

## **VIDA BOHEMIA Y COMPROMISO POLÍTICO: EL PERSONAJE DE BETTINA EN *POVERI E SEMPLICI* DE ANNA MARIA ORTESE.**

*Leonardo Vilei*

*Universidad Complutense de Madrid*

### **1. VIDA CIVIL E INDUSTRIA CULTURAL: LA CIUDAD DE MILÁN EN LAS LETRAS ITALIANAS**

En la historia cultural de la ciudad de Milán el escritor forastero ocupa un papel muy importante para la definición de su tradición literaria. Desde los comienzos del siglo XIX, con la presencia de Stendhal<sup>1</sup> (Collet, 1986), la capital lombarda aparece como un centro de atracción para los escritores e intelectuales italianos y europeos, de forma distinta a como ocurre con otras ciudades de la península, tales que Roma o Nápoles; la ciudad se encuentra sólo ocasionalmente dentro del recorrido tradicional de la Italia mítica del *Grand Tour* (Bignamini, 1997) e interesa más por su presente que por los vestigios del pasado.

Desde luego, Milán fue en Italia el centro propulsor de la Ilustración y de una temprana difusión de las ideas innovadoras que desde Francia circularon a lo largo de toda Europa. No acaso allí nace, a finales del dieciocho, la revista *Il caffè*<sup>2</sup>, claro ejemplo del proceso de formación de una moderna opinión pública; gracias a aquella los artículos de los hermanos Verri y de Cesare Beccaria<sup>3</sup> entran en el debate europeo de la época. Con su aportación a la historia de los derechos humanos Beccaria es todo un ejemplo de la naciente intelectualidad milanesa de la segunda mitad del siglo. Otro

---

1 En su tumba en el cementerio de Montparnasse, donde Stendhal está enterrado desde 1842, el epitafio, que data ya de 1821, dice, en italiano: «Arrigo Beyle – milanese – scrisse, amò, visse».

<sup>2</sup> La revista *Il caffè*, más allá de su breve vida, entre 1764 y 1766, constituye, en un terreno más estrechamente literario, un momento importante para la literatura italiana, ya que en ella se plantea el avance con respecto al purismo parnasiano y al clasicismo retórico. Se ponen las bases, de esta manera, de la centralidad de la ciudad de Milán para la renovación literaria y artística del País, empezando un ciclo de atracción de los artistas, que durará durante todo el XIX y buena parte del XX.

<sup>3</sup> Cesare Beccaria, con su tratado *Dei delitti e delle pene*, representa la aportación más importante de la cultura italiana al desarrollo de unas estructuras de gobierno modernas y antiautoritarias. La obra, que tuvo una gran repercusión en toda Europa y hasta en los nacientes Estados Unidos, fue leída y valorada muy positivamente por los filósofos franceses, Voltaire *in primis*, y traducida pronto al francés. Se trata de un texto fundamental para el derecho moderno, ya que por primera vez se sientan las bases éticas y jurídicas en contra de la pena de muerte.

aspecto de su vida, además, marca la cultura italiana posterior: su hija, Giulia Beccaria, fue la madre de Alessandro Manzoni, a quien se puede considerar como el símbolo mismo de la que se define como *illustre tradizione lombarda*.

Para una primera aproximación al concepto de tradición lombarda sirven estas palabras del escritor Alberto Arbasino, milanés de adopción: «eppure si viene sempre fuori da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della ragione più civile del nostro Paese, oltre che nella Peste» (Arbasino, 1973: 161). Razón y enfermedad, proyecto y cataclismo, Ilustración y Romanticismo, marcan, según Arbasino, el carácter de la tradición lombarda y es sobre la base de esta visión que la estudiosa Giovanna Rosa propone algunas claves interpretativas de aquella tradición.

La primera característica se refiere a la ética de la escritura: “la difesa della tolleranza antidogmatica e della libera fantasia creativa, l’impegno di serietà morale di chi reputa il mestiere di scrittore non una mania sfiziosa e solitaria, ma una professione utile, *negotium non otium*” (Rosa, 2006: 18). Una literatura “fatta di cose non parole” (Rosa, 2006: 18) es pues, la premisa de dicha tradición, que se asoma de esta manera, antes que el resto de Italia, a la modernidad cultural europea.

