

In sonno e in veglia: l'esperienza della soglia e la scrittura del dormiveglia

Flavia Caporuscio

Volume 41, Number 2, 2020

Purgatori della letteratura italiana a cura di Fabio Camilletti

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087431ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36774>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caporuscio, F. (2020). In sonno e in veglia: l'esperienza della soglia e la scrittura del dormiveglia. *Quaderni d'Italianistica*, 41(2), 115–133.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36774>

Article abstract

Nel panorama delle rielaborazioni novecentesche dell'immaginario purgatorio può senz'altro collocarsi *In sonno e in veglia* (1987) di Anna Maria Ortese, il cui richiamo al luogo intermedio dell'aldilà cattolico è presente tanto nell'oggetto della narrazione quanto nella scrittura stessa. La raccolta di racconti è in realtà un libro-manifesto che svela il segreto della scrittura in un titolo programmatico: il binomio ossimorico di sonno e veglia circo-scrive infatti sia la tecnica narrativa visionaria, sia la Weltanschauung dell'opera ortesiana che, qui come altrove, accoglie "storie tra mondo e sottomondo, tra giorno e notte." La scrittura di apparizioni e visioni, tipica della narrativa ortesiana, abitando la soglia tra sogno e realtà, che è poi lo spazio liminale tra visibile e invisibile, autorizza all'uso della definizione di scrittura del dormiveglia.

IN SONNO E IN VEGLIA: L'ESPERIENZA DELLA SOGLIA E LA
SCRITTURA DEL DORMIVEGLIA

FLAVIA CAPORUSCIO

Abstract: Nel panorama delle rielaborazioni novecentesche dell'immaginario purgatorio può senz'altro collocarsi *In sonno e in veglia* (1987) di Anna Maria Ortese, il cui richiamo al luogo intermedio dell'aldilà cattolico è presente tanto nell'oggetto della narrazione quanto nella scrittura stessa. La raccolta di racconti è in realtà un libro-manifesto che svela il segreto della scrittura in un titolo programmatico: il binomio ossimorico di sonno e veglia circoscrive infatti sia la tecnica narrativa visionaria, sia la *Weltanschauung* dell'opera ortesiana che, qui come altrove, accoglie "storie tra mondo e sottomondo, tra giorno e notte." La scrittura di apparizioni e visioni, tipica della narrativa ortesiana, abitando la soglia tra sogno e realtà, che è poi lo spazio liminale tra visibile e invisibile, autorizza all'uso della definizione di scrittura del dormiveglia.

E che altro veramente esiste in questo mondo
se non ciò che non è di questo mondo?

Cristina Campo

Nel 1987 Adelphi inaugura il sodalizio editoriale con Anna Maria Ortese pubblicando la raccolta di racconti inedita *In sonno e in veglia*.¹ L'approdo alla casa editrice milanese rappresenta per la scrittrice il riconoscimento ufficiale dolorosamente atteso per lunghi anni e segna l'inizio dell'ultima grande stagione

¹ *In sonno e in veglia* è il primo inedito pubblicato con Adelphi, preceduto nel 1986 dalla riedizione de *L'Iguana*, già pubblicata nel 1965 per Vallecchi e successivamente uscita per Club degli Editori (1970) e Rizzoli (1978). Non a caso è sotto il segno de *L'Iguana*, "il libro in cui si è maggiormente impegnata" (Seno 78), che Ortese si presenta al pubblico come autrice Adelphi – "uno scrittore-donna, una bestia che parla" (*Corpo celeste* 51).

narrativa ortesiana.² Non stupisce, dunque, che la scrittrice consegnerà alle stampe un libro-manifesto che rappresenta una summa dello “stile Ortese” (Colonnelli 131) e, allo stesso tempo, un quaderno di appunti/laboratorio per le future pubblicazioni.

Dopo aver delineato la struttura dell’opera e illustrato la genesi del progetto, l’articolo intende indagare l’evidente matrice purgatoriale della raccolta, collocandola nello spazio liminale, indistinto e indistinguibile, dell’intermedio. Dalla lettura di tale spazio mediano come soglia, in accordo con la rigorosa definizione del termine proposta da Walter Benjamin, si procederà all’individuazione delle caratteristiche peculiari dell’esperienza della soglia ortesiana e dei relativi effetti sulla scrittura. Prescindendo da una logica binaria basata sull’antitesi fantastico *versus* reale, *In sonno e in veglia* autorizza a proporre la formula di scrittura del dormiveglia, valida non solo per la raccolta presa in esame ma, più largamente, per l’intera produzione della scrittrice. Si ricostruirà infine la geografia e la storia del viaggio nel malinconico purgatorio ortesiano, rintracciandone la precedente tappa infernale in *Silenzio a Milano* (1958).

Secondo quanto recita il risvolto di copertina, dei dieci racconti raccolti in *In sonno e in veglia*, solo cinque sono inediti e precisamente: “La casa del bosco,” “Nebel (*racconto perduto*),” “Il continente sommerso,” “Sulla terrazza sterminata” e “Bambini della creazione.” In accordo alla bibliografia degli scritti di Anna Maria Ortese redatta da Giuseppe Iannaccone per Adelphi (*Romanzi*. Vol. I 1162), però, solo due racconti risultano precedentemente editi: “Folletto a Genova,” uscito su *Nuovi Argomenti* nel 1984 con il titolo “La morte del folletto” e “La cura,” risalente al lontano 1942, pubblicato su *Tempo*. Fatta eccezione per quest’ultimo, i racconti sono tutti scritti nel decennio 1970–1980 e, secondo quanto dichiarato dall’autrice, inizialmente non destinati alla pubblicazione.

– Non sono dei gran racconti [...]. – Perché li ho scritti per me. Se avessi dovuto scrivere per i lettori sarei stata sì condizionata, ma al tempo stesso spronata a dare il meglio. Il titolo l’ho scelto io: si tratta di storie tra mondo e sottomondo, tra giorno e notte –. (Colonnelli 131)

² Non può essere ignorato lo scandalo della marginalità subita dalla scrittrice anche dopo le più recenti pubblicazioni con grandi editori come Rizzoli e Mondadori: “dopo *Il cappello piumato* (Mondadori 1979) e prima della riedizione Adelphi dell’*Iguana* (1986), per riuscire a pubblicare qualcosa una delle più grandi scrittrici italiane del Novecento è costretta a lavorare con editori piccoli (Theoria), minimi (Pellicanolibri, Empiria) e addirittura con tipografi locali: Galantini a Rapallo, Pušek a Lugano” (Clerici 564–65).

