più nulla” (27 Ottobre 1980) (51). La necessità economica la spinge a continuare ma i ritorni sono irrisori mentre

l'Iguana non si vende più, neppure una copia da un intero anno; e da due anni non si vende più una sola copia del *Cappello piumato*. Migliaia di copie di questi libri dormono nei magazzini. (20 Maggio 1981) (62)

Di fronte a un'industria culturale mendace (“non sono meravigliata per ‘il macero’ ordinato da Mondadori. Anche altri libri miei sono finiti così: 7.000 copie del *Mare non bagna Napoli* (Rizzoli Bur)” (23 Aprile 1982) (76), arriva a sentirsi sorpassata, temendo perché il suo stesso “nome Ortese [...] da tempo non significa più niente” (3 Marzo 1983) (94). La congerie di difficoltà personali ed economiche fa affiorare una disillusione editoriale rilevante, specialmente dal 1979 con l'uscita di *Il cappello piumato* per Mondadori (Trevisan, 2019:16). La crisi verrà parzialmente superata grazie all'intervento di Bellezza e della Pellicanolibri di Beppe Costa che pubblicherà *Il treno russo* nel 1983, vincitore del Premio Rapallo nel 1985. Costa ebbe con Ortese una fitta corrispondenza nel biennio 1985-1986, contribuendo alla sua candidatura al Premio Fiuggi, vinto nel 1986 grazie all'appoggio di Dacia Maraini (Ortese, 2011:86); orchestrò, insieme a Bellezza e Adele Cambria, i passaggi che condussero all'ottenimento della Legge Bacchelli e seguì l'iter che accompagnò la scrittrice verso il porto di Adelphi, facendosi anche patrocinatore di Ortese presso l'agenzia letteraria italiana Eulama (Trevisan, 2019:21). L'epistolario con lui interseca quello con Mégevand e certifica l'interesse per i testi di Ortese in area francese⁴: l'autrice, infatti, chiede che i suoi libri possano essere inviati alla redazione di *Le Monde*. Nella breve stagione che inquadra il paradigmatico rapporto con Pellicanolibri fino a *Estivi terrori* (1987) Ortese ribadisce una sorta di minimizzazione del proprio lavoro, visto non come fonte di reddito ma come attività artistica *tout court* (Garbin, 2023).

Ulteriori pubblicazioni, in quegli anni, si scoprono essere tappe sostanziali di un percorso critico puntellato dalle difficoltà editoriali esposte a Mégevand. La finalità del volume *Écrits, voix d'Italie* (Paris,

⁴ Secondo l'Archivio privato Beppe Costa il loro scambio inizia il 3 luglio 1985. La menzione del quotidiano francese così come dell'Agenzia Eulama, nella persona del Dott. Cartocci, è confermata già a quell'altezza.

Éditions des femmes, 1977), a cura delle studiose e attiviste Michèle Causse e Maryvonne Lapouge, era quella di amplificare le voci delle donne in chiave femminista, contribuendo alla loro emancipazione culturale e creando uno spazio per i loro scritti (Fabre, 1978:53). La raccolta riunisce numerose interviste, sia ad autrici impegnate nel femminismo, Dacia Maraini, Elena Gianini Belotti, Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, ma anche ad altre non militanti, ossia Natalia Ginzburg, Liliana Cavani, Alice Ceresa, Elsa Morante, Goliarda Sapienza, Rossana Ombres, Amelia Rosselli e Patrizia Cavalli. All'antologia di dialoghi e testi si aggiungono nomi che sembrano fare parte di una progettualità iniziale mai portata a termine, come si evince dall'immagine che apre il volume, un'opera grafico-visiva costituita da un triangolo scaleno di nomi in progressione, dunque "parlante", in cui figura anche quello di Ortese insieme a quelli di Cambria, di Milani e altri. Si deve dunque confermare che Ortese è stata intercettata dagli studi femministi e che, in quegli anni, i suoi titoli siano circolati negli ambienti del femminismo della differenza anche grazie ad Adele Cambria stessa, attiva nell'ambiente.

Nel 1986, sulla soglia del passaggio ad Adelphi, Rosita Copioli parlerà dell'opera ortesiana nell'Almanacco della settimana del libro Firmato Donna (Copioli, 1986). In quel contesto si riconosce ancora la presenza di Cambria tra le partecipanti all'iniziativa pubblica⁵. Mimma De Leo, che si occupò del catalogo *Autrici Italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985* (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986) voluto dalla Commissione Pari Opportunità del Consiglio dei Ministri presieduta dalla socialista Elena Marinucci, ivi riunì i titoli di Ortese fino al *Treno Russo* inserendo poi, con scientificità, il suo nome nell'inventario *I libri del 1987* (De Leo, 1988:151-66), in cui indicava una lista di titoli etichettati come "scritture della differenza".

L'itinerario investe pertanto, su piani sinergici, la ricezione e la critica, com'è stato dimostrato anche nel caso di Goliarda Sapienza (Trevisan, 2020:367-98). Questi materiali suggeriscono che l'anti-militanza di Ortese non l'ha esclusa dall'essere ammessa a circuiti culturali diversi e a lei non familiari. Inoltre decretano in quale modo

⁵ Un articolo di Nadia Tarantini (1986) chiarisce che l'appuntamento, per l'86, si svolse proprio a marzo. Coincide dunque, come vedremo, con l'epistolario intrattenuto con Cambria.

la disappartenenza agli stessi, in termini di partecipazione, non abbia determinato una marginalità critica.

Un'altra inclusione, che anticipa i contributi di Marina Zancan (1998:101, 103) e di Alberto Asor Rosa (2009:401, 415-6, 455), fornisce riprova del valore di Ortese: si tratta del progetto *Letteratura Italiana Laterza* di Carlo Muscetta, in particolare il volume della LIL66 *Letteratura e cultura dell'età presente* a cura di Vanna Gazzola Stacchini e Romano Luperini (1980). Nella sezione *Letteratura e società fra il benessere e il malessere* stilata da Gazzola Stacchini si individua Ortese nel paragrafo 39. *Tradizione e innovazione dal Sud* come:

scrittrice di vena più autentica [...] la quale [...] da un realismo più "magico" [...] nel '50 affronta [...] una materia realistica, in direzione veristica ma ricondotta a una sua intima e talora allucinata favolosità, intesa questa non come evasione ma come dato intrinseco (si pensi a certe atmosfere di Buzzati) della realtà nuda. (11)

Con riferimento a *Il mare non bagna Napoli*, la studiosa aggiunge: "Una favolosità sempre sostenuta da preciso vigore intellettuale, magistero della lingua, densità di motivazioni civili" (11). Con altri 'autori e autrici del Sud' Ortese si posiziona su una linea quasi inedita, di un canone critico e scolastico condiviso e *in fieri*, che comprendeva le opere di Carlo Alianello, Carlo Montella, Dante Troisi, Luigi Incoronato per l'area napoletana; Mario La Cava, Saverio Strati, Goliarda Sapienza, Livia De Stefani, Laura Di Falco, Sebastiano Addamo per quella siciliana; fino a Michele Prisco, Mario Pomilio e Laudomia Bonanni per altri luoghi del meridione.

3. Una carriera 'laterale e rizomatica' e una lunga conoscenza: il rapporto con Adele Cambria

La carriera di questa "pensatrice solitaria" (Farnetti, 1998:148) è stata sino a qui 'laterale e rizomatica'. Per sua scelta isolata in Liguria negli anni che ci interessano, la sua figura si rivela estraniata dalle città dell'editoria: Milano, Torino e Roma. L'operazione di Pellicanolibri, già con *Il treno russo*, rilancia Ortese all'interno di un catalogo che

comprende Elio Pecora, Goliarda Sapienza, Adele Cambria e Dario Bellezza stesso, co-curatore con Beppe Costa della collana *Inediti rari e diversi*; vede la postfazione di una figura autorevole quale Gualtiero De Santi; sostiene il rigetto nei confronti di un'editoria che segue il mercato: d'altronde le uscite di *Il mormorio di Parigi* per Theoria (1986) e di *Silenzio a Milano* per La Tartaruga (1986) proprio in quel periodo sono in linea con questa dimensione, così come lo è la scelta di virare ad Adelphi, allora casa editrice che si sta rilanciando con nuove collane (Cadioli & Vigni, 2018; Ferrando, 2023). La distanza con la cultura dei mass media appare come un'arma sconfiggente per Ortese, confermata nell'aletta di copertina di *Il treno russo*:

Anni fa io ed Elio Pecora proponemmo la Ortese con i suoi libri maggiori, *Il mare non bagna Napoli*, *Poveri e semplici*, alla televisione di Stato, ma la Ortese, che vive appartata, senza appoggi, esclusa dai centri di potere, fu lasciata cadere, mentre scrittrici meno titolate di lei, ma potentissime, vendono qualsiasi cosa [...]. (Bellezza, 1987)

Ancora, nello stesso passaggio, leggiamo:

Il treno russo [...] [ha] una struttura cinematografica; pieno di suspense, il viaggio racconta di una donna italiana invitata in Russia, e il viaggio appunto è l'antefatto, prima della disillusione finale, e la scoperta dello stalinismo... Viene in mente tutta una filmografia sul treno da Wajida a Wim Wenders. (Bellezza, 1987)

Ortese e Adele Cambria si conoscono nel 1956 a Milano (Cambria, 2010:76), da vicine di casa. Ma nel 1966 un appuntamento mancato innesca un secondo confronto:

[...] Cara Adele Cambria, la prego di risparmiarmi questa tortura... Io non posso comparire, non dico davanti a milioni di telespettatori, ma nemmeno a tre o quattro tecnici della TV. Ho bisogno di quiete, di tornare al mio

lavoro, di guadagnare anche, perché ormai... il libro è perduto, e volerlo riscattare è inutile... Anna Maria Ortese.

È la storia di un'intervista televisiva fallita, che sto raccontando. Un'intervista ad Anna Maria Ortese, che ha pubblicato, nel '65, *L'iguana*: il libro migliore dell'anno, secondo molti che se ne intendono (Maria Luisa Astaldi, Spagnoletti, e, con qualche riserva Elsa Morante, Giacomo De Benedetti ecc.). Il libro aveva rischiato di vincere tutti i grossi premi della stagione, non ne aveva vinto nessuno: se ne erano vendute, quando Anna Maria Ortese mi aveva fatto avere la lettera, quattrocentonovanta copie. “[...] per amicizia e nient'altro [...] ha risposto per telefono ad alcune mie domande: domande e risposte registrate”.

Nell'*Iguana*, Anna Maria Ortese scrive, con disperazione: “[...] non il mio libro, ma io, io sono sul mercato [...]”. Per telefono, a proposito dei premi letterari, mi ha detto:

Non si sa più che cosa è giusto o sbagliato, oggi, morale o immorale. Qualche mese fa ero molto polemica. Ora è un fatto per me superato... i premi letterari.... Non dovrebbe esistere nessun premio. Il premio è la gioia del libro in sé, la gioia e la fatica di scrivere. Basta.

Il discorso si è allargato sul modo di vivere della società a cui apparteniamo:

Oggi tutti pensano [...] che per esistere bisogna scrivere, se si è scrittori, o comunque fare, fare, fare, a tutti i costi, esservi in mezzo... Perché questo porta il successo e il successo porta il danaro e il danaro porta le cose.

La corsa alle cose: e, per chi scrive libri, la corsa ai premi. Ha ragione Annamaria Ortese: non è immorale né morale. È un fatto di oggi. Ci si può partecipare anche con eleganza e distacco (vedi Volponi, nel '65; Calvino allo Strega di quest'anno). O sparire. Come Annamaria Ortese. Si accetta come una creatura fragile. Non partecipa. In qualche luogo, che noi anche suoi amici ignoriamo, sta finendo di scrivere l'altro libro su Milano: “*Una Milano che non esiste più*”, ricostruita

nella memoria. Poi ne venderà quattrocentonovanta copie [...]” (Cambria, 1966).

La disamina imperniata sulle manovre che attorniano i premi e sulla facilità con cui il successo o la mancanza dello stesso si avvicendano, negli anni che seguono il boom economico, fonderà, nell’acuta lettura di Cambria, l’universo di Ortese anche nei decenni successivi.

4. I materiali inediti conservati nel Fondo Cambria

Sarà opportuno, ora, vagliare i materiali conservati nel Fondo Cambria in quanto essi attestano l’appoggio lungimirante della giornalista e amica, più volte sostenitrice di battaglie problematiche anche per altri soggetti, tra cui Morante e Sapienza (Trevisan, 2020).

Il Fondo conserva una lettera dattiloscritta e indirizzata a Dario Bellezza, datata “3-1-86” poi riportata da Cambria (2010:254) e da Battista (2011:80-1), che di fatto anticipa i movimenti susseguenti.

La pratica di relazione che Cambria mette in campo è una leale sorellanza mentre altri soggetti fanno corona intorno ad Ortese. Due lettere citate da Cambria (2010:254-260), in particolare, focalizzano una situazione in divenire:

Per Adele Cambria

Redazione Minerva – Roma
Rapallo – 16 marzo 86⁶

Carissima Adele,

scusami se non scrivo a macchina, e scusami se ti scrivo solo ora. Mi sento molto stordita e sorpresa. Mando questa lettera alla Redazione di Minerva, e spero che ti venga recapitata. Circa un mese fa ebbi una telefonata di Marcella Glisenti; mi disse di te, di Dario e di altri: della vostra iniziativa. Ne fui molto commossa, e certo contenta. Però, da

⁶ Lettera manoscritta e autografa in A4, 4 fogli fronte/retro redatta a penna nera, sottolineature nel testo; corsivo nostro. Fondo Adele Cambria, 4. Dossier fasc. 44, sfasc. 21, 1966-2013, fasc. 75. “Dossier su Anna Maria Ortese (con lettere autografe)” conservato in Archivio. Archivi, Biblioteche, Centri di documentazione delle donne, Roma. Si ringrazia Archivio per la concessione alla pubblicazione.

allora, mi sembra di essere dentro una tempesta, che solo a momenti si calma. *I miei libri non hanno fatto mai rumore – o tanto rumore – quanto questa mia condizione di disagio economico – che pure mi porto appresso dalla nascita. Che deve dedurre? Che la mia qualità di scrittore è “immaginaria”, se non ho mai mutato minimamente il mio destino. Ma no! Non penso del tutto male di me; solo che non si può rimproverare nessuno della mia povertà o dolore economico, come io lo chiamo perché io non ho dato alla gente (leggi: pubblico) niente che fosse di suo schietto gradimento. Che fare? Adesso – pur non rendendomi all’altezza dell’immagine di cui si parla (io, non sono questa “immagine”, sono una persona solitaria e tranquilla), sarei contenta di non soffrire più tanto. Sarei riconoscente allo Stato di un minimo aiuto. [...] Tra depressione, senza rimedio, e altri mali, può pensare soltanto a uscire dal suo buio. L’ultimo – o gli ultimi? – mesi, tutto è stato inferno. [...] non ho scritto di più, oppure non lo so. Starei meglio se potessi scrivere ogni giorno ciò che desidero: ma questo (stare al tavolino), quando tu sei sempre di guardia, e sei solo, è impossibile. Maria Bellonci – quando dice che ho lavorato poco e in modo discontinuo – non tiene conto di questo fattore: dipendenza (eterna) da altri. Dipendenza economica e affettiva.*

La lettera precisa quale sia la condizione abitativa ed esistenziale in cui, da anni, si trova a vivere, sulla soglia di uno sfratto imminente. Parla “dell’immagine” di una scrittrice che cerca risposte alla propria situazione mentre il mondo delle lettere le fa da specchio. Prosegue:

[...] Devi aggiungere che da moltissimi anni io ho chiesto a persone importanti (non famosi d’Italia) di aiutarmi ad uscire di qui – e nessuno ha mai risposto. [...] Adele carissima, ti ho detto molto, ma non tutto – perché sarei noiosetta. Ho vissuto dieci anni all’inferno, per mancanza di denaro [...] *E ho capito ancor meglio tante cose – cui ancora non volevo rassegnarmi e ho scritto fiabe, perché la verità non è buona, e dovevo pure cercare di vivere*

(sopportare la vita). Questo, perché nessuna si meraviglia se non scrivo più, da tanto tempo, di città e uomini. E perché, invece, ho scritto Iguana e Porto di Toledo. [...] E solo la memoria poteva darmi ancora un po' di vita. Naturale che tutto questo non sia piaciuto.

Penso di mandarti una nota biografica precisa (e a macchina) e una nota sui libri stampati e sul loro sempre oscuro destino. [...] Ripeto il mio grazie a tutti voi – a te, Adele, a Dario, Marcella G., e poi la cara Dacia (che ricordo sempre con particolare affetto), e di Elio Pecora, e Siciliano; e tanti nomi illustri e noti. Mi avete ridato, tutti, un sentimento di fede nella società – che per me era una società nostra, o estranea. Adesso, alcuni a causa di questi fatti, non lo è più.

Ti saluto fraternamente, Adele, ti ringrazio del tuo articolo bellissimo e cosciente – cosa rara.

[...] Non dimenticarti di ringraziare per me – di cuore – quanti ti hanno dato una mano, e te la danno ancora.

Ti abbraccio,
Anna Maria

La missiva segue l'inizio della battaglia per la Bacchelli e fa emergere considerazioni inedite sulla carriera, il punto di vista di Bellonci e l'intervento della giornalista, poeta e traduttrice Marcella Glisenti. Ortese, che si affida a Cambria e ad altri, qui si riferisce all'articolo dell'amica datato 25 febbraio 1986 su "Il Giorno" (Trevisan, 2019:20).

Nel Fondo si conserva il dattiloscritto dello stesso, la "Lettera al Direttore" del quotidiano, e la lista dei firmatari, importanti personalità del mondo culturale, sia in forma dattiloscritta sia in forma autografa⁷: oltre a Bellezza, Costa e Glisenti anche i nomi di Enzo Siciliano, Leone Piccioni, Giuliano Manacorda, Guglielmo Petroni, Giacinto Spagnoletti, Francesca Sanvitale, Luce d'Eramo, Mimi Zorzi,

⁷ Rispetto all'articolo che leggiamo il dattiloscritto aggiungeva i nomi Maria Rosaria Ribolla, Nicoletta Pietravalle, Luciano Cacciò, Francesca Panza, Mariella Bontempi, Paola Porciani, Kiki Leopardi, Emanuela Andreoni Fontecedro, Franco Onorati, Anna e Gianni Boari, Mary Casalotti. Fondo Adele Cambria, 4. Dossier fasc. 44, sfasc. 21, 1966-2013, fasc. 75. "Dossier su Anna Maria Ortese (con lettere autografe)" conservato in Archivia. Archivi, Biblioteche, Centri di documentazione delle donne, Roma.

