DOPPIOZERO

Il mito Weil e i draghi di carta

Matteo Marchesini
20 Dicembre 2015

1. Lungo l'ultimo decennio, nella critica italiana si è delineato sempre meglio un filone lontano sia dagli intimidatori approcci pseudoscientifici che dal vago estetismo spesso meccanicamente opposto a quegli approcci: un filone di vigile *detection*, fondato su un sobrio equilibrio tra esame rigoroso degli scartafacci e suggestive indagini analogiche, in qualche caso alla Garboli o alla Carlo Ginzburg. Un buon esempio lo offre Angela Borghesi, che del resto a questo equilibrio non è certo arrivata per caso, data la sua consuetudine con la storia della critica. Parliamo qui, in particolare, del suo libro più recente, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, pubblicato da Quodlibet nel settembre del 2015. Già il titolo indica il progetto di portare a galla reti più o meno sotterranee di rapporti e influenze. I saggi dedicati a questo triangolo femminile, spiega la studiosa nella prefazione, hanno preso forma «inseguendo il guizzo di una coda, quella dell'*Iguana* di Anna Maria Ortese. Nascosti nel finale di quel romanzo, un paio di elementi inattesi rimandano all'opera di Elsa Morante». Intorno a questi elementi, si sono poi raccolti altri indizi emersi da un esame mirato della *Storia* e del *Cardillo addolorato*, e da una lettera della Ortese a Dario Bellezza. Risultato: alla Borghesi è saltata agli occhi la rimarchevole somiglianza tra alcune pagine delle due narratrici (più precisamente, un debito della Ortese verso la Morante) e il forte ascendente esercitato su di loro dai testi della quasi coetanea Weil – ascendente dichiarato da Elsa, e «secondo suo costume» taciuto invece da Anna Maria.

In effetti, il vero continente sotterraneo da portare a galla è la cultura della Ortese, data la sua inclinazione «a mitizzare la propria autobiografia», e la nebbia di «reticenze silenzi oblii» con cui circonda l'arcipelago delle sue opere per sembrare un fiore senza gambo, un'artista sonnambula, isolata e *naïve*, «impermeabile a prestiti e influssi». Ovviamente non è così; e nel caso specifico, la Borghesi dimostra come abbia letto con molta attenzione *Menzogna e sortilegio*, che filtra nel finale della più volte rimaneggiata *Iguana* e negli altri due libri della «trilogia animalista», *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. «Le vicende di Anna Edoardo e Francesco da un lato, di Elmina Duprè e Neville dall'altro», commenta la studiosa, «sono storie di matrimoni con i partner sbagliati: Iguana, Aleardo e Ilario propongono una variazione del medesimo triangolo». E la simmetria si coglie perfino in qualche dettaglio compositivo laterale, ma certo non indifferente: ad esempio, «*L'Iguana* e *Menzogna e sortilegio* si congedano entrambi con una poesia intonata come un'apostrofe: il *Canto per il gatto Alvaro* in Morante, l'*Invito scritto dai fratelli Guzman per amore della Iguana* in Ortese».

Più in generale, la Borghesi sottolinea i motivi comuni alle due autrici: «la malattia, declinata come follia, delirio, vaneggiamento, visionarietà, fantasticheria», e «il doppio e lo specchio, il reale e l'irreale, l'ambiguità, il travestimento o la metamorfosi». A un'occhiata più complessiva ancora, queste due isole letterarie di apparenza semiselvatica si rivelano collegate da alcuni atteggiamenti ideologici di fondo, da alcuni tic dell'immaginario: lo sguardo creaturale attento «agli ultimi tra gli ultimi» (i «paria», li chiama la Morante nella *Storia* mettendo a frutto le letture e i viaggi indiani); l'«*élan* verso una ciclica rinascita»; una variabile miscela di atmosfere sontuose, fiabesche, e di spoglie liturgie cristologiche; un'epica parodica, infantilmente eroica e spagnolescamente "idalgosa"; e su tutto, un onnipresente *animalismo*.