La segunda cuestión, que Giovanna Rosa nos invita a tomar en consideración, es la adhesión a este modelo de muchos escritores procedentes de otras partes de Italia y, en algunos casos célebres, de Europa. Se trata de los numerosos milaneses de adopción, atraídos por una original mezcla de valores humanísticos y saber técnico-científico. Y así, se considerarán escritores milaneses o lombardos a aquellos que eligen una literatura comprometida, que encuentran una cercanía ética profunda con esa visión peculiar de la escritura y de su aportación social: Milán se convierte, ya en el diecinueve y con mayor fuerza en el veinte, en una ciudad de elección. Como explica Franco Loi, el más importante poeta dialectal milanés, nacido, por cierto, en Génova: “È proprio il nesso etnia-città che non ha mai avuto corso a Milano: da sempre la città assume e produce un tipo d’uomo che viene detto milanese anche se è nato in Francia come Henri Beyle, o a Luino, come Vittorio Sereni, o a Stradella, come Carlo Dossi” (Rosa, 2006: 19).

Se entiende entonces porqué la lista de los *milanesi* incluye a muchos de los grandes nombres de la cultura italiana moderna y contemporánea. Además, por cada escritor que se trasladaba a Milán, como a menudo ocurre con los fenómenos de la emigración, otro u otros lo seguían, aprovechando las redes de amistad y apoyo. Este fenómeno de

atracción entre escritores se intensifica en el siglo XX. Valga con citar a otros dos sicilianos, Salvatore Quasimodo y Elio Vittorini<sup>4</sup>, que fueron capaces, en los años cincuenta, de aglutinar a su alrededor a varios acólitos o debutantes a la búsqueda de una oportunidad, entre los cuales encontramos, procedente de Nápoles<sup>5</sup>, a Anna Maria Ortese.

La atracción ejercida por Milán a lo largo de todo el siglo XX, especialmente para los escritores e intelectuales del sur de Italia, ha de explicarse también en términos prácticos. La elección de la ciudad no respondía, en efecto, únicamente a una adhesión ética o estética; la capital lombarda era capaz de aglutinar a los recién llegados no solo como ámbito de nuevas ideas o por su oferta de círculos, cafés o grupos de pensadores, sino, y aún cabría decir sobre todo, por su capacidad de auxiliarlos económicamente: Milán les ofrecía un trabajo.

Sono gli “ambrosiani d’adozione” che hanno trovato accoglienza ospitale nelle “officine della letteratura”, nel sistema editoriale, nelle strutture della stampa periodica, nei centri della cultura istituzionale e non, persino nelle sedi insospettabili del potere bancario, come la Comit di Raffaele Mattioli, nel cui Ufficio studi ha lavorato un altro poeta, Sergio Solmi. (Rosa, 2006: 19-20).

En este sentido, las expectativas de entrar a formar parte de la industria cultural de la ciudad influyen la etapa milanesa de Ortese, que ejercía la actividad de periodista conjuntamente al oficio de escribir; sin embargo, la escritora manifestó alternativamente la incapacidad de adaptarse a los mecanismos laborales ciudadanos, que estaban, como muy a menudo ocurría en aquellos años, igualmente ligados a la vida política de país. El malestar que experimentó por ello es una de las claves para leer la presencia de la ciudad de Milán en su obra.

Al lado del sentimiento de tolerancia y libertad, los escritores milaneses experimentan en efecto una sensación de angustia; perciben los límites de la razón ilustrada y de los peligros de una excesiva ordenación de la vida y del trabajo; con

---

4 El entusiasmo de Elio Vittorini para Milán casi recuerda, salvando las distancias, el furor de los exaltados futuristas, que la consideraban, a comienzo de siglo XX, la única y sola ciudad italiana. Escribe sobre ella el escritor siciliano: “[...] è la più bella città del mondo [...] Anzitutto è città: quando ci si è dentro veramente si pensa che il mondo è coperto di case...ed è piena del mondo, di tutte le possibilità naturali del mondo” (Rosa, 2006: 20).