A contraddistinguere l'opera dalle precedenti è dunque la matrice privata della scrittura, mitigata da una tardiva riscrittura solo a ridosso della pubblicazione. Monica Farnetti mette in evidenza l'unicità dell'operazione editoriale che, per la prima volta, include titoli "mai ripresi in raccolte successive né acquisiti da raccolte precedenti" (ad eccezione di "Folletto a Genova" ripubblicato in volume con il titolo originario nel 1987), come consuetudine dell'autrice (Farnetti 1998, 65). Si tratta di una raccolta ibrida³ – l'ottava e ultima raccolta di racconti pubblicata da Ortese – che comprende sei racconti ("La casa del bosco," "Folletto a Genova," "La cura," "Nebel (*racconto perduto*)," "Saluto di notte" e "Sulla terrazza sterminata"), di cui uno ("Nebel (*racconto perduto*)") è presentato come un *racconto perduto* tramite l'espedito del ritrovamento del testo da parte dell'autrice, uno *scherzo* ("L'ultima lezione del signor Sulitjema (*scherzo*)"), due riflessioni ("Il continente sommerso" e "Bambini della creazione") e una conversazione che è poi un'autointervista ("Piccolo drago (*conversazione*)"⁴). In tutti i testi della raccolta Ortese utilizza la prima persona singolare (o plurale come in "Nebel (*racconto perduto*)") e pone se stessa al centro della narrazione come protagonista o narratrice o spettatrice. L'unica eccezione è rappresentata da "L'ultima lezione del signor Sulitjema (*scherzo*)", lo *scherzo*, così definito dall'autrice che forse indirettamente allude anche alla sua inaspettata assenza dalla pagina. Non può quindi essere sottovalutata la matrice autobiografica della scrittura anche laddove, come nel caso delle due riflessioni e della conversazione, l'autobiografismo si sposti dal piano fattuale degli eventi narrati a quello astratto delle considerazioni filosofiche.⁵

La cifra stilistica del volume è indicata chiaramente dal titolo scelto da Ortese ed è proprio l'atmosfera in sonno e in veglia a costituire il discrimine d'inclusione

³ Come sottolinea Monica Farnetti (1998), i titoli della raccolta "sottostanno solo a malincuore alla definizione di "racconto," condividendo caratteristiche di molti altri generi letterari e in particolare del saggio" (65).

⁴ Si veda la lucida analisi dell'indice del volume suggerita da Farnetti che distingue tra racconto – sebbene di diverse tipologie – ("La casa del bosco," "Folletto a Genova," "La cura" e "Nebel (*racconto perduto*)"), trattatello ("Il continente sommerso"), prosa di riflessione ("Saluto di notte"), "brano di memoria entro cui si struttura surrettiziamente una forma narrativa" ("Sulla terrazza sterminata"), *scherzo* ("L'ultima lezione del signor Sulitjema (*scherzo*)"), "serie di 'duri pensieri'" ("Bambini della creazione") e conversazione ("Piccolo drago (*conversazione*)") (1998, 132).

⁵ Luca Clerici sottolinea come, a fronte di una raccolta tanto composita, l'unitarietà sia rappresentata proprio dal "forte soggettivismo della prospettiva [che] si combina a un discorso di respiro universale" (562).

dei titoli. Nei testi ivi raccolti ci si addormenta apertamente e poi ci si risveglia: è questa una tecnica narrativa che la scrittrice adotta qui con voluta reiterazione e apertamente. Nel passaggio dal sonno alla veglia, però, nulla cambia e il risveglio non porta con sé alcuna chiarezza di visione. L'atmosfera di obnubilamento, o meglio, "quella specie di demenza naturale (o infantile) tipica di un sonno che non vuole interrompersi" ("La casa del bosco" 26) permane, infatti, sia ad occhi chiusi che ad occhi aperti e, senza le didascalie disseminate nel testo, il lettore non avrebbe modo di operare alcuna distinzione tra i due stati della coscienza. Il sospetto forte che si insinua non è solo relativo al momento del risveglio nell'occasione circoscritta degli eventi narrati ma, come afferma Ortese: "Mi feci anche un'altra domanda: se non dormissi, per caso *da tutta* una vita [...]" ("La casa del bosco" 35). Unitamente al confine tra sonno e veglia, dunque, viene meno anche il discrimine tra reale e irreale e, conseguentemente, vengono minate le basi stesse dell'epistemologia che richiede pertanto di essere rifondata, a cominciare dall'adozione di una diversa prospettiva che, per l'autrice, prende forma in quella che potrebbe essere definita una poetica della distanza.

Appena [...] ci distanziamo con lo sguardo da questo pianeta, e lo vediamo brillare azzurro e verde nel soffitto nero dell'Universo, ci rendiamo conto della sua *stranezza*; e se poi ci distanziamo nel *tempo*, e avviciniamo con lo sguardo alle *sue* origini, esso ci appare assolutamente immateriale, fantomatico, assolutamente, quindi, irreale: [...] pura Immaginazione. L'effetto di concretezza, o realtà, è dato insomma dalla estrema vicinanza, e solo dalla vicinanza (nel tempo prima ancora che nello spazio). [...] qualora uno strumento adatto a catturare immagini del tempo *passato* potesse catturare in un film tutte le immagini della Terra [...], e quindi ritrasmettere questo film, con una folle accelerazione, su uno schermo [...] noi assisteremmo a ciò che la mente popolare (o profonda) ben definisce: *miracolo*, sogno, prodigio. [...] Così "piccolo" tutto, così ridicolo, ma anche sublime... Una fiaba... Anzi una scena con burattini. ("Piccolo drago (*conversazione*)" 173–74)

Per chi scrive, allora, la prima conseguenza di tale rovesciamento prospettico è il passaggio obbligato dalla cronaca alla fiaba. Da vicino, infatti, cioè a distanza temporale e spaziale ravvicinata, il mondo appare reale nella sua concretezza e la cronaca la forma di racconto più appropriata a tale realtà, ma si tratta di un

inganno. Appena ci si distanzia e si osserva la Terra dallo spazio, essa ci appare un oggetto infinitesimo, immateriale e irreali, e, conseguentemente, il suo racconto non potrà essere che una fiaba.

