

MORANTE E WEIL
*LA SCELTA DELL'ATTENZIONE E LA VERITÀ DELLA FIABA**

Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori
E gli apre la casa dei due misteri:
il mistero doloroso e il mistero gaudioso.
Elsa Morante, *Alibi*

sorelluccia inviolata
ultima colomba dei diluvi stroncata
bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi
occhiali da scolara miope
[...]
Lo so
Che per una ragazza partita all'ordalia della Croce,
e approdata sola alla colpa delirante dell'esilio
è un orrido labirinto spinato il lettuccio straniero d'ospedale
dove il suo piccolo corpo ebreo si lascia
alla febbre suicida
per consumare in se stesso l'intera strage dei lager.
Elsa Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*

MENZOGNA E SORTILEGIO: UN'ARTE DELL'AUTORITRATTO

Elsa Morante ha sistematicamente accompagnato i propri libri con notizie bibliografiche, commenti e suggerimenti interpretativi, illustrazioni, citazioni epigrafiche, dediche, versi, destinati a presentare autrice e opera in chiave falsamente chiarificatrice, in realtà enigmatica o paradossale. Valga per tutte la premessa a *Alibi*, la raccolta di versi pubblicata nel marzo del 1958, che raccoglie componimenti risalenti fino al 1941 (compresi i versi liminari e di epilogo di *Menzogna e sortilegio* e di *L'isola d'Arturo*)¹:

L'autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice amore della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi (dei quali poi alcuni, come si vede dalle date poste in fondo, risalgono agli antichi tempi della sua prima giovinezza) l'Autrice lo ha fatto soltanto nella speranza di rendere, a chi leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto al comporli.

* La bibliografia è stata aggiornata al 2008.

¹ Elsa Morante, *Alibi*, Milano, Garzanti, 1988, p.7. Sulla polisemia e polimorfia degli autoritratti: cfr. Marco Bardini, *Le confessioni di una figlia del secolo*, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp.555-616.

La presentazione volutamente dimessa - e quasi da dilettante - fornisce invece indicazioni preziose sulla dimensione “dialogica” della sua scrittura, ma soprattutto sull’anticonformismo per così dire “da giocoliere” dell’autrice. Il tema del gioco tornerà, infatti, insistentemente con le sue armoniche felici e tragiche, da rito sacro e funebre, ne *Il Mondo salvato dai ragazzini*, ne *La Storia*, in *Aracoeli*. Il riposo, il divertimento non sono altro che la nostalgica contemplazione di un “paradiso perduto”, quello, appunto, a cui accedono soltanto i ragazzini, i poeti e i gatti, un “alibi” - come luogo e come condizione esistenziale - creato dalla fantasia e dalla finzione poetica. L’editore ricorda che la scelta medesima, non casuale, della collana - una nuova collana di Longanesi che ospitò *Croce e delizia* di Penna e *L’usignolo della Chiesa cattolica* di Pasolini - era di consapevole “solitudine e d’inattualità”, ossia per noi di diversità². Elsa Morante sarebbe tornata a più riprese sulla dimensione insieme plurima e totalizzante della funzione del poeta che per lei sussume quella del narratore.

Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta. Una autodefinizione in forma di programma e di rivendicazione di autonomia e di libertà di pensiero, che risale al 1968 in un contesto polemico, e va collegata - come suggerisce Marco Bardini nel suo studio, profondo ed erudito - alla presentazione della sovraccoperta di *Il mondo salvato dai ragazzini*, di poco precedente: «Come professione o mestiere il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie.[...].Questo mestiere infatti le permetterebbe fra l’altro di incontrare l’unico pubblico che oramai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti»³.

È importante per noi rilevare l’insistenza sulle nozioni di “professione” o di “mestiere”, che Morante riconosce all’attività poetica (nel senso etimologico di creazione, di fabbricazione artigianale), ossia sul suo carattere di impegno concreto che investe interamente la persona, corpo e intelletto, che ne plasma le condizioni di esistenza dentro la storia e la società, ma soprattutto l’accento posto sulla sua natura anti-istituzionale e fuori norma. Infatti, il compito del poeta è di scandagliare, in nome di tutti, la realtà per estrarne, con simpatia e compassione, un senso, una verità o forse addirittura la Verità.

Già fin dal 1957, nell’intervista rilasciata ad Acrocca, dopo l’attribuzione del premio Strega a *L’isola d’Arturo*, la scrittrice dichiarava⁴:

² *Alibi*, op. cit., seconda di copertina.

³ Marco Bardini, op.cit., p.11.

⁴ *Ibidem*, p. 171.

Veramente non posso dire di aver perseguito, nello scrivere questo libro, degli intenti propriamente *letterari*. Il mio intento, durante questi anni di lavoro, è stato piuttosto un altro: e cioè la volontà di esprimere (attraverso una ricerca diretta, e, vorrei dire *disinteressata*), la realtà delle cose, non quale essa appare alla superficie, ma nella sua profonda verità. Naturalmente, può darsi che io non sia riuscita pienamente a un simile intento, giacché ognuno deve fare i conti con i propri limiti; ma, riuscita o no, il mio intento è stato (e, oserei aggiungere, sarà sempre finché potrò lavorare), unicamente questo. Giacché in ciò, secondo me, consiste la *poesia*. [...] secondo me, non soltanto il romanzo, o in genere l'arte narrativa, ma ogni vera espressione d'arte e di poesia non può essere che realista. Naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola *realtà*, che va compreso in tutta la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono ridurre a questa la *realtà*, e, per difendere la loro vista corta, accusano gli altri di non essere realisti, o anche peggio. Ora, un poeta onesto non deve badare a costoro, non più di quanto, poniamo, baderebbe a una mosca, la quale pretendesse che i poeti adeguassero il loro universo al suo. La realtà, difatti, è di una ricchezza inesauribile, e insospettata da molti che si proclamano *realisti*.

Elsa Morante, ripeteva, sintetizzandoli e applicandoli a se stessa, i concetti espressi nell'omaggio reso a Umberto Saba sul «Notiziario Einaudi», nell'occasione della ristampa del *Canzoniere*, a pochi mesi dalla morte del poeta⁵:

Si potrebbe dire che il *Canzoniere* di Saba è il poema, o romanzo dell'uomo che, uscito dall'Ottocento, attraverso l'esperienza angosciosa dell'epoca presente, cerca i segni di quello che Saba chiama il "mondo nuovo". Quei valori che, imitando una frase di Saba, potrebbero definirsi *valori della morte*, si fanno riconoscere, nelle nostre estetiche contemporanee, dallo strano culto che queste hanno dell'informe (e voglia pure, questo informe, nascondersi sotto le esteriorità dell'*astratto*, del naturalismo di maniera, o del virtuosismo filologico). Ora, l'informe, proprio, è il contrario della vita: giacché (e la cosa, veramente, suona troppo comune per esser detta!) la poesia, come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo traendoli dall'informe e dal disordine, e cioè dalla morte. Ancora si direbbe poi che i nostri critici [...] giudichino addirittura imperdonabile un'opera che non si contenti di trarre, dalla morte alla vita, un singolo e limitato oggetto dell'universo, ma addirittura l'universo intero, cioè l'uomo nella sua interezza. Ora la qualità che distingue i poemi, o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste, è proprio questa: col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza. Tale è il *Canzoniere* di Saba. E ci si domanda se la nostra odierna società culturale – con le sue intelligenze distratte e riduttive – sia capace di perdonarglielo. Quali, a esempio, *La Divina Commedia*, o *Il flauto magico* di Mozart, o *La Recherche* di Proust, il *Canzoniere* di Saba è, e vuol essere, un poema epico e lirico della sorte umana. L'uomo e il suo universo, sono compresi da Saba con irrimediabile simpatia, anzi amore: per fortuna di Saba! Giacché una legge irrimediabile dell'arte e della natura ha stabilito che non ci sia altro mezzo per trarre le forme della vita dall'informe della morte. E la simpatia amorosa di Saba intenerisce e magnifica ogni cosa vivente: rendendo a ogni cosa un sentimento definitivo di gratitudine e di perdono.