<sup>5</sup> Anna Maria Ortese (1914-1998) escribió su primera colección de relatos, *Angelici Dolori* (1937), siendo muy joven: posteriormente la escritora cayó en el olvido hasta 1953, cuando la aparición de *Il mare non bagna Napoli* (1953) marcó su suerte, en tanto que supuso el éxito y la notoriedad, pero también la ruptura con el círculo literario napolitano a los que pertenecía y, sobre todo, su abandono de la querida ciudad partenopea.

palabras de Freud, experimentan “el malestar en la cultura”<sup>6</sup>. La *illustre tradizione lombarda* guarda, pues, una faceta escondida, una pulsión rupturista con respecto al orden establecido, a la discontinuidad, al rechazo de sí misma y a la huida hacia el melodrama y la experiencia absoluta<sup>7</sup>.

## **2. SALIRE AL NORD: SIGNIFICADO Y PRESENCIA DE MILÁN EN LA NOVELA *POVERI E SEMPLICI***

El entramado de la obra milanesa de Ortese, la cual podemos situar entre los años 1950 y 1963, sorprende por su carácter extremadamente heterogéneo. En la producción de esa época encontramos numerosos relatos, inconstantes colaboraciones periodísticas y la definitiva llegada a la novela. De ese conjunto destacan algunos reportajes, como el que escribió durante un viaje a Rusia emprendido en 1954 junto a una delegación de quince mujeres y promovido por la asociación comunista de la *Unione Donne Italiane*<sup>8</sup>. Fuera de esta importante oportunidad, que le dio nuevamente visibilidad ante el público y la crítica, los años milaneses se caracterizan más bien, por la dificultad de mantenerse a la altura de las expectativas y de la atención generadas por *Il mare non bagna Napoli*. La escritora, en efecto, vio como se reducía cada vez más su prestigio juvenil y la perspectiva del fracaso volvía a su vida con intensidad.

Después de dos colecciones de cuentos y reportajes, ambas publicadas en 1958 por las prestigiosas editoriales Laterza (*Silenzio a Milano*) y Mondadori (*I giorni del cielo*), pasan siete años hasta la aparición, en 1965, de su primera novela, *L'Iguana*, – escrita ya durante su estancia en Roma y aparecida por partes, en 1963, en la revista «Il

---

6 *El malestar en la cultura* (en alemán *Das Unbehagen in der Kultur*) es una obra de Sigmund Freud publicada en 1930. Este trabajo, junto con *Psicología de las masas y análisis del yo*, que había escrito en 1921, se reconoce como la obra de psicología social más completa de Freud y se la considera al mismo tiempo una de las obras críticas más influyentes del siglo XX. El tema principal de la obra es el irremediable antagonismo existente entre las exigencias de la pulsión y las restricciones impuestas por la cultura. Una contradicción donde rige lo siguiente: cuando la cultura intenta instaurar unidades sociales cada vez mayores, restringe para ello el despliegue y la satisfacción de las pulsiones sexuales y agresivas, transformando una parte de la pulsión agresiva en sentimiento de culpa. Por eso, la cultura genera insatisfacción y sufrimiento: cuanto más se desarrolla la cultura, más crece el malestar.

7 Veamos lo que escribe a este propósito Alberto Arbasino: «[...] e uno finisce per trovarsi esageratamente in trappola tra illuminismo e romanticismo. Fratelli Verri e Lettera Semiseria di Grisostomo...nella medesima trappola fra il libertinaggio tutto razionale di testa, cosmopolitico ed enciclopedico, e le più incredibili passioni melodrammatiche, forse anche vere, o tra realismo e Rappresentazione, all'ombra delle generazioni bruciate in fiore» (Arbasino, 1973: 162).

8 Publicados en su momento en el prestigioso semanario “l'Europeo”, en seis entregas y con el título de *La Russia vista da una donna italiana*, los relatos de viaje fueron recogidos en el volumen *Il treno russo*, en 1983.