In limine

Come dichiarato dall'autrice, ad essere incluse nella raccolta sono "storie tra mondo e sottomondo, tra giorno e notte," ossia ambientate in quella che può essere definita una *geografia della soglia* – la zona intermedia tra questo mondo e quello sottostante – alla quale corrisponde un *tempo della soglia*, ovvero la penombra temporale tra il giorno e la notte. Si tratta dunque di *racconti della soglia*, dominati da un'atmosfera purgatoriale, in cui viene indirettamente evocato il richiamo a quell'"aldilà intermedio" (Le Goff 7) che ridisegna la geografia dell'oltretomba cristiano tramite un terzo luogo di transizione. Ad autorizzare la collocazione purgatoriale della raccolta è in primo luogo il limbo spazio-temporale e di coscienza che innesca la narrazione, ossia quello stato in sonno e in veglia, assimilabile al dormiveglia. A differenza del sonnambulismo, il dormiveglia non implica uno stato di incoscienza da parte del soggetto, ma descrive piuttosto uno stato intermedio, senza che la fase vigile prevalga su quella di assopimento o viceversa. Il dormiveglia descrive dunque uno stato transitorio, ossia un passaggio, nel quale non si è né completamente svegli né ancora addormentati e rappresenta pertanto un'esperienza della soglia.⁶

Siamo divenuti molto poveri di esperienze della soglia. L'addormentarsi forse è l'unica che c'è rimasta. (E con essa il risveglio). [...] La soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine (*Grenze*). La *Schwelle* è una zona. La parola *schwellen* (gonfiarsi) racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire. (Benjamin 555)

⁶ Bernhard Waldenfels include tanto il crepuscolo quanto il dormiveglia all'interno delle *forme miste* dell'esperienza della soglia: "Inoltre ci sono *forme miste* con transizioni graduate che si contrappongono a una classificazione univoca. Di questo fa parte il crepuscolo in cui giorno e notte si mescolano [...]. Di queste *forme miste* fanno parte anche condizioni-limite come dormiveglia e sogno ad occhi aperti in cui veglia e sogno si compenetrano e le soglie che dividono la veglia dal sogno diventano permeabili" (25).

È proprio nel luogo intermedio della soglia, cioè nel limbo tra lo stato cosciente e quello incosciente, che matura la scrittura ortesiana di apparizioni e visioni⁷ che non potrebbe svilupparsi altrimenti, né nella completa dimensione onirica, né nel lucido stato vigile. Come giustamente nota Cosetta Seno, Ortese “ha un rapporto complesso sia con la percezione del reale sia con la sua rappresentazione, e [...] ha fatto della indistinzione tra sogno e realtà e tra sonno e veglia, l'autentico centro della sua poetica” (88).

Caratteristica primaria della soglia è la sua indeterminazione materiale costitutiva in quanto spazio intermedio *betwixt and between*, cioè che “non appartiene né a questa né a quella parte” (Waldenfels 23).⁸ A tal proposito Giorgio Agamben parla di “zona di indifferenza, in cui dentro e fuori non si escludono, ma s'indeterminano” (Giaccaria e Minca 50) ovvero, come già aveva notato Benjamin a proposito dei passaggi-soglia oggetto della riflessione de *I “passages” di Parigi*, una zona di indistinzione in cui dentro e fuori diventano indistinguibili. A non poter essere distinto, nel caso di Ortese, è il sogno dalla realtà per cui, al termine della raccolta, l'ovvia conclusione è lasciata all'ossimorica sentenza: “Questo reale – o realtà –, non è che un gran sogno, e la sua *realtà* [...] è pura Immaginazione” (“Piccolo drago (*conversazione*)” 175). La sospensione dell'opposizione tra allucinazione e percezione è tipica proprio di quella zona intermedia che Donald Woods Winnicott definisce come “area terza dell'esistenza,” ossia uno spazio potenziale (che è poi lo spazio per eccellenza dell'arte), che si caratterizza per essere il “resting place of illusion” (Ferruta 31).

[...] c'è una battaglia continua nell'individuo, che dura tutta la vita, nel differenziare i fatti dalla fantasia, la realtà esterna dalla realtà interna, il mondo dal sogno. I fenomeni transizionali [cioè quelli che

⁷ Si tratta della celebre definizione scelta dall'autrice per descrivere la sua iniziazione alla scrittura: “Quell'inverno – in gennaio era accaduta la cosa – non passava più. Sulla città si abbattevano temporali tremendi e notti percorse da luna, da lampi e altre cose atroci. Tutto era apparizione e visione. [...] Allora, sentendo dentro di me un gran vuoto e insieme affetto per questo mondo di visioni, [...] pietà e memoria mi vinsero, e scrissi la seguente espressività [...]” (*Il porto di Toledo* 386–87).

⁸ Oltre al saggio di Waldenfels, si rimanda alla lettura dell'intero volume *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio* (2012) che apporta un contributo fondamentale al tema della soglia e dell'intermedio. Sull'importanza delle soglie intese come dintorni del testo si ricorda il contributo capitale di Gérard Genette (1989).

consentono un'appropriazione personale del mondo] appartengono a un'area intermedia che io chiamo un luogo di pace, perché vivendo in quest'area l'individuo si riposa dal compito di distinguere i fatti di realtà dalla fantasia. (Ferruta 36)

Sospeso il giudizio di realtà, nell'area intermedia tra il sonno e la veglia, Ortese non abbraccia una dimensione onirica bensì si fa portavoce di una neorealtà che può scorgersi solo dalla soglia, grazie a una visione bifrante e simultanea di “mondo e sottomondo.”⁹ A tale visione potenziata corrisponde uno stile narrativo intermedio, che sfugge a qualsiasi classificazione tanto nel fantastico quanto nel realismo,¹⁰ e che può essere definito come la scrittura del dormiveglia. Tale scrittura si distingue per la prerogativa di abitare una sorta di terra di mezzo tra sogno e realtà, che è poi lo spazio liminale tra visibile e invisibile, reale e irreal, e gode pertanto del medesimo privilegio riservato alla soglia che, per la sua stessa natura dialettica, può essere solo attraversata e mai occupata stabilmente in qualità di spazio fisicamente circoscrivibile (Giaccaria e Minca 52). In quanto racconto della soglia, quindi, la scrittura del dormiveglia circoscrive un attraversamento, un passaggio, senza però descrivere un percorso lineare da A a B. Esclusa a priori una direzione, la scrittura abbraccia la visione offerta a chi attraversa la soglia. È solo nel dormiveglia e nella penombra, condizione intermedia anch'essa tra l'ombra e la luce – la “triste penombra” evocata apertamente in “Sulla terrazza sterminata” (139) e significativamente predominante nell'intera raccolta –, che possono allora crearsi le condizioni di comunicazione tra mondo e sottomondo, oggetto privilegiato d'indagine da parte della scrittrice.