Quanto alla Weil (che dalla sensualità di questo animalismo è molto lontana, come nota la Borghesi, e che alle bestie, per lei platonica metafora della schiavitù, contrappone la purezza del mondo vegetale), nella Morante il debito è evidente fin da *Pro o contro la bomba atomica*. Tra gli anni Sessanta e i Settanta, molte pagine morantiane s'attorcigliano intorno a uno dei pensieri cardine della filosofa francese, quello secondo cui «la gioia altro non è che il sentimento della realtà». Così, nella conferenza del '65, gli stermini tecnologici del Novecento vengono interpretati come espressioni della più totale perdita di contatto col reale; e tre anni dopo, nel *Mondo salvato dai ragazzini*, questa rivoluzionaria *sui generis* grida al lettore che non la religione ma la «IRREALTA'» è l'«oppio dei popoli» – o meglio degli Infelici Molti, cioè delle masse piccolo-borghesi assetate di potere e sfigurate dall'ansia di possesso. Tra i Felici Pochi immuni da quest'ansia, che derealizza ormai ovunque i corpi, gli oggetti e le relazioni, si contano invece gli anonimi randagi dell'esistenza – a cui però la scrittrice, con una significativa mossa romantica, associa i poeti e gli intellettuali, i Rimbaud e appunto le Weil. E che la Morante del '68 sia invasa da un vero e proprio entusiasmo per l'allieva di Alain si vede forse ancora meglio nei versi in cui definisce in modi greco-orientali la ciclicità del cosmo e il rapporto "geometrico" tra Dio e gli uomini. Ma nel brano cruciale della *Canzone degli F.P. e degli I.M.* citato dalla Borghesi, a me sembra di avvertire anche l'eco di un altro ricercatore della grecità perduta, il tedesco Hölderlin: «la casa di quest'unico Dio sono/i viventi,/e se questi chiudono le loro finestre, l'abitatore della casa/resta cieco./Noi dobbiamo riaprire le luci dei nostri occhi/perché lui riveda».

2. Le riflessioni perentorie, le parabole e le grida degli anni Sessanta, alimentate dalla weiliana «fonte greca», si travestono poi romanzescamente per incastonarsi nella *Storia* (1974). La Borghesi insiste in particolare sul ruolo giocato, nella costruzione di questa vasta fabbrica, dal saggio che la Weil dedicò all' *Iliade*, precocemente ed empaticamente commentato negli anni Cinquanta da quel Nicola Chiaromonte, amico di Moravia, che proprio all'inizio dei Settanta dava alle stampe la dura requisitoria contro lo storicismo di *Credere e non credere*. Secondo Chiaromonte, *L'Iliade o il poema della forza* è «una specie di Bagavad Gita»: definizione penetrante, se si considera quanto contò per la Weil, oltre a Omero, l'epica indo-tibetana. E qui la Borghesi ricorda un passo dove la Morante afferma che la sua nozione di romanzo è molto più ampia di quella comunemente utilizzata dagli storici della letteratura, dato che per lei anche «l'*Iliade* e la *Bhagavad-Gita* sono dei romanzi». La narratrice non distingue tra antiche saghe e peripezie medievali, tra Ariosto e Dostoevskij: ai suoi occhi l'importante è che sia il romanzo sia il mito, sia i poemi fantastici sia quelli naturalistici costituiscono un Tutto, un organismo concepito come una visione compiuta del mondo e come un equivalente simbolico del pensiero. Ecco perché nei suoi libri il rapporto tra trame, immagini e teorie è così stretto; ed ecco perché ha testardamente deciso di tradurre un pensiero tanto arduo e poco romanzesco come quello weiliano in un iper-romanzo, e addirittura di concepire *La Storia* come «un'*Iliade* dei nostri giorni».

