

Sotto 'l velame dei romanzi strani. Dante e la poetica simbolica di Anna Maria Ortese

MARIA VALERIA DOMINIONI

Università di Macerata
m.dominioni@unimc.it

RIASSUNTO:

Non è compito facile identificare le fonti di Ortese e misurare il debito che con esse l'autrice contrae. Il rapporto di Ortese con Dante rappresenta, in questo senso, un caso di studio esemplare. Per ammissione della stessa autrice, le immagini dantesche sono archetipo della sua produzione letteraria. I romanzi della trilogia fantastica, opere di difficile decodificazione, sono infarcite di richiami a Dante, la comprensione dei quali può guidare anche nella loro interpretazione. L'analisi del presente saggio si concentra sulla ripresa ortesiana della topografia, dei personaggi e delle scene dantesche, soffermandosi in particolare sulla sovrapposibilità delle trame dei romanzi con il nucleo narrativo della *Commedia*, e dell'episodio centrale dei romanzi con il richiamo che Dante opera in *Inferno* IX allo scontro biblico tra Michele Arcangelo e Satana. Qui, secondo alcuni interpreti, oltre a evocare significati simbolici circoscritti inerenti la materia narrativa, Dante rimanda allegoricamente al senso dell'intero viaggio: quello della lotta del Bene contro il Male. Ortese, che, come si comprende dalla lettera a Bellezza del 1976, nelle trame dei suoi romanzi fantastici trasfigura simbolicamente in immagini dantesche un evento biografico ben preciso (la catabasi personale già parzialmente narrata nel *Mare non bagna Napoli*), allo stesso tempo allegorizza la lotta tra Bene e Male invertendo i termini della questione: i viaggi dei tre ro-

manzi, in questo senso, si potrebbero anche leggere come il capovolgimento del viaggio ultraterreno di Dante attraverso le tre cantiche, dal Bene cristiano, che per Ortese è il Male, verso il Male cristiano che per Ortese è il vero Bene.

PAROLE CHIAVE: Ortese; Dante; allegoria; simbolismo.

ABSTRACT:

It is not an easy task to identify Ortese's sources and measure the debt she owes to them. Ortese's relationship with Dante represents, in this sense, an exemplary case study. By the author's own admission, Dante's imagery is archetypal in her literary production. The novels of the Fantastic Trilogy, texts that are difficult to decode, are peppered with references to Dante, the understanding of which can also guide in their interpretation. The analysis of the present essay focuses on the Ortesian take on Dante's topography, characters, and scenes, dwelling in particular on the overlap of the novels' plots with the narrative core of the *Commedia*, and of the novels' central episode with the reference Dante makes in *Inferno* IX to the biblical confrontation between Michael the Archangel and Satan. Here, according to some interpreters, in addition to evoking circumscribed symbolic meanings inherent in the narrative subject matter, Dante allegorically refers to the meaning of his entire journey: that of the struggle of Good against Evil. Ortese, who, as we understand from her 1976 letter to Bellezza, in the plots of her fantastic novels symbolically transfigures a very specific biographical event (the personal catabasis already partially narrated in *Il mare non bagna Napoli*) into Dantesque images, at the same time allegorizes the struggle between Good and Evil by reversing the terms of the question: the journeys of the three novels could also be read as the reversal of Dante's otherworldly journey through the three canticles, from Christian Good, which for Ortese is Evil, towards Christian Evil, which for Ortese is true Good.

KEYWORDS: Ortese; Dante; allegory; symbolism.

1. ORTESE E LE FONTI

L'opera di Anna Maria Ortese è originale, inattuale, al contempo visionaria e profetica, inclassificabile e isolata nel panorama della lettera-

tura italiana. È quanto la critica sin dagli esordi della scrittrice è andata ripetendo, in parte a ragione, ma sicuramente condizionata *in primis* da un pregiudizio, sovente assorbito in maniera irriflessa, che colpisce buona parte delle scrittrici donne a giustificazione della loro menzione ritardata e puntiforme nel canone (cfr. Bazzoni 2016), *in secundis* da una postura e da un atteggiamento assunti dalla scrittrice stessa. Ortese, infatti, in modo non dissimile da altre autrici donne e, in generale, da chiunque sia oggetto di pregiudizio, tende ad aderire allo stereotipo ricevuto, strumento, in fondo, di assimilazione, seppur con riserva, fino ad accreditarlo e ad alimentarlo tramite le proprie dichiarazioni. In particolare, l'autrice tende a confermare, come nota Monica Farnetti, l'immagine che la critica propone di lei di «scrittrice incolta e indigente di letture» (2000: 192), che vuole la sua scrittura come spontanea, naïf, libera da influenze e, per questo, prodotto assoluto del suo talento eccezionale. È anche in ossequio a questa immagine di sé che Ortese prende a occultare i propri modelli, adottando uno stile citazionale farraginoso, per il quale i debiti si presentano spesso travestiti o sincretici (frutto della sovrapposizione di diverse fonti) e per lo più inabissati, interiorizzati a tal punto da essere resi irriconoscibili; o al contrario esibiti, mediante un'offerta ostensoria a primo sguardo svuotata di implicazioni interdisscursive. Il modello Dante, a tale riguardo, non fa eccezione, o, meglio, rappresenta un caso eccezionale perché esemplifica al contempo ambo le strategie citazionali dissimulatorie appena menzionate, agendo sulla poetica di Ortese sia a un livello superficiale e solo esornativo, sia a uno più profondo, carsico e ramificato.

La citazione dantesca, in questo senso, rappresenta una specola privilegiata dalla quale poter osservare il particolare rapporto che Ortese intrattiene con le sue fonti. Ricostruire le connessioni fra i due livelli, con il supporto delle dichiarazioni dell'autrice, consente non solo di mettere in evidenza la trama di rimandi che la sua opera stabilisce con quella del sommo poeta, ma anche di accedere al suo laboratorio creativo e di osservare da una prospettiva nuova il formarsi, lo stratificarsi e infine l'eclissarsi del suo processo inventivo.