Non si può comprendere la scrittura del dormiveglia se non partendo dall'estranamento del soggetto che scrive nei confronti del mondo, splendidamente sintetizzato da Ortese nella formula del “sentimento della stranezza.”

⁹ Sharon Wood sottolinea come in Ortese lo stato di sonno “becomes representative of a whole way of perceiving and mentally constructing reality. This mental sleep indicates an intermediate state where distinctions between mind and matter begin to blur, and this is the border territory of fantasy: where we are unclear as to whether we are awake or dreaming. *In sonno e in veglia* addresses precisely this middle state” (364).

¹⁰ Si veda il volume di Cosetta Seno che, per definire lo stile ortesiano, utilizza la formula di “avventuroso realismo” e legge il fantastico “quale poetica di passaggio e di avvicinamento alla realtà” (58).

Ecco: se dovessi definire tutto quanto mi circonda: le cose, nella loro infinità, o il mio sentimento intorno alle cose, e questo da mezzo secolo circa, io non potrei adoperare altra parola che questa: stranezza. E desiderio – anzi urgenza dolorosa – di *rendere*, nei miei scritti, il sentimento della *stranezza*. (*Corpo celeste* 58)

Sul versante opposto della stranezza si situa l'ovvietà con la quale l'adulto legge e cataloga il mondo che osserva. Al contrario la scrittrice condivide con il fanciullo uno stupore di fronte alle cose che nasce proprio da quel sentimento della stranezza e che porta con sé la rivelazione del mistero della natura celeste del mondo e dell'insondabilità del senso delle cose.¹¹ È questo il mistero svelato a chiare lettere nel testamento poetico affidato a *Corpo celeste* (1997), ma che accompagna la scrittura ortesiana sin dalle origini.¹² L'adesione al sentimento della stranezza impone dunque l'adozione della scrittura del dormiveglia quale unico strumento d'indagine di quelle zone di penombra in cui realtà e immaginazione si confondono e si invertono di ruolo. Abitando la zona intermedia tra reale e irreale, la scrittura s'imbarca sul "vascello dell'invisibile" (*Il porto di Toledo* 470) e aderisce a quel "secondo corpo delle cose" (652) che altro non è se non "l'inespresso finalmente rivelato" (470). Si tratta dunque di una rivelazione che svela un segreto dall'evidente natura ossimorica che reca il nome di "seconda irreale realtà" (470). La scrittura del dormiveglia diviene allora la scrittura della stranezza del mondo che permette di svelare l'inganno della materia¹³ e tradurre "lo scontento, [...] e spesso l'indignazione, davanti a ciò che si chiama *reale*" (*Autodizionario degli scrittori italiani* 247–48).

¹¹ "All'adulto, e ai popoli molto colti, tutto il mondo è il mondo dell'ovvio, del luogo comune. L'uomo, perciò, applica i suoi cartellini col prezzo e, occorrendo, le informazioni sulla merce, sull'uso, dovunque. Questo è un *campo*, questo è l'*oceano*, questo è un *cavallo* [...]. Ma per il fanciullo, e l'adolescente, e anche per un certo tipo di artista – un po' meno di scrittore – non è così! Dovunque egli s'inoltri, tutto risplende di una luce senza origine. [...] Egli capisce ciò che l'adulto non capisce più: il mondo è un *corpo celeste*, e tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste, e la loro natura, e il loro senso [...] sono insondabili" (*Corpo celeste* 58–59).

¹² Si veda l'agile ricostruzione della narrativa breve della scrittrice, condotta proprio alla luce del "conflitto con la dimensione irreale del sogno," presentata da Arianna Ceschin (89–93).

¹³ Si veda quanto dichiarato in un'intervista pubblicata su *Grazia* nel 1996: "Il mondo non è materia; è sogno, apparizione" (Polla-Mattiot 94).

La chiave d'accesso a questo secondo mondo invisibile è rappresentata da esperienze allucinatorie quali i sogni,¹⁴ che permettono l'ingresso in quello che Ortese definisce il "continente sommerso." I sogni infatti "costituiscono una specie di ponte attraverso il quale l'individuo, uscendo dalla determinatezza organica che gli è propria, si ricongiunge alle matrici della vita" ("Il continente sommerso" 115). Non tutti i sogni, però, assolvono a questo compito.¹⁵

I sogni sono di due tipi: riproduttivi delle vicende e degli oggetti mentali; o stranieri agli oggetti e vicende mentali: hanno nome, questi ultimi, ispirazione, e proviene da essi il comando e la guida per il vivere cosmico. [...] Guida all'immortale. ("Il continente sommerso" 115–16)

È dunque solo questa seconda categoria di sogni (*alias* ispirazione) che ha il potere di traghettare il soggetto verso quel continente sommerso che è poi il regno dell'immortale, situato all'ultimo strato del reale.¹⁶ Risulta allora evidente la dimensione metamorfica e purgatoriale della narrativa ortesiana che mette in cantiere un vero e proprio laboratorio di esperienze modificate¹⁷ nel quale il reale, sottoposto al vaglio dell'irreale, rivela la sua consistenza evanescente e allucinata. Contrariamente a quanto il senso comune suggerirebbe, si assiste infatti a un reiterato rovesciamento per cui non è il sogno ad essere sconfessato dal confronto con il reale, ma esattamente l'opposto.¹⁸ Ed è proprio con *In sonno e in veglia* che

¹⁴ "Ah! mi lamentai [...] 'ah, perché a me fu dato il sonno, e tutto vidi e fondai nel sonno e nei sogni, mentre intorno fervevano, e fervono, la vita, le Opere, le Idee, i Motori? e tutto è Alacrità e Onesta Realtà? [...]" ("La casa nel bosco" 36).

¹⁵ "Non voglio parlare di tutti i sogni che si fanno dormendo e, come dissi, sono in gran parte oggettivi, ricordo di fatti ed eventi del giorno, ma di quei sogni venuti dall'esterno, il perduto all'uomo, [...] e che pare talvolta rechino notizie di una terra ignota [...]" ("Il continente sommerso" 121).

¹⁶ "Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione" (*L'Iguana* 56).

¹⁷ Ne *Il porto di Toledo* Ortese utilizza la seguente espressione per definire le sue prime composizioni: "le mie esperienze di memoria e dolore modificato" (395).

¹⁸ Già ne *Il porto di Toledo*: "Tutto pareva terribilmente innaturale, e da allora, mi pare, vero naturale non tornò più. Ma era mai stato? Nel medesimo tempo, l'*innaturale* si rivelava più

tale *Weltanschauung* dell'opera ortesiana viene presentata in maniera inequivocabile nel momento stesso in cui è tradotta in esibita tecnica narrativa. Si chiariscono allora i confini del campo semantico di riferimento della speculazione filosofica dell'autrice che risultano pertanto delimitati da tre lemmi chiave – innaturale, invisibile e irreal – che tradiscono apertamente una “professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile” (Campo 5).