Nell'intervista precedentemente citata ella affermava riferendosi questa volta alla propria opera⁶:

Dirò in breve che secondo il mio punto di vista, il romanzo si distingue dal racconto in quanto il racconto s'interessa a una singola e limitata esperienza umana, mentre che nel romanzo

⁵ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 34-36.

⁶ Marco Bardini, *op.cit.*, p.172: le sottolineature sono di Morante.

(attraverso la narrazione di fatti, che valgono solo come pretesti) lo scrittore cerca di esprimere il proprio concetto dell'universo (o dell'uomo che è la stessa cosa) nella sua interezza. Un romanzo, insomma dovrebbe corrispondere a un intero sistema ideologico o filosofico. [...] Si potrebbe aggiungere, che, per le ragioni dette ora, ogni romanzo si può considerare autobiografico; giacché attraverso il pretesto dei fatti e personaggi inventati che vengono scelti quasi in funzione di simboli, lo scrittore mira a raccogliere nel romanzo la somma di ogni esperienza, e la propria, ultima idea sulla vita.

Questa importante dichiarazione di poetica sarebbe stata sviluppata e articolata più ampiamente, di lì a poco, nel saggio *Sul romanzo*, suscitato da un'inchiesta promossa, nel 1959, dalla rivista «Nuovi Argomenti», che intraprende una sistematica contestazione delle «rigide, e talora incongrue, determinazioni dei generi» imposte dalle storie letterarie accademiche, per giungere ad una definizione originale del romanzo: «Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore - attraverso la narrazione inventa vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle "relazioni" umane nel mondo) - dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)»⁷.

La costanza con la quale Elsa Morante ribadisce questa sua concezione del romanzo e dell'opera poetica testimonia la sua convinzione di essere del tutto controcorrente: riproporre nel Novecento una invenzione narrativa a carattere universale ed esemplare, voleva dire riallacciarsi al di là del romanzo ottocentesco, picaresco, o cavalleresco, alla tradizione del poema allegorico, alle forme più antiche e arcaiche della narrazione anonima e collettiva; alle favole, alle leggende, agli exempla medievali, ai miti, alle lontane cosmogonie. Indubbiamente, la scrittrice coglie come fondamento ma anche come manifestazione vitale dell'umanità il raccontarsi, il rintracciare e conservare, memorizzandole, le tappe dell'emergere della coscienza individuale e collettiva nel suo rapporto con il mondo, con la società, con l'altro, con Dio: «Il gusto di *inventare* la storia inesauribile della vita è una disposizione naturale, comune a tutte le epoche e a tutti i paesi (perfino le leggende mitologiche e popolari sono già una specie di romanzo collettivo)»⁸. In realtà, la scrittrice assimila esplicitamente il romanziere al filosofo⁹:

Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe da parte di un lettore attento e intelligente (ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici) essere tradotto in termini di saggio, e di "opera di pensiero".

⁷ Elsa Morante, *Pro o contro.., op. cit., Sul romanzo*, p.44.

⁸ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁹ *Ibid.*, pp.46-47.

LETTURE WEILIANE DI E IN MORANTE

In anni in cui non è ancora accertata un'impronta del pensiero di Simone Weil nella sua opera, colpisce – oltre alla sorprendente, ma consapevole, trasgressione dei canoni e delle categorie critiche (realismo, romanzo, poesia) nonché dei limiti dei campi del sapere (letteratura, filosofia) – il fatto che Morante dia un'impostazione dichiaratamente “filosofica” all'impresa poetica, insistendo sul necessario coinvolgimento esistenziale e morale dell'artista in un compito altamente umano, a valore universale. In realtà, quel suo «configurare in una finzione» rimanda significativamente alla funzione svolta nel processo conoscitivo dall'immagine (e quindi dall'immaginazione); un processo che, secondo l'approccio di Simone Weil, lega necessariamente la percezione e la contemplazione dell'immagine al lavoro razionale dell'intelletto: appunto, Elsa Morante, che ha già sottolineato precedentemente (nel saggio su Saba, *Il poeta di tutta la vita*) la funzione ordinatrice dell'arte non intende contrapporre razionalità ed immaginazione, ma invece sottoporre la seconda al controllo della prima, in piena conformità con le esigenze del neocartesiano della filosofia¹⁰:

Senza l'una o l'altra di queste funzioni - per quanto equilibrate in diverso modo - è impossibile scoprire una qualsiasi verità nelle cose. E se il romanziere - come ogni artista - si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra parte gli si richiede anche un dono superiore di ragione. Altrimenti, non gli sarebbe dato di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello del mondo che si configura in ogni vero romanzo. Questa necessaria intelligenza, però si rivela, certo di una qualità più generosa e limpida quando non tradisce, sulla pagina, la presenza dell'autore; ma pare esprimersi spontaneamente dalle cose rappresentate, come una proprietà delle cose stesse. Allora si raggiunge la più incantevole bellezza umana: quella in cui la ragione si confonde con la grazia. E tale, appunto, è la bellezza di certi capolavori della *pura rappresentazione*.

Tali espressioni sembrano riecheggiare concetti weiliani, o per lo meno rispecchiare un'analogia visione dell'attività intellettuale: l'*attenzione* - oltre che l'intelligenza - richiesta al lettore (ma sappiamo che per Weil l'attenzione applicata, in particolare, alla contemplazione del bello è la condizione primaria della comprensione); la *grazia*, la *purezza* come qualità raggiunte dall'opera, la cui bellezza è dovuta al fatto che il suo autore ha saputo ritirarsi (come Dio dalla creazione) dietro «la pura rappresentazione»¹¹:

Questa necessaria intelligenza, però, si rivela, certo, di una quantità più generosa e limpida quando non tradisce, sulla pagina, la presenza dell'autore; ma pare esprimersi spontaneamente dalle cose rappresentate, come una proprietà delle cose stesse. Allora si raggiunge la più incantevole bellezza umana: quella in cui la ragione si confonde con la grazia. E tale, appunto, è la bellezza di certi capolavori della *pura rappresentazione*.

¹⁰ *Ibid.*, pp.47-48.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

Ad essere coinvolte nell'atto di creazione non sono, quindi, tanto le doti espressive, il virtuosismo estetico dell'artista quanto la sua capacità conoscitiva e la sua responsabilità morale¹²:

[...] è certo che i romanzieri (anche quelli saggistici) non sempre sono consapevoli di tutte le verità che scoprono; ma questo non importa, giacché le loro verità, piuttosto che per se stessi, essi le scoprono per gli altri. Quello che conta, in loro, non è la consapevolezza dei mezzi, o dei risultati; ma la fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità. Questa interrogazione eterna di ogni poeta è - oggi, più di prima - per il romanziere, un'esigenza non solo della sua ispirazione, ma della sua coscienza. E tanto più, dunque, suonano equivoche e stonate le voci di certi piccoli recensori di romanzi, i quali parlano arbitrariamente di *impegno* e di *evasione*, dimostrando soltanto, coi loro poveri criteri, la loro deficienza critica e umana. Essi evidentemente ignorano che un romanzo *bello* (e, dunque, *vero*) è sempre il risultato di un supremo impegno morale; e che un romanzo *falso* (e, dunque, brutto) è sempre il risultato di un'*evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità.

L'arte e la scienza si nutrono, infatti, soltanto di realtà: una realtà che «si rinnova e si moltiplica per ogni creatura vivente che parte ad esplorarla». Per cui, «al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile deve essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario *realismo*»¹³.

La scrittura non è soltanto esercizio di attenzione, lavoro di analisi psicologica, avventura conoscitiva, ma anche esperienza interiore, asceti, prova definitiva¹⁴:

Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia. E deve avere assimilato in sé le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Aver assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo. Così, al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè, in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico. La sua coscienza provata e matura, in quel momento, dovrà raccogliersi e fissarsi su un unico punto: l'oggetto reale della sua scelta, intesa a confidargli la propria verità.