Di questa *traduzione*, la Borghesi ci mette sotto gli occhi con cura le spie più rilevanti. Che non sono solo tematiche, ma strutturali. Molto acuta, ad esempio, mi sembra la pagina in cui la studiosa riconduce la scelta morantiana di dividere le schede annalistiche dalle scene narrative (divisione, ricorda, presente fin nel titolo *La Storia. Romanzo*) a una essenziale nota omerica della Weil: «Tutto ciò che è assente dalla guerra, tutto ciò che la guerra distrugge o minaccia è avvolto di poesia nell'*Iliade*; i fatti di guerra non lo sono mai». Questa natura ibrida e composita si riflette anche nel tono di voce della narratrice, volta a volta solenne, gnomico, testimoniale, luttuoso, cerimonioso, epigrafico. È una voce invadente, quasi un personaggio che non paga il dazio dell'incarnazione: qui si fa onnisciente, e là si rannicchia nella mente o nei sensi di una creatura; qui aleggia a mezz'aria e là s'innalza a picco; ora abbraccia tutto in uno sguardo compassionevole, ora aspira invece a manifestarsi in uno «spirito lieve e sorridente». La Borghesi, che associa questo spirito e la pervasiva ostentazione di grazia all'innamoramento morantiano per Milarepa, giustifica la pretesa della narratrice di voler *essere tutto* parafrasando *Il mondo salvato dai ragazzini*. La sua, dice, «è una voce

narrante onnisciente, ma anche non onnisciente. È Elsa Morante *ipse*. È Elsa-nel-testo. È un cronista. È un cantastorie. È un aedo. È un testimone. È uno sciamano. È uno psicopompo. È un essere compassionevole. È forse altro ancora, ma è tutto quanto insieme».

Rispetto questa affettuosa apologia, ma non mi convince. L'ubiquità da finto «cantastorie», l'eclettismo prospettico e stilistico con cui l'autrice della *Storia* prova ad amalgamare in un unico flusso diminutivi vezzosi, epiteti burocratici, e arcaismi che vorrebbero essere un po' scherzosi e un po' seri, si risolvono a mio parere in un'allegria e in un pathos ugualmente sforzati: più esibisce la sua anarchia, meno la Morante sembra libera; più ci si mostra nell'atto di addentare la polpa primitiva delle cose, più appare lontana da una semplicità orale o zen. Il risultato è spesso una faticosa giustapposizione di corrività prosastica e lirismo logoro, di ideologia poetizzata e di *poetico* tirato improbabilmente al colloquiale. Come le capita altrove con meno stridori, la Morante oscilla qui tra un ideale astratto e lo sfoggio di una favolosa lievità che suona però greve, e ricorda la *pesanteur* di cui pare si sia una volta accusata chiacchierando con Garboli. Lo stesso dubbio avanzerei anche a proposito di quello che secondo la Borghesi è un contegno di quasi omerica "equità" davanti ai carnefici e alle vittime, tutti finalmente sottoposti all'imperio della forza: a me pare che questo effetto di livellamento dipenda invece da un tipico estetismo di marca decadentistica, che nella *Storia* presenta ogni essere vivente come un animale sventato e infantile.