2. DANTE, VOCE REALE

L'indagine sulla presenza di Dante in Ortese è giustificata dalle dichiarazioni della stessa autrice. In *Corpo celeste*, volume in cui Ortese raccoglie scritti diversi, conferenze, saggi, autointerviste, che hanno per oggetto la sua poetica, il racconto della sua esperienza biografica e la sua visione del mondo, cita due volte Dante. Prima rispondendo sui meriti e i demeriti della letteratura italiana, che – a riconferma di quanto detto poc'anzi – sostiene di visitare solo da “turista”: «Conosco la letteratura Italiana quanto conosco altre cose: poco. Perciò non mi sentirei di esprimere giudizi. Non parlo, naturalmente, di quei due o tre poeti grandissimi che tutti hanno letto, o di cui hanno sentito dire, e capiscono e amano forse irrazionalmente, quasi fossero la parte più vera di sé» (Ortese 1997: 102).

Citando Leopardi, poi, afferma: «Si direbbe l'unica voce reale della letteratura italiana, dopo Dante». Quando Ortese dice «reale» non intende riferirsi al “realismo”, sostiene infatti che Leopardi «al cosiddetto reale non crede» (Ortese 1997: 103), vuole significare, invece, lo stesso che prima ha indicato con il termine «vera», cioè autentica, portatrice del carattere profondo della letteratura e del sentire italiani.

Veniamo, quindi, alla seconda citazione dantesca di *Corpo celeste*, che è esemplificativa del modo di Ortese di leggere Dante. L'autrice parla dei suoi esordi letterari e li attribuisce al raccoglimento in sé stessa seguito a una grave perdita, la morte del fratello, motivo di una profonda sofferenza, che descrive come uno svenimento dell'anima:

Il tacere improvviso, il piombare su se stessa, della creatura colpita. Per cui è straordinariamente vera la raffigurazione che Dante dà di un'anima di colpo ferita, o privata di una parte di sé, quando dice di Cavalcante che, alla creduta morte del figlio, dopo aver gridato: “Come? Dicasti elli ebbe? Non viv'elli ancora” ripiomba nell'arca ardente e non riappare mai più (Ortese 1997: 103).

A questa sofferenza Ortese risponde scrivendo, componendo la sua prima poesia, dedicata appunto al fratello, da cui prenderà avvio, poi, tutto

il suo percorso letterario. Il riferimento dantesco a *If X* è quindi invocato dall'autrice per spiegare l'origine della sua ispirazione, ovvero la perdita, che non sarà solo al cuore delle sue prime prove liriche, ma anche della sua produzione successiva, tanto che per la sua poetica si è potuto parlare di una «teologia della perdita» (Farnetti 1998: 77).

Come da queste dichiarazioni risulta evidente, quelle dantesche sono per Ortese immagini quasi archetipiche, che sembrano riemergere da un inconscio insieme personale e collettivo. Tali immagini sono rievocate dalla scrittrice per dare corpo e leggibilità alla propria esperienza esistenziale, e, ancor di più, per vivificare un'esperienza in particolare: quella che ha fatto di lei una scrittrice, ovvero quella che, per la corrispondenza profonda tra arte e vita che la contraddistingue, è l'esperienza fondativa della sua esistenza.

3. DANTE IN ORTESE

La critica ha, a più riprese, sottolineato la presenza non episodica di riferimenti danteschi nell'opera di Ortese, senza mai però indagarli in maniera sistematica. Posto che sarebbe impossibile, nello spazio di un breve saggio, operare un censimento e un'analisi capillare di tutti i passi in cui Ortese cita o riprende Dante, proveremo quanto meno a mappare la presenza delle opere del Fiorentino nella produzione della scrittrice, perché le singole citazioni risultino poi situabili e interpretabili all'interno di un quadro di insieme.

Prendiamo le mosse dalla *Vita nuova*, notando, con Vilma De Gasperin, come il «libro della memoria» di Dante costituisca il modello non solo contenutistico ma anche formale del più ambizioso romanzo autobiografico di Ortese, *Il porto di Toledo* del 1975;¹ l'autrice scrive infatti altri due romanzi autobiografici, dall'impostazione più tradizionale, *Po-*

¹ Lo scorso anno accademico, proprio in onore del settecentenario dantesco, Monica Farnetti ha tenuto all'Università di Cagliari un corso sui due prosimetri a confronto, di cui si attende con impazienza la restituzione scientifica.

veri e semplici del 1967 e *Il cappello piumato* del 1979, dedicati alla sua vita da adulta negli anni milanesi. *Il porto*, invece, torna agli anni della sua giovinezza e del suo apprendistato poetico, raccontando insieme, come già aveva fatto Dante, l'«appressamento all'esercizio delle lettere» (Petrocchi 1984: 5) e l'iniziazione amorosa. L'opera di Ortese, come quella di Dante, ruota intorno a un'esperienza che è insieme sentimentale e intellettuale e ricapitola le vicende che l'hanno caratterizzata individuandone un senso ed elevandolo a validità universale. Tale ricognizione prende le mosse, anche per Ortese, dalla raccolta e dal commento dei documenti del suo esordio poetico ovvero dalle prime prove liriche e prosastiche, introdotte e seguite dalla spiegazione dell'occasione e del significato della loro composizione, in forma di prosimetro.

Anche le *Rime* di Dante sono lette e assorbite da Ortese. In particolare, ciò è documentato dal richiamo abbastanza esplicito, ma fin qui trascurato dalla critica, delle *Rime petrose* nel *Cardillo addolorato*. Nel romanzo fantastico del 1993, Elmina, oggetto della *quête* dei tre viaggiatori di Liegi, è descritta come una “donna pietra”. La metafora della pietra è già presente nell'*Iguana*, dove la bestia-fanciulla ha un «muso di pietra» e gli abitanti dell'isola sono simili a «gente impietrita» (Ortese 2016: 56, 25), e lo sarà anche in *Alonso e i visionari*, dove il cucciolo di puma è associato a una «pietra» e la sua abitazione a una «petraia» (Ortese 2017a: 55, 96). Nel *Cardillo* però, proprio come nelle *Petrose*, è la donna amata ad essere di pietra: Bella Petra è il suo soprannome, di pietra ha il cuore, che gela lo spazio circostante, e lo sguardo, che a sua volta pietrifica chi lo incroci (Ortese 2017b: 38), come lo sguardo della Medusa infernale.² Ma quella di Ortese, a ben vedere, è una ripresa a tutto tondo della concezione amorosa medievale nella sua accezione dantesca. Infatti, nei romanzi fantastici, la bestia (o il personaggio ad essa connesso), quando si dirada il sospetto instillato dalle maldicenze altrui su di lei, è elevata a sublime oggetto del desiderio, onorata quale altera e inarrivabile benefi-

² «La Chimera di questi luoghi! Già Albert e Babà, a fissarla, sono diventati di pietra!» (Ortese 2017b: 330).

ciaria del *servitium amoris* del protagonista, figura angelicata messaggera della grazia divina e dispensatrice di salvezza.