L'avventura esistenziale dell'autore si configura con i caratteri eroici di quella dei suoi protagonisti in cerca di sé, tesi disperatamente a voler penetrare le ragioni del loro esistere, a voler sondare il mistero del loro destino, a costo di affrontare l'angoscia della discesa nella notte infernale, prima di poter riportare alla luce la parola liberatoria della conoscenza assoluta.

¹² *Ibid.*, p.48.

¹³ *Ibid.*, pp.49-50.

¹⁴ *Ibid.*, pp.50-56.

Un'avventura, la sua che coincide, infatti, con la ricerca della parola: «[...] egli dovrà ora cercare quella unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà»¹⁵.

In *Pro o contro la bomba atomica* (1965), il saggio che precede di qualche anno *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), e ne nutre le ragioni poetiche oltre che etiche e politiche, Elsa Morante proclama con più forza ancora il carattere "sovversivo" della verità poetica, quella ignorata dai letterati e invece messa in opera dagli scrittori - coloro a cui «sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura» - capaci, quindi, di impegnarsi totalmente nella lotta contro la «disintegrazione», prima fra tutte quella atomica, in nome dell'uomo¹⁶:

La ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirla di continuo, nella confusione irreali, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integrale, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile - che non si potrà mai finire di esplorarla - la realtà è una, sempre una.

Riallacciando il discorso al saggio *Sul romanzo*, e misurando la distanza compiuta come tempo vissuto e tragiche esperienze, Elsa Morante, riafferma contro i "mostri" del nostro tempo, contro "il sonno della ragione" la fondamentale funzione liberatoria dell'arte, che è quella medesima della conoscenza: una funzione insieme rivoluzionaria e religiosa. Siamo a pochi anni dalla pubblicazione di *Il mondo salvato dai ragazzini*: si vedrà a quale prezzo sia ancora pensabile una salvezza; ma in quegli anni è subentrato sicuramente l'incontro con Simone Weil¹⁷.

Nella prefazione a *Pro o contro la bomba atomica* Cesare Garboli, sulla scia di un ricordo personale - la confessione da parte di Elsa di un difetto, o forse di una colpa, "*la pesanteur*" di chiara risonanza weiliana - offre delle indicazioni importanti per la ricostruzione di un incontro che egli situa negli anni '60 o nei primi anni '70, e che suggerisce di collegare con quella che egli considera una svolta intellettuale accompagnata da una radicale trasformazione fisica: «Elsa cominciò allora [1966, 1967, 1970?] a cambiare subendo una metamorfosi anche fisica. Sembrava invasa da una forza estranea al suo corpo e contraria,

¹⁵ *Ibid.*, p.56.

¹⁶ Elsa Morante, *Pro o contro...*, *op. cit.*, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 102.

¹⁷ Si veda per la segnalazione dei rapporti fra le due scrittrici e i riferimenti bibliografici : Marco Bardini, *op. cit.*, pp. 596-597 e note.

ostile anche alla sua anima. [...] diventò un'altra persona; e smarrì, o uccise in sé, la gioia della sua grazia. Era un modo di *se réduire à rien*, di *disparaître*? [...] La scoperta della *pesanteur*, goffa e ridicola condizione di ingombrante animale separato dal divino, si presentò probabilmente come l'effetto morale, intellettuale di un'oscura sensibilità fisica»¹⁸. Morante insomma “diversa” non solo dagli altri, ma perfino da sé stessa. Un giudizio sicuramente “pesante”, non privo di pregiudizio misogino e che, avvalendosi dell'autorevolezza della testimonianza diretta, non verificabile nella sua soggettività, pregiudica un'interpretazione organica e articolata dell'opera nella sua complessità e coerenza.

L'importanza riconosciuta alla lettura della filosofa francese ha suscitato, tuttavia, interpretazioni divergenti, rischiarate in particolare dalle ricerche svolte da Concetta D'Angeli - quelle più capillari e sistematiche che siano state condotte sui volumi di Weil posseduti e annotati da Elsa Morante¹⁹. Marco Bardini, che ha compiuto una ricostruzione penetrante e precisa del bagaglio intellettuale e del lavoro di scrittura di Morante (centrata prevalentemente su *Menzogna e sortilegio* e su *L'isola d'Arturo*), interpreta l'assunzione del retaggio filosofico ed esistenziale della francese come l'approdo e il compimento di un processo già in atto nelle prime opere di Morante, ma non ancora assunto nella totalità e nell'integrità del suo essere al mondo: «la coscienza attuale non consente più la disgiunzione della sua dimensione storica personale dalla sua attività poetica»²⁰. Effettivamente, negli appunti di un'agenda del '64, si leggeva: «Unica felicità possibile: non essere sé, ma tutti»²¹. Una scelta che raggiungerà la sua più grandiosa e sconvolgente espressione in quell'autentico oratorio di una “Passione del nostro tempo” che è *La Storia*.

È sicuramente sulla strada di una rinuncia all'Io (come principio d'identità, d'individuazione, di separazione), e quindi di una “decreazione” come strenuo e forse disperato tentativo di sfuggire alla *pesanteur* (attaccamento, possesso), che vedremo congiungersi le coscienze abnormi (e forse eretiche), certo sofferenti, delle due autrici: ma, prima ancora che sia varcata quella la soglia estrema che conduce Elsa Morante a contemplare la morte – e la sua morte come donna e scrittrice - si vorrebbero rileggere alcuni dei suoi testi narrativi, poetici o saggistici alla luce dei concetti di Simone Weil, non con la pretesa di determinare delle derivazioni più o meno dirette, bensì con l'intento di evidenziare un terreno comune di riflessione e di esperienza, tale da determinare in entrambe una definitiva scelta di poetica (della conoscenza) e d'amore.

¹⁸ Cesare Garboli, *Prefazione a Pro o contro...*, cit., pp. XI-XV.

¹⁹ Concetta D'Angeli, *Il paradiso nella storia*, in « Studi novecenteschi », XXI (1994), 47-48, pp.215-235.

²⁰ Marco Bardini, *op. cit.*, p. 597.

²¹ Elsa Morante, *Opere*, a cura di C.Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, *Cronologia*, p. LXXVIII.

LA POETICA DELL'ATTENZIONE E LA RICERCA DELLA VERITÀ

Anche se può sembrare un'operazione arbitraria prelevare alcuni concetti da un'opera così varia e complessa, vorrei limitarmi ad esaminare tre concetti-chiave (decisivi per un accostamento con Morante) del pensiero di Simone Weil: l'attenzione, la decreazione, il perdono.

Questi concetti costituiscono tre tappe di un processo conoscitivo che si esplica come "lavoro" con le caratteristiche di un'organizzazione testuale - s'intende di una testualità integrale che coinvolga il corpo quanto la mente, l'immaginazione quanto l'intelletto, e che assuma contemporaneamente le funzioni di scrittura, di fabbricazione, ossia di *poiesis* e di commento (cioè di verifica e di interpretazione della propria posizione, dei propri strumenti e dei propri risultati): «Le monde est un texte à plusieurs significations et l'on passe d'une signification à l'autre par un travail»²². Federica Negri compendiando, nel suo importante studio, le molte considerazioni raccolte da Simone Weil nei suoi *Quaderni*, segnala che la ricerca della conoscenza, come espressa dalla scrittura, si fonda sull'esperienza oggettiva della realtà a cui viene applicato uno sguardo dotato di attenzione, quindi capace di leggere gli strati che compongono il reale, senza fermarsi alla superficie delle apparenze²³. Questa esigenza weiliana di «esprimere tutto il reale» attraverso «la lettura attenta del reale», deve liberare dalle tentazioni (menzognere) della «immaginazione passionale», nonché dalle sue «false costruzioni»: «L'attenzione estrema costituisce nell'uomo la facoltà creatrice. [...] Il poeta produce il bello con l'attenzione fissata su qualcosa di reale. I valori autentici e puri del vero, del bello e del bene nell'attività di un essere umano si producono mediante un solo e identico atto; una certa applicazione della totalità di attenzione su di un dato obiettivo. L'insegnamento dovrebbe avere per fine solo quello di preparare la possibilità di un tale atto mediante l'esercizio dell'attenzione»²⁴.