Credo in tutto ciò che non vedo, e credo poco in quello che vedo.
Per fare un esempio: credo che la terra sia abitata, anche adesso, in modo *invisibile*. [...] Credo anche nei morti che non sono più morti (la morte è del giorno solare). Credo nelle apparizioni. [...] In tutto credo, come i bambini. (*Corpo celeste* 155–56)

Non si tratta però di una fuga in una realtà *altra*, che sia celeste od onirica.¹⁹ Al contrario la scrittura del dormiveglia colma un *gap* epistemologico, ossia una “lacuna del sapere” – “la lacuna che provoca dolore” – e consente di accedere (o per meglio dire ritornare) a una forma di conoscenza catalogata sotto il nome di “infantilidad,” che è allo stesso tempo il grado zero e il grado massimo del sapere (“La casa del bosco” 45–46). L’“infantilidad” risponde dunque a una sfida filosofica ed è portatrice di una rivelazione *per viam negationis* che solo apparentemente smentisce sé stessa: “[...] questo [...] è il mondo: una cosa fatta di vento e voci dolci – fatta di attesa e rimpianto di apparizioni, fatta di cose che *non sono il mondo*” (“La casa del bosco” 46).²⁰

reale di tutto [...]” (386 n. 1). Come nota Angelo Guglielmi, “l’operazione non consiste nel mischiare realtà e fantasia, ma nel sottoporre la realtà a una pressione di una forza misteriosa (la forza della scrittura) caratterizzata da una spinta tale da mettere a repentaglio l’integrità dell’oggetto (la realtà) su cui si esercita quella pressione” (Clerici 562).

¹⁹ Si veda quanto dichiarato nel risvolto di copertina di *In sonno e in veglia*: “Come ogni vero scrittore fantastico la Ortese, probabilmente, non vorrebbe essere tale. Vorrebbe soltanto nominare la realtà che conosce. Ma la sua realtà è subito allargata da una piena di immagini, che la rendono multipla, variegata, senza fondo.”

²⁰ Farnetti sottolinea come i sogni cui fa riferimento Ortese siano “esperienze di percezione durante le quali si mescolano stati che di norma sono considerati opposti e incompatibili (appunto sonno e veglia, immaginazione e coscienza, allucinazione e memoria), e gli esseri sensibili entrano in contatto con le forme e le presenze dell’invisibile. Per l’autrice tali momenti costituiscono le sole, autentiche esperienze della realtà, e le sole possibili tappe di maturazione

“Tra mondo e sottomondo:” geografia e storia del viaggio

L'evidente collocazione purgatoriale della raccolta, nonché della scrittura ortesiana stessa, ampiamente delineata nel precedente paragrafo, autorizza a utilizzare il modello del viaggio ultramondano come un utile strumento di lettura dell'opera.

Il viaggio in sonno e in veglia ha inizio da una “casa del bosco” che immediatamente colloca la narrazione all'interno di una classica geografia fiabesca. Non si tratta però della tipica casa nel bosco indistinto delle fiabe: la casa del bosco ortesiana, infatti, si distingue per la posizione liminale tra mondo e sottomondo, al confine con un parco “detto, con antico nome, della *Rinascenza*” dove “si ha la sensazione di un Eden,” ma con una precisa collocazione terrestre, “a due passi da una capitale che ancora – mi dicono – è abbastanza congestionata” (“La casa del bosco” 13–14). Un “alto muro del mio cortile” (“La casa del bosco” 14), privo di qualsiasi cancello,²¹ separa nettamente gli spazi della casa e del parco che può essere solo a malapena intravisto dalla casa, rimanendo pertanto inaccessibile.²² Una zona intermedia funge da soglia tra il parco e la casa: è il Cortile, caratterizzato da “elementi della terribile Segretezza del Cortile” (“La casa del bosco” 17–18), dove hanno luogo le azioni principali del racconto.

Che non si tratti di una vera e propria fiaba e che la simbologia fiabesca rimandi ad altro è chiarito *in limine* dalla scrittrice che riflette sull'assenza della benché minima finestra nel muro di confine.

L'Architetto, nel privare questo muro di un qualsiasi cancelletto o lieta apertura verso la Rinascenza e gli altri boschi, doveva avere il suo scopo, alquanto morale, [...] ma non voglio nascondere, qui, di aver desiderato cupamente una finestra in quel muro, un varco da cui mi giungesse la verde magnificenza del parco della Rinascenza. Ciò, nonché impossibile, non è in certo senso nemmeno pensabile [...]. Sento che una decisione superiore presiede alla vita degli uomini,

dell'individuo (il quale, non potendo più contare sui valori della ragione, si vede costretto ad altre forme di conoscenza) [...]” (1998, 147).

²¹ “Se vi fosse appena una cancellata, in questo muro, a interrompere, più che la uniformità, la Cecità, io potrei dirmi felice” (“La casa del bosco” 18). La sofferenza per la visione negata ricorda il castigo imposto alle anime del *Purgatorio* dantesco, escluse dalla contemplazione di Dio.

²² Si veda l'accenno alla “[...] Rinascenza (a me nascosta dal Muro)” (“La casa del bosco” 17).

e se mi trovo in questa casa, in questo cortile, e se questo cortile è profondo, impraticabile e cieco, una ragione deve esservi. Non voglio indagarla. (“La casa del bosco” 18)

È dunque nell’ambito della fiaba morale che deve essere letto il racconto, così come non può essere trascurato il riferimento a una dimensione metafisica, cioè letteralmente μετὰ τὰ φυσικά, cui chiaramente alludono l’utilizzo di uno dei più comuni appellativi di Dio, l’“Architetto” appunto, e l’accento a una “decisione superiore.” Più avanti Ortese chiarisce poi la simbologia della geografia disegnata dai tre elementi della casa, del cortile e del parco, fornendo le chiavi di lettura allegorica del racconto sotto il segno della lente scura della malinconia.²³ Il titolo del paragrafo esplicativo, infatti, è appunto “*Malinconie*.”