L'opera dantesca più citata nella produzione ortesiana, però, è senza dubbio la *Commedia* e in particolare l'*Inferno*. La prima cantica del poema è ripresa sia in maniera puntuale, come fonte di singole tessere linguistiche o iconografiche, sia, ancor più di frequente, nel suo senso generale di visione ultraterrena.

In particolare, Dante è esempio descrittivo impareggiabile di luoghi e situazioni infernali osservate dall'autrice nella Napoli del secondo dopoguerra e riportate in maniera realistica e impietosa nei racconti de *Il mare non bagna Napoli* (1953). Come chiarirà nella *Presentazione* dell'edizione scolastica del *Mare*, infatti, la sua opera, in osservanza alla poetica del Gruppo Sud, si era schierata contro l'omertà de «la gente bene», contro la scelta di «tacere l'inferno» facendo finta di non vederlo, «o peggio accusandolo» (Ortese 1979: VI). Se l'inferno napoletano infatti era stato passato sotto silenzio e ignorato da una classe intellettuale omertosa o connivente, la sua opera doveva costituire un grido che squarciasse quel silenzio, una denuncia che non potesse restare inascoltata. Pietro Citati, con piena approvazione della scrittrice, parlerà del libro del '53 come di una straordinaria «discesa agli inferi» (Citati in Ortese 2017c: quarta di copertina). Particolarmente dantesco appare il quarto racconto della raccolta, intitolato *La città involontaria*. Si tratta di un reportage, in cui la narratrice visita i Granili, un edificio abitato da sfollati e senzatetto, per metà interrato, descritto come un «pozzo» (Ortese 2017c: 88), con un primo riferimento al fondo dell'inferno chiamato più volte da Dante «pozzo» («Bassissimo pozzo», *If* XXIV 38, «pozzo scuro», *If* XXXXII 16). La reporter è scortata in questa catabasi da una guida, la signora Lo Savio, una figura virgiliana che funge da mediatrice e che la introduce a quella che viene definita «casa dei morti», «paese della notte» o «luogo di afflitti» (Ortese 2017c: 80, 86). Qui abitano, in promiscuità con topi e altri piccoli animali, delle persone descritte come «larve» o «ombre», che invece di camminare «strisciano o si arrampicano o vacillano» (Ortese 2017c: 75). Gli appartamenti esalano odori miasmatici di latrina, i corri-

doi sono avvolti dall'oscurità, e dove la visitatrice passa «i muri si lamentano». Le figure che la reporter incontra cercano di interagire con lei: la Lo Savio stessa le incoraggia a farlo, perché «questa signora – dice – vi può essere utile» (Ortese 2017c: 82). I “dannati” napoletani cercano inoltre di trattenerla o di depistarla, per non permetterle di lasciare quel luogo, come avviene sovente a Dante nell'*Inferno* (*If* VIII 40-41; *If* XXIII 141). Come nella *Commedia*, l'aria si fa meno opprimente quanto più ci si avvicina alla superficie. E di ascendenza dantesca sembra essere anche il racconto della risalita: «Eravamo [...] in quello stato d'animo tra l'angoscia e la consolazione di chi, uscito da una casa di pena, ritrova la luce» (Ortese 2017c: 89).

Bisogna sottolineare tuttavia che, nella descrizione dell'inferno napoletano di questi anni, Dante non è per Ortese l'unica fonte. L'inferno dantesco è uno dei coefficienti, forse il più evidente, di una sovrapposizione intertestuale in cui giocano un ruolo non secondario l'oltretomba pagano, con citazioni letterali dai lirici greci (che Ortese legge nella traduzione di Quasimodo)³ e da Milton del *Paradiso perduto*.⁴ Quest'ultimo riferimento, però, è reso trasparente per l'interprete solo grazie al confronto con un altro racconto, pubblicato in precedenza dall'autrice, ma scritto in evidente continuità con il progetto della raccolta, intitolato, non a caso, il *Mare di Napoli*. Ortese qui descrive i napoletani come degli «angeli caduti», che prima abitavano il paradiso e sono stati poi respinti nell'inferno come dei «dannati» (Ortese 2000: 127).

A pochi anni più tardi risale una poesia di Ortese intitolata *Preghiera* e raccolta nella sezione 1953-1960 de *La luna che trascorre*, prima silloge poetica della scrittrice, pubblicata alla fine della sua carriera. Qui Ortese chiede insistentemente di poter fuggire da «questo paese strano», un paese meridionale, oppresso dal sole che obnubila la ragione e impedisce la solidarietà, perfettamente paragonabile al Mezzogiorno descritto nell'ul-

³ Sono citati Anacreonte e Saffo ed è la stessa scrittrice ad affermare di averli letti nella traduzione di Quasimodo (1971). Cfr. Ortese (1951: 3).

⁴ Per una trattazione delle citazioni miltoniane vedi Borghesi (2017: 15-31).

timo racconto del *Mare*, intitolato *Il silenzio della ragione*.

Dove c'è il sole non posso,
non me la sento di stare,
e dove c'è folla non voglio
non posso più abitare.
Tutte queste macchine atroci,
queste parole di minaccia
queste scene di beffa,
questi patiboli in piazza.