In una pagina di *Pro o contro*, Morante ricorda, appunto, che la funzione dell'arte è precisamente: «di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso del mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreali, e

²² Simone Weil, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, T. IV/1, *Cahiers (1939-1941)*, pp. 294-295.

²³ Federica Negri, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Cotutela, Università di Roma "La Sapienza"- Université Charles de Gaulle-Lille III, 2002. Ora pubblicata con lo stesso titolo, presso Il Poligrafo, Padova, 2005. Si veda anche ID. *Simone Weil par Cristina Campo*, contributo con bibliografia aggiornata delle traduzioni italiane, nell'interessante volume di saggi : *Simone Weil. La passion de la raison*, Textes réunis par M. Calle et E. Gruber, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 101-117.

frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola la *realtà*. [...] la realtà è perennemente viva, accesa, attuale. [...] Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento cangiante, inesauribile - che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una»²⁵.

Per poter svolgere questo compito allo scrittore occorrono l'attenzione, l'onestà, il disinteresse: «Ma infine che razza di romanzo o di poesia dovrà scrivere il Nostro per fare come dicono i giornali, la sua lotta? La risposta è semplice: scriverà, onestamente quello che gli pare. [...] Ma in quanto scrittore, non può venir meno a queste condizioni necessarie: l'attenzione, l'onestà e il disinteresse»²⁶. Anche al lettore si richiede intelligenza ed attenzione. Ma l'attenzione rivolta alla realtà nei suoi infimi particolari, come condizione di accesso alla verità, non implica soltanto una determinata prassi intellettuale ed una scelta etica, essa comporta una rinuncia a porre l'Io come oggetto unico e privilegiato della propria *quête*: «L'attenzione sola mi è richiesta, quella attenzione tanto piena che l'Io vi scompare. Privar tutto quello che chiamo "io" della luce dell'attenzione e proiettarla sull'inconcepibile»²⁷.

Tale rinuncia, che nasce dalla consapevolezza della finitezza dell'uomo rispetto all'infinito, e della sua limitatezza soggetta al tempo, è un primo passo verso la "decreazione", come condizione di accesso al sovrannaturale, al divino che l'attenzione ha saputo percepire e riconoscere nella bellezza e nella sventura, nella loro irriducibile contraddittorietà, nell'insolubile enigmaticità dell'esistere: infatti, nel momento di massimo svuotamento, il tempo è annullato e l'uomo, purificati corpo e anima, ormai liberato dalla pesantezza è pronto ad accogliere la grazia che sola potrà congiungerlo con Dio: «Noi partecipiamo alla creazione del mondo decreandoci [...] Essere nulla per essere al proprio vero posto nel tutto. La rinuncia esige da noi che si passi attraverso angosce equivalenti a quelle che provocherebbe in realtà la perdita di tutte le persone care e di tutti i beni, comprese le attitudini e le capacità acquisite nel campo dell'intelligenza e del carattere, le opinioni e le convenzioni su ciò che è bene, su ciò che è stabile, ecc. E tutto ciò non dobbiamo togliercelo noi stessi, bensì perderlo - come Giobbe. Ma l'energia rescissa dal suo oggetto non deve essere sprecata in oscillazioni,

²⁴ Simone Weil, *L'ombra e la grazia. Investigazioni spirituali* (trad.it di *La pesanteur et la grâce*, Paris, 1948), Pref. di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1972, pp. 125-127.

²⁵ Elsa Morante, *Pro o contro...*, op. cit., *Pro o contro la bomba atomica*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, p.116.

²⁷ Simone Weil, *L'ombra...*, op. cit., p.126.

degradata. L'angoscia deve dunque essere ancora più grande di quel che non sarebbe in una reale sventura»²⁸.

Ricordiamo le parole di Elsa Morante nel saggio *Sul romanzo*: «Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia»²⁹. E, successivamente, quale testimonianza sul lavoro compiuto, nella *Nota* introduttiva alla prima edizione di *Il Mondo salvato dai ragazzini*: «Nessun poeta, oggi, può ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi. Più che mai, la ragione della sua presenza nel mondo è di cercare una risposta per sé e per loro. In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da un'esperienza individuale (*Addio* della Prima parte), attraverso un'esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso [...] tenta la sua proposta di una realtà comune e unica [...] si capisce anche perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, *romanzo* e *autobiografia*: non intendendo in questo come séguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra»³⁰.

Assumere il dramma collettivo, non vuol dire giudicare, individuare colpevoli, bensì sviscerare dai tragici avvenimenti che insanguinano il nostro tempo il loro contenuto simbolico, il loro valore esemplare; vuol dire trascendere i tempi dell'umiliazione e della vendetta per attingere il perdono sul piano dell'eterno, come scriveva Weil: «Se consideriamo in un momento determinato - l'istante presente, separato dal passato e dall'avvenire - noi siamo innocenti. Non possiamo essere in questo istante altro che quello che siamo. Ogni progresso implica una durata. Fa parte dell'ordine del mondo, in questo istante, che noi siamo quali siamo. Isolare così un istante implica il perdono. Ma questo isolamento è distacco»³¹.

La trasfigurazione per opera della finzione che tende a riassorbire le istanze narrative nel presente del sogno, della visione, dell'estasi lirica o mistica, da *Menzogna e sortilegio*, ad *Aracoeli*, "salva" da qualsiasi condanna o dannazione i personaggi, perfino coloro che hanno compiuto le più folli e distruttive menzogne³²:

Insomma, – scrive Elisa – io non ebbi mai da perdonare alle persone amate i loro vizi, perché non vidi mai nessun vizio in loro. Nella loro sostanza luminosa, come nel fuoco, i medesimi peccati che odiavo in altri perdevano la propria forma, consumandosi in fervore e in purezza; e la vita dell'amato era ai miei occhi un altèro splendore.[...] Aggiungo che ancora oggi, mentre la mia ragione mi suggerisce l'esatto giudizio sulla defunta, io seguito, mio malgrado, a

²⁸ *Ibid.*, pp. 45-48.

²⁹ Elsa Morante, *Pro o contro...*, *op. cit.*, *Sul romanzo*, p. 55.

³⁰ Cfr. M. Bardini, *op.cit.*, pp. 602-605.

³¹ S. Simone Weil, *L'ombra...*, *op. cit.*, p.49.

³² Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1975, p.14.

vederla nella forma innocente e radiosa che le prestai finché fu viva. E nel momento stesso che affermo: “di certo è dannata”, provo una specie d’arguta esultanza; come se la mia affermazione fosse uno scherzo e, in segreto, io non dubitassi che la mia ridanciana, sontuosa defunta siede in Paradiso; ne può dimorare altrove.

Nell’epilogo di *Lo scialle andaluso*, si legge³³:

Per questo motivi, egli ebbe pietà di lei, e le perdonò. Ma il perdono che nasce dalla compassione è un parente povero del perdono che nasce dall’amore. La trasformazione di Giuditta la danzatrice in una madre è stata inverosimile, miracolosa – dice la voce narrante – Adesso, Giuditta somiglia proprio a quelle madri siciliane che si rinchiudono in casa...Che mangiano pane asciutto...Che vanno in giro spettinate...Che si vestono di fustagno stracciato...

Un perdono prefigurato nella poesia giovanile composta dal protagonista Andrea, che immagina arditamente il perdono di Caino ammesso al cospetto di Dio, per intercessione di Maria splendente “nel suo lussuoso mantel” ?