Sì, malinconie, perché non dirlo? Vi sono momenti, nella vita di chiunque, in cui sembra – anzi si sente chiaramente – di trovarsi *disperatamente* fuori del proprio luogo *naturale*, in cui si avverte il carattere di chiara relegazione e la volontà di punizione che la vita (o qualcuno più su di essa) aveva – inventandovi – nei vostri confronti; [...] si cerca la porta (per uscire da lì) e già si sa che è introvabile. Non c’è porta, o uscita, da questa situazione: il muro della corte è invalicabile [...]. Fuori di qui l’Eden, il paradiso [...]. Ma per voi, niente. (“La casa del bosco” 23–24)

La declinazione malinconica del purgatorio ortesiano, che apertamente allude alla punizione legata all’esclusione da un paradiso, sembra allora condividere con il Purgatorio della tradizione cattolica l’aspetto temporale, ossia la transitorietà del passaggio purgatoriale contenuto in quell’incipit “Vi sono momenti.”²⁴ Al contrario la collocazione spaziale slitta dall’aldilà all’aldiquà, situandosi nella dimensione clinica dello stato malinconico. L’introduzione dell’elemento malinconico autorizza a indagare la perdita denunciata, all’origine della dislocazione al di fuori del “proprio luogo *naturale*,” tentando di decifrarne la genesi. Se, come giustamente nota Agamben, la malinconia fa “apparire come perduto un oggetto

²³ *La lente scura. Racconti di viaggio* è il titolo scelto da Ortese per la raccolta definitiva dei suoi scritti di viaggio edita nel 1991 con Marcos y Marcos.

²⁴ Il Purgatorio si distingue per essere l’unico dei tre regni dell’aldilà situato nel tempo (Le Goff 401–2).

inappropriabile” (25–26), risulta evidente come l’identificazione di tale oggetto sia di fondamentale importanza per l’esegesi del racconto e, *lato sensu*, della scrittura ortesiana.

Come scatole cinesi visioni e allucinazioni si susseguono senza soluzione di continuità, introducendo personaggi dalla provenienza letteraria e fantastica e dal regno animale che guidano la protagonista Ortese verso l’agnizione finale dove avevano fallito le letture filosofiche menzionate nel racconto (Kant *in primis*). Come consuetudine nella narrativa ortesiana, la rivelazione, qui designata come un’occasione mancata,²⁵ presenta una duplice natura, configurandosi allo stesso tempo come un fallimento e una conquista: “Me ne sarei potuta volare – dissero – lontano da questa terra, e *non ne avevo approfittato*” (“La casa del bosco” 53). L’io narrante, allora, sembra condividere per scelta il destino di quelle anime, protagoniste della favola persiana citata nel racconto, “*che non possono*, per qualche ragione, raggiungere il cielo, o sono destinate alla terra” (“La casa del bosco” 49).²⁶ Contrariamente a quanto potrebbe sembrare, infatti, Ortese si occupa unicamente del terrestre, anche se indagato nella sua consistenza immateriale e fiabesca o, per dirla altrimenti, del fantastico occultato sotto i molteplici strati del reale. Non deve dunque stupire la rinuncia alla fuga in un altro mondo sull’“Aquilone, o navicella irreal” (“La casa del bosco” 47). L’interesse della scrittrice, infatti, ruota esclusivamente attorno a quello che definisce “questo mondo senza chiavi [...] misto di terreno e ultraterreno” (“La casa del bosco” 50) – è questo l’oggetto inappropriabile, posseduto solamente tramite la capacità fantasmatica della scrittura – nella convinzione dell’urgenza di acquisire una nuova coscienza terrestre basata sulla consapevolezza, esibita a chiare lettere in *Corpo celeste*, che la Terra è un corpo celeste e la vera patria di tutti è il sovramondo celeste.²⁷ La proposta ortesiana, quindi, non conduce al rifiuto di questo mondo, ma consiste piuttosto nella revisione della cartografia terrestre tramite l’inclusione di quella porzione di spazio invisibile e ultraterreno da sempre escluso dalle mappe. Ed è solo così che

²⁵ “Eppure, Lei, signoria, si lasciò sfuggire una bella occasione!” (“La casa del bosco” 52).

²⁶ La favola persiana è inserita come racconto nel racconto all’interno del testo e narra la storia di Mysrafel (o M’Ysrain), genio benevolo della Notte, incaricato da Dio di raccogliere le anime di coloro che sono destinati alla terra “in portentose tubature, e avviate, sempre sotto il suolo, fino a destinazione: che era concimaia (e la funzione: concimazione) dei giardini meravigliosi, dove sarebbero riapparso in forma di alberi, fiori e frutti” (“La casa del bosco” 49–50).

²⁷ Si veda *Corpo celeste* 9–10. Annarosa Buttarelli giustamente definisce *Corpo celeste* un “piccolo trattato di cosmologia politica” (159).

può compiersi l'appropriazione di quell'oggetto considerato perduto, ma in realtà mai posseduto perché inappropriabile: "Lo Spazio Esterno, ecco il Luogo," spogliato di qualunque aggettivazione e indicato apertamente come lo spazio senza alternative, che si espande sino ad includere l'intera "Via Lattea in cui quasi *non siamo*, tanto invisibili" (*Corpo celeste* 114).

Dalla casa del bosco il viaggio prosegue seguendo una direttrice spiraliforme anziché lineare, inseguendo gli sviluppi di un pensiero che torna su stesso sfogliando uno a uno gli strati del reale alla ricerca di "una verità che sta dietro il muro" (Malatesta 26). A ben vedere, il tono malinconico costituisce il *fil rouge* della raccolta, configurandosi come l'unica tonalità possibile della scrittura del dormiveglia e dei suoi "duri pensieri" ("Bambini della creazione" 161). Le ripetute occorrenze del lemma malinconia e del relativo aggettivo costituiscono solo la spia più evidente di una presenza volutamente ribadita dalla scrittrice.²⁸ E proprio l'ultima delle occorrenze svela al lettore il germe della *Stimmung* malinconica che si rivela essere non tanto un fenomeno individuale quanto piuttosto una patologia di specie.²⁹

[...] io sono più che mai dalla parte delle Bestie, mi sento loro parente [...]: e grande è la malinconia che provo nel sapermi appartenente alla specie umana [...] perché *tutto* ciò che possiede mi sembra frutto di un FURTO. ("Piccolo drago (*conversazione*)" 171)