(Ortese 1998: 85-86)

La menzione del patibolo è da ricondurre alla punizione cui lei stessa, dopo la pubblicazione del *Mare*, fu condannata. La denuncia dei mali di Napoli, la descrizione deformante e allucinata che ne diede, e in particolare l'accusa che rivolse a un presentito ritorno del silenzio perfino nell'opera degli scrittori suoi amici in quell'epoca, le costarono l'esautorazione dal Gruppo Sud e l'allontanamento dalla città. La scrittrice vivrà questa estromissione – la «cacciata dal purgatorio» venne definita da un articolo più tardo di Franz Haas (2007) – come un esilio. Da cui discende, con ogni evidenza, la poetica dell'esilio che caratterizzerà la sua produzione matura, che ancora e ancor più significativamente accomunerà l'esperienza esistenziale di Ortese e quella di Dante, e che farà di Dante, agli occhi dell'autrice, il precursore della condizione sradicata, erratica e purgante della propria parabola intellettuale, secondo un modulo tipico della ricezione novecentesca del sommo poeta. La poesia su Napoli prosegue, infatti: «Dante vide / queste cose settecento / anni fa. / Era profeta o grande / cronista del Futuro?», a riconferma di quanto detto sul modello dantesco per la descrizione di Napoli, ma anche sulla mediazione che Dante offre a Ortese nell'interpretazione della propria vicenda biografica legata alla pubblicazione del *Mare*, che negli anni a venire la scrittrice ricorderà amaramente come una degradazione di sé da parte dei suoi ex amici del Gruppo Sud a creatura dannata, simile al dannato popolo di Napoli nell'inferno del dopoguerra. Ciò è vero a tal punto che di Ortese si potrà affermare, senza calcare troppo la mano, lo stesso che Vallone

disse di un altro cantore dell'esilio, Foscolo, che in Dante «vedeva ingigantite e quasi definite, in una sorta di anticipazione miracolosa e fatale, le proprie vicende» (Vallone 1975: 72).

4. LA *COMMEDIA* E LA TRILOGIA FANTASTICA

Il debito verso la *Commedia* non si limita però alla fase “neorealista”⁵ della produzione ortesiana: citazioni dal poema dantesco sono ingenti anche nei romanzi della trilogia fantastica.

L'Iguana del 1963, *Il cardillo addolorato* del 1993 e *Alonso e i visionari* del 1996 sono stati riconosciuti come una trilogia sulla base di evidenti parallelismi, che partono dal titolo e dall'animale in esso nominato, e che coinvolgono poi l'intero sistema dei personaggi e moltissimi altri aspetti catalogati puntualmente da Lanslots (2015: 295-322), cui rimando per una panoramica completa e ordinata delle corrispondenze. L'esigenza di leggere insieme i tre libri, oltre che dall'evidente aria di famiglia che li accomuna, è data dalla necessità di illuminare attraverso le pagine dell'uno il mistero celato nelle pagine dell'altro. Questi romanzi sono infatti estremamente oscuri. Si collocano nel genere del giallo, che è qui, secondo la definizione della stessa autrice, un «giallo metafisico» (Ortese in Fofi 1996), cioè un'investigazione sul mistero dell'essenza delle cose che passa per l'investigazione sulla validità della loro percezione. L'ostacolo che impedisce la scoperta della verità sul delitto, e che si scoprirà essere causa del delitto stesso, è infatti costituito dalla fallacia del sistema gnoseologico umano, dalle trame di menzogne e depistaggi intessute dalla stessa attività conoscitiva, infarcita di pregiudizi e interessi, del personaggio focale e, con lui, del lettore. La trilogia è perciò volutamente criptica e misteriosa, e non è escluso che la soluzione dell'indagine sul significato, che l'autrice predispone per il lettore, non sia immaginata sin da principio nell'ottica di una progressione attraverso le tre opere.

⁵ Su questa definizione gli interpreti non sono concordi, perciò preferisco lasciarla tra virgolette.

Chiara Rossi Orts ha provato a dimostrare, con diversi argomenti, come il progetto dei tre romanzi fantastici sia unitario e precoce nella mente della scrittrice (2021: 410-411). In primo luogo, è possibile riconoscere, nella fusione dei tre animali cui sono intitolati i tre romanzi – il rettile-Iguana, il volatile-cardillo e il felino-Alonso –, la chimera, animale fantastico associato espressamente alla bella Elmina del *Cardillo*, cui muove una guerra presto capitolata in sentimento amoroso il personaggio focale del romanzo, Ingmar-Bellerofonte. La chimera, creatura bestiale dalle fattezze di capra, serpente, aquila e leone, viene forse scelta da Ortese per il significato metaforico di sogno irrealistico, quindi di apparenza sviante, che difatti svolge nei tre romanzi. Notiamo, di passaggio, come tale animale sia anche vicino ai mostri danteschi e su tutti a Gerione,⁶ personaggio messo a guardia dell'VIII cerchio, allegoria della falsità, con faccia d'uomo di fraudolento che vuol passare per innocente e corpo di serpente simbolo di malvagità (*If* XVII, 10-11 e 12-15). Nell'elaborazione di questo essere da parte di Dante hanno giocato un ruolo determinante, oltre ai bestiari medievali e ai passi dell'*Eneide* che lo menzionano (*If* VII, 202-204; *If* VI, 289), alcuni versi dell'*Apocalisse* di Giovanni, nei quali l'apostolo descrive delle locuste con facce di uomini, capelli di donna, denti di leone e code simili a scorpioni (*Apocalisse*, IX, 7-11). L'*Apocalisse*, come è noto, è una delle maggiori fonti della *Commedia*, innanzitutto per il suo carattere profetico e visionario, poi per la pregnanza simbolica di passaggi ben precisi che Dante riprende e sviluppa.