Mondo» – recibida con una casi absoluta indiferencia. Decepcionada y angustiada por una profunda sensación de quebrantamiento de su ambición literaria, Ortese parece entonces emprender una vuelta atrás, tanto a nivel estilístico como temático, como reacción al fracaso de la exótica historia de aventuras fantásticas en que consiste la novela. En 1967 publica, por la editorial Vallecchi, la novela *Poveri e semplici* la que ya desde el título, visiblemente atado a un cliché tardo neorrealista de estilo cinematográfico<sup>9</sup>, parece obedecer a una necesidad de fácil reconocimiento por parte del público. La escritora había comenzado a trabajar a esta novela ya en 1960, conjuntamente con otra obra que podemos incluir en su etapa milanesa, *Il cappello piúmato*; en Roma acelera su revisión final, apremiada por las difíciles circunstancias personales en las que se encontraba. La novela afortunadamente obtiene, después del fracaso de *L'iguana*, un notable éxito y se consagra con el *Strega*, el premio literario de mayor resonancia en Italia, del cual fue galardonada conjuntamente con Carlo Emilio Gadda.

*Poveri e semplici* está ambientado en los primeros años de la posguerra; la protagonista, Bettina, pertenece a un grupo de jóvenes artistas: escritores, pintores, periodistas, que comparten o frecuentan un piso en el corazón de Milán. La edad de los personajes, jóvenes, incluso jovencísimos, su continua falta de dinero, la ilusión política y artística que los anima, adscriben la situación a un perfecto retrato bohemio. Se trata, sin embargo, de una vida bohemia milanesa y la participación ética o política es un trasfondo fundamental de la novela. Los personajes, en perfecta consonancia con cuanto se ha dicho anteriormente sobre el espíritu lombardo, mantienen una aspiración de mejora no solo personal: junto con sus sueños artísticos convive la esperanza, quizás ingenua, de la llegada de un social-comunismo mundial que traiga paz e igualdad.

El personaje de Bettina y la descripción de su entorno han de explicarse también teniendo en cuenta la cercanía de Ortese al Partido Comunista Italiano, la cual fue, a la vez, importante y tumultuosa. En la posguerra, cuando la escritora se movía de ciudad en ciudad en busca de materiales para sus reportajes, la afiliación al Pci resultó ser la única alternativa para una persona de su clase social humilde y de su condición de escritora pobre para poder cambiar las condiciones materiales de la sociedad, cuya injusticia detectaba. Su visión, sin embargo, no coincidió nunca con las consignas

---

<sup>9</sup> Me refiero en especial a la película *Poveri e belli* del director Dino Risi, de 1956. Si pensamos, por otro lado, en los títulos de la producción ortesiana, constantemente intercalados de metáforas inolvidables, como es el caso de *Il mare non bagna Napoli* o *Il porto di Toledo*, la sencillez de *Poveri e semplici* destaca inmediatamente.

ideológicas y prácticas del partido, como es posible reconstruir en la correspondencia con Pasquale Prunas, amigo y director de la revista Sud<sup>10</sup>:

Essere militi del Partito! Io lavorerei volentieri per questo Partito, ma non in senso esclusivo. Vorrei fare qualcosa per quelli che hanno la parte più dura, ma non qualcosa come portare un veleno nelle mani, che li aiuti a odiare. Oggi si cura la febbre con altra febbre, il dolore con altro dolore. Si dice: costruiamo il mondo, instauriamo un ordine nuovo. Bellissimo, ma nulla si può fare di nuovo, che non sia ridare all'uomo il rispetto di sé, come di una divinità serena. [...] se i frutti di quest'ordine nuovo, oggi, sono assolutamente privi di dolcezza e sapore, e non fanno bene all'organismo, io dico che quest'albero era posticcio, come quello era morto. (Ortese, 2006: 93)