Si potrebbero moltiplicare gli esempi: vediamo che la narrazione produce quel distacco che è insieme purificazione dalla contingenza, dalla *pesanteur*, e perdono; il personaggio trascende alla sfera dell’esemplarità fuori tempo, che è quella della favola, della leggenda, del mito. Un’esemplarità che permette di superare il gioco ingannevole e fascinoso dell’immaginazione retrospettiva o proiettiva, con la sua vulnerabilità passionale, con i suoi trucchi miseri o splendidi, con i suoi eroismi e le sue viltà, a favore della raggiunta e pacificata contemplazione di un’immagine che è segno analogico, simbolo di profonde e insondabili relazioni, epifania di un mistero impenetrabile. Un “gioco segreto” che non è più quello di ragazzi inconsapevoli che sfiorano, con innocente grazia e fragile leggerezza, abissi di sapienza (*Il gioco segreto*), ma il gioco sacro ed enigmatico della vita e della morte (di cui la parola “scherzo” è indizio sapientemente disseminato attraverso tutta l’opera); un gioco che in definitiva non ci è dato interpretare³⁴:

Tu sei l’uccella di mare, che ha fabbricato il suo nido
sulla scogliera torva, fra le sabbie nere.

.....

Ma lei piena di grazia,
sotto l’ala gelosa
che veglia i cari ovetti
il nudo tremito ascolta d’altre alucce sue figlie
e i quieti affetti suoi nient’altro sanno.

Di lì

³³ Elsa Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963, p. 212.

³⁴ *Ibidem*, *Dedica*, p. 5.

domani
 grande, bianca, spiegata
 guiderà una puerile corte alata
 verso terrestri elisi.

LA RIVELAZIONE DELL'AMORE

Appunto, tra le correnti sotterranee o i prodigiosi corto-circuiti che si producono tra gli scritti e le personalità delle due scrittrici, il racconto *Via dell'Angelo* costituisce un caso particolarmente singolare data la precocità (1937) della sua scrittura (tra l'altro questa potrebbe essere una delle ragioni della sua riproposta nel '63)³⁵: la storia di questa visione onirica o visitazione soprannaturale - che ha le caratteristiche formali e gli ingredienti del fantastico con la sua inquietante stranezza (*inquiétante étrangeté*), può infatti essere accostata con il racconto di una esperienza mistica di Simone Weil posta a conclusione dei dieci *Cahiers* di Marsiglia, affidati nel 1942 a Gustave Thibon. Si tratta del *Prologue à la connaissance surnaturelle*³⁶. Non s'intende proporre quantomeno improbabili relazioni tra i due testi (la datazione sola lo esclude), bensì evidenziare una significativa analogia nell'approccio intellettuale e nella traduzione poetica di un iter conoscitivo e spirituale. Nel testo di Weil troviamo: la "violenza" conturbante dell'apparizione angelica o divina; la trasposizione romanzesca del rito (preghiera, penitenza, eucaristia) collocato in un quadro di romantica esaltazione sentimentale; l'intimità segreta e segregata fuori dalla spazio reale e dal tempo; l'assaporamento di una felicità paradisiaca; la brutale cacciata dall'"eden"; la coscienza di una indignità, di una insufficienza; il vuoto e il silenzio dell'abbandono nell'incertezza dell'amore. Nel racconto di Morante, che presenta uno sviluppo narrativo evidentemente più ampio e ricco di peripezie, compaiono le stesse tappe nel procedere dell'esperienza soprannaturale (ove si confondono volutamente i tratti del sogno e della visione): la protagonista Antonia è descritta curiosamente somigliante a Simone Weil («Ché questa a sedici anni era ancora puerile, gracile, con braccia magroline e tutta spersa nelle sottane. E il volto appariva [...] bianco e patito [...] con [...] un piccolo mento rotondo e grandi occhi bigi sotto gli occhiali. Da questi occhiali essa riceveva un aspetto dottorale e insieme gattesco (Weil e Morante assieme?), per via del naso che, minuscolo e lievemente camuso (tratto semita?) spuntava fra le due lenti. Era, il volto, sempre interrogativo e spaurito, benché

³⁵ *Ibid.*, pp. 61-74. Sulla produzione giovanile di Morante, si veda ora lo studio particolarmente interessante e documentato di Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride edizioni, 2006.

saggio. Solo il sorridere, scontroso e nello stesso tempo leggermente furbesco, gli dava una cert'aria di intraprendenza e di fuga; pareva, un simile sorridere, per così dire ogni volta tentare il volo»³⁷. Pensiamo alle foto dell'acerba adolescenza di Simone, o a quella dove è ripresa durante la guerra di Spagna, infagottata goffamente nei panni di guerra troppo larghi per il suo gracile corpo, occhialuta e sorridente per l'avventuroso "exploit" di trovarsi là, inverosimile postulante alla guerra, stranamente ingombra con un fucile portato come uno scapolare. Ma nell'anno successivo, appunto nel '37, Simone Weil, mentre viaggia per l'Italia, ammalata, si sente spinta da una forza irresistibile ad inginocchiarsi in una chiesa di Assisi³⁸.

Certo, la storia di Antonia ripropone, entro l'insolita inquadratura religiosa, una riscrittura della favola di *Amore e Psiche*, ma con dei tratti riconoscibili della tradizione allegorizzante, tipica dei racconti agiografici di nozze mistiche («l'inginocchiatoio più bello...che si usava di solito per il rito delle nozze»), nonché del *Cantico dei Cantici*: l'intero testo è soffuso di poesia delicatamente sensuale nella estasiata contemplazione della bellezza dei corpi giovanili. Ad accomunare i testi di Weil e Morante riscontriamo una complessa analogia di situazioni spirituali e di trasfigurazione poetica: oltre alla figura cristologica di autorità e di sofferenza sovrumane (l'angelo dalle ali piegate nel crocicchio - a mo' di crocefisso - con le catene del supplizio, la luminosità del corpo "risorto"), ritroviamo per entrambe le protagoniste la dolorosa e sconvolgente esperienza dell'irruzione del numinoso, che lascia l'anima, bruscamente deprivata della rivelazione paradisiaca, irrevocabilmente sola e sconsolata: «Iddio pena, attraverso lo spessore infinito del tempo e della specie, per raggiungere l'anima e sedurla. Se essa si lascia strappare, anche solo per un attimo, un consenso puro e intero, allora Iddio la conquista». Ma «quando sia divenuta interamente sua, l'abbandona. La lascia totalmente sola». L'anima allora, «a tentoni, deve attraversare lo spessore infinito del tempo e dello spazio alla ricerca di colui che ama. Così l'anima rifà in senso inverso il viaggio che Iddio ha fatto verso di lei. E cioè la croce»³⁹.

Il terreno comune dove s'inverano le esperienze delle due scrittrici è proprio quello traslato della narrazione come luogo e spazio temporale della conoscenza, come mezzo e condizione di accesso alla trascendenza. La narrazione, infatti, fin dalle civiltà arcaiche - ma più specificamente nella tradizione greca (miti, epica, tragedie), ebraica e cristiana - permette, mediante l'incorporazione sensibile di immaginazione e pensiero, di tradurre e trasmettere un

³⁶ Simone Weil, *Prologue à la connaissance surnaturelle*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 806-807.

³⁷ Elsa Morante, *Lo scialle...*, *op. cit.*, *Via dell'angelo*, p. 63.

³⁸ Simone Weil, *Prologue...*, *op. cit.*, p. 806 : «Agenouille-toi», «Tombe à genoux»; situazione da accostare al «Prega! Figlia, Prega! Si dicesse all'inginocchiatoio... Antonia inginocchiata» del racconto di Morante, *cit.*, pp. 65-67.

sapere altrimenti incomunicabile. Il Cristianesimo medievale affida più largamente al racconto che non ai dogmi o all'insegnamento teologico (si veda la diffidenza del francescanesimo originale nei confronti della scienza divina) la diffusione della dottrina cristiana e il compito di conversione, onde l'ampia e variegata produzione di *legendae*, *miracula*, *exempla*, *mirabilia* e il fiorire di una letteratura in lingua vernacolare ispirata all'epica cavalleresca, al romanzo e alla novellistica. La manifestazione del sacro in mezzo agli uomini e nella temporalità terrena fa sì che esso possa e debba essere raccontato. L'Incarnazione dà, infatti, un fondamento ontologico alla narrazione: una narrazione che è data *ab origine* come polisemica e polimorfa, aperta com'è ad un processo interminabile di ripetizioni, di traduzioni, di interpretazioni, di metamorfosi poetiche e di spericolate allegorizzazioni; le quali, appunto, trasportano l'ascoltatore dal piano concreto e contingente dell'avvicinarsi di casi particolari dati per vissuti e veritieri, al piano della loro esemplarità morale e spirituale (che li rivela approssimativi e imperfetti rispetto al modello cristologico), e quindi del loro valore universale ed eterno. Un trapasso dalle storie... alla Storia.