Rossi Orts cita, inoltre, una pagina dell'*Iguana* in cui sembrano già prefigurate le atmosfere e le ambientazioni degli altri due romanzi, che quindi sarebbero già stati concepiti dall'autrice all'altezza dei primi anni Sessanta. Non a caso, potremmo aggiungere, tale passo è un'esposizione dei contenuti dei poemi scritti da un personaggio letterato, il nobile don Ilario, e offerti «in ginocchio» alla sua «rispettabile *Senhora*», l'Iguana:

Ora egli parlava di tramonti “adamiti”, ora di golette inabissate,
ora della lotta di due arcangeli simili a galli furibondi, sotto l'om-

⁶ Per altro, il soprannome del folletto del *Cardillo* è Gerontino.

bra di un cactus, al primo sole. Ora vedeva fanciulle dalle guance di pesca e l'anima "di diamante", vestite come nuvole, danzare in un bicchiere. Ora udiva voci soavissime e vedeva occhi verdi uscire dalle profondità del canale di Yucatán, e invitarlo verso "paradisi di pianto", e ambiguità simili. Forse, vi era anche del buono, e chissà che dopotutto non si trattasse di simbolismo, di una maschera sibillina quanto verbosa per denunciare il famoso problema dell'oppressione. (Ortese 2016: 52)

Le fanciulle dalle guance di pesca, vestite come nuvole, che danzano in un bicchiere, costituirebbero un'anticipazione dei personaggi femminili del *Cardillo* e di alcune descrizioni del cielo di Napoli poi riprese nel romanzo; i deserti costellati di cactus, gli occhi verdi nelle profondità dello Yucatán e i paradisi di pianto rimanderebbero al paesaggio desertico centroamericano di *Alonso*. Gli arcangeli in lotta, «simili a galli furibondi», invece, non vengono commentati da Rossi Orts, ma fanno riferimento, come vedremo, a un episodio cardinale seppur mimetizzato fino all'invisibilità, che accomuna tutti e tre i romanzi, e che è ripreso dall'*Apocalisse* di Giovanni attraverso la mediazione dantesca. Questo episodio unirà in maniera ancor più profonda e strutturale i libri della trilogia nel segno di Dante, della *Commedia* e del "simbolismo" di ascendenza dantesca, portato già all'attenzione del lettore in chiusura di questo passo dell'*Iguana* dall'autrice.

Le citazioni dalla *Commedia* nella trilogia, come si è accennato, sono numerose, ma in apparenza solo esornative. Soprattutto nell'*Iguana* sono frequenti le riprese letterali. Ne riportiamo un paio di esempi: «quella mano ricadde come cosa morta» (Ortese 2016: 167, ripresa da *If* V 142 «E caddi, come corpo morto cade»); «Dietro di lui, come un muro eterno, andava chiudendosi il mare» e «il mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi» (Ortese 2016: 184, riprese da *If* XXVI 142 «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso»). Nel romanzo, poi, è richiamato il paesaggio della prima cantica dantesca. L'isola di Ocaña è descritta come un'isola infernale e diabolica. Qui il soffiare del vento ricorda «una folla di morti che attraversasse spaventata l'isola, inseguita da un esercito

di demoni che li pungolavano, come fa il mandriano coi buoi» (Ortese 2016: 153). La stessa Iguana è descritta come un essere diabolico, chiamato «'o demonio» o Ditina, da Dite, il nome attribuito a Lucifero (*Pd IX* 127) e alla sua città infernale, o ancora Perdita, «essere perduto». Nel libro si dice infatti di come originariamente l'Iguana fosse trattata come una stella, le fosse stato promesso il paradiso, ma in seguito a una caduta si fosse poi scoperta simile a un serpente e fosse precipitata all'inferno.

Se colui che, dopo, fu riconosciuto come il Male, non era, all'origine, considerato tale, ma tutt'altro, era baciato e accarezzato e gli si fissavano in volto allegri sguardi azzurri, e tutto cantava intorno a lui un canto di amicizia e soavità; se colui, improvvisamente, seppe che vi era stato errore, seppe di essere non il Bene, ma il Male medesimo, la vergogna, la malvagità, e spinto in un corridoio di solitudine non vide in fondo al cammino che la forca: sappi, Lettore, che solo costui, che dapprima non era considerato il Male, e dopo fu indicato come il Male medesimo, solo costui sa cos'è il freddo mortale del Male. Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno. (Ortese 2016: 95)

Dunque, Perdita, la piccola Dite, è stata cacciata dal paradiso e respinta nel profondo degli inferi, nel freddo del Male, come Lucifero, sprofondato nel cuore della Terra e confitto fino alla cintola nel ghiaccio del lago Cocito.

In realtà, tutti i personaggi del romanzo e degli altri due romanzi della trilogia sono presentati come dei dannati ingiustamente puniti. Nel *Cardillo*, Elmina è una creatura «del sottosuolo», «dei suoi delitti, se tali erano, del tutto incolpevole. Della sua caduta là in fondo al burrone, dove si lamentava e ingannava se stessa, brucando un po' di arida erba, anche incolpevole» (Ortese 2017b: 275). Pure il folletto Kappchen, descritto

quale «animuccia infernale» che «vaga smarrita sulla terra» (Ortese 2017b: 314), è stato ingiustamente condannato, tanto che la voce narrante arriva a concludere: «Non è detto che le anime salve siano migliori delle perdute, e il Paradiso più degno luogo del Purgatorio» (Ortese 2017b: 355). Anche in *Alonso*, Jimmy Op sarà un recluso in un «istituto di pena» (Ortese 2017a: 193) e il puma un'anima perduta (Ortese 2017b: 133), creatura «sorprendente per [...] la pace [...] che porta scritta sulla sua breve fronte», che Op vorrebbe incidere con la P maiuscola, con un riferimento quanto mai evidente a *Purgatorio IX* (Ortese 2017a: 121).

Senza dubbio al modello dantesco si affianca quello miltoniano di *Paradise Lost*. Jimmy Op lo cita, infatti, in una delle sue numerose lettere: «Alonso era già umano, in quei giorni – era molto piccino, ma tutta la sua faccia splendeva di bontà umana, come ce la descrisse Milton nel viso di Adamo, nei teneri giorni della sua fortuna davanti agli Angeli» (Ortese 2017a: 206); «Angeli e Arcangeli» che poi, in ragione della primogenitura dell'uomo, gli «sbarreranno le porte» verso la salvezza, facendone un'anima perduta (Ortese 2017a: 208).