Esta diferencia de visión queda reflejada en la aventura rusa ya mencionada. En 1954 Ortese fue enviada a Rusia por el partido durante un viaje oficial en compañía de otras mujeres comunistas italianas; a raíz de ello escribió un reportaje que fue rechazado por l'Unità, el diario oficial del Pci, que, según los acuerdos, hubiera tenido que acogerlo en sus páginas, como recuerda en su biografía, *La ragazza del secolo scorso*, la destacada dirigente comunista Rossana Rossanda<sup>11</sup>, la cual tuvo un papel importante en vetar el escrito. A raíz de ese episodio se produjo un desencuentro entre las dos amigas que, sin embargo, fue superado gracias a la comprensión mutua, al afecto y, también, a la aceptación, por parte de Rossanda, del comunismo prepolítico de Ortese, incapaz de adaptarse a los rígidos esquemas interpretativos de cualquier partido, comunista o de otro orden que fuera. Rossanda recuerda, en una carta enviada a Luca Clerici, el biógrafo de Ortese, la peculiar adhesión de la escritora al Pci.

Per molti anni, fino al 1963, e a partire credo dal 1950, ho visto la Ortese quasi quotidianamente a Milano, alla Casa della cultura, dove lavorava una sua amica o parente stretta [...]. Anna Maria era poverissima e credo che quasi non avesse luogo dove andare. Veniva da noi in via Borgogna e stava assieme accanto e a parte con estrema discrezione, sempre vestita di nero e un po' in lungo, i capelli avvolti in fascia-turbante, nera sul capo. Era riservata e silenziosa. [...] Non scriveva alla Casa della Cultura [...]. Stentava a vivere e non chiedeva mai nulla. [...] Faceva alcune inchieste, sempre straordinarie, suppongo sempre malissimo pagate, per alcuni giornali. Non era una persona politica nel senso proprio della parola. La sinistra era per i poveri e lei dunque di sinistra si sarebbe catalogata. (Clerici, 2002: 285)

---

<sup>10</sup> *Sud - Rivista culturale* se publicó en Nápoles de 1945 a 1947. Fundada y dirigida por Pasquale Prunas, colaboraron, además de Ortese, el director de cine Franco Rosi, los escritores Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Rocco Scotellaro y Vasco Pratolini, entre otros.

<sup>11</sup> Quien escribe tuvo la oportunidad en 2008 de entrevistar a Rossanda, en ocasión de la publicación en España de su biografía. Preguntada sobre aquel lejano desencuentro, Rossanda me dijo, emocionándose «Mi ricordo perfettamente di quell'episodio. Anna Maria rimase malissimo e un giorno, lei era fatta così, venne a casa mia, ad un'ora improbabile. Aprii la porta e me la trovai davanti con dei fiori. Fu un attimo, ci abbracciammo piangendo».

La Casa della Cultura, donde Ortese se refugiaba como si fuera una segunda casa, es, no acaso, uno de los lugares centrales de la novela que estamos analizando, transfigurada en la Casa del Libro. Allí Bettina encuentra a muchos de los personajes que abren en su corazón no sólo la experiencia de la amistad y del amor, sino también de la aventura y el compromiso político.

*Poveri e semplici*, escrita durante la permanencia de la escritora en Milán y terminada desde la lejanía, se nos presenta como una despedida de la ciudad, en cuanto la novela concluye una etapa en la vida la escritora que fue llena de encuentros importantes, pero también de angustias económicas y fricciones de tipo político. Sin embargo, la reelaboración literaria de su llegada y de sus vivencias parece borrar el malestar tan profundamente experimentado; el tono es sentimental y elegíaco: «I più bei giorni della mia vita cominciarono in questa città i primi di novembre» (Ortese, 1967: 9). En la novela se recrean todas las ilusiones de la juventud, bajo un estilo centrado en las percepciones subjetivas de la protagonista, que podemos interpretar como uno de los muchos espejos que Ortese utilizó en su recorrido literario para filtrar el material autobiográfico. En virtud de su ambientación y por las circunstancias en las que la escritora la concibió, la novela se nos ofrece como un recuerdo cándido, en absoluto resentido, a pesar de las innumerables dificultades que experimentan los personajes en su intento de inserción en los ambientes artísticos e intelectuales. El trasfondo de la acción, verdadero elemento aglutinante de unas vidas procedentes de lugares y situaciones dispares, es la propia ciudad de Milán, representada en toda su fuerza simbólica, como un centro móvil y abierto, punto de encuentro y esperanza en la Italia de la posguerra. Tenemos aquí una prueba más de la importancia en la línea lombarda de esa característica de compromiso ético y artístico, que desde Giovanni Verga hasta Ortese mantuvo en la capital económica de Italia el destino privilegiado de todo escritor a la búsqueda de ese reconocimiento y compromiso ético.