LA FIABA, L'EXEMPLUM E IL CANTASTORIE

Rien n'est plus vrai que les contes de fées; je parle des véritables contes de fées, de ceux dont on s'étonne parfois qu'ils aient pu être racontés à des enfants, tant ils nous apparaissent réalistes et immoraux. Mais les enfants ne sont pas tels que les adultes se les imaginent. Ils ne s'intéressent qu'à la réalité, et ne se méprennent pas sur la méchanceté humaine. « Le vert paradis des amours enfantines » n'existe que dans l'esprit des adultes, navrés d'une vie qui leur échappe sans espoir de retour.

Elsa MORANTE

Si può dire che l'opera di Elsa Morante sia una continua e sempre più consapevole riscrittura di racconti ispirati ad una tradizione arcaica ed anonima: perfino nella letteratura istituzionale gli autori da lei preferiti sono coloro le cui opere hanno una dimensione fantastica e fiabesca (così l'ammirazione per Cervantes condivide con Weil). La presenza insistente del leggendario ebraico e cristiano - con le gerarchie angeliche, riscontrabili nei nomi, nei toponimi (nei racconti di *Lo scialle andaluso*, tra altri, il riferimento ad "angeli" ritorna sotto diverse forme, «Via dell'Angelo», «Madre Cherubina», etc.: c'è una vera e propria angelologia morantiana che include i gatti figure legate agli angeli per misteriosa analogia e comune origine paradisiaca), con le figure sacre ed emblematiche (Cristo, il Beato

³⁹ S. Weil, *L'ombra...*, *op. cit.*, p.IX.

Angelico, Daniele e Tobia in *Aracæli*), con i Libri delle Sante Scritture, esplicitamente citati (*Vangeli, Cantico ne Il mondo salvato..., Cantico ne La Storia, Torah, Talmud, Cantico*, in *Aracæli*), e addirittura con il repertorio dotto e popolare degli *exempla* che mischia retaggio classico, orientale e medievale – è chiamato a segnare con il crisma della diversità quegli esseri privilegiati portatori della «Rivelazione», figure predestinate ed innocenti, inconsapevoli incarnazioni di un mistero che li sovrasta e può finire per distruggerle.

Simone Weil, aveva trovato, anche lei, nelle forme antiche e tradizionali del mito, dell'epopea antica, della tragedia greca, nel racconto evangelico una rappresentazione del dramma umano nella sua essenzialità, tale da mediare e trasfigurare quella relazione tra il particolare e l'universale, tra l'immaginazione corporea e l'intelletto sensibile, tra l'io e il mondo. Era riuscita quindi, senza il vano tentativo di ridurne la contraddittorietà, a conservare alla terribile rivelazione di un'impossibile risoluzione del dissidio il significato misterioso della presenza/assenza del divino nelle sue imprevedibili epifanie.

Elsa Morante segue la traccia di quel singolare recupero della cultura antica, ma c'è di più. Alla stregua di Weil - ed è forse l'aspetto più originale di tale incontro - attribuisce alla fiaba una funzione conoscitiva di primitiva e primaria importanza. L'attenzione rivolta da Weil alla favola dei *Sei cigni* (nella versione di Grimm), accostata ai miti platonici, non sottolinea soltanto l'importanza filosofica da lei riconosciuta alle manifestazioni dell'immaginario nella cultura, ma anche l'apporto interpretativo, originale, di una lettura "diversa", "spostata", "decentrata" della situazione narrativa considerata come archetipo: in questo caso, la singolare interpretazione della scelta paradossale di non-agire da parte dell'eroina, e cioè l'assunzione passiva del silenzio nell'ubbidienza assoluta al compito prefissato. «Agir n'est pas difficile: nous agissons toujours trop et nous nous répandons sans cesse en actes désordonnés. Faire six chemises avec des anémones, et se taire: c'est là notre seul moyen d'acquérir de la puissance. [...] La seule force en ce monde est la pureté; tout ce qui est un morceau de vérité. La seule force, et la seule vertu, est de se retenir d'agir. Tout cela, vrai pour les âmes, ne l'est, dans le conte, pour les corps que parce qu'en cela seul consiste le mythe, de poser dans les corps une vérité qui est de l'âme»⁴⁰. Per Weil, la portata conoscitiva della fiaba risiede precisamente nella sua primitiva ed essenziale enigmaticità.

Un valore e una funzione riconosciuti ai racconti tradizionali da Walter Benjamin, che muovendo da un sostrato culturale e religioso comune a Weil, e in parte a Morante, contrappone la fiaba al romanzo moderno (lo stesso che respinge recisamente Morante). Benjamin, ne *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, insiste anche lui sulla

funzione esemplare che la narrazione dovrebbe mantenere contrariamente all'evoluzione individualistica e disgregante del "romanzo moderno": «L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza vien meno»⁴¹. Ora, fin dal primo romanzo (la definizione di "romanzo" in Morante corrisponde in realtà a quella di "narrazione" o di "racconto" per Benjamin), *Menzogna e sortilegio*, Elsa Morante, attraverso la voce della narratrice Elisa, intrecciava le modalità antiche, tradizionali e popolari della narrazione, dalla forma corale (rappresentata dalla presenza visionaria dei morti), alla forma della saga familiare, alle forme romanzesche del *feuilleton* e del romanzo d'appendice, a quella della fiaba di magia (con la presenza enigmatica del gatto Alvaro). Figure e immagini stranianti che ritroviamo nei versi introdotti a didascalia e poi ripresi in *Alibi*, o negli altri componimenti poetici dedicati all'affabulazione e alla finzione. Questi procedimenti sono riscontrabili ulteriormente - anche se più fusi e intrecciati alla trama narrativa - nei romanzi e dei racconti successivi: così, ne *L'isola d'Arturo*, come ne *Lo scialle andaluso*, il protagonista adolescente sognatore, e un po' mitomane, fa sapere di essere un avido lettore di romanzi di avventure, di storie eroiche e fantastiche, come lo sarà anche il Manuele di *Araceli*.

Troviamo due casi particolarmente significativi di riscrittura dei temi fiabeschi ed esemplari nell'opera narrativa di Morante: il primo ne *La Storia*, dove il tema esemplare del "ragazzo che capiva il linguaggio degli uccelli" (*Libro dei Sette Savi*) s'intreccia, nell'episodio delle meravigliose scorribande di Useppe e Bella nel piccolo paradiso tiberino, con il tema ricorrente del volo nell'al di là di creature innocenti sottratte alla vita terrena (il vitello, Blitz, il gattino...), ossia del tradizionale "viaggio nel Paradiso", una interruzione nella temporalità storica, un intervallo prodigioso, uno spiraglio che si apre sull'infinito e sull'eterno (tema riproposto in *Araceli*, con la leggenda del "Panda minore"). Eppure simili esperienze, ricorrenti nella tradizione agiografica ed esemplare, non sono umanamente sostenibili, assimilabili - il contatto con il soprannaturale concesso per grazia (o per destino) a certi esseri segnati, non ammette che un "passaggio" o un "ritorno" momentaneo nella temporalità normale e quotidiana; esse non sono altro che un gioco, uno scherzo divino, e quindi l'anticipazione della morte. Questa tematica fondamentale ne *La Storia* è stata minuziosamente studiata da Concetta d'Angeli che l'ha messa persuasivamente in relazione con i testi di Weil⁴².