Inoltre, ai mondi danteschi rimanda l'intera topografia dei tre romanzi. Nell'*Iguana*, infatti, essa ripete la verticalità dello spazio della *Commedia* per la presenza di due scale: una che porta in un luogo sotterraneo dove dimora Perdita, chiamato a più riprese «pozzo», e un'altra d'oro, che porta in alto, come quella del paradiso dantesco.⁷ Tale «complicazione architettonica» (Ortese 2016: 54), come Ortese la definisce provocatoriamente nell'*Iguana*, torna nel *Cardillo addolorato*, dove la Napoli secentesca dell'ambientazione è una città ultramondana dalla natura indecidibile, «Inferno o Paradiso o Purgatorio che fosse. Almeno, tale è la credenza più diffusa...» (Ortese 2017b: 266), e una lunga «scalinatella» conduce alla casa di Elmina. Infine, in *Alonso*, in cui «la scala infernale» (Ortese 2017a: 223) è quella del carcere, definito anche «pozzo», affac-

⁷ Scala che, parlando della Sirenetta (personaggio associato più volte nel romanzo all'*Iguana*), la scrittrice chiamerà «scala del cielo» (Ortese 1997: 52).

ciato su un dirupo dove Opfering perderà la vita, non diversamente da quanto accadrà ad Aleardo nell'*Iguana*.

Ma la rilevanza della fonte dantesca emerge soprattutto nella ripresa del motivo strutturale del viaggio ultramondano. L'inferno (o purgatorio, o paradiso, a seconda del tradimento teoretico in atto) dei tre romanzi è il luogo d'approdo di un viaggio, intrapreso dai tre personaggi principali, che possiamo a tutti gli effetti riconoscere come una catabasi. In tutti e tre i libri, inoltre, compaiono riferimenti alla Settimana Santa, o al Maggio, o alla Pasqua, come momento di avvio dell'azione (Ortese 2016: 23; Ortese 2017b: 21; Ortese 2017a: 92). In modo più o meno evidente questo viaggio è supportato dall'intervento di una guida.⁸ E in tutti e tre i romanzi si tratta di un «viaggio istruttivo» (Ortese 2017b: 391), di un processo di cambiamento e di maturazione che determina l'uscita da una condizione, se non peccaminosa, di erranza morale, che non coincide però nella sostanza con il percorso di elevazione cristiano, ma al contrario lo ribalta, promuovendo una rivisitazione della vicenda dei condannati (e di Lucifero su tutti) e una loro riabilitazione, come vittime innocenti di una giustizia iniqua. Ma tale viaggio, alla stregua di quello dantesco, non assume unicamente un senso letterale o morale, ma anche un senso allegorico.

5. SIMBOLO E ALLEGORIA IN ORTESE

Che l'azione al centro dei tre romanzi fantastici abbia un significato ulteriore è la stessa autrice a suggerircelo quando in *Corpo celeste* afferma che con *L'Iguana* finalmente era riuscita ad abbandonare «lo sgradiato realismo di superficie» per recuperare quella che per lei era la vera lingua letteraria, cioè la «lingua dei “simboli”» (Ortese 1997: 82-83). Inoltre, in uno dei romanzi fantastici, *Alonso*, vengono portati allo scoperto i meccanismi che lo regolano. Il personaggio di Stella Winter, cercando di

⁸ Nel caso dell'*Iguana* il ruolo di psicopompo è ricoperto dal comandante della nave, Salvato, che nel nome ricorda la guida già incontrata nei Granili, la signora Lo Savio.

nominare la natura del cucciolo di puma, arriva a definirla «una pura fantasticheria, allegoria, se vuole» (Ortese 2017a: 117). Qualche pagina dopo, riferendosi alle lettere lette, Stella riconosce di averle «recepite come allusione o riferimento a cosa diversa; come un linguaggio cifrato» (Ortese 2017a: 120). Infine, considera sé e gli altri personaggi «sopraffatti da una umanità liberata in simboli» (Ortese 2017a: 197).

Ma di cosa tali storie siano simbolo e allegoria è chiarito da un documento privato della nostra, ovvero da una lettera del 1976, indirizzata da Ortese a Dario Bellezza e divisa in due parti. La prima parte della missiva riporta un sogno fatto dall'autrice bambina, già ricollegato dalla critica alla storia narrata nell'*Iguana* e facilmente sovrapponibile, per suo tramite, a quelle degli altri due libri della trilogia fantastica.

Nel sogno, la piccola Anna Maria, in casa con la nonna e i fratelli, viene sorpresa da un rumore improvviso, ed è avvertita dall'anziana donna che nell'altra stanza c'è «il Drago», che «vuole *uno*» di loro (Ortese in Borghesi 2015: 155). Anna Maria allora, coraggiosamente, si fa avanti per affrontare il drago, che si nasconde dietro la porta di un armadio e che, a prima vista, le appare come una creatura innocua e pacifica, con «occhietti seppelliti sotto palpebre verdi e gonfie come ranocchie [...] quasi che tutto l'aspetto orrendo, per modo di dire, del piccolo Drago, fosse una mascherata, un camuffamento di *altro*. Forse l'Amore» (Borghesi 2015: 156). Nello stesso momento compare nella stanza un soldato romano antico in un fascio di luce, sullo sfondo di una campagna in tempesta, che le tende una spada. Anna Maria allora la afferra, si avventa sul drago e lo uccide. Una volta compiuto questo gesto, che percepisce immediatamente come un tremendo delitto, si accorge di essere rimasta sola in casa, con le finestre sbattute dall'imperversare del vento. Il richiamo, reso scoperto in un'altra versione narrativa del sogno di qualche anno successiva (Ortese 2007: 163- 181), è alla lotta tra San Michele e Satana in forma di rettile, evocata anche da Dante all'arrivo del Messo celeste in *Inferno* IX, che è a sua volta citazione di *Apocalisse* XII (*Apocalisse* XII 3-9).

Abbiamo già menzionato il canto nono dell'*Inferno*, per il riferimento al personaggio di Medusa presente nel *Cardillo*, e abbiamo già visitato il sesto cerchio, ricordando le parole di Cavalcante dei Cavalcanti tanto care a Ortese. Si tratta quindi di un passaggio della cantica dantesca in cui la scrittrice ripone un ingente investimento simbolico. Andiamo ad analizzare gli aspetti in questo caso richiamati dal sogno. In primo luogo, l'arrivo – annunciato da «un vento impetuoso per li avversi ardori» che mette in fuga «le fiere e li pastori» (*If IX 72*) – del Messo divino, il quale, secondo gli interpreti, si può identificare con alquanta certezza con il *princeps militiae coelestis*, già annunciato da Dante in *Inferno VII* come colui che «fê la vendetta del superbo strupo» (*If VII 12*), ovvero colui che sconfisse gli angeli ribelli insieme al loro condottiero, scacciandoli dal paradiso: San Michele. Nel canto dantesco, il Messo celeste giunge alla porta di Dite per spalancarla ai due viandanti, ostacolati sul loro cammino dagli inviati di Satana: le Erinni e Medusa, allegoria dei peccati e dei dubbi sulla via della redenzione, che di fronte al Messo si dileguano «come le rane innanzi alla nimica biscia» (*If IX 76-77*).