El primer capítulo de *Poveri e semplici*, cuyo título es *La casa di Via San Celso*, constituye un acercamiento de la memoria a un pasado cerrado, que reaparece en la escritura alrededor de un piso compartido por una extraña familia, compuesta por cuatro jóvenes artistas y una mujer mayor empleada en la Casa del Libro antes mencionada.

Abitavo con i miei amici, Andrea, Sonia e un'anziana cugina di Sonia, al quinto piano di una bella casa, in una traversa di Corso Italia, a dieci minuti di strada dal Duomo. [...] Ci trovavamo entro la cerchia di quegli antichi Navigli, un tempo vie d'acqua.: coperti di terra, e divenuti strada durante gli anni trenta, seguivano ancora, praticamente, il confine tra la città

vecchia e la nuova, tra il bel villaggio seicentesco e la metropoli moderna. [...] La casa non era nostra, non era in fitto, ma in subaffitto, e del resto mai noi avremmo potuto disporre, fin dall'inizio della nostra vita a Milano, di un alloggio così lussuoso [...]. Si componeva di cinque o sei stanze, di cui la prima, molto grande e divisa in due da un arco, serviva da studio e letto per Andrea e Sonia; seguiva una stanza più piccola per Augusta [...] e un'altra ancora più piccola [...] per me. [...] altre due stanze, quest quasi completamente vuote e tristi, erano per Roy Burton, il figlio della nostra padrona di casa, che viveva lì, un po' misteriosamente, con una sua chitarra. (Ortese, 1967: 10-11)

Los miembros de esa inusual familia apenas sobreviven con trabajos esporádicos y con la fe en su afirmación artística, constantemente agobiados por temores de orden práctico, como los retrasos con el alquiler o la falta de dinero para otros gastos básicos, en vilo entre la exaltación y el desaliento, el entusiasmo y el desengaño. Solo la unión férrea que se establece entre los jóvenes les permite superar las pruebas más difíciles, tanto los desórdenes económicos, como las desilusiones ideológicas, que de forma inexorable se hacen cada vez más apremiantes.

Para restituir estas vivencias Ortese recurre a un estilo decididamente más sencillo que en anteriores o posteriores obras, estilo a través del cual procura dar voz viva a aquellos tiempos de esperanza, de valientes decisiones y de fuerte solidaridad. Se trata sin duda de la narración más sentimental de la escritora, en la que hallamos la única representación en su obra dedicada a un amor esperanzador, amor este que transcurre bajo la continua vigilancia de la ciudad de Milán, la cual funciona como un elemento protector de la relación entre Bettina y el joven redactor de la revista «La Nuova Pravda»<sup>12</sup>: “Io ero molto stordita, senza sangue. C'era vento nel cielo di Milano, e deserto, il cielo era alto e grigio. [...] la cosa che mi sembrava singolare era che Gilliat fosse sempre al mio fianco [...]” (Ortese, 1967: 146).

Más allá del incipit del libro, donde encontramos un acercamiento descriptivo a la ciudad, no tenemos en el resto de la novela detalladas descripciones de lugares y la toponimia o está casi ausente, o es inventada, como en el caso de la misma Vía San Celso<sup>13</sup>; Milán funciona en efecto como un marco de la realidad ambiental y relacional de las vivencias de Bettina y es convocada como testigo en relación a los movimientos interiores de la protagonista, como acabamos de ver en la escena de la declaración de amor de Gilliat, mientras las calles, las tiendas, los restaurantes o los jardines no aparecen si no es mediante rápidas pinceladas impresionistas.

---

12 Detrás de este nombre se esconde el diario del PCI, “l'Unità”, fundado por Antonio Gramsci.

13 Luca Clerici, biógrafo de Ortese, ha aclarado que se trata de la representación de Via Carlo Vigoni, donde la escritora vivió unos meses cuando llegó a Milán.



Por ello destaca, en cuanto excepción importante, el estilo de las primeras páginas de la novela. Casi para exorcizar la acción destructora del tiempo sobre la vida y los recuerdos que quiere rescatar, la voz narradora cumple un meticuloso acercamiento a los lugares del pasado, guiando al lector como por dentro de un mapa de la ciudad:

Abitavo con i miei amici [...] al quinto piano di una bella casa, in una traversa di Corso Italia, a dieci minuti di strada dal Duomo. Non era, per chi conosce Milano, un posto centralissimo, in quanto il vero centro della città sono la Galleria e Montenapoleone, mentre subito fuori da questi luoghi lucenti cominciano le stradine lastricate con ciottoli, comincia soprattutto la nebbia; ma non era neppure la pallida periferia, nel cui grembo piatto albergavano le industrie. Ci trovavamo entro la cerchia di quegli antichi Navigli, un tempo vie d'acqua [che] segnavano ancora, praticamente, il confine tra la città vecchia e la nuova, tra il bel villaggio seicentesco e la metropoli moderna. (Ortese, 1967: 10)

Salvo en estas líneas, no aparecen en la novela otros nombres ni descripciones precisas de lugares urbanos, por cuanto lo urbano se encuentra insertado en la vida como oportunidad de desarrollo personal, amoroso, artístico y político. El único elemento que supone una iconografía efectivamente perteneciente a la ciudad es la niebla: Milán es por lo tanto un marco circunstancial inmanente, un trasfondo casi atmosférico, como el mismo aire que se respira y su presencia está indisolublemente ligada a la vida de los protagonistas.

Una vez resuelto a nivel narrativo, el rescate del lugar donde se encuentra la casa de Vía San Celso, la memoria de Bettina-Ortese puede abandonarse a los recuerdos y revivir las emociones y los pensamientos de aquellos días exclusivamente a través del filtro de lo interior. La ciudad se convierte de este modo en un marco sensorial y atmosférico, sin fractura con la conciencia, como si la vida que en ella transcurre estuviese completamente integrada con sus espacios, al punto de crear una correspondencia íntima entre el yo y el ambiente. Bettina, a pesar de los sobresaltos de su sensibilidad y de las circunstancias adversas, vive de manera plena y profunda, como ningún otro personaje femenino de las obras de Ortese cuya voz se expresa en primera persona. El ambiente, la ciudad de Milán, responde de manera implícita, en cuanto se diluye en las circunstancias de la conciencia, como un amparo, a veces áspero, pero siempre presente, que todo lo hace posible.

El yo literario, adoptado a menudo por la escritora en su obra, y generalmente en conflicto con la realidad, parece recomponerse en *Poveri e semplici* gracias a una disposición amorosa inédita hacia su propia memoria. Mirando atrás y viendo su propio pasado alejarse, Bettina se siente dominada por un sentimiento pacífico: «Così, per un

momento, come farebbe chiunque allontanandosi dalla sua casa per un viaggio definitivo, io mi volto ancora a guardarle, e vorrei capirne il perché, strapparne a esse un semplice significato, ma esse continuano a splendere, a sorridere, con un che di strano, di buono». (Ortese, 1967: 9)

Nos encontramos ante una diferencia fundamental con respecto a otros cuentos de ambientación milanesa, en los que prima la angustia y el desamparo, la cual nos confirma que la textura de la que se compone *Poveri e semplici* es la de un sueño con los ojos abiertos del que está ausente la alucinación característica de otras y muchas páginas de Ortese. En el último capítulo de la novela, *Addio a San Celso*, predomina el silencio, como única manera de respetar la belleza de lo vivido y compartido por unos jóvenes que, como todo ser humano, han ido cambiando con el paso del tiempo: “poi passarono altri anni, e di quelli, e di ciò in cui mutammo, e di ciò che divenne la nostra città, non voglio parlare” (Ortese, 1967: 163).

La novela se inserta plenamente en la tradición lombarda y llega a ser casi un manifiesto de ella. La despedida de Milán, ciudad del amparo y de las oportunidades, está llena de gratitud a su capacidad de ofrecer una alternativa a la sensual y destructora naturaleza que Ortese percibió al final de su larga época napolitana y que recordaba así, en su personal manifiesto poético-político:

Io avverto la potenza e la bellezza della natura, ne sono anche attratta, ma ciò che amo veramente è solo quella seconda natura dell'intelligenza, del lavoro, della solidarietà tra gli uomini, della loro vita morale e intellettuale. È solo nella tradizione umana che riesco a tollerare il mare, la luce, i venti; e per me gli ingegneri, i medici, gli artisti parlano, sull'ingarbugliato linguaggio della natura, l'unica lingua possibile; sono la difesa, la protezione, la consolazione; [...]. Salendo dal sud, a Milano, come tutti quelli che hanno tremato a lungo ai piedi della natura, padrona assoluta delle loro vite, vedevo la città come il simbolo di questo linguaggio, quest'ordine, questa difesa [...] (Ortese, 2004 : 447).

*Poveri e semplici* es la novela que encarna el sueño de Ortese de un orden racional opuesto al desorden natural de Nápoles, desorden representado en *Il mare* como silencio de la razón. La función que la ciudad de Milán ejerce aquí es, con palabras de la escritora, la de «Arca dove Dio salvava gli italiani poveri dal tumulto e l'offesa della natura, riconosceva a tutti un diritto, chiamava tutti col nome di uomini» (Ibíd.). El personaje de Bettina, así como lo fue para la propia Ortese, experimenta un crecimiento civil, artístico y amoroso dentro de un marco cultural e histórico políticamente marcado por el conjunto de estímulos que la capital lombarda ofrecía, aún con sus contradicciones, en los difíciles y esperanzadores años de la posguerra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbasino, A., *L'anonimo lombardo*, Torino, Einaudi, 1973.
- Clerici, L., "Anna Maria Ortese", *Belfagor*, n. 4 (1991), pp. 401-417.
- Clerici, L., *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Consolo, V., "L'emigrazione impossibile", B. Peroni (Ed.), *Leggere Milano*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 40-61.
- Di Caprio, C. & Donadio, L. (Eds.), *Paesaggio e memoria : giornata di studi su Anna Maria Ortese*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.
- Collet, A. M., *Stendhal et Milano : de la vie au roman*, Paris, Corti, 1986.
- Ortese, A.M., *Silenzio a Milano*, Bari, Laterza, 1958 [Milano, La tartaruga edizioni, 1986].
- Ortese, A.M., *Poveri e semplici*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Ortese, A. M., *Il treno russo*, Catania, Pellicanolibri, 1983.
- Ortese, A. M., *La lente scura*, Milano, Adelphi, 2004.
- Ortese, A. M., *Alla luce del sud*, Milano, Archinto, 2006.
- Peroni, B., *Leggere Milano*, Milano, Unicopli, 2006.
- Rosa, G., *Il mito della capitale morale : letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di comunità, 1982.
- Rosa, G., "L'illustre tradizione lombarda", B. Peroni (Ed.), *Leggere Milano*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 15-39.
- Rossanda, R., *La ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2005.
- Varanini, F., "Milano tra letteratura e industria", B. Peroni (Ed.), *Leggere Milano*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 164-183.
- Zinato, E., "La città e la bomba: le controstorie milanesi di Bianciardi e Volponi", B. Peroni (Ed.), *Milano da leggere. Atti del convegno letterario ADI-SD*, Milano, Ufficio scolastico regionale per la Lombardia, 2004, pp. 97-104.