²⁸ Si vedano le occorrenze nel testo: "malinconico terrore" ("La casa nel bosco" 19); "terrore malinconico" ("La casa nel bosco" 21); "Malinconie" e "malinconie" (x2) ("La casa nel bosco" 23); "malinconia" ("La casa nel bosco" 26); "malinconico [...]" l'animo mio" ("La casa nel bosco" 32); "sorriso malinconico" ("La casa nel bosco" 39); "storie malinconiche" ("La casa nel bosco" 41); "malinconia" ("La casa nel bosco" 42); "sera malinconica" ("La casa nel bosco" 43); "malinconicamente" ("La casa nel bosco" 50); "la mia malinconia" ("Folletto a Genova" 62); "malinconia" ("Nebel (*racconto perduto*)" 90); "malinconici" e "*malinconico*" ("Nebel (*racconto perduto*)" 97); "malinconica città" ("Il continente sommerso" 125); "malinconico" (x2) ("L'ultima lezione del signor Sulitjema (*scherzo*)" 150 e 151); "idea malinconica" e "malinconia" ("Piccolo drago (*conversazione*)" 167 e 171). Non potranno poi essere trascurati, tra gli altri, i riferimenti alla "gravezza amara" ("Folletto a Genova" 59), alla "dolce caparbieta del mio male" ("La cura" 75) e alle parole "piene di una mesta allegria, di un desiderio di passato, di un riso e insieme di pianto" ("Il continente sommerso" 126) che bene si candidano a sostituire l'occorrenza lemmatica.

²⁹ Si veda al riguardo l'interessante saggio di Roberto Esposito, "Malinconia e comunità:" "È qui – in questa assunzione del limite non come spazio liminare da subire o da spezzare, ma come l'unico luogo comune che ci è stato destinato, come il *munus* originario che ci accomuna – che il pensiero della malinconia tocca il punto aldilà del quale ancora non sappiamo andare" (210).

Prende qui corpo il discorso etico che anima la raccolta e che troverà compimento nella riflessione morale affidata alla scrittura testamentaria di *Corpo celeste* e agli scritti inediti raccolti nel volume postumo *Le Piccole Persone* (2016). La malinconia di specie, allora, ancora la scrittura ortesiana sempre più convintamente alla sfera terrestre, orientando la scrittura del dormiveglia non in direzione del cielo bensì verso il mondo animale al fine di realizzare “una religione o una rivoluzione” – si tratta di un atto sacrale – che si prefigga come obiettivo “la lotta contro tutto il dolore terrestre” (*Corpo celeste* 131), *in primis* quello perpetrato dall'uomo sulle bestie. Se infatti la veglia è la malattia dell'uomo mentre l'animale dorme (“Nebel (*racconto perduto*)” 99–100), con la scrittura del dormiveglia Ortese ristabilisce la comunicazione tra uomo e animale, originariamente viziata dal rapporto di forza e sottomissione dell'uno (la bestia indifesa) da parte dell'altro (l'uomo), con l'unico intento di promuovere una rivoluzione umana che porti al concepimento dell’*“uomo senza artigli”* (“Bambini della creazione” 161).³⁰ Al di qua della rivoluzione si colloca l’“incertezza del Sole” (“Bambini della creazione” 160) che fatica a proiettare i suoi raggi sul “Campo dei Martiri” abitato dallo strazio dei “Popoli muti” (“Bambini della creazione” 158) e delle bestie assoggettate che invano invocano la pietà dei figli di Adamo.

Ecco allora che il bestiario ortesiano, uno dei più ricchi del Novecento letterario, così nutrito di presenze animali emblematiche alle quali la scrittrice demanda la sua voce – si pensi solo alla trilogia delle bestie-angelo (Farnetti 1998, 37) con l'iguana Estrellita (*L'Iguana*), il cardillo (*Il cardillo addolorato*) e il puma Alonso (*Alonso e i visionari*) – si arricchisce del progenitore di tutte queste, il Drago, al quale è intitolato l'ultimo testo della raccolta.³¹ Anticipato dal cavallo piagato di “Bambini della creazione,” al quale il carrettiere riserva la mortificazione finale del violento sputo negli occhi (“Bambini della creazione” 155–57), il Drago, doppiamente appartenente al mondo dei sogni in quanto animale fantastico per natura e creatura onirica in visita a un'Anna Maria bambina, è il primo agnello sacrificale,

³⁰ “(Questo era il suo fine, nascendo, tanti milioni d'anni fa: diventare l'uomo senza artigli, abbandonare via via l'ascia, la fionda, spezzare i fucili, seppellire i coltelli – e nulla di questo è stato fatto! [...])” (“Bambini della creazione” 161). Sul pensiero etico ed ecologico di Ortese si rimanda agli articoli di Tatiana Crivelli (2015) e Rossella Di Rosa.

³¹ Per una lettura delle maschere zoomorfe adottate da Ortese si rimanda ai fondamentali contributi di Monica Farnetti (2001) e Tatiana Crivelli (2008). Si veda inoltre la terza sezione del volume *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies* intitolata “On Becoming Beast: *Iguanas*, *Linnets*, *Lions*, and the Geography of Otherness.”

novella *imago Christi*, della lunga galleria ortesiana. Nel sogno è proprio la scrittrice bambina ad essere armata dall’Arcangelo Michele di una spada con l’ordine celeste di uccidere la bestiola inerme. Ecco allora che al risveglio da quel sogno infantile che l’ha vista macchiarsi involontariamente del peccato originale connesso al sangue innocente versato ovunque dall’uomo, Ortese data l’acquisizione della consapevolezza della “spietatezza indicibile” dell’Ordine celeste che sorregge da sempre la sua narrativa e che trova nella raccolta un’eco straordinaria, prodromica dell’atto finale di *Corpo celeste* (“Piccolo drago (*conversazione*)” 167–69).

Bestie, esseri anfibi (il barone dal “nobile fronte animale” (“Nebel (*racconto perduto*)” 109), il “piccolo militare” per metà creatura del sogno e per metà reale (“Saluto di notte” 134) e il maestro-orso Orso Sulitjema dell’omonimo racconto), folletti e presenze invisibili affollano allora il purgatorio della malinconia ortesiana assolvendo alla funzione teatrale di coro angelico dell’invisibile che indica all’io narrante l’appartenenza a una patria celeste.³² I personaggi incontrati lungo la soglia del viaggio in sonno e in veglia sono tutti, dunque, figure evanescenti del sottomondo, la cui sola presenza è sufficiente a mettere in crisi tanto il reale “storico” quanto il reale “comune” (“Il continente sommerso” 119). Risulta evidente, pertanto, come sia la materia stessa della narrazione a richiedere l’adozione dello strumento fiabesco che, a differenza della cronaca, meglio garantisce la veicolazione dell’invisibile e la contestazione del reale. Rintracciato allora il disegno purgatorio della raccolta, non sarà forse inutile interrogarsi sull’inferno che precede e conduce al regno intermedio attraversato nella raccolta.

Sentivamo addosso la Stazione Centrale come una montagna; la sua potenza si faceva limite e fine: di qui non si partiva più: si entrava, e la destinazione era ignota. [...] Guardandola, si ha l’impressione di toccare il polso alla vita moderna, all’uomo preso nel girone della civiltà industriale, che restituirà alla fine, dopo trent’anni, un automa o un rottame. (“Una notte nella stazione” 7–8 e 11)

È l’inizio di un altro viaggio ultramondano, compiuto trent’anni prima dalla più giovane Ortese appena arrivata nella capitale italiana del lavoro e narrato in forma

³² Si veda quanto dichiarato nell’autointervista “Non da luoghi di esilio,” inclusa in *Corpo celeste*: “Spiriti! Folletti! Spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano, di farfalle che ci guardano! Di anime all’alba (gli Uccelli) che ci salutano cantando... È questa, dunque, la sua patria? Sì, è questa” (*Corpo celeste* 157).

di reportage nella splendida raccolta intitolata *Silenzio a Milano* (1958). Sarebbe forse più corretto dire che si tratta della prima tappa – quella infernale – del medesimo viaggio, ancora dicibile tramite gli strumenti della cronaca abilmente usati dalla protagonista – la giornalista Ortese – coadiuvata nel suo compito dal collega fotografo. Gli echi danteschi evocati dalla Stazione Centrale qui trasformata in porta dell'Inferno sono assolutamente evidenti e confermati dall'atmosfera infernale che regna in questa Milano spettrale, dominata da “un'oscurità senza ossigeno,” dove l'uomo è stato privato della parola e trasformato in cosa: uomini e donne puniti secondo la legge del contrappasso e “trasformati in cemento, vetro, acciaio; trasformati in lucidatrici, frigidaires, essi che magari li desiderarono” (“Una notte nella stazione” 34 e 30). Il panorama infernale è dominato dalle imponenti piramidi di Milano – le Case albergo demandate a contenere la forza-lavoro – che si stagliano come “una generosa astrazione, un monumento funebre in memoria dell'uomo moderno” (“Le piramidi di Milano” 79). Se dunque con *Silenzio a Milano* viene intonata la trenodia commemorativa dell'uomo moderno assoggettato al silenzio della morte e degradato allo stato di materia non vivente nel regno dello strapotere delle merci, con *In sonno e in veglia* Ortese prende le distanze dalla violenza di quel mondo e ne mette in discussione i presupposti di realtà e sostenibilità, indicando dallo “smarrimento visivo” (“Piccolo drago (conversazione) 166) della soglia un orizzonte invisibile, lontano dalla “credenza delittuosa: che la Vita sia una cosa – invece di un respiro, e un sogno – e la proprietà [...] un diritto” anziché un abuso (“Piccolo drago (conversazione) 176).

Sapienza Università di Roma

OPERE CITATE

Agamben, Giorgio. *Stanze*. Einaudi, 1977.

Annovi, Gian Maria e Flora Ghezzi (a cura di). *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*. University of Toronto Press, 2015.

Benjamin, Walter. *I “passages” di Parigi*. In *Opere complete*. Vol. IX. A cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, 2000.

Buttarelli, Annarosa. *Sovrane. L'autorità femminile al governo*. il Saggiatore, 2017.

Campo, Cristina. *Gli imperdonabili*. Adelphi, 2019.

- Ceschin, Arianna. “‘Una sensazione curiosa di realtà:’ Anna Maria Ortese e il linguaggio simbolico della silloge *In sonno e in veglia*.” *Nuova corrente: rivista di letteratura*, vol. 157, no. 1, 2016, pp. 89–102.
- Clerici, Luca. *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Mondadori, 2002.
- Colonnelli, Laura. “Anna Maria, piena di grazia.” *L’Europeo* XLIII, vol. 42, no. 17, ottobre 1987, p. 131.
- Crivelli, Tatiana. “Alonso the Poet and the Killer: Ortese’s Eco-logical Reading of Modern Western History.” In *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*. A cura di Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, University of Toronto Press, 2015, pp. 409–32.
- . “L’iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese.” *Versants*, vol. 55, no. 2, 2008, pp. 79–88.
- Di Rosa, Rossella. “‘La Questione Animale’ di Anna Maria Ortese: *Alonso e i visionari* e l’etica del soccorso.” *Ecozon@*, vol. 7, no. 2, 2016, pp. 134–48.
- Esposito, Roberto. “Malinconia e comunità.” In *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell’interiorità*. A cura di Biancamaria Frabotta, Donzelli, 2001, pp. 201–10.
- Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Mondadori, 1998.
- . “Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese.” In *Bestiari del Novecento*. A cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Bulzoni, 2001, pp. 271–83.
- Ferruta, Anna. “La ‘terza area’ – resting place of illusion.” *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica*, vol. 2, 2003, pp. 31–41.
- Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Einaudi, 1989.
- Giaccaria, Paolo e Claudio Minca. “Geografie della soglia.” In *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*. A cura di Mauro Ponzi e Dario Gentili, Mimesis, 2012, pp. 47–60.
- Le Goff, Jacques. *La nascita del Purgatorio*. Einaudi, 2014.
- Malatesta, Stefano. “Il grido della colomba.” *La Repubblica*, 16 settembre 1988, p. 26.
- Ortese, Anna Maria. *Corpo celeste*. Adelphi, 1997.
- . *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreale*. In Ortese, *Romanzi*. Vol. I. A cura di Monica Farnetti, Adelphi, 2002.
- . *In sonno e in veglia*. Adelphi, 1987.

- _____. *La lente scura. Racconti di viaggio*. A cura di Luca Clerici, Marcos y Marcos, 1991.
- _____. *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*. A cura di Angela Borghesi, Adelphi, 2016.
- _____. *L'Iguana*. In Ortese, *Romanzi*. Vol. II. A cura di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Adelphi, 2005.
- _____. *Silenzio a Milano*. La Tartaruga-Baldini&Castoldi, 1998.
- Piemontese, Felice (a cura di). *Autodizionario degli scrittori italiani*. Leonardo, 1990.
- Polla-Mattiot, Nicoletta. "Il mio paradiso è il silenzio." *Grazia*, 19 giugno 1996, pp. 93–96.
- Seno, Cosetta. *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*. Longo Editore, 2013.
- Waldenfels, Bernhard. "Soglie di estraneità." In *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*. A cura di Mauro Ponzi e Dario Gentili, Mimesis, 2012, pp. 15–30.
- Wood, Sharon. "Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese." *Italica*, vol. 71, no. 3, 1994, pp. 354–68.