Per riassumere, se è vero che nell'opera tarda della Morante si contano molti spunti dovuti alla Weil, è altrettanto vero che si faticherebbe a trovare una figura più lontana dalla filosofa francese. Le più spietate analisi weiliane vertono sull'idea che il male dell'irrealtà venga esponenzialmente accresciuto dalla tendenza a concentrarsi su se stessi, sulle fantasticherie del proprio immaginario: e questo è forse il carattere più originario della *mens* morantiana. Leggendo la Weil, la Morante deve aver provato la sensazione che si può provare davanti a un medico che ci comunica una diagnosi orribile, e al tempo stesso ci indica un percorso di cura con limpido, eccezionale rigore. Ma non è una cura a cui lei potesse sottoporsi senza distruggersi. Perché l'insana, perversa concentrazione sui propri fantasmi interiori coincideva con la sua stessa identità, era la radice del suo universo poetico. È dai sogni di rivalsa e dalle ambizioni irrealistiche dell'odiata piccola borghesia da cui proviene – è dal bisogno d'identificarsi con un opulento scenario romanzesco che scaturisce la più autentica ispirazione di Elsa Morante. Non a caso, nei suoi romanzi spiccano donne che sognano destini principeschi in polverosi interni piccolo-borghesi, e giovani che trasfigurano meschine situazioni famigliari in miti omerici. Si direbbe che la patologica confusione tra fiaba e vita chiamata bovarismo, sia riuscita a produrre in lei un notevolissimo risultato d'arte. Ma è un'arte, va pur detto, gonfia di squilibri, dovuti appunto all'eccessivo sforzo di nobilitarne la materia e lo stile. Ed è, soprattutto, un'arte tutta pervasa dall'irrealtà – l'arte di una scrittrice consapevole di appartenere almeno per metà agli Infelici Molti che non si accettano, e che quindi vogliono apparire ciò che non sono. Già il fatto di costruire una *Storia* mitizzando le categorie weiliane è un atto giocoforza antiweiliano. Così, anziché fissare con impassibile pietà gli esseri umani – e la poesia, allora, sarebbe data evangelicamente in sovrappiù – la Morante ha bisogno di circonfonderli di un'equivoca aura poetica: tende a creare degli "angioletti" inermi o feroci, e a manovrare le loro vicende evocando enfaticamente una sapienza che ne deforma lo stato reale (per questo, anche se li idolatra, spesso non li ama abbastanza per vederli *come sono*). Ma soprattutto, a stabilire una differenza incolmabile tra l'ethos della Weil e quello della Morante è il fatto che la narratrice identifica il bene, la santità e la realtà con l'operare del Poeta. Ne consegue un'elaborazione ideologica estetizzante e pseudoribellistica, che sta ambiguamente e corrivamente a metà via tra la propaganda e una letteratura vestita di abiti religiosi, ma che non sopporta né una vera scelta politica né una radicale conversione mistica. Anche questo, in fondo, la Morante lo sapeva benissimo: sapeva, cioè, che il suo entusiasmo sapienziale era un partito preso, un mito. «Infine, si tratta della differenza di una consonante: il tuo pregiudizio si chiama M(ao) e il mio T(ao)», scrisse a Goffredo Fofi in una bella lettera in cui, criticando un po' se stessa per criticare l'amico, osservava che voler agire nel mondo senza prima comprendere con distacco la situazione è come mettersi ciechi alla guida di altri ciechi.

3. Date queste caratteristiche, i suoi tentativi di piegare il rigore terribile del pensiero weiliano alle proprie esigenze letterarie non sono mai del tutto convincenti; anche perché, a ragione, la Morante non è mai del tutto convinta della loro legittimità. Sebbene l'esperienza di lettura dei saggi e dei *Quaderni* di Simone Weil sia sinceramente sentita come decisiva, ciò che resta in lei della filosofa francese è perciò soprattutto un'eco di straziata retorica, commovente per la radice di sofferenza esistenziale che la nutre, e respingente per l'estetismo che ne deriva. Ad esempio, parafrasando le *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, la Morante afferma che bisogna provare a ristabilire il patto perduto tra lo spirito e il mondo, e che bisogna farlo a tutti i costi, pur sapendo che è un compito impossibile, con la stessa fierezza di Socrate che in prigione imparava a suonare la lira. Ma questo patto è concepito da lei in termini squisitamente artistici: alla fine, l'eroe è sempre il Poeta. Ed è la difesa di questa figura romantica, cioè in fondo di se stessa, a rendere la scrittrice non di rado stonata, banale, demagogica: come quando, per prevenire le critiche alla sua nuova letteratura-manifesto, avvisa che vi si discute di questioni epocali così urgenti da rendere ogni preoccupazione formale fuori luogo, tanto più che in casi del genere la realtà «parla da sola»; o come quando, davanti alle stroncature della *Storia*, arriva a dire di sentirsi «condannata alla solitudine orale, all'incomprensione, all'ostilità».

Anche e forse soprattutto per il rispetto dovuto al suo lavoro tormentato, credo si debba evitare di seguire la Morante su questa strada, se non si vuole rendere la sua situazione davvero *irreale*: non siamo davanti a un epico conflitto in cui il Poeta combatte col mondo a mani nude, ma in una discutibile – anche stilisticamente discutibile – società letteraria del tardo Novecento, molto italiana, molto romana, nonché giornalisticamente compromessa.

4. Ed è proprio a partire da una polemica nata in questo contesto che la Borghesi stabilisce un ponte tra il discorso sulla Morante e quello sulla Ortese.

Quando, dopo aver taciuto per due anni, nel '76 l'autrice della *Storia* interviene a sconfessarne un'edizione censurata uscita in Spagna, e definisce il romanzo «prima ancora che un'opera di poesia (…) un atto d'accusa contro tutti i fascismi del mondo», il suo amico Dario Bellezza inopinatamente e scompostamente l'attacca, contraddicendo un suo precedente giudizio positivo. Bellezza le imputa ora «uno stile andante e giornalistico», e considera le rivendicazioni d'impegno civile come pretestuose o addirittura dettate da ragioni commerciali. Al suo intervento seguono reazioni a catena sui giornali, con dichiarazioni pompose, appelli accorati, e stizze scolastiche che esprimono gli aspetti più grotteschi della suddetta società letteraria. Rispondendo a una dura dichiarazione di Natalia Ginzburg, Bellezza s'infogna sempre più nelle sue stridule accuse *ad personas*; e arrivando a dire che i suoi accusatori «mai sono stati sfiorati da tutto ciò che può rendere la vita degna di essere vissuta, compresa la più alta di tutti: la Poesia (…) non (…) solo quella scritta, ma quella vissuta», finisce per portare alla caricatura (ma a una caricatura ahimè già implicita nell'originale) tutti i materiali di dubbio gusto di cui è fatta la Weltanschauung panpoeticista della sua ormai ex amica Morante e della sua recente amica Ortese. La quale Ortese – che ancora segnata dalle polemiche su *Il mare non bagna Napoli* si sottrae al dibattito pubblico, e rifiuta perfino di nominare i contendenti – scrive una lettera privata e cifrata a Bellezza dove attesta la sua ammirazione per la Morante, e in subordine il suo rispetto per la Ginzburg. Il tono è insieme ammonitore e affettuoso, quasi un buffetto al ragazzo troppo teatrale che Renzo Paris, in una poesia di quegli anni, ritraeva con un suo libro sottobraccio. Ma quello che

interessa, nella lettera, è soprattutto la descrizione di un sogno infantile: un pezzo letterario incantevole e molto più convincente, anche per ragioni di misura, di altre analoghe fantasie che la Ortese ha dilatato in vaghi e pletorici scenari romanzeschi.

Coerentemente con la sua formazione, si tratta di un sogno metafisico-novecentista. La piccola Anna Maria è a tavola con la famiglia, quando la nonna sente uno scricchiolio nella stanza accanto. Va a vedere, torna, e pronuncia un verdetto tremendo: «C'è il Drago, di là, e vuole uno di voi». Allora l'intrepida Anna Maria si alza ed entra nella stanza rossa. Qui si trova davanti l'«armadio del Borbone» (in quest'uso leggendario e nobilitante del nome storico è un tipico procedimento poetico ortesiano) con un'anta che trema, scossa da due manine verdi. Ma proprio mentre fissa ipnotizzata gli arti minuscoli e mostruosi, dall'altra parte della stanza compare un soldato romano antico, avvolto in un fascio di luce, sullo sfondo pittorico di una campagna in tempesta. Questa specie di solenne angelo vendicatore consegna ad Anna Maria la sua spada, e lei sa già cosa deve farne: «salii sul Drago, e lo toccai – semplicemente (…) Non fece più un solo movimento. Oh, quale dolore provai!». Subito dopo il tocco fatale, la bambina scopre che l'angelo-soldato è scomparso, e che in sala da pranzo sono svaniti anche la nonna, la mamma e i fratelli per i quali ha commesso quel sacrilegio: «La bottiglia era rovesciata e vuota [secca]: la finestra era aperta, e un gran vento imperversava». Il drago, dunque, era un falso nemico; mentre nemico vero era il soldato. Il fulgore celava un inganno; e il mostro, viceversa, una principesca mitezza da fiaba: «Gli occhietti, seppelliti sotto palpebre verdi e gonfie come ranocchie, erano d'oro, e la loro espressione (…) era di assoluta pazienza, bontà e *gioia*. No, io non saprò mai dirti quale tenerezza e grazia era in quei bruttissimi e sonnolenti occhietti d'oro».

Questo aspetto verde, la Ortese ha temuto poi di vederselo trasmigrare addosso – e dice di averlo colto davvero, guardandosi allo specchio, celato appena quel tanto che bastava a difenderla da altre spade. In effetti, il sogno ha forma di oroscopo: l'equivalente, dice bene la Borghesi, del famoso «sogno della cattedrale» registrato dalla giovane Elsa Morante in un suo diario. È un sogno che rivela un destino, che evoca una radice di diversità e una dolorosa vocazione, insieme al pericolo che comporta onorarla e al pericolo che comporta soffocarla. Così lo interpreta compiaciutamente la stessa Ortese, che a Bellezza scrive di essersi accorta presto della sua natura interiore di drago (cioè, fuor di metafora, di artista), natura che le consentirebbe d'intuire le cose in un modo del tutto particolare, profondo e opaco a un tempo. La sua è infatti una «intelligenza (…) a circuito chiuso», come spiega con un'espressione non molto lontana da quelle usate quasi contemporaneamente dal suo ex amico Luigi Compagnone, che la definiva «negromantica» e capace di vedere «nel fondo delle cose senza guardarle». Il drago, «creatura non formale», rappresenta per lei il contrario del romano, emblema dell'esteriorità: e qui, la sua chiosa veicola una microteoria sullo sviluppo della coscienza, dall'antichità alla modernità nordeuropea passando per il cristianesimo, che somiglia molto a un bignami di filosofia della storia hegeliana o hölderliniana. Ma quel che importa, nel contesto, è il legame tra l'idea negativa della romanità e gli anatemi antiromani della Weil; così come richiama la pensatrice francese quella corsiva «*gioia*» che allude a un radicamento certo dell'io nella realtà, nel suo nocciolo autentico nascosto sotto una scorza bruttissima e mostruosa.

5. Anche in questo caso, però, bisogna subito aggiungere che ben poco weiliana è l'interiorità esibita dalla Ortese, sprofondata a sua volta in un limbo di fantasticherie spettrali. Soprattutto, la lettera a Bellezza mostra che l'autrice dell'*Iguana*, come quella della *Storia* e di *Menzogna e sortilegio*, piega ogni strumento teorico alla difesa di una categoria ritenuta letteralmente eccezionale: quella dei Poeti, alla quale ovviamente s'iscrive. Se rimprovera con tenerezza il giovane amico di avere offeso Morante e Ginzburg – e qui il suo tono si fa sintomaticamente, irrimediabilmente bamboleggiante – è perché le due colleghe appartengono

come lei alla «stirpe dei draghi» (e chissà che anche questa espressione non venga da un ricordo tedesco, dalla canzone di Mignon del *Meister* goethiano e dagli antichi draghi del sud italiano dove fioriscono i limoni).

La precisazione, sia chiaro, nulla toglie all'interesse delle tracce che la Borghesi ci mette sotto gli occhi: il primo parallelismo tra Ortese e Weil azzardato a tentoni nel '53 da Sandro De Feo; la ripetuta citazione, da parte della Ortese, del componimento di Bernart de Ventadorn che la Weil considerava il vertice della lirica provenzale; le colorature gnostiche dell'opera ortesiana, e il loro rapporto con l'interpretazione chiaromontiana di Artaud; la somiglianza tra il destino della Weil e quello di Elmina, che nel perturbante e hoffmanniano *Cardillo* si spoglia di ogni fasto per comprendere fisicamente la croce della schiavitù umana. Ma resta il fatto che l'immagine eretica che sia Ortese sia Morante offrono di sé è pura retorica estetizzante e corporativa, cioè quanto mai antiweiliana.

Ciò non significa, però, che queste due retoriche siano identiche. È anzi la stessa Ortese a marcare le differenze in alcune sue osservazioni molto acute, sebbene di un'acutezza interessata. Testi alla mano, la Borghesi ci indica come l'autrice dell'*Iguana* separi il suo destino "astrale" da quello del Grande Collega Drago, che intuisce perso in un'affannosa e tragica ricerca di approdi terrestri inesistenti, tutto teso a un'astratta costruzione di miraggi razionali-e-reali: si veda ad esempio, in una lettera dell'86 a Pietro Citati, la svagata furbizia con cui annota che nell'architettura dell'*Isola di Arturo* le sembra risuonare «una risata fredda».

Si potrebbe dire che la Ortese si muove in una irrealtà senza confini, e la Morante invece vi si ribella dibattendosi ma non riesce comunque a uscirne, perché proprio lo sforzo di volontà la imprigiona. Le sue letture orientali le insegnano che il volontarismo è il male, in quanto produttore di false apparenze: eppure non può disfarsene, dato che uno dei suoi impulsi più irresistibili è quello di forgiarsi un'identità fittizia attraverso un trucco "a freddo" – o meglio attraverso un trucco il cui *freddo* è l'altra faccia del bruciante, fanatico entusiasmo con cui l'identità fittizia è corteggiata.

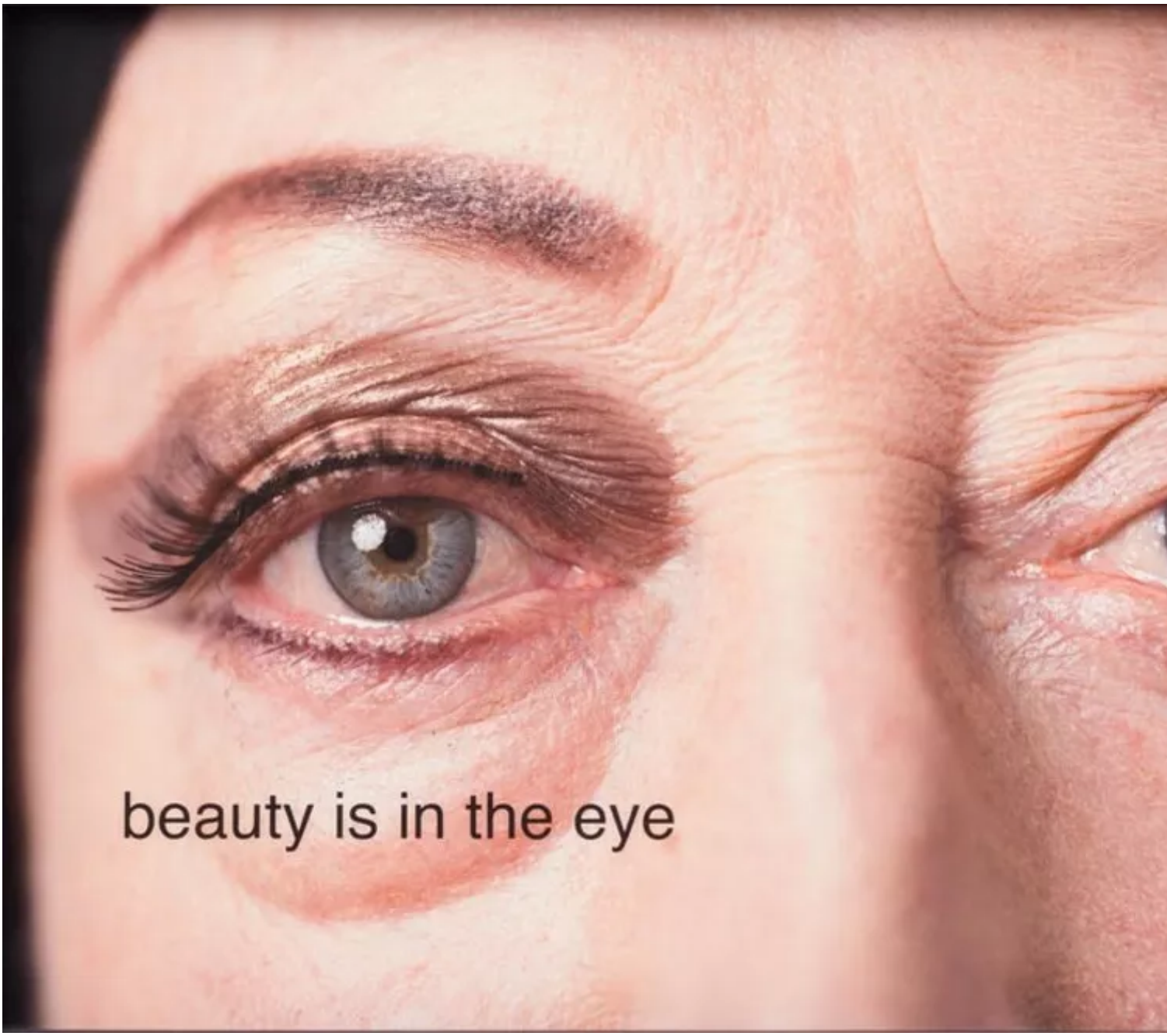
Ma l'immagine più vivida della distanza tra le due scrittrici ce la propone la Borghesi là dove osserva che se la Ortese si specchia in un drago, generalmente identificato con la mostruosità solo perché abbruttito dall'oppressione, la Morante si ritrae viceversa come un San Giorgio guerriero. Nel simbolo dell'animale sembra annidarsi una verità più fonda delle bellicose grida o gride morantiane; se però si deve giudicare l'effettiva espressione poetica che le due scrittrici dànno ai rispettivi immaginari, il bilancio non va a vantaggio della Ortese. Con le sue fantasticherie astrali, infatti, si possono tessere brevi sipari di versi o parabole; mentre i romanzi, che esigono un altro passo o almeno un'altra incisività, se rimangono dentro questa intelligenza «a circuito chiuso» scivolano presto in un artefatto poetese: ed è un poetese quasi sempre più debole del morboso, pesante ma anche potente razionalismo con cui la Morante dirige personaggi e intrecci. I laccati colori morantiani possono stuccare per eccesso manieristico; ma restano narrativamente e direi *miticamente* più utili, in genere, delle tinte della Ortese, così spesso simile a un pittore che mischia sulla tavolozza troppi colori, e che non sapendo scegliere lascia infine colare sulla tela un grigio informe e uniforme dove ogni realtà e ogni simbolo si perdono.

In ogni caso, al di là delle valutazioni sul posto che spetta nel canone alle due narratrici, e sulle loro ambigue letture weiliane, ciò che conta in questa *Storia invisibile* è il modo intelligente con cui la Borghesi accosta i

documenti e li commenta. Semmai il dubbio più forte, lo si sarà già capito, riguarda il rapporto che tende a stabilire tra idee (o temi) e stoffa dei testi. A volte la critica della *detection*, con la sua apparente cautela e il suo fastidio per gli estremismi, rischia di promuoverne uno suo malgrado. Nel gesto automatico col quale valorizza tutte le tracce che gravitano intorno alla sua indagine, presuppone infatti un implicito e aprioristico atteggiamento apologetico verso gli autori in quanto Scrittori, miti appartenenti a un canone indiscusso; e dimentica perciò come certi grandi sfondi culturali, e certe relazioni ghiotte per l'archivio, divengano talvolta poca e magari povera cosa nell'esito estetico. Ingolosita dalle sinopie, dai trucioli di bottega e dalla filiera sotterranea che porta i più vari materiali nei laboratori dei Poeti, questa critica dà allora un eccessivo credito all'oggetto di studio, e un troppo scarso rilievo all'incarnazione formale. Ma forse in un libro come *Una storia invisibile* era inevitabile, dato che si tratta anche e soprattutto di un atto d'amore; e forse i miei dubbi dipendono dal fatto che il mio amore per le due italiane, specie per la Ortese, è molto meno saldo e pacifico di quello di Angela Borghesi.

Il libro: Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, pp. 192, € 18,00.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


beauty is in the eye