Il Messo, per respingere i demoni, ricorda loro come già altre volte siano stati inesorabilmente sconfitti:

«O cacciati del ciel, gente dispetta»,
cominciò elli in su l'orribil soglia,
«ond'esta oltracotanza in voi s'alletta?

Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che più volte v'ha cresciuta doglia?

Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerberò vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo».

(*If IX 91-99*)

Ma ancor prima che pronunci queste parole, come nota Giuseppe Severino, la sua semplice apparizione già rievoca l'episodio biblico e la lotta eterna tra Bene e Male che esso simboleggia:

L'arcangelo è fermo, tremendo, solo contro mille su l'orribile porta; [...] Lucifero, la potenza degl'inferi dal profondo della terra buia ha inviata una corte di diavoli; Iddio, la potenza dei superi, la potenza delle potenze, dall'alto dei cieli luminosi soltanto Michael, la sua potenza invitta e invincibile [...]. Li umilia ricordando che furono scacciati dal cielo [...]. Il ricordo vale a meglio chiarire l'idea della vittoria del Bene sul Male. (Severino 1962)

Al centro di *Apocalisse* XII è il combattimento tra l'Arcangelo Michele e il Demonio in forma di drago dalle sette teste, che si conclude con la capitolazione di quest'ultimo e dei suoi fedeli sulla terra. Nel sogno di Ortese, obiettivo della venuta dell'Angelo-soldato, annunciato dal fragore della tempesta, è appunto un drago. Tale drago dagli occhi di ragnocchia è sovrapponibile alle creature fantastiche dei romanzi, ovvero al rettile dell'*Iguana*, alla chimera del *Cardillo* e al puma di *Alonso*. Ma lo è anche a tutto il bestiario dantesco, ovvero a tutti gli animali e i mostri simbolo del Male della *Commedia*, da Pluto, a Gerione, alle Erinni, a Medusa, a Cerbero, ai quali infatti quelli ortesiani sono ispirati. In una variante non inclusa nel romanzo del '63, dell'*Iguana* si dirà che ha il collo segnato come da un collare (Ortese in Baldi, 2005: 895-1117), in maniera apparentemente illogica e ingiustificata se non si tenesse presente il collegamento con Cerbero.⁹ San Michele, invece, è l'omologo di tutti gli eroi che abbattano animali mostruosi, da Perseo, a Ercole, a Bellerofonte. Il capo delle milizie divine, inoltre, si può riconoscere dietro alcuni personaggi dell'*Iguana*, rappresentati, secondo l'iconografia classica del santo, abbigliati come soldati romani con l'elmo piumato (quasi una cresta variopinta, di «arcangeli simili a galli furibondi»), e alati come «paradisiaci uccelli» (Ortese 2016: 70). Invece, il riferimento alla morale guerresca

⁹ Inoltre, De Gasperin considera l'azione dell'*Iguana* di ringhiare («e ringhia») citazione di un verbo che Dante riferisce appunto a Cerbero *If* V 4 (De Gasperin 2014: 238).

romana, che trova ampio spazio anche nella lettera a Bellezza, è centrale in *Alonso*, dove il capo di una banda di spregiudicati terroristi risponde al comando di Decimo. Infine, la tempesta di vento che, come abbiamo visto, annuncia la venuta dell'Angelo presso le porte di Dite nell'*Inferno*, anticipa e accompagna sempre, nei romanzi fantastici, l'uccisione dell'animale.

Ebbene, la lettera di Ortese a Bellezza, nella seconda parte, ci fornisce la chiave interpretativa indispensabile per comprendere la simbologia del sogno e, di conseguenza, il ruolo strutturale svolto dal poema dantesco nella trilogia. L'autrice racconta, infatti, a Bellezza, cosa le accadde subito dopo quel terribile incubo. Anna Maria si riconobbe nel Drago che aveva colpevolmente ferito, identificandosi con lui e percependosi lei stessa come una creatura verde, fino allo smarrimento provocato in lei e in altri «draghi» dall'arrivo della guerra:

Che fare? Mi vergogno veramente di dire che cosa accadde, ma occorre. Ecco, per un certo tempo (ah interminabile!) almeno alcuni colleghi, e io, ci travestimmo da Soldati Romani Moderni, e andammo in cerca di armadi Borbonici e stanzine del Pane a cercare e descrivere giovani e vecchi Draghi. Il mio capitolo degli intellettuali nel libro su Napoli, fu proprio questo. Avevo una piccola – ma proprio piccola – scusante, nella ricerca di confronto tra Creature verdi e disperazione – non vista da tali Creature – del popolo, ma, ti assicuro, era una scusante piccolissima. I Draghi (di quel paese ancora borbonico) si alzarono tutti in piedi, chiamandomi appunto – pensa un po' – Drago! (Ortese in Borghesi 2015: 158)

Da questa seconda parte della lettera comprendiamo come l'uccisione del rettile da parte dell'angelo altro non sia che la trasposizione onirica (mediata da Dante) di un evento reale: la scrittura e la pubblicazione da parte sua del *Mare non bagna Napoli* come colpo involontariamente inferto a esseri solo in apparenza demoniaci, il popolo di Napoli e i suoi amici napoletani, i quali reagirono additando lei come drago, quindi come mostro da respingere e allontanare, come nuova vittima sacrificale ingiustamente accusata e messa a morte. In una lettera a Calvino di questi

anni, che sembra preannunciare la scrittura dell'*Iguana*, affermerà: «Uscendo da questo male, vorrei finire una storia che ho già cominciato: come un uomo semplice, una natura felice, possa andare a morte – essere accusato e morire – proprio a causa di queste virtù, in un paese dove spadroneggiano i miti», tale paese è il «nostro Mezzogiorno, e vorrei dirlo. Anzi non ho altro più urgente da dire» (Ortese in Clerici 2002: 237).