⁴⁰ S. Weil, *Œuvres, cit.*, *Le conte des six cygnes dans Grimm (novembre 1925)*, pp. 803-804.

⁴¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 251.

⁴² C. D'Angeli, *op.cit.*, pp. 215-235. Anche D. Mangano, *La Storia ovvero il mondo salvato da un ragazzino*, in « Narrativa » (2000), 17, pp. 101-116.

Il secondo caso, analogo, riguarda più direttamente il romanzo *Aracoeli* - romanzo di “formazione” all’età adulta che assomma e complica, portandole ad un esito tragico, le relazioni passionali tra madre (o matrigna) e figlio già delineate ne *Lo scialle andaluso* e ne *L’isola d’Arturo* - dove, al di là del ricordo esplicito della fiaba dei *Sei Cigni*, ritroviamo il tema paradisiaco: infatti, ricompare in *Aracoeli* quella subitanea percezione di un’altra dimensione al di là della realtà apparente: «E in quel punto il tempo si è fermato, rendendomi un senso indicibile unico totale, al quale potrei dare un nome: ETERNITÀ. (È strano come l’ ETERNITÀ si lasci captare piuttosto in un segmento effimero che in una continuità estesa. Ma il corpo non sostiene la prova e torna al disordine)»⁴³. Sarà invece la neonata Carina Encarnacion (significativo il nome riferito all’Incarnazione di Cristo, ma solo anticipatore, in questo caso, di una “Redenzione” perduta), ad abbandonare la terra appena sfiorata.

In quanto alla fiaba, non solo la sua funzione iniziatica è esplicitamente dichiarata, ma i protagonisti stessi incarnano la vocazione morantiana⁴⁴:

Al tempo che ero novizio, ai Quartieri Alti, le mie letture predilette rimanevano le fiabe, che adesso potevo leggere da solo senza aiuto. E fra queste, secondo il mio criterio primitivo, *belle* erano quelle a lieto fine; e *brutte* le altre. La questione del finale era, allora, un problema per il mio cervello: perché mai, se le storie (così mi era stato assicurato) erano fattura dell’autore, costui non le faceva tutte quante *belle*? Si trattava di un problema grave; e in proposito, io vagheggiavo, a volte, delle grandi riforme. Per esempio, il bravo soldatino di stagno e la ballerina non finivano bruciati nella stufa; ma sposati fastosamente nella Cattedrale. E il decimo Cigno Selvaggio [sono dieci i cigni nella versione di Elsa], nella sua metamorfosi - prevista e conclusiva - in Principe, non si ritrovava con un’ala di cigno e un braccio d’uomo (che varrebbe a dire, quasi, un uomo storpio) ma con due bellissime ali di cigno (ossia uomo alato, primaria bellezza angelica). Su tali quesiti, io non cessavo di consultare, con gran foga, *Aracoeli*, poi che di tutto lo sterminato itinerario del sapere umano - che si snodava adesso, intravisto, davanti ai miei occhi miopi - questo delle fiabe era l’unico territorio su cui tuttora mia madre si lasciasse tentare un poco. Ma anche qui (lei già stata cantastorie eccelsa, e poi compagna delle nostre fiabesche letture serali!) mia madre adesso pareva immettersi a ritroso, altalenando fra una certa nostalgia di giochi e un’opportuna rinuncia. Indi la rinuncia fatalmente prevalse; e finì che lei, da se stessa, si espulse da quel nostro piccolo feudo comune.

Il fondamentale e cruciale “perché” di Manuele di fronte alla fine infelice della fiaba, sentita come scandalosamente ingiusta e arbitraria, ricorda gli strazianti “pecché” di Usepe di fronte allo spettacolo della violenza, della distruzione e della morte: un mistero definitivamente negato perfino ai fanciulli?

Ma appunto chiede a sé stesso, imperterrito, Manuele che ne è del frutto della conoscenza che ci meritò la cacciata rovinosa dal Paradiso Terrestre? La sua meditazione, ormai da adulto, ripropone in forma rapsodica quelle parole-indizio del meccanismo

⁴³ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p.202.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 178.

analogico, qui direttamente collegato alle riflessioni weiliane sul tempo, sulla conoscenza e sulla integrità da riconquistare attraverso la purezza, la condizione dell'immortalità⁴⁵:

Certi casi fortuiti si caricano - con l'avanzare dell'età - di una mistica esaltata e arbitraria, che rode fuori tempo un tessuto già corroso, come fa il morbillo su un organismo adulto. Oggi, quella cartolina, recapitata postuma per via di un disservizio postale, mi si fa credere un alibi di Manuel, a noi fatto pervenire da lui stesso, di là dal suo radioso oltremondo, per darci smentita della sua morte. Un simile scherzo affettuoso gli somiglia; e lui non per niente avrebbe scelto la figura della Puerta d'Oro. [...] Come l'amuleto di Aracoeli, e il carrettino dei gelati, e Totetaco, e ogni minima comparsa della commedia, così la Puerta di Manuel è immortale. I nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni. Eravamo integri, prima della Genesi; e può darsi che la cacciata dall'Eden vada intesa, nel suo senso occulto, per un gioco ambiguo e provocatorio: "Avete mangiato in frutto *proibito*, dice la sentenza del Signore, "ma non quello *segreto* della vita, che io, Padrone del giardino, vi tengo nascosto, perché vi renderebbe uguale agli dei". Ora, il gioco equivoco della cacciata potrebbe insinuarsi in questo punto: in realtà, le porte stesse che ci hanno chiuso il giardino dell'Eden, ci hanno aperto i giardini innumerevoli del mondo. E dove si nasconde, allora, il frutto segreto? di là, o di qua dalle porte? Su questo, la sentenza è muta. Muta o cifrata? Nel secondo caso, proprio il suo silenzio ambiguo ce ne indicherebbe, forse, la chiave. "Andatevene di qui", direbbe la sentenza rovesciata del Signore, "in virtù del frutto proibito, siete liberi dall'Eden, e vi si aprono i campi della terra, dove si nasconde il frutto segreto. Trovatelo, e sarete uguali agli dei. Gli dei non sono maciullati dalla macchina dei sensi. Sono integri. Passato, presente e futuro - tenebre e luce - morte e vita - i multipli e gli addendi - i diversi e i contrari - per loro sono tutti uno. Forse il nostro traguardo è QUELLO. Né sarebbe lecito negare che il succo dell'integrità deificante possa scoprirsi in qualche semplice prodotto della terra. [...] Né si esclude poi che il Signore, nei suoi responsi, ricorra a simboli o metafore: il nascondiglio del "frutto" segreto si potrebbe anche cercare, forse in altri regni della terra. Potrebbe essere una pietra, un'ala d'insetto, una cenere d'ossa; o magari una parola inventata, un pensiero mai concepito da nessuno...Allora si vedranno le cose invisibili, e si capiranno quelle incomprese, e quelle perdute si restituiranno.

"Che le tenebre diventino tenebre luminose
e la luce diventi luce tenebrosa".

Tra il fiabesco e l'apocalittico la meditazione di Manuele sfocia sul Mistero riposto nelle parole: siamo vicini ai paradossi del pensiero cabalistico (evocato volutamente fuori luogo con intento parodistico, nell'immagine di Araceli china sulle riviste di moda⁴⁶: «Essa li esaminava con la diligenza accigliata e un poco forzosa di un piccolo zelante ebreo chino sul Talmud o sulla Torah»).