Gabriella Sobrino, Lucia Drudi Demby, Massimo Grillandi, Annarita Buttafuoco, Goliarda Sapienza, Gianluigi e Anna Piccioli, Viva Tedesco, Anna Pieraccini, Elio Pecora, Beatrice Ucci Marconi, Renato Minore, Antonio Altomonte, Dante Maffia, Renzo Paris, Francesco Mei, Angelo Pellegrino, Gianni Scalia, Giovanni e Carla Macchia, Valeria Golino, Francesco Maselli, Titina Maselli, Armanda Guiducci, Annamaria Mammoliti, Maria Bellonci, Dacia Maraini, Elsa de' Giorgi, Renée Reggiani, Giovanna Morelli Napolitano, Fernanda Pivano, Giulio e Cecilia Cattaneo.

Ancora nel Fondo è possibile individuare la nutrita rassegna stampa sulla Bacchelli. Vi è, inoltre, un dattiloscritto di sette pagine in cui Ortese ripercorre la propria carriera, dando menzione del lavoro di Mégevand e chiedendo di trasmettere il testo a Eulama. Le annotazioni autografe chiariscono alcuni passaggi rimarchevoli: *L'Iguana* viene indicato con "ritirato, non so perché da Vallecchi allo Strega". Rispetto al Premio Strega, ottenuto con *Poveri e semplici* nel 1967, postilla: "con un solo voto in più del libro che arriverà secondo – ritengo di non aver quasi vinto nulla"⁸. Per quanto riguarda, invece, *Il porto di Toledo* scriverà: "è respinto, nel '75, da vari premi (anche Campiello, e finisce al Napoli, in terzo posto. Così è affondato del tutto)⁹. Pochi giorni più tardi, in un'altra lettera scriverà:

Rapallo – 19.3.86¹⁰

Cara Adele,

ti ho spedito l'altro giorno una lunga lettera –
più alcune cartelle dattiloscritte che chiariscono (o
intendevano farlo) molti punti incerti della mia vita – che
è stata soprattutto un tentativo di lavoro. (Non ho infatti

⁸ Fondo Adele Cambria, 4. Dossier fasc. 44, sfasc. 21, 1966-2013, fasc. 75. 'Dossier su Anna Maria Ortese (con lettere autografe)' conservato in Archivio. Archivi, Biblioteche, Centri di documentazione delle donne, Roma.

⁹ Ivi.

¹⁰ Inviata mezzo Espresso a Cambria in busta manoscritta, ma presso la redazione di Minerva, viale Giulio Cesare 151 00192 Roma. Spedita il 19.3.86. Allegata una polaroid a colori dell'interno dell'appartamento di Rapallo: "Ad Adele Cambria, affettuosamente. Anna / È di un anno fa. Adesso non sono più così malandata! Qui, è sera, in casa." Corsivo nostro. Fondo Adele Cambria, 4. Dossier fasc. 44, sfasc. 21, 1966-2013, fasc. 75. 'Dossier su Anna Maria Ortese (con lettere autografe)' conservato in Archivio. Archivi, Biblioteche, Centri di documentazione delle donne, Roma.

mai mutato stato civile – e l'economia è rimasta al livello del mio luogo di nascita – nascita almeno come scrittrice, nel '37. Una parabola senza mutamenti di rilievo, come vedi. Ma ora ti scrivo queste poche righe non solo per ringraziarti del tuo affettuoso articolo – e ringraziare Minerva di aver ospitato quella mia antica paginetta su Roma – ma anche per ricordarti che lettera e note biografiche vogliono avere una sola funzione: di registra[re] - o riscontrare talune verità (e date e fatti) se qualche voce le riportasse – e diffondesse – alterate, o viziate dalla ricerca di effetto. Sono cose che accadono, e non me la prendo. [...] I libri si possono “reclamizzare” (scusa questo temuto termine) quanto si vuole; ma, alla fine, non si possono imporre. Né Rizzoli né altri editori lo hanno potuto. *Io parlo una lingua con dei segreti: una lingua comune, invece, non ha segreti* [...] *La mia solitudine nasce da questo.* [...]

In questo frangente di vita aggiunge appunti sul suo lavoro, come la pubblicazione del racconto *Roma* su “Minerva: l'altra metà dell'informazione”, rivista femminista fondata da Mammoliti cui Cambria collaborava assiduamente (Trevisan, 2020:396). Il testo è in realtà *La diligenza della capitale* che confluirà in *Estivi terrori* e poi in *La lente scura* (Ortese, 2004).

L'articolo funge da rilancio di Ortese e riporta in primo piano *Il mare non bagna Napoli* ma soprattutto crea una corrispondenza con quanto già affermato da Bellezza rispetto al narrare filmico della scrittrice. Conferma Cambria, nella recensione a *Il treno russo*:

con struggente, lirica e drammatica “letterarietà”, [descrive] i luoghi e i personaggi che trent'anni più tardi, aggiungendosi dolore a dolore, sventura a sventura, degradazione a degradazione, avrebbero riportato la Napoli della catastrofe perenne alla ribalta della cronaca e, diciamolo pure, anche della “moda”, una moda sagacemente pilotata in direzione del successo di cassetta (vedi l'ultimo film di Lina Wertmüller, *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti*). (Cambria, 1986:41)

Ancora nel Fondo si ha il testo preparatorio della recensione di tre pagine numerate in fotocopia¹¹ con espunzioni. Lo stesso riporta filologicamente il titolo “Una straordinaria euforia” per una prossima raccolta di racconti (Cambria, 1986), ora sezione di *La lente scura*.

6. Una postfazione ‘politica’? Conclusioni

Secondo la postfazione di Cambria, presente nel Fondo come dattiloscritto di quattro pagine con varianti, in *Estivi terrori* appare:

la sua capacità di anti-vedere i paesaggi umani, i luoghi,
la natura stessa, come si configureranno – o si
sfigureranno – dieci, venti, trent’anni più tardi.

Aggiunge:

E sarà questa, mi chiedo, al di là delle circostanze esterne,
materiali, la ragione profonda che scoraggia l’Ortese dal
continuare a scrivere, trattandosi, per lei, di descrivere un
mondo ormai da troppo tempo deserto di speranze, e le
cui mutazioni, quasi sempre terrifiche, la Ortese, come
una Sibilla, ha precocemente annunciato?

Incalza, menzionando il personaggio di *L’uomo della costa*:

[...] Su quella barca si poteva affrontare il vuoto del
nostro tempo, la straordinaria Non-Memoria del mondo
attuale, la sua anima di Niente (il Niente era già al
governo, avvertì)... Ecco, come prevedere meglio – con
efficacia quasi da politologo – il ristagno istituzionale
italiano, fra un PCI imponente ma non ‘autorizzato’ a
governare, e una DC immanente e inestinguibile come
lebbra?

¹¹ La firma autografa di Cambria è riprodotta dall’originale. Fondo Adele Cambria, 4. Dossier fasc. 44, sfascc. 21, 1966-2013, fasc. 75. ‘Dossier su Anna Maria Ortese (con lettere autografe)’ conservato in Archivio. Archivi, Biblioteche, Centri di documentazione delle donne, Roma.

Parla, appunto, di “visionarietà profetica che si fa analisi/previsione politica” (Cambria, 1987) includendo i testi in un orizzonte militante entro il quale lei stessa si muove. D'altronde, come ha affermato Laura Lepetit a proposito di Ortese: “lei ha sempre scompaginato le carte” (Rotondo, 2005). La distanza ortesiana da ogni forma di approccio civile alla letteratura è un dato assodato, che non sembra logorare il rapporto tra queste due “compagne di splendore” (Farnetti, 2019), tra sodali di parola.

Bibliografia

- | | | |
|-------------------------|------|--|
| Asor Rosa, A. | 2009 | <i>Storia europea della letteratura italiana</i> . Torino: Einaudi. |
| Attanasio, E. | 2023 | <i>Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese</i> . Bologna: Pendragon. |
| Battista, A. | 2008 | <i>Ortese segreta: ritratto intimo di Anna Maria Ortese</i> . Roma: Minimum fax. |
| Bellezza, D. | 1983 | ‘Per me scrivere è cercare disperatamente un altro mondo’. <i>Paese Sera</i> , 31 gennaio 1983:5 |
| ——. | 1987 | “Introduzione e aletta di copertina”. In: Ortese, A.M. <i>Il treno russo</i> . 1987. Roma: Pellicanolibri. |
| Cadioli, A. & Vigni, G. | 2018 | <i>Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi</i> . Milano: Editrice Bibliografica. |
| Cambria, A. | 1966 | ‘Gli occhi su Annamaria Ortese’. <i>La Fiera Letteraria</i> , XLI/25, giugno 1966:6. |

- . 1986 'Gli occhi di Anna Maria'. *Minerva: l'altra metà dell'informazione*, 3-4 marzo/aprile 1986:41-2.
- . 1987 *Postfazione*. In: Ortese, A.M. *Estivi terrori*. Roma: Pellicanolibri.
- . 2010 *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*. Roma: Donzelli.
- Ceravolo, M. 2010 "Il Caso 'L'Iguana': Scelte editoriali, scarti, misteri e soluzioni da un testo di Anna Maria Ortese". *Altre Modernità*, gennaio:169-80. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/12945>.
- Clerici, L. 2002 *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- . (ed.) 2006 'Per Anna Maria Ortese'. *Il Giannone*, n. 7-8, gennaio - dicembre 2006.
- Ciminari, S. 2020 "'Vorrei diventare una scrittrice importante'. L'esordio romanzesco di Milena Milani". In: Crotti, I.; Ceschin, A. & Trevisan, A. (eds). *Atti del Convegno Internazionale Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 81-106:94.
- Copioli, R. 1986 "Anna Maria Ortese. Mare immortale." In: Pettrignani, S. (ed.). *Una donna, un secolo*. Roma: Il Ventaglio, 98-107.
- Garbin, A. 2023 'I ricordi di Beppe Costa (Intervista):

- Anna Maria Ortese non mi fece entrare nella sua casa, tanto aveva vergogna di sé e della sua povertà'. *Rivista Orizzonti*. <http://www.Paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=43348>.
- De Leo, M. 1988 "I libri del 1987". In: Cutrufelli, M. R. (ed.). *Scritture, scrittrici*. Milano: Longanesi.
- Fabre, S. 1978 "Écrits, voix d'Italie". In: Causse, M. & Lapouge, M. (eds.). *Sorcières: les femmes vivent*, 13:53.
- Farnetti, M. 1998 *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- . 2019 *Compagne di splendore. Il genere degli elogia da donna a donna*. Conferenza al Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2 maggio 2019.
- . 2025 *Leggere Ortese*. Roma: Carocci.
- Ferrando, A. 2023 *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*. Roma: Carocci.
- Ferretti, G. C. 2004 *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*. Torino: Einaudi [ebook].
- Gazzola Stacchini, V. & Luperini, R. 1980 *Letteratura e cultura dell'età presente*. Roma-Bari: Laterza.
- Manetti, B. 2011 "Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese". *Paragone letteratura*, LXII:104-122.

- | | | |
|----------------------|----------------|---|
| Milani, M. | 1993 | 'Taccuino. Il Cardillo della Ortese'. <i>Il Gazzettino</i> , Terza Pagina, 1 giugno. |
| Ombres, R. | 1975 | 'Recensione ad Anna Maria Ortese <i>Il porto di Toledo</i> e Brianna Carafa <i>La vita involontaria</i> '. <i>La Stampa</i> , 10 ottobre 1975:12. |
| Ortese, A. M. | 1951 | "Anna Maria Ortese a Milena Milani". <i>Noi donne</i> , VI, 6, 11 febbraio 1951:7. |
| ——. | 2004 | <i>La lente scura. Scritti di viaggio</i> . Luca Clerici ed.). Milano: Adelphi. |
| ——. | 2011 | <i>Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)</i> . Battista, A. (ed.) Milano: Archinto. |
| ——. | 2017 | "Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno". <i>Lettere di Anna Maria Ortese a Patrick Mégevand (1978-1997)</i> . Ventimiglia: Philobiblon. |
| ——. | (1975)
2018 | <i>Il porto di Toledo</i> . Milano: Adelphi. |
| ——. | 2023 | <i>Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia</i> . Farnetti, M. (ed.). "Nota" di Pezzoli, S. Milano: Adelphi. |
| Piazzoni, I. | 2022 | "Un'incerta e fragile presenza: donne professioniste della scrittura e del lavoro editorial". In: Cesana, R. & Piazzoni, I. (eds). <i>L'altra metà dell'editoria - Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento</i> . Vicenza: Ronzani: 13-33. |
| Piemontese, F. (ed.) | 1990 | <i>Autodizionario degli scrittori italiani</i> . Milano: Leonardo Editore. |

- | | | |
|----------------|------|--|
| Providenti, G. | 2011 | 'Funambola ai bordi del pozzo: Goliarda Sapienza'. <i>Vita pensata</i> , 8 marzo. < https://www.vitapensata.eu/2011/03/08/funambola-ai-bordi-del-pozzo-goliarda-sapienza/ >. |
| Rotondo, L. | 2005 | "Aggiungere qualcosa all'universo: Anna Maria Ortese", serie <i>Vuoti di memoria</i> . Regia di Mauro Morbidelli. Produzione: Rai Educational. |
| Tarantini, N. | 1986 | 'Un'Italia al femminile. Protagoniste di ieri e di oggi, temi cari all'altra metà del cielo: ecco cosa c'è nell'Almanacco presentato dalla rassegna «Firmato donna». <i>l'Unità</i> , 19 marzo 1986:11. |
| Trevisan, A. | 2019 | "Bisogna che ci vogliamo un po' bene". Anna Maria Ortese e la casa editrice Pellicanolibri di Beppe Costa, con un carteggio d'autrice'. <i>DEP. Deportate, Esuli, Profughe</i> , 39:15-30. |
| —. | 2020 | "Nel mio baule mentale": per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza. Postazione di I. Crotti. Roma: Aracne. |
| Zancan, M. | 1998 | <i>Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana</i> . Torino: Einaudi. |
| Zangrandi, S. | 2008 | 'Dare voce alle cose del mondo prive di voce: "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese'. <i>Italianistica: Rivista di letteratura italiana</i> , 37, 2, maggio-agosto, 143-9. |

ORTESE E RABINDRANATH TAGORE. NUOVE DIREZIONI DI RICERCA NELL'EPISTOLARIO CON ADRIANA CAPOCCI BELMONTE

LILIA BELLUCCI
(Università Roma La Sapienza)

Abstract

*The marginal position long reserved for Anna Maria Ortese, along with the dispersion of her documents, has limited the understanding of her originality in the literary and cultural history not only of Italy. The study of her correspondence with Adriana Capocci Belmonte offers significant new research directions today. This corpus of documents spans from 1938 to 1944, the years following the publication of *Angelici dolori*. Only the letters from Anna Maria Ortese have survived, while those from Adriana are lost. Despite its gaps, the correspondence contributes to understanding the personality, relationships, and experiences of the writer. Thus, new and decisive research paths are opened, revealing the influence that the thought of the poet and philosopher Tagore exerted on Anna Maria Ortese from the 1930s onwards. This influence came through her acquaintance with a passionate orientalist and her circle of intellectual friends, anticipating the widespread interest in Italy during the 1960s and 1970s. There are strong correspondences between Ortese's poetics and Indian thought, and in the correspondence, one finds not only lexical and conceptual references but also explicit mentions of Tagore and his correlation with a particular short story.*

Keywords: Anna Maria Ortese, Tagore, Adriana Capocci Belmonte

Nel Convegno del 2018, *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Sergio Lambiase ha raccontato l'amicizia di Anna Maria Ortese e Adriana Capocci Belmonte sulle tracce di un epistolario, dopo averne pubblicato alcuni

lacerti nel libro *Adriana, cuore di luce*.¹ A distanza di anni, l'epistolario è rimasto a lungo inedito nella sua completezza,² pur avendo suscitato interesse con la ricostruzione di un rapporto giovanile, incrinato dall'innamoramento dello stesso uomo, Aldo Romano, poi rivelatosi una spia dell'OVRA. L'attenzione era determinata anche dalla trasposizione letteraria in *Il Porto di Toledo* attraverso i personaggi di Damasa (Anna Maria), Aurora Belman (Adriana), Lemano (Aldo Romano).

La corrispondenza si svolge in un periodo compreso tra il 1938 e il 1943, e si presenta in uno stato lacunoso, poiché consiste solo nelle lettere di Anna Maria, mentre non resta al momento nessuna copia delle risposte della sua interlocutrice. È conservata in un Fondo privato insieme a carteggi, disegni, fotografie e sculture, con cui è possibile ricostruire un contesto storico-culturale significativo.

La prima conoscenza tra le due giovani, forse, è avvenuta durante i Littoriali di Napoli nel 1937, ma sicuramente Adriana acquista durante l'estate a Capri, nella libreria Arcadia, una copia di *Angelici dolori*. Scrive nel suo diario nella data del 16 novembre: "lo lessi subito e lo amai". Rintracciato l'indirizzo, cerca Anna Maria e a poco a poco nasce un'amicizia duratura e significativa.

Adriana, ritratta da Enrico Prampolini nel celebre quadro *Spazialità solare o Adriana a Capri*, appartiene ad una famiglia nobile, agiata e colta, con antenati illustri. L'interesse per l'Oriente è vivo da generazioni: i nonni forse hanno conosciuto Rabindranath Tagore e sicuramente hanno ospitato Michele Kerbaker, caposcuola degli studi indologici a Napoli. In Adriana, la curiosità iniziale, sostanziata da letture, viaggi ed incontri, si trasforma in un progetto di studio e di lavoro. Si iscrive all'Istituto Orientale di Napoli e, poi, all'Istituto di Studi del Medio ed Estremo Oriente di Roma, quando vi insegna Giuseppe Tucci. Dopo la laurea, continua a frequentare l'ambiente accademico e cerca di ottenere una borsa di studio o un'occupazione per trasferirsi in India. Dallo studio dei suoi diari emerge che non si tratta solo di una seducente rampolla di nobile famiglia, ma di

¹ A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale Roma, 4-6 giugno 2018, Aracne Editrice, Roma 2020. S.Lambiase, *Adriana, cuore di luce*, Bompiani, Milano 2018.

² È uscita la mia edizione completa dell'epistolario, integrata con lo studio della prossimità di Anna Maria Ortese all'India di Tagore.

un'appassionata studiosa dell'Oriente, che Mario Carelli, dopo la pubblicazione di alcuni articoli sul periodico dell'Ismeo, ringrazia significativamente per le conoscenze ricevute da lei su Ramakrishna e Vivekananda. I due leggono insieme i testi della *Bhagavadgītā* e Adriana conosce il sanscrito, oltre al russo e all'inglese. Nell'estate del 1932, a Capri, incontra anche il nipote del premio Nobel, Soumendranath Tagore, e se ne innamora: lui è un trentenne impegnato politicamente, che fonderà il partito rivoluzionario comunista indiano e collaborerà con l'Università internazionale di Visva-Bharati, voluta da Rabindranath. Nel 1927 è già intervenuto nell'assemblea della Scuola Lenin di Mosca, elogiando Lev Trockij, nemico di Stalin, e nel 1933 viene arrestato a Berlino come antinazista. Nei diari di Adriana si ha la prova che negli anni Trenta e Quaranta è ben inserito nell'*élite* di intellettuali e artisti di Capri e mantiene i rapporti anche a distanza. Sono conservate anche due fotografie e una cartolina da Calcutta sulla sua scarcerazione nel 1936. Soumya è un'amicizia significativa di un contesto culturale e politico, senza dubbio sotto osservazione del regime, così come lo sono gli ambienti frequentati da Adriana e Anna Maria, in cui aleggia la presenza della spia Aldo Romano.

Vari possono essere gli ambiti di indagine all'interno dell'epistolario: il ritratto della scrittrice, con la sua interiorità complessa e oscillante; le aspirazioni e le difficoltà psico-fisiche; le residenze e il lavoro, visti attraverso il suo sguardo; le letture e i prestiti di libri; le conoscenze e le frequentazioni; le intersezioni con altri documenti, che offrono una pluralità di angolazioni sul medesimo accadimento. In particolare, si presta ad uno studio dell'amicizia femminile, con le motivazioni e le tensioni interne, contribuendo a quella fondamentale ricostruzione storico-letteraria delle esperienze formative e solidali, di cui ha dato esempio recentemente *Sorelle. Storia letteraria di una relazione* di Monica Farnetti. Anche il ricorso al genere epistolare appare fondamentale nel percorso bio-bibliografico di Anna Maria Ortese, presentandosi come uno spazio di confronto, non pubblico, ma di un'intimità che risente comunque di modalità di rappresentazioni sociali del sé. Il fiorire di pubblicazioni di epistolari conferma la necessità di recuperare documenti autografi disseminati e dispersi, per poter acquisire ulteriori indicazioni

interpretative, ancor più necessarie per la comprensione di questa scrittrice a volte criptica.

Il frutto più fecondo dello studio dell'epistolario consiste, tuttavia, nell'influenza del pensiero di Rabindranath Tagore su Anna Maria Ortese. L'ipotesi è già accettabile considerando alcuni elementi inconfutabili: il profilo di un'Adriana orientalista; la frequentazione della casa di Benedetto Croce, nella cui biblioteca erano presenti molti volumi di Tagore; l'avvicinamento di Ortese alla teosofia e a Steiner; l'individuazione nella bibliografia di Ortese di racconti legati al mondo orientale; l'aneddoto in *Vita di Dea*, in cui ricorda pomeriggi trascorsi con Adriana sfogliando libri illustrati con storie orientali; l'esordio letterario con la pubblicazione delle prime poesie su *L'Italia letteraria* nel 1933 per decisione del direttore Corrado Pavolini, figlio dell'indologo Paolo Emilio.

Nell'epistolario, inoltre, la prima lettera riferisce di un dottor Vaz, estimatore di *Angelici dolori*, che le scrive da Goa, un centro tagoriano molto importante. È riconosciuto come appartenente ad "una patria che mi sembra una leggenda", e sognato mentre gioca o cavalca il suo cavallo, con un'immagine analoga a quella usata in *Occhi obliqui* per rappresentare Dio. Questa conoscenza potrebbe essere avvenuta per intermediazione dello stesso Soumendranath e dei suoi amici indiani, frequentati da Adriana.

A conferma dell'ipotesi, nell'epistolario si possono leggere due esplicite dichiarazioni di Anna Maria Ortese sul riconoscimento di un influsso di Tagore sulla sua concezione della vita:

Adriana mia, vorrei essere subito vicino a te, in un altro letto o in un'altra poltrona, per imparare insieme a valutare lo squisito dono d'Amore. È a volte con questa palla di cristallo, che folgora e brucia le mani e fa gridare, che lo Spirito del mondo (non hai dimenticato Tagore?) ci prega di conoscere il suo Nome (16 gennaio 1942)

e sulla correlazione del suo pensiero con gli sviluppi di una novella, consegnata ad un editore milanese, nel periodo tra il 1941 e il 1942:

Cara Adriana, ho scritto a Milano per aver copia del racconto: appena l'avrò te lo mando. Forse ti sembrerà di

sentirci Tagore (o sono troppo vana?) (19 febbraio, forse dello stesso anno).

In effetti, nell'epistolario, il pensiero di Tagore permea il dialogo tra le due donne sul senso dell'esistenza, con il riferimento a temi peculiari: Dio, lo Spirito del mondo e della vita, l'uscire da sé, l'amore, la gioia, la malattia, il dolore, la morte, la guarigione, la speranza, la purezza.

Due ambiti di indagine si prospettano: capire quale sia la novella cui allude e approfondire le consonanze tra Tagore e Ortese. Per la prima questione, occorre esplorare il periodo di gestazione di *L'infanta sepolta* (1950), che segue a distanza di molti anni la pubblicazione di *Angelici dolori* (1937). Nello studio di Tagore, esistono senza dubbio prossimità di poetica riguardo concezioni rilevanti: libertà, memoria, religione, dolore, morte, apparenza, coscienza, progresso, bellezza, verità, gioia. Ho messo in atto, intanto, due sperimentazioni applicative: una rilettura di *Vita di Dea* e lo studio di due elementi figurati (Cristo e il pozzo). Considerando *Vita di dea*, il testo può suscitare perplessità sui sentimenti di Anna Maria, che sottolinea la superiore indifferenza dell'altra, quasi lasciando trapelare senso di inferiorità e di rivalsa, con una disposizione poco consona per una commemorazione. Rileggendo alla luce delle considerazioni sulla prossimità con Tagore, il racconto rappresenta le due donne come due poli dialettici. Adriana è la Dea, indifferente al «mondo del lavoro e della tristezza umana», che reca beneficio «col suo solo apparire in quel cielo cui Iddio l'aveva destinata». Ortese è, all'opposto, il mondo creato, nelle sue forme più difficili e dure, e sembra portare con sé «l'ombra» (Ortese, 2000:83). L'una è l'indifferenza della creazione e l'altra è la tensione necessaria per il ritorno all'unità. Adriana stessa spiega:

non vi è luce, in me, che non sia frutto di ombra, né gioia che non sia costata alto dolore [...] Non alludo a un mio passato [...] La vita umana è troppo breve, perché si maturino nel suo rapido corso tutti i semi che vi sono stati gettati. È in altri giorni, dopo uno squallido morire, è in altra luce che si aprono i suoi bei fiori.

Con gli “occhi torti” della disarmonia in atto, è necessario passare “di forma in forma, di esperienza in esperienza...finchè una volta, come per caso...non si torna di colpo indietro” (Ortese, 2000:86).

In *Sadhana*, per Tagore, Dio si è legato all'uomo per manifestarsi nella creazione, che è *dwanva*, conciliazione di poli opposti che agiscono in armonia. Il dolore e la morte sono parte del “tremendo gioco della gioia”, poiché sono passaggio necessario per la consapevolezza e per il ritorno. *Maya* è illusione che mostra solo apparenza di opposizione, mentre *Satyam* è il riconoscere che esiste “una vera ritmica danza” destinata a ricomporsi, perché “questo principio d'unità è il mistero dei misteri” (Tagore, 2024:71).

Per questo motivo, secondo Ortese, “la misura di un universale giudizio” non può applicarsi ad Adriana, che non è tra le “creature rientranti nell'ordine comune”, ma tra “le straordinarie”. Secondo tale giudizio, Adriana conduceva “la vita meno virtuosa che si possa dare”, ma nell'altra prospettiva si deduce che “nel libro della Vita, al capitolo ‘Splendore’, ella avesse toccato la parola più lucente, cosicchè doveva cadere” (Ortese, 2000:86). È la caduta tagoriana verso gli abissi, una maturazione necessaria, per cui Adriana predice il suo ritorno: “io sarò ancora la nottola, il serpe, la rana: ciò da cui venni sarò” (Ortese, 2000:85) e Anna Maria dopo anni la incontra sotto forma di una rana morente. Nella chiusura del testo, l'affermazione che “la Vita è talmente indipendente dal nostro pensiero limitato”, riprende l'idea tagoriana di un cosmo retto da una mente universale, che ingloba la mente individuale (Ortese, 2000:90).

La seconda sperimentazione applicativa è rivolta ai due elementi figurati. Tagore e Ortese ricorrono all'iconografia del *Cristo sitiens* e dell'incontro al pozzo con una donna, con una sensibilità affine, sollecitata dai testi di un cristianesimo diffuso. Giovanni, nel capitolo 4, racconta l'incontro di Cristo con la Samaritana, che avviene con naturalezza e oltrepassando le esclusioni etniche, religiose, sociali. Al centro è il tema dell'acqua come sorgente di vita autentica, comune, in cui dissetarsi liberamente e universalmente. Tagore nel suo testo offre profusamente l'acqua sacra che disseta, mentre in Ortese-Iguana il raffio del pozzo è rotto e il secchio resta vuoto, alludendo a un Oriente che nel Novecento appare dotato di capacità di concepire il sacro, mentre l'Occidente vive una profonda crisi. Entrambi, Tagore e Ortese, sconfinano dai limiti delle ortodossie religiose in nome del progetto di

una religione dell'uomo; propongono l'uscire da sé per una spiritualità rinnovata; riconoscono in Cristo una figura emblematica di rinuncia, di rinascita, di fratellanza.

L'Orientalismo degli anni Trenta influisce in qualche modo su Ortese ed è un orientalismo oggetto di attenzione politica, inserendosi nelle strategie colonialiste e nella necessità di stabilire rapporti economicamente risolutivi per l'Italia. Mussolini invia nell'Università di Tagore in India due studiosi, Carlo Formichi e Giuseppe Tucci, insieme al dono di cinquecento libri di cultura italiana, tra cui opere di indottrinamento fascista. Tagore a sua volta crede di trovare in Mussolini la possibilità di intermediazione tra India ed Europa, basata sulla sua spiccata personalità e sul suo programma di recupero di un'identità nazionale, ma successivamente, informato della situazione reale, prende posizione contro le manipolazioni politiche.

L'epistolario di Anna Maria Ortese ci pone di fronte ad un'indagine da compiere per comprendere un contesto di formazione della giovane Ortese. Esistono indubbiamente consonanze spirituali, formative, iscritte in una disposizione alla crescita continua, distinte poi da specifici caratteri ambientali. A questa radice si uniscono nel tempo altre ramificazioni rielaborate nella poetica complessiva. Ulteriori possibilità di sviluppo e di incontro sono state probabilmente interrotte dagli effetti devastanti della guerra e della crisi internazionale, e sono state anche assorbite nel fertile eclettismo che caratterizza la scrittrice.

Questa innovativa direzione di ricerca permette di comprendere come, sin dalla giovinezza, Ortese si configuri come una scrittrice transnazionale, sensibile al progetto di un'umanità nuova, ispirato anche da Tagore. Proprio questa dimensione, contribuisce a chiarire il suo impegno militante, che si svolge in tutta l'esistenza e non coincide solo con l'iscrizione ad un partito.

Luca Clerici ha distinto tre fasi nel rapporto di Ortese con la politica: prepolitica – coincidente con *Angelici dolori* del 1937 –, politica – nel periodo di *Il mare non bagna Napoli* del 1953 –, post-politica – ricostruibile in *Corpo celeste*, edito nel 1997 (Clerici, 2022:9-24). Cosa accade nella fase pre-politica? L'epistolario con Adriana ci restituisce un'Ortese impegnata in una politica e in una spiritualità oltre ogni partito e ogni dogma di fede, e anche oltre la sua stessa vita, dal momento che continua a dialogare con noi ancora oggi

in nome di un universalismo in grado di accogliere tutti gli elementi della creazione.

Bibliografia

- | | | |
|-----------------|------|---|
| Bellucci, L. | 2020 | <i>Due donne verso l'India di Tagore. L'epistolario inedito tra Anna Maria Ortese e Adriana Capocci Belmonte.</i> Roma: Treccani. |
| Bubba, A. (ed.) | 2026 | <i>La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese,</i> Atti del Convegno Internazionale Roma, 4-6 giugno 2018. Aracne Editrice, Roma. |
| Clerici, L. | 2022 | <i>Anna Maria Ortese oltre la politica,</i> in "L'Ospite ingrato" 12, luglio-dicembre 2022: 9-24. |
| Lambiase, S. | 2018 | <i>Adriana, cuore di luce.</i> Bompiani, Milano. |
| Ortese, A.M. | 2000 | <i>L'Infanta sepolta.</i> Adelphi, Milano. |
| Tagore, R. | 2024 | <i>Sadhana. La vera essenza della vita.</i> Edizioni Intra, Pesaro. |

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

CRISTINA VIGNALI
(Université Savoie Mont Blanc)

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gentile Signora,

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

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

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

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

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

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

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

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

Prezzolini per la concessione alla pubblicazione.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gentile Editore,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

82

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

CASE DI BAMBOLE: IBSEN, MANSFIELD, ORTESE

ELISA ATTANASIO
(Università di Bologna)

Abstract

This essay examines the figure of the “doll’s house” as a critical construct in modern literature, through the works of Henrik Ibsen, Katherine Mansfield, and Anna Maria Ortese. From Nora’s act of rupture in Ibsen, to Mansfield’s subtle subversion of social hierarchies through the child’s gaze, and Ortese’s post-catastrophic reimagining of the domestic sphere, the doll’s house emerges as a shifting site of imaginative resistance. The analysis traces a trajectory linking these texts through the concepts of emancipation, female solidarity, and insubordination, arguing that domestic space operates not as a neutral setting but as a contested threshold of meaning. The essay concludes by reframing the house as a precarious yet vital locus of shared imagination, shaped by female literary and affective alliances, particularly in the epistolary dialogue between Ortese and her friend Mattia.

Keywords: Anna Maria Ortese, Ibsen, Mansfield, oedipic literature

Figura-soglia tra gioco e disciplina, la casa di bambola attraversa la modernità letteraria come un’immagine ambivalente: infantile e ornamentale, ma anche normativa e politica. Fin dalla sua comparsa nel titolo del dramma ibseniano, si impone come un dispositivo critico potente (Moi, 2008), metafora di un ordine domestico che costringe le donne in ruoli decorativi e prescritti, di un focolare che è al tempo stesso promessa di protezione e strumento di sorveglianza. Nel 1879, Henrik Ibsen consegna alla scena europea un’immagine destinata a sedimentarsi nella coscienza moderna: quella di Nora che, consapevole della propria condizione di ‘bambola’ nell’universo maschile, sceglie di lasciare marito, figli, casa.

A partire da questa frattura familiare ed epistemologica, Katherine Mansfield e Anna Maria Ortese raccolgono e trasformano il motivo

della casa, della bambola, dell'infanzia. I loro racconti – *The Doll's House* (1922) e *Casa di bambola* (1958) – ripensano radicalmente il rapporto fra soggettività, spazio domestico e società. Se Ibsen mostrava la ribellione a una casa fittizia e borghese, fondata sul decoro e la dipendenza, Mansfield e Ortese articolano un pensiero più sottile e dissonante: la casa non è soltanto luogo di alienazione o di costrizione, ma può diventare, attraverso lo sguardo dell'infanzia o della marginalità, un sito di immaginazione e sopravvivenza. Attraverso una prospettiva comparativa e trans-storica, questo contributo intende attraversare le tre case di bambola inseguendo il filo rosso che intreccia emancipazione, sorellanza e insubordinazione gioiosa. Non si tratta soltanto di seguire la parabola della ribellione, ma di indagare come, nel cuore stesso della catastrofe domestica (e cosmica), si apra la possibilità di reinventare lo spazio della casa: da luogo della disciplina patriarcale a sito pulsante di affetto, felicità e cura.

Questo percorso si radica in un luogo preciso: una lettera del 19 marzo 1941 che Anna Maria Ortese scrive all'amica Marta Maria Pezzoli, detta Mattia. È in quel dialogo di sorellanza – intimo e politico al tempo stesso – che affiora per la prima volta la figura di Katherine Mansfield come “dio di pace e bontà”, emblema di una religione della purezza e della poesia, capace di trasformare il dolore in visione.

1. Henrik Ibsen: dal nido borghese al passo fuori scena

Fin dalle prime battute di *Casa di bambola*, Ibsen costruisce la scena domestica come un ambiente doppiamente scenografico: non solo palco teatrale, ma anche luogo interno alla finzione borghese, spazio regolato da norme di decoro, proprietà e rappresentazione. Il salotto della famiglia Helmer è descritto come una “stanza raccolta, messa con gusto, ma senza lusso” (Ibsen, 2023:3), con porcellane, libri finemente rilegati, una stufa accesa: ogni oggetto contribuisce alla messa in scena dell'ordine sociale, e l'intera architettura della casa borghese si presenta, più che come rifugio, come *dispositivo di sorveglianza, panopticon domestico*. Visibile e sorvegliata, la protagonista si muove infatti in un ambiente che riproduce, in scala micro, la pedagogia sociale del dominio (Fischer-Lichte, 2001).

Il linguaggio stesso dei personaggi contribuisce a rafforzare questa funzione disciplinare: già nel primo atto, il marito Torvald Helmer si rivolge a Nora con una cascata di vezzeggiativi infantilizzanti – “piccola allodola”, “scoiattolo”, “piccola scialacquatrice” – che riducono la donna a figura ornamentale, amabile ma priva di soggettività autonoma. “Il lucherino sventato è uscito di nuovo per sprecare quattrini?” (Ibsen, 2023:4), esclama con tono apparentemente affettuoso; “Via, adesso la lodoletta non deve abbassare le ali. Come? Lo scoiattolo ha messo il broncio?” (5); e ancora: “Il mio lucherino sventato è delizioso, ma consuma mucchi di quattrini. Non si crederebbe quanto costi a un uomo un uccellino così” (7) afferma Helmer, oscillando tra tenerezza paternalista e controllo economico. Queste frasi non sono meri intercalari coniugali, ma veri e propri atti linguistici performativi: definiscono la posizione di Nora, la incasellano in una soggettività infantilizzata, ne circoscrivono l’agency. Come ha mostrato Judith Butler, il linguaggio amoroso può operare come dispositivo normativo, capace di interpellare il soggetto non nel senso di riconoscerlo, ma di fissarlo in un ruolo stabilito (Butler, 1997). I soprannomi agiscono esattamente in questa direzione: trasformano Nora in un animale da compagnia, in una creatura fragile e graziosa da proteggere e al tempo stesso da controllare.

L’uso ossessivo del diminutivo, in particolare, funge da tecnica di sorveglianza affettiva: maschera la dipendenza con la dolcezza, trasforma la subordinazione in affetto. L’amore, in questo contesto, diventa uno strumento di addomesticamento, e l’intimità coniugale una pedagogia della minorizzazione. Inoltre, il discorso amoroso si intreccia costantemente con quello economico. L’insistenza sul denaro – “testolina matta”, “scialacquatrice”, “quanto costa un uccellino così” – rivela come il legame affettivo sia strutturato secondo una logica proprietaria: la moglie è oggetto di spesa, oggetto d’uso, oggetto di orgoglio, ma non soggetto d’iniziativa. La dipendenza economica è la condizione materiale che garantisce la permanenza nel ruolo: Nora è senza denaro proprio, senza voce propria. La retorica della grazia è dunque inseparabile da quella del controllo. Al centro della struttura drammaturgica di *Casa di bambola* vi è infatti una pedagogia sottile ma capillare, una **educazione alla dipendenza** che si serve della tenerezza per consolidare la subordinazione.

Tuttavia, la stabilità domestica si rivelerà presto illusoria, fondata su menzogne, omissioni e simulazioni. Il gesto con cui Nora nasconde un sacchetto di pasticcini – trasgressione minuscola ma anticipatrice della ribellione – traduce già una resistenza che passa per il corpo: la protagonista incarna perfettamente l'*habitus* femminile borghese (sorride, canta, distribuisce i regali, dispone l'albero), ma sotto questa apparenza armoniosa, si agita qualcosa che inizialmente va messo in un posto segreto (la tasca) e poi potrà essere esposto.

Dopo i pasticcini nascosti, un altro atto di insubordinazione che prepara la scena finale è quello che emerge dal dialogo con l'amica Kristine: Nora le racconta di avere contratto un debito segreto per salvare la vita del marito: "Il denaro l'ho procurato io. [...] Milleduecento talleri. Quattromilaottocento corone. Che ne dici?" (Ibsen, 2023:16-17). Il gesto si rivela duplice: è insieme atto d'amore e di disubbidienza. Ma nella logica patriarcale, la trasgressione della donna non può essere letta come eroismo: viene immediatamente riscritta come *frode*. La firma falsificata del padre – "La firma del babbo l'ho scritta io" (34) – segna il momento in cui l'amore, per diventare efficace, si rende colpevole. Il debito, da economico, diventa ontologico. Nora si scopre così prigioniera di una **catena simbolica del dono** che la inchioda a un'identità ancillare: ha dato tutto senza poter dire di aver dato: "Questo segreto che è la mia gioia e la mia fierezza... egli dovrebbe venire a saperlo in un modo così brutto e goffo? Saperlo da lei?" (31), esclama rivolta a Krogstad. Il dono femminile, in questo sistema, non può mai valere come tale, e Nora rimane intrappolata nel paradosso: ha salvato la vita del marito, ma non può dirlo. Ha agito, ma non può nominare il proprio gesto. L'ordine borghese che Ibsen mette in crisi è costruito precisamente su questa scissione tra *azione e voce*, tra esperienza e discorso. Finché resta nel silenzio, Nora è una moglie perfetta. Appena parla, appena dice "io", è colpevole.

La vera rottura in *Casa di bambola* non avviene sul piano esterno dell'azione, ma in quello interno della coscienza. Il gesto di Nora – l'uscita dalla casa, l'abbandono del marito e dei figli – è l'epifania scenica di un processo più lungo e silenzioso, fatto di micro-crepe, fratture logiche, sintomi corporei. È attraverso un lento spostamento percettivo che il mondo si disarticola e l'ordine simbolico si svuota di senso. Il linguaggio che prima pareva naturale – la dolcezza

condiscendente di Helmer, la sua morale dell'‘onore’, il suo paternalismo legalitario – diventa via via più incomprensibile. Nora inizia a vederlo da fuori, come un estraneo: è questo disallineamento cognitivo, più ancora che la lettera nella cassetta, a segnare l'inizio della liberazione. Nel confronto finale con il marito, la protagonista nomina per la prima volta la verità che l'ha sempre abitata: “la nostra casa non era altro che una stanza da gioco. Qui sono stata la tua moglie bambola come in casa del babbo ero la figlia bambola” (93). Il doppio legame, tra padre e marito, viene denunciato per quello che è: una catena simbolica che ha garantito la continuità del dominio maschile attraverso la maschera dell'amore. Il gesto di disvelamento non è solo autobiografico, bensì *teorico, politico, strutturale*. Si infrange la finzione dell'intimità, e con essa l'ideologia della complementarietà tra i sessi. Nora nomina il mondo che l'ha formata come una pedagogia del silenzio:

Quando ero a casa col babbo, egli mi comunicava tutte le sue opinioni, sicché avevo le medesime opinioni. Ma se qualche volta ero d'opinione diversa, glielo nascondevo, perché ciò non gli sarebbe andato a genio. Mi chiamava la sua bambola e giocava con me come io giocavo con le mie bambole. Poi entravi in casa tua...

[...]

Voglio dire che passai dalle mani del babbo nelle tue. Tu regolasti ogni cosa sul tuo gusto e io ebbi lo stesso gusto tuo. Ma fingevo soltanto: non so più con sicurezza... Forse era l'uno e l'altro: ora così, ora cosà. Se adesso ci ripenso, ho l'impressione di essere vissuta qui come una mendica... dal naso alla bocca. Vivevo presentandoti atti di bravura. Ma eri tu che volevi così. Tu e il babbo vi siete resi gravemente colpevoli nei miei confronti. Vostra è la colpa vostra se non sono riuscita a niente. (92-93)

Nora formula una diagnosi nitida della propria condizione: non è mai stata soggetto, ma oggetto di trasmissione tra figure maschili. La sua identità non si è formata per differenziazione, bensì per adesione, imitazione, occultamento del dissenso. Non si tratta solo del racconto di una dipendenza, ma della descrizione di una genealogia senza

autonomia, dove l'affetto e l'amore coincidono con l'annullamento. La frase finale – “vostra è la colpa se non sono riuscita a niente” – spezza il patto affettivo per fondare un'etica nuova, quella che si sottrae alla gratitudine come destino. Il dialogo conclusivo tra Nora e Helmer è il momento di massima tensione simbolica e filosofica del dramma: “ciò che dice il mondo e ciò che si legge nei libri non può più essere norma per me. Io stessa devo riflettere per vederci chiaro nelle cose” (95). Con questa affermazione, Nora nomina con chiarezza il suo nuovo compito: uscire per imparare a pensare. Lo spazio domestico, che Helmer continua a difendere come nido affettivo, è per lei un luogo che produce ignoranza, un sapere imposto. L'alternativa non è la distruzione, ma la distanza.

“Ho altri doveri che sono altrettanto sacri [...] I doveri verso me stessa” (95): Nora contesta l'ordine della legge, della religione, della morale pubblica, e compie un atto di sospensione epistemica: non afferma una verità in opposizione a un'altra, ma apre il tempo del dubbio e della ricerca. Quando Helmer risponde: “In primo luogo sei moglie e madre”, Nora replica con la frase che più di ogni altra segna la frattura: “Non lo credo più. Credo d'essere prima di tutto una creatura umana al pari di te... o almeno voglio tentare di diventarlo” (95). Nora non rivendica una nuova identità, ma la necessità di costruirla da sé: ritira la propria appartenenza, per intraprendere un percorso che è ancora tutto da pensare.

Il disincanto si cristallizza nella scena del ‘miracolo’, quell'evento atteso e mai avvenuto.

Per otto anni ho aspettato pazientemente, poiché, mio Dio, capivo anch'io che il miracolo non può accadere tutti i giorni. Poi mi piombò addosso la rovina; e allora ero incrollabilmente convinta che il miracolo sarebbe accaduto. [...] così credevo fermissimamente, ti saresti fatto avanti caricando tutto sulle tue spalle e dicendo: il colpevole sono io. (97)

Nora non cercava un gesto eroico, ma la conferma di un amore capace di sovvertire l'ordine. La mancata rottura di Helmer con il discorso sociale è la vera delusione: la speranza di una rottura simbolica viene disattesa, e con essa l'illusione stessa del matrimonio come spazio

affettivo reciproco. “Metto qui le chiavi”, “riprendi il tuo anello”, “Non accetto niente da estranei”: i gesti sono secchi, i segni di appartenenza ritirati e i simboli (chiavi, anello) restituiti.

L'ultima parola – “Addio!” – precede il colpo sordo del portone, che diventa gesto performativo: chiusura e apertura insieme. Lo sbattere della porta – “*Si ode la porta di casa chiudersi con fracasso*” (100) – e l'uscita di casa e di scena è uno degli eventi più iconici della modernità teatrale (Templeton, 1989). La forza di Ibsen sta nel mostrare che non esiste ancora un *fuori* stabile: Nora non sa dove andare; il suo gesto è fondativo, ma non messianico. Semplicemente *esce*: in questo atto nudo, senza garanzie, senza promessa, si situa tutta la potenza di *Casa di bambola*.

Se in Ibsen il gesto è ancora netto e traumatico – la porta sbatte –, fondato su una opposizione binaria tra dentro e fuori, tra soggezione e liberazione, già nel passaggio a Katherine Mansfield questa dinamica si complica. Sarà infatti attraverso lo sguardo ambiguo e vulnerabile dell'infanzia che Mansfield metterà in scena una nuova possibile insubordinazione, più sottile e silenziosa, ma non meno sovversiva.

2. Katherine Mansfield: l'infanzia come atto di resistenza

Quando la cara vecchia signora Hay tornò in città dopo essere stata in visita dai Burnell, spedì alle bambine una casa di bambole. Era così grande che Pat e il trasportatore la lasciarono in cortile, e lì rimase, appoggiata a due casse di legno accanto alla porta della dispensa. Non c'era pericolo; era estate. Anzi, forse così l'odore di vernice sarebbe svanito prima che la si portasse dentro casa. Perché, davvero, l'odore di vernice che veniva da quella casetta (‘Che gentile da parte della signora Hay, davvero molto gentile, molto generosa!’) – solo l'odore di vernice sarebbe bastato a far ammalare seriamente qualcuno, questa fu l'opinione di zia Beryl. Anche prima che fosse liberata dall'involucro. Figuriamoci dopo...

Eccola lì la casa delle bambole, verde spinacio, lucida, picchiettata di giallo, un giallo acceso. I due piccoli camini compatti, incollati sul tetto, erano dipinti di rosso e di bianco, e la porta di smalto giallo luccicava, sembrava un quadratino di caramello. Quattro finestre, vere e proprie finestre, erano divise in riquadri da una larga striscia di

verde. C'era anche un piccolo portico dipinto di giallo, con grossi grumi di vernice rappresa lungo il bordo.

Proprio una casina perfetta, davvero perfetta! Perché mai badare all'odore. Faceva parte della gioia, parte della novità.

[...]

“Oh! Oh!” esclamarono le bambine Burnell, come fossero disperate. Era troppo meravigliosa, anche troppo per loro. Non avevano mai visto niente di simile in vita loro. Tutte le stanze erano tappezzate. E alle pareti, pitturati sulla carta, c'erano quadri con tanto di cornici dorate. Una moquette rossa ricopriva i pavimenti, a parte la cucina; in salotto c'erano delle sedie di velluto rosso, mentre in sala da pranzo erano verdi; c'erano tavoli, letti con vere coperte e lenzuoli, una culla, una stufa coi fornelli, una credenza con tanto di piattini e una grossa brocca. Ma quello che a Kezia piacque più di tutto, quello che le piacque terribilmente, fu la lampada. Pendeva proprio al centro del tavolo nella sala da pranzo, una squisita lampada in ambra, piccola, con una palla di vetro bianca. Pronta per essere accesa, anche se ovviamente non si poteva accendere. Ma dentro c'era qualcosa che sembrava olio, e si muoveva se lo scuotevi. (Mansfield, 2024:165-166)

La casa di bambola che apre il racconto di Katherine Mansfield è una miniatura lussuosa e smaccatamente decorativa: un mondo autosufficiente, saturo di dettagli, costruito per sedurre lo sguardo infantile. Eppure, proprio nella sua perfezione apparente, questa casa *puzza: viene così* lasciata fuori in cortile ad arieggiare a causa dell'odore acre di vernice, che zia Beryl definisce pericoloso. Anche se il segno di disagio viene subito accantonato (e anzi l'odore diviene parte della felicità), l'autrice inserisce, fin dall'inizio, **una crepa sensoriale sotto l'apparenza estetica**: la casa è olfattivamente disturbante, ma questo non intacca il suo valore simbolico. La piccola stortura viene neutralizzata, inglobata nella narrazione dell'incanto. È il primo indizio che qualcosa non torna.

Oggetto di ammirazione e desiderio, la casa è descritta meticolosamente: “camini compatti”, “porte come quadratini di caramello”, “sedie di velluto”, “moquette rossa”, “piattini e brocche”. Ma quello che cattura davvero l'attenzione di Kezia, la più giovane delle sorelle Burnell, non è la ricchezza dell'arredamento, bensì **la lampada**. Minuscola, sospesa al centro della sala da pranzo – con qualcosa dentro che sembra olio e si muove se scosso –, la lampada **interrompe l'ordine decorativo** con una presenza viva.

Mansfield trasporta il tema ibseniano della casa dentro il mondo dell'infanzia, per mostrarne la radice sociale e ideologica. Il dono alle sorelle Burnell non è solo un gesto affettuoso, ma un oggetto pedagogico attraverso cui si trasmettono i valori della distinzione, del gusto e dell'esclusione, oltre a essere, come lo definisce Nadia Fusini, un “balocco rivolto all'educazione delle piccole donne, perché imparino giocando ad assolvere alle loro funzioni” (Fusini, 2024:320) di brave bambine e poi brave mogli. L'enfasi sul realismo architettonico e sull'eccesso di verosimiglianza restituisce con precisione la funzione *performativa e didattica* dell'oggetto: la casa non serve a giocare, ma a educare. La logica che governa l'accesso alla casa è immediatamente selettiva: tutti i bambini desiderano vederla, ma non tutti sono ammessi. L'infanzia viene **rapidamente addestrata al privilegio attraverso la gestione dell'invito**: chi può entrare, chi no, chi merita di vedere, chi deve restare ai margini (Kaplan, 2010). Lo spazio domestico miniaturizzato diventa così **strumento di segregazione simbolica** (Sheheryar, 2024): tutte le compagne di classe, a turno, vedono la casa, tranne le sorelle Kelvey, che nel piccolo mondo scolastico descritto da Mansfield **sono le escluse necessarie**, quelle che rendono visibile, e perciò trasmissibile, la gerarchia.

Erano le figlie di una lavandaia, una donna vivace, una lavoratrice, che andava tutti i giorni di casa in casa. E già questo era spaventoso abbastanza. Ma dov'era il signor Kelvey? Nessuno lo sapeva di sicuro. Però, tutti dicevano che era in prigione. Insomma, erano le figlie di una lavandaia e di un avanzo di galera. Bella compagnia per i propri figli! (Mansfield, 2024:168-169)

L'intero corpo familiare è marcato da una **retorica del disprezzo**: *non sono soltanto povere, sono incongrue*, fuori scala rispetto alla compostezza borghese. Le figlie, Lil e Else, ereditano questo stigma come una seconda pelle. In particolare, attorno alla figura di Else, la minore, che non parla quasi mai, Mansfield costruisce una zona di passività apparente che diventa **una forma di sopravvivenza minima**. Quando Kezia, con un piccolo gesto inaudito, rompe la regola della selezione e le invita a vedere la casa, per un istante le escluse attraversano la soglia, e lo fanno in silenzio, senza protesta né rivendicazione. La **mera presenza dell'escluso è già perturbante**, e deve essere subito scacciata. L'arrivo di zia Beryl, furibonda, ristabilisce l'ordine: le sorelle fuggono, "rosse dalla vergogna, strette l'una all'altra" (174).

Tuttavia, il racconto non si chiude su questa logica di esclusione: sebbene solo per un attimo, Lil e Else Kelvey hanno potuto guardare dentro la casa proibita, e cogliere il suo cuore segreto, la lampada. Il brano si chiude infatti con una frase pronunciata da Else, rannicchiata stretta contro la sorella: "L'ho vista, la piccola lampada," disse, piano. Poi ancora una volta tutte e due insieme tacquero" (174). In questo dettaglio si condensa tutto il significato sovversivo del racconto: non l'opulenza della casa, non l'arredamento sontuoso, ma il piccolo oggetto inutile e splendente diventa l'epifania di un mondo altro, una promessa di bellezza sottratta alla logica del possesso e della distinzione. L'infanzia, pur contaminata dall'ingiustizia sociale, conserva una zona di possibile insubordinazione: la capacità di desiderare un altro mondo, fragile ma luminoso, che prende forma nella minuscola fiamma della lampada.

Se in Ibsen l'uscita dalla casa era un gesto traumatico di rottura, in Mansfield la trasformazione si gioca nello sguardo: la casa non viene abbandonata, ma attraversata diversamente. È su questa fragile linea che si innesta la riflessione di Anna Maria Ortese: anche la sua casa di bambola sarà inabitabile, sproporzionata, incompresa, e paradossalmente proprio per questo in essa – come nella lampada – continuerà a brillare la **possibilità di un mondo non ancora del tutto negato**.

3. Anna Maria Ortese: abitare la rovina, sognare la casa

Nel racconto di Ortese¹, pubblicato su rivista nel 1958, le proporzioni sono invertite, e il motivo della casa viene spinto fino a un limite cosmico: non è più la casa a farsi piccola – come nella miniatura infantile – ma il mondo intero a contrarsi fino a diventare dimora fragile e morente. La prospettiva tradizionale è così rovesciata: non si tratta più di osservare la casa delle bambole dall'esterno, come oggetto da contemplare lo scena da abitare; è la Terra stessa, in questo racconto, a farsi casa di bambola, e a trovarsi in una condizione di estrema vulnerabilità.

La protagonista, Lidia, vive in un mondo che sta finendo: il sole, pallido, è sempre più debole, la luce è intermittente, il freddo avanza ogni giorno, ma **la vita continua nella sua inerzia quotidiana**. La casa in cui Lidia abita è ancora definita da pareti, affitti, incombenze ordinarie: deve trovare centoventimila lire per pagare il proprietario, procurarsi da mangiare, muoversi tra i resti di un'organizzazione civile che sopravvive al proprio stesso senso, comprare delle verdure.

Anche qui parlano del sole.

“S'è fatto un buco” dice una donna con un bimbo in collo, sorridendo.

“Per me, va” dice un'altra.

“Già non fa luce come ieri” aggiunge una vecchietta; e alla verduraia: “patate un chilo, e tre mele”. (Ortese, 2006:420)

Siamo davanti a un **paradosso radicale**: *la consapevolezza della fine imminente del mondo coesiste con l'impossibilità di interrompere la vita ordinaria*. La catastrofe è percepita, ma *non altera il codice dei comportamenti*, né quello del linguaggio: le persone continuano a fare gli stessi discorsi di sempre, come se l'irreparabile non avesse ancora un volto definito. Viene in mente un'annotazione di Kafka, quando il 2 agosto 1914 scriveva nei suoi diari: “La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio corso di nuoto”.

¹ *Casa di bambola*, apparso il 21 gennaio del 1958 fra le pagine del settimanale “Il Mondo”, fu poi pubblicato nel gennaio del 1962 anche su “L'Illustrazione italiana”, con il titolo *Il sonno del grano*, e come *Luce silenziosa* fra le pagine di “Indizi”, nel marzo del 1992. Ora si trova nella sezione *Racconti dispersi* della raccolta *Angelici dolori e altri racconti* (Milano, Adelphi, 2006).

Se in Ortese la casa ha preso dimensioni spropositate, allargandosi a significare tutto il pianeta, 'abitare' significa allora essere immerse in un contesto fatto di scelte e quotidianità (procurarsi i soldi per pagare l'affitto, comprare un kg di patate...) e contemporaneamente essere consapevoli che il sole sta smettendo di scaldarci.

La protagonista cammina per la città, osserva le case da fuori, immaginando l'aspetto degli interni:

l'occhio indovina calore, benessere, tranquillità, pavimenti di legno e mobili lustrati come specchi, tendaggi di buona qualità, tappeti; e negli armadi pellicce, vestiti decorosi, gioielli, denaro; e, nelle cucine lucenti, ogni sorta di comodità e provviste. (419)

Ortese costruisce una fenomenologia dell'appartenenza borghese, facendo della casa il simbolo di un ordine non solo sociale, ma anche termico, morale e infine cosmico:

Qui, i cittadini più diligenti, raccolgono il frutto della loro perfetta aderenza alla realtà del costume e delle leggi naturali ed ecclesiastiche: sono nati e cresciuti nella fiducia e nel rispetto dell'ordine stabilito, nulla li ha mai offesi o turbati, e, se ciò è avvenuto, hanno conservato questo segreto nel loro cuore, come in una tomba. Di ciò, la società li ricompensa, scaldandoli vicino al suo petto e difendendoli persino dall'orrore che preoccupa gli altri, dal sospetto di irrazionalità e pericolosità cosmiche. (419)

La società **premia l'obbedienza con il calore**, con la difesa dall'"orrore che preoccupa gli altri", dall'angoscia, dal dubbio, dalla catastrofe. Lidia, che osserva da fuori, **non partecipa di questa immunità**: "Cerco di chiudere sulle gambe, con due mani, le falde del cappotto che si apre. Il freddo ha la densità di un corpo" (419). Nel parallelismo tra le case chiuse e le mani della protagonista che cerca di chiudersi addosso il cappotto, si definisce con chiarezza la posta in gioco: **protezione in cambio di aderenza**, o vulnerabilità in cambio di visione. La domanda che chiude il passaggio – "*Ma finirà*

l'inverno?" – registra un'attesa tragica, che solo la protagonista sembra vivere:

Mi meraviglia la strana reazione della gente. Di solito, in questa città non si parla, non si discute nulla, gli uomini, e le donne sembrano oggetti o docili animali. Ed ecco, il sospetto di un cataclisma li rianima. Sì, li rianima, è la parola giusta. C'è una specie di demenza, nella loro pur minima, eccitazione, come una attesa allegra... Perché? Forse, mi dico, perché da tempo in questa città non accade più niente, e c'è, in mezzo al fluire delle macchine, un silenzio di cimitero, e l'esplosione del sole si presenta come un diversivo a questa inerzia, una forte emozione; oppure, perché qui, tutti quanti, me compresa, che pure ho vissuto prima di qui in altri paesi, non riusciamo più a figurarci gli elementi e i fatti della natura: per noi, anche il Sole è un'astrazione, come la stessa vita, una figura dipinta.

Ritiro il mio chilo di patate. Vedo un'arancia rossa, piccola, e rinuncio per questa alle mele. (420-421)

Proprio nel momento in cui il sole minaccia di esplodere, *gli altri sembrano rianimarsi*, come se la fine offrisse una scossa benvenuta all'inerzia. La reazione della collettività non è paura, ma eccitazione vuota: **la catastrofe, lungi dal riattivare la realtà, mostra quanto ne siamo ormai separate**. E si va avanti con il ritiro del chilo di patate, con la scelta di un'arancia al posto delle mele. Lidia continua a camminare, fino ad arrivare all'edicola, in cerca di una rivista di arredamento che non esiste più, ma che lei leggeva e guardava prima ancora di avere una casa, fantasticando su come l'avrebbe arredata.

È una rivista di arredamento, che appartiene al genere di cose cui si dedica la gente senza problemi economici. Voglio dire che bisogna avere una casa, magari di proprietà, per cercare una rivista simile, in carta patinata, con splendide fotografie a colori, e rubriche di consigli per l'architettura e l'arredamento. Ma ancora prima di avere un alloggio, quando viaggiavo coi miei libri da una

camera mobilitata all'altra, io leggevo "Per la vostra casa, signora". Ero pazza, me ne rendo conto. Mi figuravo che, un giorno, l'avrei costruita così e così, e poi arredata in questo modo o quell'altro. Legno, lampade, tappeti, stampe cinesi e quadri dai finestrini, avrebbero dovuto proteggermi dal mondo, dall'inverno. Ci sarebbe stato il camino, naturalmente, e un angolo per la sera, dove leggere, e ascoltare il rumore impercettibile e uguale della pioggia. [...] nella casa ci credevo. (421-422)

La casa che Lidia immagina ha la consistenza di una miniatura mentale: è una casa delle bambole abitata dal pensiero, fatta di elementi ipotetici e stilizzati. I mobili, i tappeti e le stampe cinesi dovrebbero proteggere dall'esterno, ma sono solo tracce di un'abitabilità perduta, convenzioni vuote che a nulla valgono contro il freddo. La rivista *Per la vostra casa, signora* non viene più stampata; la casa stessa, verosimilmente, dovrà essere abbandonata perché Lidia non riesce più a pagare l'affitto. La precarietà abitativa si somma alla consapevolezza della catastrofe (Attanasio, 2023) e tuttavia, in questa condizione estrema (la povertà, la paura, la malattia, il Sole sempre più pallido) – forse proprio per vincere la disperazione – la protagonista si mette a giocare, dice, con i suoi pensieri più cari, disponendo dei mobili e dei colori.

Qual è allora il senso di arredare una casa, quando si avvicina la fine del mondo? Leggiamo ancora:

La vita dell'uomo sulla terra si rivela sempre più gratuita, nella sua meccanicità, meno sicura, meno significativa, e il deserto cresce intorno alle opere stupende dell'uomo. È di questo che io ho terrore, di questo deserto e di questo silenzio, che nessuno riempie, perché sempre più vengono respinte come puerili le possibili spiegazioni. E, allora, che cos'è questo deserto, questa brutalità, questo dolore, questo trionfo delle cose impassibili? Che significato ha tutto ciò? E se non esiste un significato, perché alcuni di noi soffrono della sua mancanza? Ecco perché io volevo comprare "Per la vostra casa, signora",

anche se la mia casa è in pericolo, e se non sono una signora. (424)

Nel tratto finale del racconto, la voce della protagonista si scinde dall'osservazione narrativa per farsi **dichiarazione teoretica**: l'abitare, che finora si era configurato come gesto minimo di resistenza o sogno percettivo, diventa qui **esercizio senza fondamento**, *ripetizione cieca*, ritmo biologico svuotato di finalità. Non è più solo il mondo a spegnersi, ma il nesso stesso tra vivere e significare. Il vero orrore, per Ortese, **non è la fine**, ma il deserto che la precede: il dolore non è effetto di un male specifico, ma *della distanza tra la mancanza di senso e la nostra irriducibile esigenza di significato*. Da questa tensione nasce l'ultimo gesto di Lidia: la volontà di comprare, ancora, la rivista di arredamento, un oggetto futile, grottesco se confrontato alla rovina che avanza. Eppure, è proprio in quell'atto impossibile che si rivela **la postura ortesiana**: *non credere più alla salvezza, ma continuare a immaginarne la forma*. Lidia è già esclusa dal mondo che quel giornale rappresenta – la sua casa è in pericolo, e non è una signora – ma non per questo rinuncia a guardarlo, a desiderarne i frammenti, a proiettare su di esso *l'ombra impossibile di un interno abitabile*. Arredare, in questa condizione, *è un gesto privo di oggetto, ma non di etica*, è un modo per continuare a immaginare, con dolcezza, di fronte alla brutalità, al dolore e alla fine.

Il brano si conclude con una dichiarazione di amore e appunto di resistenza: la protagonista è a casa con la persona amata. L'immagine che Ortese ci restituisce è quella di una donna che pulisce le patate in cucina e di un uomo che dorme in camera:

Dorme, e io avverto nel suo sonno una specie di preghiera: "Non svegliarmi, aspetta!", e ho l'impressione che il suo sonno sia quello stesso del grano, sia quello dell'immagine umana che non accetta di corrompersi, e di fronte al cedimento di tutto, al tumefarsi del giorno, della ragione, della luce, si fa dura, impenetrabile, inerte; e chiede alla durezza, alla quiete, al sonno la grazia di un nutrimento altrove negato, la possibilità di resistere a questo orrore, di risvegliarsi intatta in un mondo più terso.

L'acqua nella pentola fuma, la colazione è quasi pronta. Ora che ho finito mi alzo, vado alla finestra, ne apro con dolore i battenti.

Oh, potessi sentire un passo, una voce!

Ma né passi né voci, per la strada, sul mondo deserto, solo una luce abbagliante.

Nevica. (432)

Nelle battute finali del racconto, il tempo narrativo rallenta fino a sfiorare l'immobilità. Il sonno della persona amata si mescola a quello del grano in un tempo lento e germinativo: nell'abbandono e nella sospensione, con un corpo impenetrabile e inerte, si resiste all'orrore. D'altronde, l'acqua nella pentola fuma; in casa entra la luce abbagliante da fuori. Il racconto si conclude con una parola: 'nevica'. Ortese non chiude con la catastrofe, né con una redenzione, bensì con la purezza e l'ambiguità di un fatto atmosferico. La neve, associata alla gioia e alla luce, è anche gelo e silenzio. L'attesa non è esaudita, ma resta viva.

Nei racconti di Mansfield e Ortese avviene un ribaltamento geniale: le autrici riescono a sconvolgere il convenzionale significato attribuito alla casa e alla casa delle bambole – un luogo dove ci sono ruoli prestabiliti, una gerarchia basata sul sesso e un apprendistato della subalternità femminile – senza però rinunciare alla casa come luogo non solo di riparo, ma anche di bellezza e gioia e alla fine di resistenza. Penso al saggio *Casa. Un sito di resistenza* di bell hooks, contenuto nella raccolta *Elogio del margine*, dove lo spazio degli affetti e del calore può diventare un luogo di sovversione:

[...] voglio parlare di quanto sia importante il focolare domestico quando si è oppressi e dominati, [...] come sito della resistenza e della lotta di liberazione. (Hooks, 2020:32)

Questo spazio radicale, nei testi che abbiamo attraversato, *non è mai garantito*: è fittizio in Ibsen, simbolico in Mansfield, immaginario in Ortese.

A legare Mansfield e Ortese non è solo il motivo della casa di bambola, ma una **relazione letteraria femminile** che prende forma in

uno spazio privato e affettivo: una lettera. Il 19 marzo 1941, Ortese scrive all'amica Marta Maria Pezzoli, detta Mattia, una lunga lettera in cui la figura della scrittrice neozelandese si impone con forza visionaria: "la religione della Mansfield" consiste in **un'etica della grazia, della compassione, della resistenza interiore**. Ortese racconta all'amica di avere avuto alcuni giorni particolarmente difficili e tristi, durante i quali si inserisce tuttavia un fatto che le ridona gioia: trova in mezzo a un libro, a casa di amici, una fotografia di Mansfield, di cui si ricorda proprio perché era stata Mattia a parlargliene.

Mattia, com'è incantevole questa donna. Ti prego, guarda il suo ritratto e poi me lo dirai. Nei suoi occhi pare vi sia tutta la luce più candida e più misteriosa del mondo, anzi non è neppure uno sguardo di questa terra. La luce vaga ch'è negli occhi dei bambini o nei cieli sull'alba. Ella ha una camicetta bianchissima e, all'orecchio, due orecchini che le conferiscono una grazia a noi oggi sconosciuta. – Hai visto mai altre fotografie della Mansfield? Se ne trovi, dimmelo. – Quel volto, perché io non mi son fermata a rileggere il libro, mi ha fatto un curioso bene; infatti, dalla mattina appresso, io mi sentii più tranquilla, più chiara [...] penso alla Mansfield come a un dio di pace e bontà [...] per questo bisogna appartenere alla religione della Mansfield, la religione della purezza e della poesia: per stabilire intorno a noi, perenne, fino all'ultimo giorno di vita, riserva per tutti i momenti orrendi, quel clima di gioia, di estasi. Sentire la nostra qualità di "creature", continuamente; il nostro (nostro, perché?) dono di gioia e di poesia. [...] io vorrei essere continuamente vibrazione, colore, gioia di poesia. Mi sarebbe piaciuto, dovendo scegliere, nascere ballerina o ballerino, ma grande e meraviglioso artista, per non ricevere in me che armonia. E invece non sono che Anna, come tu sei Mattia. (Ortese, 2023:36-39)

La lettera che Anna Maria Ortese scrive a Mattia nel marzo 1941 contiene già un **atto di fondazione critica**. Nella voce della sorella

Mattia – nei primi tempi della loro amicizia, Anna Maria le scrive: “Ti sono così grata di essermi vicina in questo tempo difficile – sola sorella”, e ancora: “Come una sorella ti sono vicina e mi rallegro”, “Io amo chi mi vuol bene per la mia disperazione – quello sento fratello o sorella – quello amo... Mattia, ti voglio bene perché tu capisci” – Ortese cerca alleanza, sponda, riflesso. E nel nome di Katherine Mansfield riconosce una genealogia possibile: è qui che *Casa di bambola*, quasi vent'anni dopo, affonderà le sue radici: non nella citazione, ma in una tensione condivisa. È proprio dentro questo spazio epistolare – un'alleanza tra donne – che si forma un pensiero comune: nessun programma, bensì una *continuità affettiva e letteraria* che riconosce nella casa – e nella casa di bambola – *non una gabbia, ma un luogo da reinventare*.

Il legame tra scrittura e sorellanza si iscrive all'interno di una **costellazione ampia e stratificata**, che trova in Virginia Woolf una delle sue voci fondative. In *Una stanza tutta per sé* (1929), Woolf riflette sulle condizioni materiali e simboliche che hanno storicamente escluso le donne dai processi creativi, e immagina le forme future di una scrittura femminile liberata dalle convenzioni patriarcali. Nel quinto capitolo del saggio, introduce la figura immaginaria di Mary Carmichael, esempio di una scrittrice che rompe con le strutture narrative tradizionali e inaugura una nuova genealogia. La discontinuità epistemica evocata da Woolf si manifesta sotto forma di un enunciato semplice ma strutturalmente perturbante, che espone la carenza di rappresentazione delle relazioni femminili autonome nella tradizione letteraria.

Mi assicurate che siamo tutte donne? Allora posso dirvi che le prime parole che lessi furono le seguenti: “Chloe aveva simpatia per Olivia...”. Non sorprendetevi. Non arrossite. Qui, fra noi, ammettiamo che queste cose a volte capitano. A volte le donne hanno simpatia per le donne. “Chloe aveva simpatia per Olivia”, lessi. E allora mi colpì l'immenso cambiamento insito in quella frase. Forse per la prima volta nella letteratura, Chloe aveva simpatia per Olivia. [...] Tutte queste relazioni fra donne, pensavo passando rapidamente in rivista la splendida galleria di donne fittizie, sono troppo semplici. Troppe

cose sono rimaste fuori, inaffrontate. E cercavo di ricordare qualche caso, nel corso delle mie letture, in cui due donne venissero rappresentate come amiche. [...] quasi senza eccezione, le donne vengono presentate in rapporto agli uomini. Era strano pensare che tutte le grandi donne della letteratura erano state, fino ai tempi di Jane Austen, non solo viste dall'altro sesso, ma viste solo in relazione all'altro sesso. E che piccola parte della vita di una donna è questa! E anche di questa, quanto poco può saperne un uomo, quando la osserva attraverso gli occhiali scuri o rosei che il proprio sesso gli ha messo sul naso. (Woolf, 1993:73-74)

Un romanzo immaginario che inizia con un'amicizia fra due donne segna (o meglio segnerebbe) un punto di svolta nella storia della letteratura: Woolf individua **un gesto rivoluzionario nella semplice possibilità che due donne si vogliano bene, si parlino, si riconoscano fuori da ogni mediazione maschile**. L'amicizia tra donne non è qui solo un dato narrativo, bensì un principio di alterazione delle forme e atto politico capace di modificare i rapporti di potere. È in quest'ottica che si può leggere anche il carteggio fra Anna Maria Ortese e Marta Maria Pezzoli, intercorso tra il maggio 1940 e il gennaio 1944. Come in Woolf, *non si tratta di un programma teorico*, ma di una prossimità trasformativa: *una stanza condivisa, in cui si impara a vedere – e a scrivere – fuori dallo sguardo dell'altro sesso*.

In questo dialogo e rete fra autrici, circolano riflessioni comuni: attraversare le tre case di bambola – di Ibsen, Mansfield e Ortese – significa accompagnare la casa **dal centro dell'ordine sociale al margine del visibile, dal fondamento normativo alla soglia della sopravvivenza immaginativa**. In Ibsen, la casa si configura come un teatro borghese in cui si recita l'amore, l'obbedienza, la soggezione: Nora ne esce chiudendo la porta con un gesto irrevocabile, aprendo così la modernità alla possibilità di una soggettività femminile lucida nella sua ribellione. Con Mansfield, la casa si rimpicciolisce, facendosi oggetto da esibire e con cui escludere, miniatura di un ordine violento e ordinato. Ma in questa riduzione simbolica si apre una fessura: **una bambina invita due escluse a vedere la casa, e loro**

vedono soltanto la lampada. È un gesto piccolo, non proclamato, ma profondamente sovversivo: la resistenza non si fonda sulla rottura, ma sull'attenzione. Infine, Ortese porta questa traiettoria all'estremo: nella rovina del mondo, abitare non è più un diritto garantito, ma una pratica visionaria. Sognare una casa, pensare tende morbide e stanze luminose mentre tutto intorno si spegne, significa sottrarre l'esistenza alla pura desertificazione. La casa si riduce così a residuo percettivo che salva, per un istante, dal gelo. Se la casa di Nora viene abbandonata, e quella di Kezia salvata dallo sguardo delle Kelvey, **la dimora ortesiana deve continuare a essere sognata.**

In questa tensione tra dolore e desiderio, tra abbandono e immaginazione, si apre una possibilità: non solo liberarsi della casa, ma farne **uno spazio di gioia da rivendicare**, trasformando il focolare domestico in un luogo di resistenza: non importa che la lampada sia finta e minuscola, non importa che Lidia non abbia più una casa da arredare; a essere necessaria, nel (ri)prendersi questo luogo, è la gioia – quella della bambina che osserva con ammirazione la piccola lampada, quella di Lidia che si immagina gli spazi domestici – . La bambola e il focolare sono abbandonati, ma la casa resta. E viene raccontata e condivisa, con gioia (quasi danzando, come farebbe appunto la ballerina che Ortese avrebbe voluto diventare). Il sole, sempre più debole, del racconto di Ortese, diventa (cito da un racconto di Mansfield intitolato *Pura felicità*) un frammento luminoso che viene inghiottito:

Nonostante i suoi trent'anni, Bertha Young aveva ancora momenti come quello, momenti in cui voleva correre invece che camminare, salire e scendere dal marciapiede a passo di danza, giocare con il cerchio, lanciare qualcosa in aria e riacciuffarlo al volo, o starsene ferma e ridere, ridere di nulla – proprio di nulla. Che si può fare se a trent'anni, girato l'angolo della propria strada, ci si sente improvvisamente sopraffatti da un sentimento di pura felicità – felicità assoluta! – come se uno, di colpo, avesse inghiottito un frammento luminoso di quel sole tardo pomeridiano, e questo gli bruciasse nel petto, diffondendo una pioggia di scintille in ogni particella, in ogni dito della mano e del piede...? (Mansfield, 2024:198)

Bibliografia

- Attanasio, E. 2003 *Abitare la catastrofe. La casa in Anedda e Ortese. Symbolon*, XVII (14):11-25.
- Bada, A. 2025 *Lo sguardo straniante rinomina il luogo*. In: Attanasio, E. (ed.). *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*. Firenze: Franco Cesati Editore: 63-84.
- Butler, J. 1997 *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Farnetti, M. 2022 *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*. Roma: Carocci.
- Fischer-Lichte, E. 2001 *The Dissolution of the Bourgeois Family Ideal: A Doll's House*. In: *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge, 253-259.
- Fusini, N. 2024 *Il romanzo familiare*. In: Mansfield K. *Pura felicità*. Milano: Feltrinelli: 313-324.
- hooks, bell 2020 *Elogio del margine. Scrivere al buio*. Trad. di Giustacchini, C. Napoli: Tamu Edizioni.
- Ibsen, H. [1879] 2003 *Casa di bambola*. Trad. di Pocar E. Milano: Mondadori.
- Kaplan, S. 2010 'Class distinctions in Katherine Mansfield's *The Doll's House*'. *Journal of Literary Criticism*, 22(3):45-60.

- | | | |
|----------------|------|---|
| Mansfield, K. | 2024 | “Pura felicità”. In: <i>Pura felicità</i> . Milano: Feltrinelli: 198-215. |
| | 2024 | “La casa di bambole”. In: <i>Pura felicità</i> . Milano: Feltrinelli: 165-174. |
| Moi, T. | 2008 | <i>Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy</i> . Oxford: Oxford University Press. |
| Ortese, A.M. | 2003 | <i>Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia</i> . Milano: Adelphi. |
| ——. | 2006 | “Casa di bambola”. In: <i>Angelici dolori e altri racconti</i> . Milano: Adelphi: 415-432. |
| Sheheryar, N. | 2024 | ‘Exploration of Social Structures in <i>The Doll’s House</i> by Katherine Mansfield: A Liberal Feminist Analysis’. <i>Journal of Policy Research</i> , 10 (2):228-233. |
| Templeton, J. | 1989 | ‘The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen’. <i>PMLA</i> , 104 (1): 28-40. |
| Tombolini, C.. | 2025 | “Cammino nello spazio di un racconto disperso”. In: Attanasio, E. (ed.). <i>Ai margini dell’umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese</i> . Firenze: Franco Cesati Editore: 41-61. |
| Woolf, V. | 1993 | <i>Una stanza tutta per sé</i> . Trad. di Del Serra, M. Roma: Newton. |

GENOVA NELL'(ILLUSIONE) OTTICA DI ANNA MARIA ORTESE

ALESSANDRO FERRARO
(Università di Genova)

Abstract

Anna Maria Ortese made several stops in Genoa through her novels, from L'iguana to Alonso e i visionari, but a city so truthful and at the same time illusory could be seen even more clearly and even earlier in her journalistic and epistolary writing. This essay focuses on the period between 1957 and 1964, on a travel reportage, two letters and an article, in order to highlight Genoa among Ortese's cities and to include Ortese among the writers of literary Genoa, without overlooking the biographical dimension: she felt she was born in the wrong place and was searching for a safe haven. Maybe it was Genoa?

Keywords: Anna Maria Ortese, Genoa, epistolary writing

Anna Maria Ortese fece più volte tappa a Genova con la propria narrativa, dal primo all'ultimo romanzo, da una *partenza* a un *arrivo* come se avesse seguito una logica e non la seguì. Nelle pagine iniziali dell'*Iguana* il conte e architetto Aleardo di Grees detto Daddo, dopo aver affidato a due segretarie lo studio di Via Bigli a Milano e dopo aver salutato la madre, s'imbarca sulla nave Luisa con partenza da Genova e destinazione un'isola sperduta a largo del Portogallo, ai confini della realtà (1986:20). Quasi alle battute finali di *Alonso e i visionari*, giungendo in treno dal confine francese, Genova appare quale "ombra verticale, vera fiancata di nave, punteggiata di fanalini d'oro" (1996:190).

È soprattutto fra ombre e luci che Genova si manifesta agli occhi di Ortese, che rientra nella sua ottica. Gli estremi cronologici di un viaggio narrativo che durò oltre trent'anni sono il 1965 dell'*Iguana* e il 1996, di *Alonso e i visionari*, intanto nel 1987 uscì *Morte del folletto* poi intitolato *Folletto a Genova*; tuttavia una città così veritiera e insieme illusoria si vede ancora meglio, e ancora prima, nella scrittura giornalistica ed epistolare (non vi rientra dunque *Alonso e i visionari* che, lo si dica subito, aumentò notevolmente il voltaggio delle *luci di Genova* raccontate da Ortese). In questa sede si prendono in considerazione il torno d'anni fra il 1957 e il 1964, un paio d'incursioni giornalistiche e altrettante lettere private, per valorizzare Genova fra le città di Ortese (accanto a Napoli, Roma, Milano) e annoverare Ortese fra le scrittrici e gli scrittori della Genova letteraria (accanto a Montale, Caproni e Luzi, qui citati, oppure a Gozzano, Sbarbaro e Campana, citati nelle note).

Nel 1957 Ortese, che si sentiva nata nel posto sbagliato e faticava a trovare un posto nel mondo, era a Milano. Nella città che la rese a lungo felice le mancò l'ossigeno, secondo un moto respiratorio quasi congenito dato che all'"aria di speranza" – l'espressione è sua (1979:196) – prima o dopo ma puntualmente seguiva un senso di soffocamento¹. Nel corso di quell'anno traslocò da una casa all'altra nel capoluogo lombardo, poi si spostò per tutta l'Italia alla ricerca di collaborazioni e soldi. L'estate dovette essere ligure giacché la redazione milanese dell'*Unità* le commissionò il reportage che uscì in otto puntate dal 1° al 23 agosto 1957 con intestazione *Viaggio in Liguria*, con un andamento non ragionevole e con una "scrittura sbandata e ansiosa, spezzata, esitante", così l'ha definita Ortese stessa nella prefazione alla *Lente scura* (2002:17). Genova occupa le prime due puntate del reportage: *Genova come una nave* (come apparirà in *Alonso e i visionari*) e *Sottoripa, indescrivibile pietra nera*².

¹ Per questo aspetto e per gli spostamenti della scrittrice si rimanda ad *Apparizione e visione*, vita e opere di Anna Maria Ortese ricostruite da Luca Clerici (2002).

² *Genova come una nave* e *Sottoripa, indescrivibile pietra nera* uscirono il 1° e il 2 agosto 1957 sulla terza pagina dell'edizione milanese del quotidiano *l'Unità* poi sono stati raccolti, insieme alle altre puntate del reportage *Viaggio in Liguria*, da Luca Clerici nella *Lente scura* pubblicata da Marcos y Marcos (1991:389-404). Le citazioni a seguire sono estratte dall'edizione Adelphi (2002:325-335). Ortese già nel 1955 aveva fatto tappa a Genova seguendo il Giro d'Italia per *L'Europeo*; a tal proposito si veda, su questa rivista, il

Ortese intendeva “disegnare, valendosi di una serie di notizie, di dati, più che di impressioni, un’immagine intima di Genova, quasi una fotografia” (2002:325). Si trattava, ammise in apertura, di un obiettivo presuntuoso e un compito quasi astratto. Cercò il signor Grimaldi, ragioniere di una compagnia di navigazione, per chiedere a lui conto della città. Già l’incontro nell’ufficio è iscritto in un’illusione prospettica e proprio genovese:

Il tavolo da lavoro, nero e bellissimo, corroso e levigato dal tempo come un bastimento dal mare, era incastrato nel vano di una finestra a tre luci, ciascuna delle quali terminava in una lunetta, vero mosaico di vetri colorati e istoriati. Su ciascun vetro, dall’alto fino al basso, correva una griglia di ferro nero intrecciata di metallici motivi floreali, chiusi ciascuno da un piccolo nodo di ferro nero. Attraverso tutto questo nero, questo ferro, essendo quasi invisibile il vetro, si vedeva il mare.

Era il Tirreno che circonda Genova, perché Genova sporge nel mare, ma come visto da una montagna. A che altezza eravamo, e come avevamo potuto arrivarci, se io non ricordavo che un modesto secondo piano?

[...] La tenda, per la verità piccola e vecchia, nascondeva il vano di una finestrina, aperta la quale sali fino a noi il rumore vicinissimo, benché discreto, di una piazzuola. Mi affacciai e scorsi, due piani più sotto, il portone dal quale ero entrata.

Da una parte, dunque, la casa non era più alta di due o tre piani, dall’altra si affacciava sul mare da quaranta e più metri di altezza. Questa era Genova (2002:327)

La strada in cui si trovava il palazzo era “un po’ scura, forse vicina al porto”, evidentemente nei pressi di Sottoripa,

contributo di Eleonora Anselmo *Lo sguardo della non appartenenza: una scrittrice al Giro d’Italia*, vol. 37, n. 2 (2024):93-106. Si segnala, per allargare lo sguardo alle altre città nella stessa raccolta, Sgavicchia S. 2019 *Immagini di città: Milano, Roma, Napoli nella Lente scura di Anna Maria Ortese*, in *Quaderns d’Italià*, 24:67-80.

[...] le luci non erano ancora accese, e la grande stanza era immersa in una confortante semioscurità se si pensa che fuori, alle sette di sera, l'aria era ancora calda come al mattino, e luci e colori di una bellezza insopportabile si contendevano il dominio di un cielo dieci volte più grande del cielo di Milano, portato alle spalle, come una bandiera, da un esercito di verdi colline. (325)

E, ancora, il fatto che l'ufficio del ragioniere

fosse pieno di luce, naturale o artificiale, lo si capiva dalla vividezza dei bianchi e degli azzurri di quella carta geografica che copriva il pannello di vetro della porta, sembrando addirittura la superficie esterna di una grossa lampada accesa. (326)

Era, per la precisione, una carta raffigurante l'Oceano Indiano con colori vivi; in generale la Genova di Ortese si legge come se fosse dietro un filtro o sotto una lente, al pari di una mappa che copre un vetro; la scala dei grigi e la vividezza dei colori della città dipendono dallo sguardo della scrittrice, dall'umore del momento. Ortese, nella postfazione alla *Lente scura*, ha confidato che tra la fine della Seconda guerra mondiale e gli ultimi anni Cinquanta, quando viaggiava di continuo, "le cose viste, uomini e paesi" le ha viste "sempre deformate dalla sofferenza, dall'ansia, come da veloci illusioni di tregue e riposi", specificando che una persona vagamente "dissociata" il mondo lo poteva osservare come dietro un muro, "sempre al di là di una parete invalicabile", così che tutto apparisse "estraneo, meraviglioso e spietato insieme" (451-452).

Per descrivere la Liguria bisogna stare dentro gli stilemi della luce e dell'ombra, secondo la lezione di Italo Calvino imparata da Francesco Biamonti³; sta di fatto che Ortese per Genova ha fatto ricorso al proprio linguaggio della luce, consolidato ricorrente e

³ "Leggendo i primi libri di Calvino – ricordo soprattutto il racconto *L'uomo nei gerbidi* in *Ultimo viene il corvo* – ho capito che per descrivere la Liguria bisognava stare dentro questi stilemi della luce e dell'ombra" (l'intervento di Francesco Biamonti è reperibile nel volumetto *Per Italo Calvino* pubblicato dal liceo classico Cassini di Sanremo nel 1996).

talvolta ripetitivo. E non ha risolto ogni “contraddizione non escludente” che, lo spiega Monica Farnetti a proposito di una Napoli paradigmatica:

l'ha indotta in origine a farsi carico della complessità della realtà senza semplificare, ovvero senza tagliare, ciò che per significarsi ha bisogno di contraddirsi, e a familiarizzare con la doppia (quando non multipla) verità di concetti, cose, sentimenti, persone. (2025:81)

Ortese, chiarisce Luca Clerici, “non ritrae il mondo ma l'immagine del mondo che la sua anima rispecchia”, dunque “la contraddizione logica non ha alcun peso” e fa l'esempio della contrapposizione rumore-silenzio (2002:464): lo stesso vale per luci-ombre o per realtà-irrealtà se le “cose” di Genova le diedero “un'impressione di irrealtà, ch'era frutto appunto della loro smisurata realtà” (331) e che inevitabilmente fa pensare a Elsa Morante (e a Simone Weil)⁴.

Accompagnata in macchina da Grimaldi, Ortese si diresse a Nervi nel levante genovese, attraverso via Gramsci e via XX Settembre seguendo un cielo cangiante di colori e la “corrente” di macchine e persone che “saliva e scendeva” (ivi), e rientrò in Sottoripa, zona a ridosso del mare con portici edificati nel Medioevo sotto la *ripa maris*, tanto bassi da sembrare notturni pure di giorno:

Sotto questo cielo, entro questa luce d'una vastità, un fulgore, una bellezza assolutamente irreali, ugualmente vasta, fulgida, irreali si apriva Genova. Saliva e scendeva dai monti circostanti, in un'altalena di bianchi palazzi, diecimila occhi freddi appuntati sul mare. Saliva e scendeva: e con essa la gente, le macchine, il mare. Forse non stavo più bene. Di colpo, tutta questa meraviglia è sparita si è fatto buio. “Sottoripa” ha detto il Grimaldi aprendo lo sportello. (333)

I palazzi bianchi che nel reportage luccicano sulle alture non sono distanti dai fanalini d'oro, ossia gli oblò delle navi, di *Alonso e i*

⁴ Su realtà e irrealtà nell'opera e nel pensiero delle due scrittrici si rimanda a *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil* di Angela Borghesi (Quodlibet, Macerata, 2015).

visionari perché a Genova i palazzi fanno quartiere con le navi, senza soluzione di continuità. Lo sguardo su Genova, seguendo l'umore, oscilla fra fiducia luminosa e cupa frustrazione. Ortese anticipa di quasi quarant'anni, con alcune immagini e scelte lessicali – il contrasto luce-buio, la *meraviglia* e il *saliscendi* della città – una poesia di Mario Luzi, inclusa in una raccolta dal titolo nondimeno ortesiano *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, che giova rileggere:

Genova, meraviglie
che a una a una sciorina
– festoso saliscendi,
sfolgorante mattino –
la nostra traversata
calando noi con ombre
in quella
solare cavità,
noi, luce, risalendo
precipizi
di pietre, ardesie, marmi
[...]

fino agli ultimi due versi in “cui l'inferno si approssima / o il paradiso s'avvicina”⁵. Bella domanda, davanti alla Genova di Ortese: l'inferno s'approssimava o il paradiso s'avvicinava in quel 1957? Per prodigio letterario, che era innanzitutto un problema esistenziale, la città nell'ottica della scrittrice da un lato si approssimava, a Eugenio Montale e alla sua percezione di un *inferno certo* proprio in Sottoripa nel primo mottetto delle *Occasioni* (1939)⁶, e al contempo si avvicinava a Giorgio Caproni e all'aspirazione di andare in paradiso

⁵ La poesia *Genova, meraviglie* venne inclusa nella raccolta *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (Garzanti, Milano 1994: 41).

⁶ “Lo sai: debbo riperderti e non posso. / Come un tiro aggiustato mi sommuove / ogni opera, ogni grido e anche lo spiro / salino che straripa / dai moli e fa l'oscura primavera / di Sottoripa. // Paese di ferrame e alberature / a selva nella polvere del vespro. / Un ronzio lungo viene dall'aperto, / strazia com'unghia i vetri. Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te. / E l'inferno è certo”. Si tratta del primo dei *Mottetti* delle *Occasioni* (Einaudi 1939); si cita dal “Meridiano” con *Tutte le poesie* di Eugenio Montale, a cura di Giorgio Zampa, pubblicato da Mondadori nel 1984:139.

con l'ascensore di Castelletto nel *Passaggio d'Enea* (1956)⁷. Verso il mare o verso il cielo, ma il percorso porterebbe lontano qualora ci orientassimo con queste coordinate sul piano ortesiano, solo all'apparenza razionale e rigoroso come un piano cartesiano⁸.

Montale e Caproni, maggiori poeti della Genova letteraria, erano i poeti prediletti da Ortese stando a una sua dichiarazione del 1996⁹. E nel *Viaggio in Liguria*, scorrendo in avanti la descrizione di Sottoripa, si possono ritrovare buio, odori e vociare di una più antica e meno nota poesia di Caproni (*A mio padre*, intitolata in origine *Sottoripa*)¹⁰, ma soprattutto una "semioscurità radiosa", ennesimo ossimoro di Ortese, che prima di anticipare la "solare cavità" di Luzi richiama alla mente l'"oscura primavera / di Sottoripa" del già evocato mottetto di Montale. Del resto, Ortese omaggiò Montale più esplicitamente in un altro viaggio estivo, intitolato *Estivi terrori* e uscito sul *Mondo* nell'agosto 1960, allorché in Piazza del Popolo a Roma le venne in mente – "perché ero proprio pazza" scrisse – il verso "Tu non ricordi la casa dei doganieri" e le parve che Montale fosse lì¹¹ (e chissà se è soltanto una coincidenza che lo studio di Daddo nell'*Iguana* si trovi in

⁷ "Quando andrò in paradiso / non voglio che una campana / lunga sappia di tegola / all'alba – d'acqua piovana. // Quando mi sarò deciso / d'andarci, in paradiso / ci andrò con l'ascensore / di Castelletto, nelle ore / notturne, rubando un poco / di tempo al mio riposo". Si tratta dell'incipit dell'*Ascensore*, poesia inclusa nel *Passaggio d'Enea* (Vallecchi 1956); si cita dal «Meridiano» con *L'opera in versi* di Giorgio Caproni, a cura di Luca Zuliani, con introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia di Adele Dei, pubblicato da Mondadori nel 1998:168.

⁸ "Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticale (verso il cielo) e orizzontale (verso il mare) diviene una geografia simbolica della fuga e decostruzione: le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione che determinano nel lettore il semisimbolismo 'alto: bene = basso: male' (alto sta a bene come basso sta a male)", spiegano Zaganelli e Marino, così "la città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica" (2019:481).

⁹ *Il mare freddo. Dichiarazioni raccolte da Goffredo Fofi* uscì a pagina 13 del numero del luglio-agosto 1996 di *Linea d'ombra*.

¹⁰ "Non più il catrame odora / di remoti velieri / dietro San Giorgio: un gorgo / d'altri e più acri aromi / pullula, Sottoripa, / nei tuoi fondachi bui. // Ma è festa ai marinai / d'oggi come fu ieri / un tanfo di bolliture / rancide, d'olii di semi, / o all'osterie nel fresco / morto d'acque portuali / carnali risa di donne / frequentate dai mori"; *Finzioni*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1941, ora nel «Meridiano» con *L'opera in versi* (1998:47).

¹¹ *Estivi terrori* uscì in due parti sul «Mondo», alle pagine 11-12 nei numeri 34 e 35 del 23 e 30 agosto 1960; si cita dall'edizione Adelphi della *Lente scura* (2002:71).

Via Bigli, la via milanese dove viveva Eugenio Montale, comunque bisognerà approfondire le *occasioni* montaliane di Ortese).

Dopo l'ufficio del ragioniere che passava da una "confortante semioscurità" alla luce piena, dopo il viaggio in macchina che collegava la "luce d'una vastità, un fulgore, una bellezza assolutamente irreale" al buio di colpo, quando Ortese "forse non stava più bene" ed entrava nei portici di Sottoripa, nella terza tappa il reportage vira ancora una volta:

all'impressione di buio, si era sostituita quella di una semioscurità radiosa: il buio degli archi, delle tende, degli usci segreti era intramezzato adesso da raggi di luce variamente colorata, o semplicemente dorata dal sole al tramonto, ch'era l'effetto di questo o quel riflesso. (333)

L'illusione, non solo ottica, che Genova potesse essere per Ortese la soluzione – la luce nel buio, l'approdo sicuro di un continuo naufragio, la sponda simile all'indimenticata Napoli, il cielo dieci volte più grande del cielo di Milano – riappare qualche anno più tardi e si riflette sulle due lunghe lettere spedite a Giovanni Comisso il 21 giugno e il 6 ottobre 1962, conservate presso la Biblioteca comunale "Comisso" di Treviso¹² e pubblicate da Benedetta Centovalli su *Trasparenze*¹³.

Il 21 giugno 1962 Ortese contattò Comisso, in qualità di collega e, si legge in apertura, "amico per tutti, anche per quelli che sono quasi invisibili" (lo aveva conosciuto probabilmente nella redazione del *Mondo*), per chiedergli un favore, una lettera di presentazione, possibilmente per il Ministero delle Poste e Telegrafi, che agevolasse il trasferimento della sorella Maria da Roma a Genova (il quinto della postelegrafonica in cinque anni, da Firenze a Roma, poi Milano, di nuovo a Roma e non infine a Genova, a proposito di vagabondaggio). Aveva avuto l'idea Maria, quantunque Anna Maria avrebbe lasciato volentieri la capitale per il capoluogo ligure; si lamentò di Roma e di

¹² Fondo Giovanni Comisso, s. III/2, b. 7, fasc. 29.

¹³ Cfr. Ortese, 2024; si rimanda a Centovalli, 2024, per uno sguardo meno scorciato, col rischio dello strabismo, sul contesto genovese e sull'illusione ottica.

Milano, mentre Genova avrebbe potuto essere “la città buona, essendo un porto del Nord, mediterranea, e civile, ma senza esagerazione”. Il punto era sempre quello di partenza: “se sapesse, caro Comisso, che tragedia, per quelli che sono nati nel posto sbagliato, è trovare una città che vada bene; che tipo d’angoscia!”. Tenute in conto le idiosincrasie per il resto d’Italia, Ortese tirò somme e speranze: “mi sembra che solo a Genova si possa vivere senza affanno, forse perché c’è il mare e la gente è abbastanza riservata. Lì si può sparire, credo, senza però perdersi” (2024:149-150)¹⁴. In una lettera del 24 settembre a Paolo Lecaldano avrebbe definito il trasferimento “*come voluto da me, necessario a me*”¹⁵.

Anna Maria e la sorella Maria meditarono di stabilirsi a Genova qualche anno, ma si fermarono due mesi e mezzo, dal 1° agosto al 12 ottobre 1962, alloggiando i primi giorni in un modesto albergo e poi affittando, nel quartiere popolare e non centrale di Sampierdarena, una casa modesta al civico 5 di Via Magellano, accanto alla chiesa di Cristo Re e a l’ospedale di Villa Scassi (qui nel 2010 morirà Edoardo Sanguineti, l’altro grande poeta della città che Ortese reputò “una eccellente persona, un uomo intelligente”, pur non conoscendolo e

¹⁴ Viene in mente, seguendo il *mare* come interlocutore di Ortese e costante della sua opera – una splendida lettera che Guido Gozzano, poeta che alla narratrice “piaceva molto” (cfr. *Dichiarazioni raccolte da Goffredo Fofi*, cit.), spedì ad Amalia Guglielminetti il 9 dicembre 1907 da Genova, dove soggiornò a lungo e a più riprese per contrastare l’avanzata della tubercolosi; si cita un brano appena di miseria domestica sovrapponibile ad alcune pagine ortesiane: “La mia camera è squallida, incalcinata alle pareti, con un arredo miserrimo, ingombro qua e là del mio bagaglio in disordine: libri, scatole, barattoli, abiti, biancheria; una fialetta d’essenza si è aperta nel viaggio e la roba spande nella camera, con l’odore della cera da pavimento, un odore acutissimo. Ho mille piccole cose umilianti da procurarmi con le mie mani: l’acqua bollente per le inalazioni, l’acqua bollente per le uova (non c’è verso che il cuoco voglia capirne il grado di cottura), farmi il caffè (immaginatemi!), riordinarmi i tiretti, presiedere alla lingerista... Ma c’è il mare di fuori: e sono felice! Mi umilio in tutte queste materialità che a casa mi sono sconosciute e sono felice!...” (si cita dalla prima edizione delle *Lettere d’amore*, a cura di Spartaco Asciamprener, Garzanti, Milano 1951:70).

¹⁵ “Questa estate, in luglio, mia sorella, con la quale vivo, perché non sono in condizioni di andarmene, ha voluto trasferirsi a Genova. Quel buco che avevo a Roma, buco ma silenzioso, dove ero riuscita a portare tanto avanti il mio romanzo, ho dovuto lasciarlo. Io stessa ho dovuto darmi da fare per questo salto nel buio, disturbando amici carissimi (come Comisso), per questo trasferimento, *come voluto da me, necessario a me*. Mia sorella non ha avuto, e non poteva avere, perché la sua natura è questa, nessuna compassione di me. In quella casa, a Roma, c’era un solo posto tranquillo: i quattro metri quadrati di cucina dove io vivevo dall’estate del ’60. Questo posto, lei me lo ha tolto. A Genova ho trovato, dal 1° agosto, un inferno di rumore, senza contare le nuove difficoltà economiche, e lo stato di angoscia in cui è caduta, e vive tuttora, mia sorella” (cfr. Clerici, 2002:373).

supponendo che non la stimasse)¹⁶. *Fermarsi* non è il verbo giusto, non lo è mai con Ortese che a Genova sperava di respirare in senso fisiologico grazie al “vento del mare” e in senso figurativo; lo confidò a Comisso. Presto, però, si sentì soffocare dalle preoccupazioni per le condizioni lavorative di Maria, faticose e frustranti, per le ristrettezze economiche, per il rumore proveniente dalle strade che non conciliava la sua scrittura, e per lo stato della casa¹⁷. Resistette due mesi e mezzo ma, contando i giorni, molto meno se da Genova tornò a Roma e Milano, fuggì a Firenze e, sempre per scrivere e dunque sopravvivere, tentò di rifugiarsi a Forlì presso la Fondazione Garzanti, passando per Como e Bologna.

E infatti nella seconda lettera a Comisso, del 6 ottobre 1962, Ortese riassunse il proprio soggiorno a Genova che stava per chiudersi, un resoconto disastroso non privo di autoironia – “spero anche si sia un po’ divertito” gli scrisse quasi alla fine (156) – e declassò la grazia ricevuta dall’amico in un’ennesima condanna. Genova le fece, appena arrivata, “un’impressione buona e anche terribile, a causa dei palazzi altissimi che veramente arrivano fino al cielo, e per di più (quelli

¹⁶ In una lettera del 18 dicembre 1978 ad Andrea Guano, Ortese dirà qualcosa di Sanguineti e qualcosa di più di sé, della vita a Rapallo e del rapporto con gli intellettuali che si trovano a Genova, a pochi chilometri ma così distanti: “mi sembra una eccellente persona, un uomo intelligente. Ma non lo conosco, né posso supporre che mi stimi. Io appartengo a una generazione odiata e spregiata (quando non ha raggiunto un potere, che poi sarà perduto, come sarà perduto per quelli che le succederanno). È un gioco che non mi riguarda più. In Italia, non c’è nulla che non sia odiato e spregiato, apertamente o copertamente. Non c’è che l’utilità immediata, a salvare le apparenze. Io vivo perciò lontana da tutti” (cfr. Clerici 2002:534).

¹⁷ “Le case di Anna Maria Ortese sono case di fantasmi, case invase dal rumore o da scarafaggi, da personaggi molesti o da esose richieste di affitto, case immaginarie”, sottolinea Centovalli nel commento alle lettere a Comisso, “case soprattutto da abbandonare, case misere in strade buie, case fatte di poche stanze, di una camera-cucina da trasformare in una piccola matrioska per lavorare, case impossibili da abitare” (2024:159); sul tema propriamente ortesiano e ampiamente studiato si segnala la considerazione di Giorgio Bertone sul “mito della casa e delle mura interne che attraversa tutta l’opera” perché si trova nella recensione alla prima edizione della *Lente scura* per il principale quotidiano genovese e spiega l’importanza attribuita dalla scrittrice alla casa affittata a Genova e la speranza di stabilirsi e scrivervi: “È casa reale, casa desiderata dalla famiglia nel primo dopoguerra e cercata oltremare, vicino a Tripoli, casa distrutta nel secondo conflitto, a Napoli, casa perduta e mai avuta da chi è vissuto sempre tra povertà e indigenza e spesso ha considerato le mura di una stanza come la difficile conquista per sopravvivere come scrittrice, semplicemente un luogo dove appoggiare carta e penna. E casa simbolo di un approdo e di una solitudine non dispersa, afferrata, per chi ha fatto dell’indigenza e della vulnerabilità che ne consegue una categoria” (1992).

nuovi), sono bruttissimi” e sin da subito attribui la bontà della città alla sua gente, già paragonata agli angeli (152-153). Pure quando rientrò dalle fughe, giungendo col treno alla stazione di Brignole a mezzanotte, la città le “parve bellissima” per poi cambiare opinione:

E così, caro Comisso, dica se non sono ammalata, e che cosa si può fare, e se non c'è da piangere, delle volte. La mia volontà è spezzata. Qui non riesco a lavorare, e fuori non ho più il coraggio di andare. Devo essere esaurita, o forse non ho da dire più niente, sarà così, non ho da scrivere più niente.

Smise di battere a macchina il racconto di “un'estate penosissima, e strana”, chiedendo al corrispondente perdono per la severità (155-156).

In realtà Ortese stese la lettera a Comisso in due tempi. Nella seconda parte la volontà spezzata sembrò ricomporsi, nel giro di due ore come un'*unione dei contrari* o una *contraddizione non escludente*, grazie alla prospettata assegnazione della sorella a un ufficio postale meno periferico e alienante, grazie alla speranza di riprendere a scrivere e grazie alla gente genovese di cui si precisano gli attributi angelici, abbastanza ultramondani da illudere la scrittrice di sopportare le questioni più mondane (la spazzatura, l'ignoranza) e di poter restare in città:

Soffriamo un po', va bene; ma intorno ci sono i Genovesi. Se sapesse quanto sono buoni, miti, anche gli scaricanti del porto, e pronti all'aiuto. Un giorno dovrò scrivere a lungo di questa gente, che sembrano angeli impolverati. La città è spesso assai trascurata, il vento, quando c'è, solleva tutta la spazzatura del mondo, non c'è cultura, ecc., ma questi uomini e donne non smettono un minuto di essere lieti, candidi, contenti, tutto il contrario dei Romani, e c'è una grande freschezza d'animo, e ingenuità, e non possono veder soffrire la gente. Vi salutano ad ogni momento, sorrisi di qua, sorrisi di là, informazioni non richieste, sempre con tanto d'orecchio e tanto d'occhi. Da vergognarsene, quasi, tanto ci si è poco abituati.

Così, allora, si rimarrà a Genova (156-157)

E il giorno consacrato alla gente genovese arrivò due anni dopo, quando il 21 luglio 1964 sul *Mondo* uscì *Luci di Genova*¹⁸. Ortese riepilogò in apertura e in breve il rapporto con la città:

Due anni fa, di questi giorni, mi preparavo a partire per Genova dove contavo di rimanere almeno qualche anno [...] e un po' me la ricordavo per esserci stata qualche volta, di passaggio. (2002:111)

Di Genova trattenne, sin dal titolo, più le luci che le non omesse ombre (nell'opera della scrittrice di rado le luci sono separate dalle ombre, e spesso sono i momenti tragici o di tensione ad essere detti con la luce o fatti *di luce*). L'altura boschiva che si alza dietro Sampierdarena le parve "un'ombra enorme"; Villa Scassi e Cristo Re "edifici tristi" e "davanti alla chiesa c'era spesso un carro funebre, e la notte, sui pilastri del cancello, si accendevano dei lumini"; ovviamente la Lanterna, non lontana:

Tutto questo in quella mezza luce, sotto quel cielo sempre d'argento, con quel faro che la notte s'accendeva ritmicamente, come a dire "qui fu il mare", stringeva l'anima, eppure, devo dire, aveva un non so che di umano, e a poco a poco mi divenne caro. (116-117)

La Lanterna vegliò, "come un angelo", uno dei momenti di maggior fiducia e vicinanza alla città. Ortese era seduta in Corso Italia, con lo sguardo rivolto a ponente e il pensiero rivolto all'infanzia, un passato che ebbe l'impressione – l'ennesima – non fosse perduto:

Sedevo su una panchina, sulla passeggiata che va verso Boccadasse, e il mare era davanti a me, come una voragine di metallo fuso, calmo, orrendo, una forza più che umana. Poche navi, al tramonto, sagome solitarie,

¹⁸ Anna Maria Ortese, *Le luci di Genova*, in *Il Mondo*, XVI, 29, 21 luglio 1964:6-7. Si cita, a seguire, dall'edizione Adelphi (2002:109-119).

solcavano quelle acque, dove l'orizzonte, colorandosi appena di giallo, sembrava aprirsi sul nulla. Poco alla volta, le luci d'oro del porto si accendevano alla mia destra, e fiammeggiavano tra esse luci rosse, verdi, turchine, apparivano torce viola e parallele d'argento e, come un angelo, si muoveva il faro. Io sentivo la mia piccolezza, la mia nullità, e, col vento fresco della sera, i ricordi dei miei primi anni nel mondo, di quella felicità, quel tumulto, quelle compagnie, paragonati al presente deserto, mi divenivano strazianti. Eppure, avevo l'impressione che tutto ciò che avevo amato, e quindi perduto, non fosse, come nel resto d'Italia, definitivamente cancellato dalla vita; avevo anzi la bizzarra impressione che fosse qui, presente, e questo mare fosse la sua scaturigine.

Allora, io sentivo questa città come la città più cara, più mia, fra le tante che avevo conosciuto¹⁹. (2022:119)

I filtri o gli schermi o i dispositivi della visione replicarono quelli del reportage estivo del 1957, sin dall'arrivo in una tarda sera di mezza estate del 1962 nella città delle illusioni ottiche: la notte limpida in cui si vedeva tutto ma "proprio tutto, i più piccoli particolari che talvolta sfuggono"; chiara "come il quadro di un cinema"; la "curiosa vetrata" del ristorante della stazione; il labirinto in cui "si seguivano portici, prendevano ascensori, attraversavano cortili, raggiungevano scantinati, si entrava in una specie di chiesa, e poi tutto ricominciava" per riparare in un primo albergo, "incorporato nella montagna stessa, e se non proprio la montagna vera, la montagna dei palazzi", tanto lontano che le parve di "essere uscita da Genova" (112). A notte fonda, senza luci tranne "una piccola lampada assai in alto, e che sembrava un insetto fosforescente", si rese conto, come nel 1957 nell'edificio della

¹⁹ L'immagine della scrittrice su una panchina rimanda, in modo più immediato sul percorso che si sta seguendo, a un'immagine che lei stessa suggerì più tardi a Natalia Aspesi: "Io ammiro le zingare, ma non posso esserlo: forse lo sono stata, una zingara della sofferenza, ma ormai sono una formica che si è rifugiata, immobile, sotto una panchina. Non ho altra difesa che l'assoluta solitudine, in cui mi sento talvolta persino allegra" (*Anna Maria Ortese orgoglio e pregiudizio*, in *la Repubblica*, 16-17 marzo 1986:24).

compagnia di navigazione, che l'albergo era "a un'immensa altezza", da una parte era appoggiato alla montagna ma dall'altra sporgeva fuori:

uno spettacolo imponente e, devo ammetterlo, un po' spettrale: l'arco di luci del porto, navi fiammeggianti, le vie della città, con i marinai che s'incrociavano davanti alle insegne, e uno splendore e un silenzio assoluti. (113)

In quella prima notte la scrittrice si sentì una bambina che frequentava una scuola della città o un giovane che barcollava svelto verso il porto, senza presente né preoccupazioni, ma con un passato e "soprattutto una patria" o una nave ossia Genova stessa – già "come una nave" nel *Viaggio in Liguria* e "vera fiancata di nave" in *Alonso e i visionari* – con cui partire: "Fra poco si risaliva a bordo. Si salpava. Per quale terra, o passato?" (114). Non a caso Ortese, la quale nel reportage del 1957 aveva sostenuto l'idea che ogni "città, grande o piccola che sia, è sempre e nient'altro tutti gli uomini che la abitano e la dirigono" e che il valore di tale "bastimento" si misuri non su ricchezza e intelligenza ma sulla finalità che individua e la direzione che intraprende (2002:328), più avanti nella prosa del 1964 fantasticò su Cristoforo Colombo, l'illustre genovese del quindicesimo secolo, navigatore ed esploratore per antonomasia:

E mi pareva che tanto tempo non fosse passato [...] e ancora qualcuno si apprestasse a partire, da questa terra, in una notte senza luce, per gettarsi verso l'oceano, verso un avvenire improbabile, ma non meno amato. (2022:119)

Qualcuno tipo Daddo? Daddo che salperà da lì a poco nell'*Iguana* del 1965.

Con i primi passi a Genova, Ortese ricondusse alla città tutte le sue città e i suoi viaggi, come a riepilogare lunghi tratti di un itinerario esistenziale: Piazza Acquaverde, davanti alla stazione Principe dove era giunta, la rassomigliò a Piazza Missori a Milano, "con in più una strana bellezza d'acquario" (si badi che l'arcinota attrazione non esisteva ancora); l'alloggio iniziale, temporaneo, le diede la sensazione di ritrovarsi prima al Nazionale di Mosca poi in un alberguccio di Palermo, e infine "alla finestra un'altra sorpresa: una

vera zenghet araba”, pari ai vicoli di Tripoli (2002:112). Passeggiare per Sottoripa la riportò indietro, non al *Viaggio in Liguria* bensì a Napoli, alla “stessa visione dei Tribunali” con “un formicolare di sole e polvere, di ombre, ori, colori; una eterna folla ed eterna solitudine”, ma con “un senso dello spazio (sebbene non molto visibile)” che nel capoluogo campano mancava (114).

Il mare non bagnava Napoli, nemmeno Genova. Ortese rimarcò le brutture causate dalla speculazione edilizia, di cui aveva fatto cenno a Comisso, e rilevò che nella città di mare il mare non c’era: “non vedevo al suo posto che una cosa grigia, respinta da ogni parte, come per una guerra non dichiarata, ma non meno reale, dai fabbricati di cemento” (114). Del mare e del cielo però si sentiva l’aria, la libertà e la grandezza e da qui discendeva la gente genovese. Nel piano ortesiano, fra l’asse orizzontale del mare e l’asse verticale del cielo, si incrocia il reale punto di forza di Genova, sua vera luce cioè le persone e la loro “spontanea e quasi prodigiosa capacità di affiancare chi è stanco” (115).

Al centro di *Luci di Genova*, lo aveva promesso a Comisso, Ortese mise l’incontro alla stazione marittima con un portuale e rese omaggio a quest’uomo, “uno di quegli uomini che per forza di cose hanno finito col rassomigliare ad autoveicoli, a ingranaggi” e sentì – in accordo con l’attenzione al sociale propria della narratrice-giornalista – “un sentimento della comune difficoltà di vivere, una pena improvvisa come una luce, per la perdita e sempre più affannata umanità” (115)²⁰. E la dice lunga che questo incontro avvenne mentre Ortese stava cercando un bagaglio smarrito e smarrita, ammise, le

²⁰ Risuonano – nel dialogo della Genova di Ortese con la Genova degli altri (Gozzano, Montale, Caproni e Luzi) – le parole che Camillo Sbarbaro mise in bocca a Dino Campana nello *Sproloquio d'estate*; parole che, a questo punto è chiaro, potrebbe aver potuto pronunciare Ortese stessa: “Come vado per strada, andrei pel mondo. Non ho impegni o fardelli. Attaccato alla vita quanto all’albero la foglia d’autunno. In cerca d’uscita, m’aggiro sulle calate. Dalle banchine ogni giorno si staccano le moli rosse dei transatlantici. Più del rimorchio e dell’elica, al largo le rispinge l’insofferenza dei porti. Mia terra, volti quotidiani, addio vi direi leggermente come col fazzoletto dal molo la donna all’incontro d’una notte... Non c’è posto per me nel perfezionato congegno della Società. Sono il pezzo difettoso che l’operaio scarta. Il polline che non attecchisce e fa tappeto nei boschi... In quella Cassa di Risparmio che è il mondo, *sprecare* fu il mio comandamento” (il *truciolo* del 1921 si legge ora nel “Meridiano” Mondadori *Poesie e prose* di Camillo Sbarbaro, a cura di Giampiero Costa e con un saggio introduttivo di Enrico Testa, 2021:285-286).

sembrava da qualche tempo la sua stessa esistenza, e quando ciò che vedeva non la rinfrancava affatto.

È vero che Ortese non poteva dire “di aver conosciuto Genova, ch'è immensa, e per buona parte arrampicata sui monti, né di averla amata, perché per i sentimenti ci vuole forza”, e di forza non ne aveva; ma è altrettanto vero che la città le diede “fiducia, e un'emozione sotterranea, come di chi attraversa qualcosa di già conosciuto, e bello, e che però mai si potrà identificare” (118). Ed è vero, infine, che Ortese trovò qui per un istante o per un'illusione l'approdo sicuro del continuo naufragio o il cielo sotto cui ripararsi, la luce fra le ombre; non nel paesaggio bensì nelle persone di Genova, gente umile e verace, con cui condividere il peso dell'esistenza, sentirsi meno oppressa e sola.

Forse *Luci di Genova*, ha suggerito Clerici, balenò in Ortese dieci anni dopo quando nel 1975 decise di trasferirsi, e questa volta fermarsi, a Rapallo, non lontano dal capoluogo ligure che in un'intervista del 1986 definì “così triste, grigia una pietra”²¹. Quasi a chiudere il cerchio aperto nella pagina del 1957 *Sottoripa, indescrivibile pietra nera*. Genova tornò a tratti nella vita di Ortese, a causa delle sue condizioni economiche e delle condizioni di salute di Maria: nel 1987 a farle paura era lo sfratto (*Il Lavoro* titolava *La ortese lascia Rapallo. “Andrò a Genova in una casa acquistata col mutuo”*)²² e nel 1990 a preoccuparla era il lungo ricovero in un ospedale genovese della sorella (“Ma a Genova, io non saprei dove andare”, scrisse a Franz Haas, “per restare sul posto, a farle compagnia. È una brutta situazione. Se vado a Genova, poi, devo lasciare il lavoro. Niente più libro”)²³.

E nelle ultime pagine di *Alonso e i visionari* la città torna notturna e illuminata, si leggono parole che vale la pena rileggere dopo le missive e gli articoli qui allineati. Dopo essersi rivelata come “ombra verticale, vera fiancata di nave, punteggiata di fanalini d'oro”, la città si svela a frammenti e rifrazioni (“e sempre più luce o minore oscurità”) (1996: 191), dominata dal mare e oppressa dalla montagna; infine si mostra sotto il filtro o la lente che il presente saggio ha

²¹ Lucia Borgia, *La vispa Annamaria*, in *Il Mattino*, 9 luglio 1986:13.

²² L'articolo uscì il 16 aprile 1987 sulla quinta pagina del quotidiano genovese, con la firma di Mariella Minerva.

²³ Lettera del 27 novembre 1990; cfr. Clerici, 2002:592.

cercato di calibrare con articoli e missive, sia vista nel particolare (come il carcere, “in mezzo a molte luci, quell’ombra immensa di Marassi”) (218) sia vista in generale: “tutta Genova procura un senso di vertigine e respinge per questo chi non vi sia avvezzo (vertigine, abbandono, e anche immobilità e lontananza da tutto, direi. Io ne sono sempre sfuggita)” (1996:193). A conferma che ogni arrivo fu partenza.

Dal 1998 Ortese riposa a Staglieno, il cimitero monumentale di Genova; circondata da statue di marmo bianco, perlopiù raffiguranti con impressionante iperrealismo uomini e donne genovesi (compresa una venditrice di noccioline, su cui si è depositata nel tempo una patina nera che fanno pensare – ennesima illusione ottica – agli angeli impolverati.

Bibliografia

- | | | |
|----------------|------|---|
| Bertone, G. | 1992 | ‘Penna fuori casa. Ritratto in grigio di Genova senza mare’. In: <i>Il Secolo XIX</i> , 11 gennaio 1992. |
| Centovalli, B. | 2024 | ‘Il mare non bagna Genova. Due lettere e un biglietto di Anna Maria Ortese a Giovanni Comisso’. In: <i>Trasparenze</i> [nuova serie]:159-170. |
| Clerici, L. | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese</i> . Milano, Mondadori (riedizione 2025, Milano: Luni). |
| Farnetti, M. | 2025 | “Diplopie partenopee. Domenico Rea e Anna Maria Ortese”. In: Farnetti, M. (ed.). <i>Una Bloomsbury mediterranea. Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra</i> . Napoli: Federico II University Press:71-85. |
| Ortese, A.M. | 1979 | <i>Il cappello piumato</i> . Milano: Mondadori. |

- . [1965] *L'iguana*. Milano: Adelphi.
1986
- . 1996 *Alonso e i visionari*, Milano: Adelphi.
- . [1991] *La lente scura. Scritti di viaggio*. Clerici.
2002 L. (ed.). Milano: Adelphi.
- . 2024 “Caro Comisso”. In: *Trasparenze*, cit.:
148-159.
- Zaganelli, G. & 2019 “Dispositivi della visione, ambienti ed
Marino, T. embodiment nella Letteratura femminile”.
In: *Lea. Lingue e letterature d'Oriente e
d'Occidente*, 8, Firenze University Press:
475-491.

CONTRIBUTORS / COLLABORATORI

ELISA ATTANASIO Elisa Attanasio è ricercatrice tenure track in Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. La sua ricerca attraversa la narrativa italiana del secondo Novecento in dialogo con filosofia e antropologia, con attenzione a scritture dei margini, ecologie letterarie e studi della voce. Ha scritto articoli e monografie su Parise, Ortese, Calvino, Anedda, Pasolini, Sapienza, Ceresa. Ha insegnato alla Sorbonne Université (2014–2019) e alla Sorbonne Nouvelle (2019–2021). Nel 2024 è stata visiting scholar presso il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo. Il suo ultimo saggio si intitola *Forme dello spaesamento nella letteratura italiana (1965-1978)*, uscito per Quodlibet nel 2025.

LILIA BELLUCCI Lilia Bellucci è una studiosa di letteratura italiana, attualmente attiva presso l'Università di Roma 1 "Sapienza" e presso l'Università di Chambéry "Savoie Mont-Blanc", con un progetto di ricerca internazionale su Anna Maria Ortese, il visivo e l'inespresso. Autrice di *E tu, chi sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, Avagliano, 2024, e di *Due donne verso l'India di Tagore. L'epistolario inedito tra Anna Maria Ortese e Adriana Capocci Belmonte*, Treccani, 2026, ha partecipato come relatrice ed organizzatrice in Italia e negli Stati Uniti ad iniziative per la valorizzazione della letteratura italiana del XX secolo. Docente di ruolo nei licei, ha contribuito alla realizzazione di un innovativo sistema di guida museale, vincitore del premio "Imprenditori per il Giubileo del Duemila". È membro del direttivo della Società Italiana delle Letterate e, presso la Fondazione e l'Istituto Treccani, è responsabile della curatela di un importante Fondo di Ortese.

BARBARA CAVALLINI Barbara Cavallini è docente di Lingua e Letteratura Italiana e Latina presso il Liceo "Fabrizio De Andrè" di Brescia. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Estudios Filológicos

presso l'Universidad de Sevilla, per la Linea de Investigación, *Mujer, escritura y comunicación*, in co-tutela con l'Università degli Studi di Padova, con un progetto sull'Epistolario di Anna Maria Ortese volto a definire la trama di relazioni letterarie, personali ed editoriali della scrittrice. Ha esteso il suo ambito di studio alla poetica ortesiana, approfondendo le connessioni letterarie tra la scrittrice e i suoi corrispondenti e concentrandosi, in occasione della sua partecipazione a congressi e convegni, sulla figura della scrittrice Clotilde Marghieri e, più recentemente, sul poeta Carlo Betocchi. Ultimamente si è altresì occupata dei rapporti editoriali tra Anna Maria Ortese e l'agente editoriale Erich Linder. È attualmente impegnata nello studio dell'epistolario ortesiano relativamente alla corrispondenza inedita con la pittrice Flavia Arlotta Colacicchi. Ha pubblicato diversi contributi su riviste italiane e spagnole e partecipato ad un volume miscelaneo su autrici bresciane, curando la voce relativa alla scrittrice clarense Veronica Giulia Varisco (1861-1937).

ALESSANDRO FERRARO Alessandro Ferraro insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Genova. Di Giorgio Caproni ha curato il *Taccuino dello svagato* (Passigli 2018) e il carteggio con Luigi Surdich (Il Canneto 2023). È autore della biografia critica *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano* (Sef 2022) e della guida letteraria *Genova di carta* (il Palindromo 2020).

PATRICK MÉGEVAND Patrick Mégevand è traduttore, saggista e studioso dell'opera di Anna Maria Ortese. Ha tradotto per il quotidiano francese *Le Monde* diversi racconti inediti della scrittrice (1981 e 1985) e una monografia dedicata allo scultore italiano Maurizio D'Agostini. Ha tenuto numerose conferenze sull'opera ortesiana, tra cui *Anna Maria Ortese, una fantastica umanità*. È autore di vari saggi e articoli dedicati ad Anna Maria Ortese, Gaetano Di Matteo e Pier Vittorio Tondelli. Nel 2017 ha curato la pubblicazione di una parte della corrispondenza personale di Anna Maria Ortese nel volume epistolare *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno* (Philobiblon Edizioni, Ventimiglia). Nel marzo 2025 ha donato alla

Fondazione Treccani di Roma il proprio archivio dedicato ad Anna Maria Ortese, comprendente corrispondenza, libri autografati, lettere di scrittori, traduzioni e documenti di ricerca. Collabora attualmente con regolarità al quotidiano *Nice-Matin*.

ALESSANDRA TREVISAN La sua ricerca si concentra su autrici del Novecento con una prospettiva critica, d'archivio e filologica. Ha pubblicato le monografie *Milena Milani. Un invito alla lettura* (Digressioni 2024), *«Nel mio baule mentale»: per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza* (Aracne 2020) e articoli su Clara Sereni, Adele Cambria e altre autrici. Dal 2017 è membro della redazione di «Archivio d'Annunzio», ora responsabile di redazione. Nel 2024 è tra le vincitrici della 7° edizione del concorso “Elca Ruzzier. Una donna da non dimenticare”, bandito dalla Casa editrice Vita Activa della Casa Internazionale delle Donne di Trieste con il testo *«Più luce negli occhi di quanta ne abbia il mare»*: *Lea Quaretti autrice e inviata alla Mostra del Cinema*.

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 interdisciplinary 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 *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon.

Massimo, J.L. 1970 "Psychology and gymnastics." In: George, G. (ed.) *The magic of gymnastics*. Santa Monica, Calif.: Sundby 4 Publications: 31-33.

Potter, A.M. 2010 'Religion and the literary critic.' *Literator*, 10(1):66-76. April.

Pratt, M-L. 1977 *Toward a speech act of literary discourse*. 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

**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 Postcolonialisms: 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).
- 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 2025/6

President	Dr Mara Boccaccio (UCT)
Treasurer	Prof Peter Anderson (UCT)
Editorial Committee	Prof Anita Virga (Wits)
Secretary	Dr Eleonora Lega
Marketing	Mrs Chiara Ronchetti
Members Representative	Mrs Alice Torriglia

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, applications for membership and remittances should be sent to The Treasurer, Prof Peter Anderson, e-mail: peter.anderson@uct.ac.za

For more information on the Association go to 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).