

BARBARA CAVALLINI

*La casa come spazio simbolico nella narrativa breve di Anna Maria Ortese:
una lettura di Casa di bambola*

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

BARBARA CAVALLINI

*La casa come spazio simbolico nella narrativa breve di Anna Maria Ortese:
una lettura di Casa di bambola*

Lo spazio della casa, visto nella sua dimensione interiore e simbolica, talora rappresentato come nido familiare, qualche volta come luogo opprimente da cui evadere, riveste nella narrativa di Anna Maria Ortese una funzione fondamentale e ritorna con insistenza non solo nei suoi romanzi, ma anche in numerosi racconti. Che la casa, poi, fosse un problema materiale ed oggettivo per l'autrice, perennemente alla ricerca di stabilità economica, è un dato altrettanto conosciuto, come è ampiamente documentato dagli studi biografici relativi alla scrittrice e come emerge, altresì, dalla lettura del suo vasto Epistolario. Tra le tante case, reali o immaginarie, cui Ortese diede forma attraverso la sua scrittura, vi è la «mansarda al quinto piano» di Casa di bambola, racconto pubblicato per la prima volta su «Il Mondo», nel 1958, riedito in diversi luoghi e con altri titoli, dove si ritrova in germe la vicenda di Bettina e Gilliat, la coppia protagonista dei due romanzi milanesi Poveri e semplici e Il cappello piumato. Tuttavia non è solo il piccolo appartamento in cui vivono, Lidia ed Alberto, protagonisti del racconto a destare l'interesse critico, ma sono anche le case «degli altri» che la protagonista osserva dall'esterno così come la casa materna che riaffiora tra le pieghe dei ricordi. Ed è dunque attraverso la dialettica tra interno ed esterno che Ortese mette in atto una critica serrata ad un progresso sfrenato e disumano, del quale gli alti palazzoni d'acciaio descritti nel racconto sono emblema, ed al quale fa da sfondo un senso doloroso di crisi dei valori politici e sociali, che caratterizza la narrativa ortesiana alla fine degli anni Cinquanta.

1. Introduzione

Il motivo della casa in quanto luogo simbolico e carico di profonde valenze metaforiche è ricorrente nella narrativa breve, e non, di Anna Maria Ortese, che, con lo spazio domestico, ha un rapporto ambivalente. Spaziosa o angusta, intima o soffocante, essa rappresenta nella letteratura come nella vita un bene imprescindibile al quale l'autrice de *Il mare* dedica ampie e dettagliate descrizioni.¹ È questo il caso della casa milanese di via Molino delle Armi, 19, di cui Ortese traccia il perimetro in una lettera del 30 aprile 1966 rivolta all'amica Clotilde Marghieri, in cui leggiamo:

Finora, sono stata senza una stanza. L'unica disponibile (indipendente) ce la siamo contesa per tre mesi, mia sorella e io; ma io, quelle volte che ci sono stata, impazzivo per i rumori. Così, come credo di avervi raccontato, ho chiamato una Ditta perché mi facesse un divisorio nella stanza centrale (quella di passaggio): e qui, ora, ci sono due stanzette: una per la quale si passa per andare in terrazza e nella stanza che ti ho detto; e una piccolissima, che sembra un armadio tanto è piccola, per me. In questa stanza c'è una finestretta di 36 centimetri di larghezza, una vera feritoia, che dà anch'essa sulla terrazza e la vista non è male, ma la mattina la luce è scarsa. E non c'è molta aria. Tuttavia, è una stanza, ed è tranquilla abbastanza.²

Altre, poi, sono le case trasposte in forma letteraria in romanzi e racconti, come la mansarda che Bettina e Gilliat affittano ne *Il cappello piumato*,³ molto simile all'abitazione milanese di via Corridoni, richiamata dettagliatamente in una lettera del 25 novembre 1954 rivolta all'amica Elsa De Giorgi: «io, qui, sono riuscita adesso a prendere in fitto una casetta che, secondo me, è una favola. In

¹ Il tema, già caro alla critica ortesiana, è stato recentemente riletto da Iwan Paolini in un interessante intervento che, alla luce delle categorie di *Heimliche/Unheimliche*, richiama l'attenzione su due racconti di Ortese, *Le sei della sera* ed *Interno familiare*. I. PAOLINI, *La casa sonnambula. Su due racconti di Anna Maria Ortese*, «L'ospite ingrato», 12, (2022), 33-49.

² Lettera di Anna Maria Ortese a Clotilde Marghieri, conservata presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto Vieusseux. Firenze. (ACGV, CMI. 247,15), parzialmente pubblicata in L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, 403.

³ A. M. ORTESE, *Il cappello piumato*, in *Romanzi*, vol. I, a cura di M. FARNETTI, Milano, Adelphi, 2002. Così Ortese descrive, tra le pagine del romanzo, l'appartamento di via San Celso: «Un corridoio, e su questo corridoio, in fila come soldatini, tre stanze. La prima, di fronte alla porta d'entrata, era rotonda, col soffitto a cupola, e due balconi quadrati intorno, uno a levante, uno a mezzogiorno, che uscivano su due terrazzini identici pieni di piante selvagge, incassati a metà nel tetto, oltre ai quali si scorgeva una sfilata blu di altri tetti e la chiesa rossa col suo giardino». ORTESE, *Il cappello piumato...*, 215-216.

centro: una soffitta di cinque locali, piena di sole, di verde, di calma; con una vecchia chiesa rossa di fronte, e tanto sole, quando c'è, sui bei terrazzini. In via Corridoni (Largo Augusto), per 37.000⁴ mensili. Non ti sembra un miracolo?». ⁵ Intorno al tema ruota, altresì, come ha dettagliatamente rilevato Lisa Bentini nel suo saggio «*Trovata la casa -iniziato il gioco*». *Luoghi della poetica di Anna Maria Ortese*,⁶ buona parte della narrativa della scrittrice, che pone proprio “la casa” all’inizio o all’interno di molti suoi titoli, quali la *Casa del bosco*, *Casa del pozzo*, *Casa dei Misteri*.⁷ Tra questi non poteva mancare *Casa di bambola*, un racconto che Anna Maria Ortese pubblicò in più di una rivista, pur con titoli diversi, che tuttavia non introdusse in alcuna sua raccolta.

2. «La mansarda al quinto piano» di *Casa di bambola*.

Il racconto apparve per la prima volta il 21 gennaio 1958 su «Il Mondo» con il titolo, piuttosto evocativo di *Casa di bambola*;⁸ fu poi ripubblicato nel 1962 su «L'Illustrazione italiana» con il nome de *Il sonno del grano*⁹ ed infine, nel 1992, uscì per una rivista genovese, «Indizi», con alcune varianti linguistiche, come *Luce silenziosa*.¹⁰ Il racconto si trova poi edito in un' antologia di narratori italiani risalente al 1989, questa volta con il titolo di *Luce d'inverno*¹¹ ed oggi, infine, si può leggere nella riedizione di *Angelici dolori e altri racconti* che Luca Clerici ha curato per Adelphi nel 2006¹², dove viene raccolto, con la nomenclatura originaria, nella sezione «Racconti dispersi».

È interessante dunque osservare che nella ripubblicazione del racconto, durante le sue diverse vicende editoriali, Anna Maria Ortese ha ritenuto di modificare la titolazione del testo spostando il *focus* dallo spazio simbolico della casa, a quello tematico, ma non meno significativo, dell'inverno (*Il silenzio del grano*, *Luce d'inverno*, fino alla sinestesia di *Luce silenziosa*).

Il testo presenta una struttura narrativa autodiegetica e, come numerosi racconti dell'Ortese, ha una matrice autobiografica, richiamando chiaramente alla memoria alcuni aspetti della vita della scrittrice.¹³ Non entreremo, invece, in questa sede nel merito della questione relativa alla natura realistica o non del racconto, dal momento che è nota la tendenza dell'Ortese a contaminare i generi e a sperimentare continuamente nuovi linguaggi che ne rendono particolarmente complessa una definizione di “scuola” nonché il suo inquadramento all'interno di un determinato movimento letterario.

La trama, che si articola in tre fasi fondamentali, il dialogo con Emilia, la portinaia, la passeggiata lungo le vie del quartiere per le commissioni domestiche, il rientro a casa e l'attesa del risveglio di Alberto con il quale la protagonista ha una relazione, si focalizza interamente sui pensieri e sui ricordi di Lidia, la cui fragilità e le cui paure vengono messe a nudo fin dalle prime righe. Ad aprire

⁴ Da notare che anche il personaggio di Bettina affitta la mansarda per sé e Gilliat per la stessa cifra. ORTESE, *Il cappello piumato...*, 217.

⁵ Lettera di Anna Maria Ortese a Elsa De Giorgi pubblicata in *Anna Maria Ortese a Elsa De Giorgi*, a cura di M.J. CALVO MONTORO «Paragone», LXIV, III, 108-109-110, 27.

⁶ L. BENTINI, «*Trovata la casa -iniziato il gioco*». *Luoghi della poetica di Anna Maria Ortese*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. CLERICI, «Il Giannone», IV, 7-8, (2006), 201-220.

⁷ BENTINI, «*Trovata la casa – iniziato il gioco*»..., 202.

⁸ A. M. ORTESE, *Casa di bambola*, «il Mondo», X, 3, (1958), 11-12.

⁹ EAD., *Il sonno del grano*, «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 1, (1962), 83-88.

¹⁰ EAD., *Luce silenziosa*, «Indizi», 1, (1992), 163-179.

¹¹ EAD., *Luce d'inverno*, in *Racconta*, a cura di R. GUACCI e B. MIORELLI, Milano, La Tartaruga, 1989, 27-43.

¹² EAD., *Casa di bambola*, in *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. CLERICI, Milano, Adelphi, 2006, 415-432. Le citazioni dal racconto riportate nel presente intervento sono tratte da quest'ultima edizione.

¹³ A tal proposito si veda il saggio di L. CLERICI, *Anna Maria Ortese*, «Belfagor», IV, (1991), 401-417.

la narrazione è infatti il motivo apocalittico dell'esplosione interna al sole, tema che a ben vedere ricorre in un altro racconto di Ortese, composto nei medesimi anni, *L'alone grigio*, poi confluito nell'omonima raccolta del 1969;¹⁴ la notizia, che Lidia aveva appreso da Alberto, genera nella giovane donna un senso profondo di inquietudine ed angoscia alle quali si aggiungono le preoccupazioni del quotidiano nonché le difficoltà materiali di vita che ne ostacolano la serenità.¹⁵ L'esplosione del sole si associa, altresì, sin dall'esordio, alla crisi del partito, chiaramente il Partito comunista, cui Alberto è profondamente legato, come si evince scorrendo l'*incipit* del racconto: «Tutto il partito è costruito sulla premessa che l'universo sia qualcosa di fisso, di estremamente sicuro, di solido. Ammetterne la fluidità, la variabilità, l'inconsistenza profonda, sarebbe come voler mutare i termini della lotta di classe, portarla su un piano ove occorran altri strumenti».¹⁶ Il sole dunque è come il partito, il punto fermo intorno a cui crescono fiducia e sicurezza; ogni movimento interno al sole, come dentro il partito, è fonte di ansia e turbamento. Ad aggravare questo stato di ansietà è la mancanza di luce e un freddo rigido che danno l'impressione che tutto sia cambiato, «anche la strada, le case, la luce del giorno».¹⁷ La lettera dell'amministratore, che la solerte portinaia le porge con un pizzico di malignità, contenente il sollecito per il mancato pagamento delle spese condominiali, riporta Lidia alla realtà ed alla consapevolezza delle sue condizioni reali. Con la lettera tra le mani e colpita, allo stesso tempo, da un sentimento di umiliazione, la donna è avvolta da un flusso di coscienza cui si alterna il dialogo distratto con la portinaia, ma a dominare i pensieri della protagonista è l'imminenza di una catastrofe cui non può porre rimedio:

La rigidità con la quale, per conto del proprietario, persegue il suo scopo [l'amministratore], ch'è quello di ottenere dagli inquilini dello stabile, ogni tanti mesi, il prezzo del tetto che li ha riparati dalla neve o dal sole, a volte mi riempie d'ira, come una persecuzione, a volte di un misterioso spavento, come se avvertissi dietro quella impassibilità la rivelazione di un automatismo gigantesco, che ha invaso la terra, e come i fenomeni cosmici non tiene alcun conto degli uomini.¹⁸

Il dialogo si anima poi con un terzo interlocutore, Tito, il portinaio, che, a sua volta, torna sul tema del sole. Tuttavia il dialogo tra i tre assume toni surreali e Lidia, presa dall'assillo delle sue difficoltà economiche, risponde con fare distratto, quasi dimenticando quanto stava per accadere sopra di lei: «“Quale sole?”» chiedo con gli occhi sulla lettera. “Il sole ch'è in cielo!” dice».¹⁹ Dal

¹⁴ A. M. ORTESE, *L'alone grigio*, in *Angelici dolori e altri racconti...*, 267-275.

¹⁵ Il senso di catastrofe imminente che pervade la narrazione è messo correttamente in luce da Marta Barone nelle pagine introduttive al saggio di Matteo Moca, dove *Casa di bambola* viene rievocato proprio per il suo carattere emblematico, in quanto catalizzatore delle paure e delle angosce della sua autrice. M. BARONE, *L'Inverno, il Sole e l'Amministratore*, in M. MOCA, *Un'esigenza di realtà. Anna Maria Ortese e la dipendenza dal fantastico*, Bari, LiberAria Editrice, 2022, V-X.

¹⁶ EAD., *Casa di bambola*, 415-416.

¹⁷ EAD, *ivi*, 416.

¹⁸ EAD, *ivi*, 417. È evidente la matrice leopardiana sottesa a quest'immagine, che richiama alla memoria l'operetta morale del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove la Natura indifferente alle sofferenze umane, così risponde alle accuse dell'uomo: «Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei». G. LEOPARDI, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Operette morali*, cronologia, introduzione, note a cura di SAVERIO ORLANDO, Milano, Rizzoli, 1976, 156-157.

¹⁹ EAD, *ivi*, 418.

sole, il flusso dei pensieri del personaggio si rivolge al cielo, simbolo di una natura che sovrasta l'uomo, dai tratti insondabili:

Se il cielo ci fosse.

È una cosa – sì, una *cosa* – di cui non si capisce più la natura. Non ha colore, e ne piove un vago barlume, non ha sostanza, e vi invischia di non so che umidore, non ha odore, e vi toglie il respiro. Immobile, soprattutto immobile, muto, opaco, è tuttavia l'unica cosa in questa città, che non sia pietra o uomo. Gli occhi vi si alzano, a volte, pieni di speranza, e si riabbassano scoraggiati. È una specie di coperchio, di qualche cosa in cui siamo chiusi, come vecchi volatili. Come vecchi volatili ci agitiamo in questo qualcosa. Che ci sia fuori non si sa.²⁰

L'immagine del cielo «muto» e «opaco» riporta alla memoria i versi di Pascoli che chiudono *X Agosto*, dove tuttavia l'aggettivo «opaco» si riferisce alla terra:

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male! (vv. 21-24)²¹

3. Le “case degli altri” e “la casa materna”

Con Lidia immersa in questi pensieri si chiude la prima macro sequenza e si avvia la seconda parte del racconto che vede la protagonista passeggiare tra le vie cittadine. La dialettica tra gli interni delle dimore e lo spazio esterno della città, caratterizzata da «case regolari, né alte né basse, né belle né brutte, ma massicce, grigie, qua e là circondate da un pezzetto di giardino»²² che incombono, come prima incombeva il cielo, sulla giovane donna, riporta l'attenzione sui temi sociali che fanno da sfondo alla narrazione. Gli ambienti chiusi e protetti delle case, viste dall'esterno attraverso gli occhi di Lidia, appaiono rassicuranti e avvolti da un'aura di calore familiare che è il riflesso della sicurezza economica di quanti vi abitano. La protagonista, chiaramente *alter ego* dell'autrice, immagina pavimenti in legno, mobili puliti e lucidati, armadi colmi di pellicce e bei vestiti, cucine attrezzate e dotate di ogni comodità. L'ironia dell'autrice, che ora diviene interprete dei pensieri del personaggio, si fa più sferzante e l'immagine del focolare domestico si trasforma, evocando le trame di una gabbia dorata dove in nome dell'ordine prestabilito ogni dubbio ed ogni incertezza vengono rimossi:

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 dell'irrazionalità e pericolosità cosmiche.

Cerco di chiudere sulle gambe, con due mani, le falde del cappotto che si apre. Il freddo ha la densità di un corpo. Una luce curiosa, come filtrata da un cristallo smerigliato, di duro spessore – una luce che s'intorbida di toni rosei e inalbera azzurri pallidissimi – s'incurva, come una

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. PASCOLI, *Poesie*, vol.I., a cura di A. VICINELLI, con un saggio di G. CONTINI, Milano, Mondadori, 1939. Sull'influenza di Pascoli rispetto alla produzione ortesiana, soprattutto sul versante poetico, si veda W. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p 26-31. Tuttavia in questo passaggio viene meno il senso di partecipazione della natura al dolore dell'uomo e, guardando al cielo, Lidia non avverte un senso di liberazione ma di oppressione.

²² ORTESE, *ivi*, 419.

volta abbastanza alta, sulle case della stradina, sulla città, e s'addentra quieta, con quelle risplendenti rose, dove di solito, solitudine divenuta vapore, cammina la nebbia: negli anditi, sui balconi di pietra, sui tetti. Nei giardini, invece, striscia un po' di azzurro: è neve raggrumata, ghiaccio immobile, che non si scioglierà prima della fine dell'inverno. Ma finirà l'inverno?²³

A seguire, Lidia svolge le sue commissioni, compra provviste per sé e per Alberto, si intrattiene con esercenti e avventori dei negozi del quartiere e osserva come la notizia dell'esplosione interna al sole abbia in qualche modo risvegliato gli animi delle persone: «Di solito, in questa città non si parla, non si discute di nulla, gli uomini e le donne sembrano oggetti o docili animali».²⁴ A chiudere il giro tra le strade della città è un'ultima tappa, questa volta presso l'edicola dove Lidia si ferma per comprare una rivista di arredamento, «Per la vostra casa, signora», un settimanale che generalmente - commenta la protagonista nel suo lungo dialogo interiore - «appartiene al genere di cose cui si dedica la gente senza problemi economici».²⁵ Il sottile senso di oppressione che accompagna la protagonista lungo tutto il racconto si acuisce quando, all'edicola, ella apprende che il settimanale non era stato pubblicato e probabilmente non lo sarebbe stato più. Questo consente all'Ortese di aprire un *excursus* attraverso i pensieri della donna, che, nonostante il poco denaro a disposizione, si concede quel vezzo all'edicola e non è un caso che la rivista tanto desiderata sia proprio un giornale d'arredamento. In quelle pagine patinate e ricche di immagini di dimore eleganti e ben arredate, Lidia proietta i suoi desideri e il sogno difficilmente realizzabile, data la sua misera condizione economica, di avere una propria abitazione. E nel momento stesso in cui la donna mette a fuoco questo desiderio, più pressante si fa la consapevolezza di non poter pagare neppure le due stanze in cui abita con Alberto. La rivista, che dunque quella settimana non è in edicola, quasi a materializzare il senso di catastrofe sotteso alla narrazione, rappresenta per la protagonista, la sua “casa di bambola”, un luogo del sogno nel quale rivela: «Legno, lampade, tappeti, stampe cinesi e quadrati finestrini, avrebbero dovuto proteggermi dal mondo, dall'inverno».²⁶ È questa una tenera tentazione alla quale la protagonista non si sottrae, pur non avendo una casa da arredare, da quando viveva perennemente sospesa, proprio come Ortese, tra una camera ammobiliata e l'altra sognando la fatidica «stanza tutta per sé». Il pensiero della protagonista ritorna pertanto alla soffitta che aveva “miracolosamente” trovato per sé e per Alberto, non molto dissimile dalla mansarda di San Celso dove Bettina e Gilliat vivranno insieme in *Poveri e semplici*. Lidia sa di non potersi permettere una casa, ma, nonostante le ristrettezze cui è costretta, cede al desiderio, conscia della propria debolezza. È anche consapevole, e qui si innesta altresì un elemento peculiare che riguarda il rapporto tra i sessi, che Alberto non sarebbe d'accordo rispetto a quel suo peccato veniale:

Ad Alberto, tutto questo non piace. Non sarebbe contento di vedermi spendere cinquecento lire per questa rivista. I suoi occhi si farebbero di colpo freddi, impassibili, e come una statua, volgerebbe il viso da un'altra parte. Così giovane com'è, disprezza dal profondo del cuore tutte le futilità, gli abbandoni, quelle che chiama futilità, abbandoni: ma è poi una futilità la bellezza, la bellezza di una casa?²⁷

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, 420.

²⁵ Ivi, 421.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, 422.

I pensieri di Lidia si susseguono incalzanti lungo una tempesta che giungerà fino alla *spannung* del racconto, quando, volgendo l'occhio ai titoli presenti in edicola, ella si sofferma su uno in particolare che richiama nuovamente il motivo conduttore del racconto, ossia il rapporto uomo-natura:

[...] 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 silenzio, questa brutalità, questo dolore, questo trionfo delle cose impossibili? 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. Ho paura, mio Dio. Vorrei nascondermi, ficcare il viso in un angolo, dove tutto sia quieto come ieri. Non strappatemi alla mia casa, Dio!²⁸

Il racconto si avvia verso il finale; Lidia riprende la via di casa e l'angoscia si stempera. Il quartiere in cui abita con Alberto sembra essere ancora a misura d'uomo e il tempo essersi fermato: «Qui, la vita moderna, le alte case d'acciaio e di vetro, non hanno preso il sopravvento».²⁹ La tensione delle pagine precedenti si scioglie tra le pieghe dei ricordi e attraverso l'analessi l'autrice ritorna agli odori ed ai sapori dell'infanzia, alla casa materna in un indefinito 22 dicembre, il Natale alle porte. L'autrice si abbandona al lirismo con un'aura vagamente manzoniana: «Una nuvola di vapore bianco ondeggiava quietamente, come un nastro, sulla tavola apparecchiata. È la minestra versata ora, e in quel vapore vedo le gote rosse e gli occhi ridenti dei ragazzi, ascolto la voce giovane ed eccitata di mia madre».³⁰ È, questa volta, non la casa alto borghese, rassicurante, ma finta, testé descritta, ma la casa di “gente umile”, povera, ma confortevole. Il tempo della narrazione ritorna al presente, Lidia è più calma, ma avverte una frattura interna e la coscienza di non poter più ritornare a quel passato genera il pianto. Solo il pensiero di Alberto le dà conforto («Alberto è l'alba, il giorno»)³¹ e le dà forza. Arriva a casa, trepidante apre la porta -forte è la paura di non trovarlo-, Alberto dorme nella sua stanza (stesso tema narrativo si ritroverà in *Poveri e semplici*), sembra del tutto ignaro o indifferente rispetto alla sofferenza interiore della protagonista. Per Alberto ciò che conta è la politica, il cerchio si chiude e così il finale riavvolge il filo e si riconnette con i temi introduttivi: l'esplosione del sole e la crisi del Partito. Tutto ciò sembra intrecciarsi altresì con la storia d'amore dei due protagonisti e la conclusione del racconto vede Lidia seduta in cucina, intenta a preparare la colazione, ma con l'occhio vigile, in attesa che Alberto si svegli e il risveglio dell'amato è percepito come un doloroso ritorno alla realtà. Il riposo di Alberto è infatti simile al sonno del grano (da qui il titolo nell'edizione del 1962), sempre alto e incorruttibile³²:

²⁸ Ivi, 424.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, 425.

³¹ Ivi, 427.