Il sogno e i romanzi fantastici, dunque, non narrano delle discese agli inferi diverse rispetto alla catabasi più celebre della produzione ortesiana, quella del *Mare non bagna Napoli*, ma la stessa, perché delle vicende biografiche dell'autrice in relazione alla scrittura dei racconti napoletani il sogno e i romanzi sono traduzione simbolica; e del loro senso ultimo si fanno, a loro volta, veicolo "allegorico".

Concludiamo, infatti, notando come in *Inferno* IX Dante richiami l'attenzione del lettore proprio sul procedimento dell'allegoria: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*If* IX 61-63). Come chiarisce Galvano Della Volpe, in rari casi, «con un procedimento insolito per le antiche letterature, è Dante stesso ad avvertire che il contesto di questi versi è stato scritto con un'intenzione allegorica» (Della Volpe 1976: 168). Secondo Matteo Maselli – che, attraverso il metodo della *vertical reading*, mette in relazione *Inferno* IX con un altro canto importante per Ortese (già citato per il rituale delle 7 P), *Purgatorio* IX, in primo luogo in virtù del ripetersi del medesimo schema narratologico di fronte alla porta di Dite e a quella del purgatorio, in secondo luogo proprio per la segnalazione dell'allegoria –, qui Dante richiama l'attenzione del lettore perché procede alla realizzazione di una particolare forma di allegoresi, che Jean Pépin chiama «auto-allegoresi» e che consiste nel fare allegoria delle proprie stesse allegorie (Pépin 1976: 163; Maselli 2021: 354 ss.).¹⁰ In *Inferno* IX, il poeta affiderebbe alla medesima figura, quella dell'angelo che respinge i diavoli, sia contenuti allegorici circoscritti (l'intervento della grazia con-

¹⁰ Lo schema narratologico comune ai due canti IX è quello esemplificato nelle copie *Oppositore/Aiutante* e *non-movimento/movimento*.

tro le tentazioni), sia la rivelazione del significato allegorico, secondo un progressivo processo di astrazione, dell'intero viaggio ultraterreno, ovvero l'eterno conflitto tra il Bene e il Male, tra Cristo e Satana.

Ebbene, Ortese, che riprende proprio questo passo di Dante, traendo da lui, ancora una volta, le immagini necessarie per tradurre in parole un capitolo incandescente del proprio vissuto e facendone un archetipo e una fonte inesauribile di narrazione simbolica, assorbe al contempo il procedimento retorico che risiede dietro tali immagini e il significato ultimo che sostiene l'intera impalcatura allegorica del poema. Ortese, nella trilogia fantastica, come Dante nella *Commedia*, narra allegoricamente la guerra del Bene contro il Male, salvo invertire i termini della questione – portatore del Bene e *alter Christus* non è l'Angelo ma Satana,¹¹ il Bene non è che un camuffamento del Male e il vero Bene non è altro che il Male ingiustamente punito –, in una maestosa rilettura di Dante che è suggestivo pensare come un percorso di redenzione e di avvicinamento al (vero) Bene in tre atti, come quello dantesco dall'inferno al paradiso.

¹¹ Evidenti le consonanze con la lettura eroica di Satana già sviluppata da Milton e dal Romanticismo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1991-1997): *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2004): *Vita nuova*, a cura di S. Carrai, Milano, Bur.
- BALDI, A. (2005): *Note ai testi. L'Iguana*, in A.M. ORTESE, *Romanzi II*, Milano, Adelphi, pp. 895-1117.
- BAZZONI, A. (2016): *Il genere della letteratura*, «La Balena Bianca» 4/4, <<https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/>>.
- BORGHESI, A. (2015): *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet.
- BORGHESI, A. (2017): *In nome del puma. "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese*, in *Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, a cura di F. Antonacci e M. Della Misericordia, Milano, Franco Angeli, pp. 15-31.
- CLERICI, L. (2002): *Apparizione e visione. Vita e opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori.
- DE GASPERIN, V. (2014): *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press.
- DELLA VOLPE, G. (1976): *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, Bologna, Zanichelli.
- FARNETTI, M. (1998): *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori.
- FARNETTI, M. (2000): *Pavana per un'infanta*, in A.M. ORTESE, *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi.
- FOFI, G. (10 giugno 1996): *Alonso e la luce*, «L'Unità».
- HAAS, F. (2007): *La cacciata dal purgatorio*, «Belfagor» 62/3, pp. 334-342.

- LANSLOTS, I. (2015): *Beasts, Goblins, and Other Chameleontic Creatures: Anna Maria Ortese's Real Children of the Universe*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, a cura di G.M. Annovi e F. Ghezzi, Toronto, University of Toronto Press, pp. 295-322.
- MASELLI, M. (2021): *Dall'Oppositore all'Aiutante: una rielaborazione topica come svolta narrativa nella Commedia*, in *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di M. De Socio, C. Di Maio, M. V. Dominioni e G. Martire, Macerata, Eum, pp. 347-367.
- ORTESE, A.M. (28-29 novembre 1951): *Afrodite in Sicilia*, «Corriere di Napoli», p. 3.
- ORTESE, A.M. (1979): *Prefazione*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia.
- ORTESE, A.M. (1997): *Corpo celeste*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (1998): *La luna che trascorre*, Roma, Empiria.
- ORTESE, A.M. (2000): *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2007): *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2016): *L'Iguana*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017a): *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017b): *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017c): *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- PÉPIN, J. (1976): *Lettera e allegoria in Dante*, in *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, a cura di A. Russo e E. Schiavina, Bologna, Zanichelli.
- PETROCCHI, G. (1984): *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di M. Ciccuti, Milano, Bur.
- QUASIMODO, S. (1971): *Lirici greci*, Milano, Mondadori.

- ROSSI ORTS, C. (2021): *Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, «L'ospite ingrato» 10, pp. 399-414.
- SEVERINO, G. (1962): *Sotto il velame delli versi strani*, Campobasso, Arti Grafiche di Nunzio.
- VALLONE, A. (1975): *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki.