

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 complementarità 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 entrai 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. |