³² L'immagine del sonno del grano è cara ad Ortese, che la richiama in un componimento giovanile recentemente riaffiorato grazie alla pubblicazione di un *corpus* di lettere indirizzate a Marta Maria Pezzoli. In una lirica allegata alla lettera del 3 maggio 1941, intitolata *Agli amici*, leggiamo: «Compagni, - voi simili al grano che nella notte/riposa/ scosso da brividi, ignaro/che da sua morte il pane/bianco alle genti è pórtó; dal suo strazio/la fame/placata - voi simili al grano,/nel cuore innocente avevate/-per voi sì poca speranza!-il pane/della Poesia». A. M. ORTESE, *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia*, a cura di M. Farnetti, con una Nota di STEFANO PEZZOLI, Milano, Adelphi, 2023, 56.

Dorme [Alberto] ancora, riposa: è come se, oscuramente, temesse il risveglio, il ritorno a una realtà che non è più quella, la bella realtà del Partito, del Sole. 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.³³

4. Conclusione

La stretta correlazione tra *Casa di bambola* e i due romanzi “gemelli” *Poveri e semplici* e *Il cappello piूमato*, che di lì a poco sarebbero stati abbozzati per poi rimanere al chiuso di un cassetto per quasi un decennio, non è sfuggita alla critica. Luca Clerici, nel rilevare come il *plot* dei due romanzi riflettesse l'esperienza milanese della scrittrice, già agli inizi degli anni Novanta osservava come questa vicenda fosse *in nuce* nei personaggi di Lidia ed Alberto, che richiamano apertamente alla memoria la coppia di Bettina e Gilliat.³⁴ Anche la città, non meglio identificata, che Lidia percorre nella sua lunga passeggiata mattutina, rievoca il capoluogo lombardo, in cui Anna Maria Ortese viveva in quegli anni e con cui, come ha messo attentamente in luce Andrea Baldi nel suo saggio, *La metropoli maligna: Silenzio a Milano*³⁵, la scrittrice ha un rapporto ambivalente di odio e amore. Anche *Casa di bambola* si inserisce pertanto in questo *humus*, che vede l'autrice impegnata in una critica serrata ai valori della modernità, alla crisi degli ideali politici in atto in quegli stessi anni, alla precarietà in cui versano le masse popolari. Al centro di questo sistema è Lidia, come si è visto *alter ego* di Ortese, che vive uno *status* di quasi sdoppiamento, schiacciata tra una realtà, che la spaventa, e un desiderio di regressione ad una pace primigenia. Alla fine degli anni Cinquanta, l'attenzione di Ortese per i temi di denuncia sociale è elevata ed è proprio in quello stesso 1958 che esce per l'editore Laterza la silloge dei racconti milanesi,³⁶ che, con i suoi *reportage* giornalistici sulle periferie della metropoli lombarda, svela il volto di un'urbanizzazione disumana, mentre per «Italia domani» scrive due articoli, *Il muro dell'ignoranza*³⁷ e *Appuntamento con una ex*,³⁸ testimonianza di due diversi tentativi di redenzione sociale, il primo riferito ad un'esperienza di telescuola, promossa in una borgata romana, l'altro invece dedicato alla liberazione dalla schiavitù della prostituzione di una giovane donna. Sul fronte della narrativa breve compone due prose, *L'albero*, per «Lo Smeraldo»³⁹ e *La strada per Tipperery*, scritto per «Il Mondo»,⁴⁰ nel quale è contenuta la descrizione di un'altra casa, quella incompiuta, della Libia. Infine, particolarmente significativa, in quel medesimo anno, la ripubblicazione, in un'antologia curata da Giacinto Spagnoletti, *La nuova narrativa italiana*, uscita per Guanda, di *Interno familiare*, il secondo racconto de *Il mare non bagna Napoli*, che volge lo sguardo sulla piccola borghesia partenopea, della quale fa parte la protagonista Anastasia Finizio. Qui,

³³ Ivi, 432.

³⁴ L. CLERICI, *Anna Maria Ortese*, «Belfagor», IV, 1991, 402.

³⁵ A. BALDI, *La metropoli maligna: Silenzio a Milano*, in *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Casoria (Na), Loffredo editore, 2010, 73-94.

³⁶ A. M. ORTESE, *Silenzio a Milano*, Bari, Laterza, 1958.

³⁷ EAD., *Il muro dell'ignoranza*, «Italia domani», I, n.5, 14 dicembre 1958, 13.

³⁸ EAD., *Appuntamento con una ex*, «Italia domani», I, n.7, 28 dicembre 1958, p 10-11.

³⁹ EAD., *L'albero*, «Lo Smeraldo», XII, 2, 30 marzo 1958, p 18-23.

⁴⁰ EAD., *La strada per Tipperery*, «Il Mondo», X, n.50, 16 dicembre 1958, p 11-12. In generale per quanto riguarda la bibliografia degli scritti ortesiani relativi al 1958, rinvio a CLERICI, *Apparizione e visione...*, 681-682.

ancora una volta lo spazio domestico diviene proiezione di un desiderio nascosto non tanto di libertà, quanto di protezione da un mondo esterno freddo e crudele:

«Questa vita sarebbe stata un sogno,» continuava a pensare Anastasia, cercando di irrigidirsi, di superare quel vago spavento, quella debolezza dei suoi pensieri attraversati da una luce così insolita e crudele «come un viottolo che sembra morire in un campo sterrato, e invece, a un tratto, si apre una piazza piena di gente, con la musica che suona. Improvvisamente, ecco, andrei ad abitare in una casetta mia [...] tre stanze e una terrazza, con la vista di San Martino». Si vede trafficare in quegli ambienti, una mattina d'estate, stendere i panni, e cantare. Ma benché rimanesse ferma davanti a questa immagine, essa non le dava alcuna allegrezza. Era come assistere alla felicità di un'altra.⁴¹

Una casetta tutta sua, parafrasando Virginia Woolf, è desiderio recondito di Ortese fin dagli anni della giovinezza, come rivela una lettera scritta ad una delle amiche più care, Marta Maria Pezzoli, recentemente venuta alla luce grazie alla curatela di Monica Farnetti. Nel pieno della guerra da Sant'Agata sui Due Golfi, il 3 settembre 1941, dove con la famiglia si era rifugiata per far fronte ai bombardamenti che si abbattevano sul capoluogo campano, Anna Maria anticipa alla sua giovane interlocutrice l'imminente rientro a Napoli, dove già avevano fatto ritorno il padre e la sorella. All'amica tuttavia Ortese confida la desolazione cittadina, un tempo pullulante di vita:

[...] siccome rimaner soli in casa è troppo forte tristezza, esco e vado anch'io in giro per questa città un tempo così dolce e animata. Quante, quante figure si sono allontanate in silenzio da queste vie! Gente che amavo, e che la vita ha cancellato dalla mia anima, oppure dai registri dello Stato Civile. Ecco, che la mia vita è amara. Mattia, quanto desidero una casetta dove, rientrando, ritrovare tutti riuniti: genitori e fratelli. Una casetta tranquilla, ornata, graziosa, lucente, dove nei primi anni di vita, raccogliermi ancora con gli inquieti pensieri. Un lettino fresco, col suo lume accanto, avvolto in un paralume rosa, dove la sera, prima di addormentarmi, potessi indugiare a leggere il prediletto Andersen! Credi che questo sarà mai possibile?⁴²

Nella scrittura epistolare come nella finzione letteraria, il focolare domestico è quello che coincide con il nido familiare, luogo della protezione e dell'accoglienza, paradiso perduto a seguito dei lutti e della guerra, sogno irraggiungibile ben presto soppiantato dalla disillusione e dalla presa di coscienza che nulla resta intatto. Il silenzio cala sulla protagonista che sul finale vediamo affacciarsi alla finestra, avvolta da una luce abbagliante; la città non è più scossa dal movimento vitale dell'inizio, ma è un «mondo deserto», privo di suoni e di voci, simbolo dell'estraneità del personaggio e della sua autrice, che sembra aver perduto ogni fiducia nel progresso, nella possibilità del miracolo italiano e, tanto meno, nella spinta propulsiva del secondo dopoguerra dalla quale si sente inesorabilmente esclusa.

⁴¹ EAD., *Interno familiare*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, 39.

⁴² EAD., *Vera gioia è vestita di dolore...*, 83.