L'accostamento del pensiero della Morante con quello di Benjamin non si limita alla concezione esemplare del racconto: anche il suo mondo sull'orlo della catastrofe è visitato dall'angelo benjaminiano della storia, l'*Angelus Novus*: da *Menzogna e sortilegio*, a *L'isola d'Arturo*, a *La Storia*, ad *Araceli*, si può dire che narratori e personaggi siano raggiunti dalla Storia, che li costringe a voltarsi all'indietro, con quegli occhi spalancati dallo stupore, con quello sguardo sbarrato dal terrore. Strappati via dai giorni beati della loro infanzia, sono

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 198-199.

costretti a ricercare un senso, a frugare un passato spesso traumatico, a tentare di sciogliere il nodo di menzogne, a dissolvere il velo di illusioni consolanti: spesso non trovano altro che macerie, stragi e morti mentre il vento del futuro li trascina violentemente, forse verso un abisso, come un angelo impotente a frenare la disumanità, a giudicare, a redimere o a condannare. Un angelo impotente per via dei suoi piedi impediti dalle deformità o dalle catene? Convieni tornare a *Via dell'Angelo*, e a quella inquietante "Annunciazione", per accostare un istante l'enigmatico racconto a quello ricordato da Gershom Scholem - come commento all'*Angelus Novus* di Benjamin -, il quale è tratto dal *Midrash ha-Ne' elam al Libro di Ruth* ⁴⁷. Se l'analogia - quale primo avvertimento di misteriose relazioni - e l'allegoria possono ancora designare all'eletto i sensi che rimangono nascosti agli I.M. (Infelici Molti), siamo autorizzati a dire con Benjamin e con Weil, con Saba e con Morante, che nel cuore arido e opaco della stessa modernità è tuttora possibile attraversare lo spessore delle apparenze e denunciare gli artifici che celano la realtà accessibile soltanto agli F.P. (Felici Pochi).

IL POEMA DELLA FORZA E LA SALVEZZA: PERORAZIONE PER UN MONDO ALTRO

Le sentiment de la misère humaine est une condition de
de la justice et de l'amour. Il n'est possible d'aimer et d'être
juste que si l'on connaît l'empire de la force et si l'on sait
ne pas le respecter.

S.Weil

Jaffier: «Non c'è alba dove io vado, né città»

S. Weil

Due titoli, due sacre rappresentazioni, *Venezia salva* di Simone Weil e *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante. La scelta estrema ed esasperata di un tema che accomuna dunque Weil e Morante - quello radicale, dirompente, scandaloso della "salvezza"

⁴⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, cit., vedi: Fabrizio Desideri, *Apocalissi profana: figure di verità in Walter Benjamin*, pp. 337-339: « Secondo il *Midrash ha-Ne' elam al Libro di Ruth*, ricordato da Gershom Scholem in uno dei suoi studi sulla Kabbalah, a mezzanotte si leva dal paradiso il vento del Nord e una scintilla scaturisce dal fuoco di Dio (quello della potestà del Giudizio) e colpisce sotto l'ala l'Arcangelo Gabriele. In quel momento, quando il grido di Gabriele sveglia tutti i galli della terra, l'Angelo, che si annota ogni giorno le azioni degli uomini, dopo il suo "canto del gallo" celeste, prende lettura di esse. È allora che, se non fosse paralizzato dalla deformità delle dita dei suoi piedi, "egli arderebbe il mondo con la sua fiamma". La tempesta che si impiglia nelle ali dell'Angelo della storia, tenendole dispiegate come vele, ricorda il vento del Nord di questo *Midrash*. L'impotenza a redimere rimanda all'incapacità di Giudizio. Non formula assoluzioni né emette condanne. Il tono accusatorio ridiviene subito quello del lamento. L'Angelo della storia è anche Angelo del lutto per l'Inumanità di cui vorrebbe condividere le sorti ».

contro la forza, del disonore contro la volontà di potenza, dell'umiliazione contro la colpa dell'orgoglio. Pubblicata nel 1955 in Francia, tradotta e introdotta in Italia da Cristina Campo (1963)⁴⁸, l'opera di Weil nasce nel 1940 dalla stessa angoscia della filosofa francese nei confronti del potere disumanizzante della forza inebriata di sé stessa, che riduce l'uomo a cosa; angoscia che le ispirò *L'Iliade ou le poème de la force* (1941-42), e *L'amour de Dieu et le malheur* (1942)⁴⁹. Il fatto che Weil affidi alla tragedia - e non al saggio - la prima formulazione del dramma di un'intera civiltà, come Venezia, la città perfetta, sull'orlo del baratro, conferma l'importanza primaria attribuita all'immagine, alla narrazione, alla funzione per così dire generatrice, fondante della creazione poetica. Nei suoi appunti, si legge⁵⁰:

Elementi di una poesia. Un tempo che abbia un inizio e una fine. A che corrisponde questo? Poi il *sapere* delle parole: che ogni parola abbia un sapore massimo. Il che implica un senso tra il senso che le è dato e tutti gli altri suoi sensi, un accordo o un'opposizione con il suono delle sillabe, accordi e opposizioni con le parole che la precedono e la seguono.

Si tratta per lei, consapevolmente di «Riprendere, per la prima volta dopo la Grecia, la tradizione della tragedia di cui l'eroe è perfetto»⁵¹. E in questo testo, come osserva acutamente Cristina Campo, il tema della tragedia è quello «della crocifissione della vita umana fra il sogno, stato violento in cui precipita l'imperio della forza, e l'attenzione pura, che può sciogliere quel sogno»⁵².

Il sogno di Renaud è la sottomissione, l'umiliazione della Serenissima⁵³:

Sì, noi sogniamo. Gli uomini d'azione e d'avventura sono dei sognatori; preferiscono il sogno alla realtà. Ma con le armi essi costringono gli altri a sognare i loro sogni. Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive il sogno altrui.[...] Le armi rendono il sogno più forte della realtà; proprio questo stupore crea la sottomissione. [...] Ma bisogna che il colpo sia violento per togliere loro per sempre il senso della realtà.

Venezia sta, infatti, per precipitare nel sogno tenebroso della forza. Un uomo attento, che all'improvviso la *vede*, la salva: «è il momento nel quale la realtà penetra in lui perché ha fatto attenzione»⁵⁴. «Appena Jaffier si accorge che Venezia *esiste...*» egli decide di interrompere il sogno, di fermare il tempo; l'attenzione sola fa svanire i falsi valori, la menzogna creati dall'immaginazione, che sottraggono la realtà alla percezione: «Credere alla

⁴⁸ Simone Weil, *Venezia salva*, a cura di C. Campo, Milano, Adelphi, 1963 (ristampa 1987). Dall'edizione postuma francese: *Venise sauvée*, Paris, Gallimard, 1955. Vedere ora per uno studio più ampio della tematica il numero della rivista «Ecritures», n. 4, 2007: *Venise sauvée dans la tradition européenne*, e il nostro articolo *Au seuil de la tragédie. Venise sauvée et le monde sauvé par les gamins*, pp. 105-136.

⁴⁹ Simone Weil, *Le poème...*, in *Œuvres*, op. cit., pp. 529-552; trad. it. in *La Grecia e le intuizioni pre-cristiane*, Torino, Borla, 1967; *L'amour de Dieu...*, *Ibidem*, pp. 691-715.; trad. it. in *L'amore di Dio*, Torino, Borla, 1968.

⁵⁰ Simone Weil, *Venezia salva*, cit., p. 29.

⁵¹ *Ibidem*, p.29.

⁵² *Ibid.*, *Prefazione*, p. 11.

⁵³ *Ibid.*, pp. 53-54.

realtà del mondo esterno e amarla, non è che una stessa e unica cosa»⁵⁵. Jaffier scopre la città attraverso gli occhi innocenti e felici di Violetta («Qualcosa, anche, di infinitamente prezioso. Ma è una felicità precaria, fragile, una felicità affidata al caso»), la ragazza, tutta luce, che attraversa inconsapevole la tragedia («Quanto agli umani che accolgono la tua pace/ Vedere il giorno è soave»)⁵⁶. Jaffier sceglie la pietà per Venezia e per sé la sventura, la notte del disonore e della morte: ma non è un traditore, contro le apparenze e contro il giudizio dei superbi salvati, prigionieri quanto i congiurati dei falsi valori e dell'irrealtà. Jaffier, invece fa di sé la vittima espiatoria: «La virtù consiste nel serbare in sé il male che si patisce, nel non liberarsene diffondendolo intorno con gli atti o l'immaginazione». Jaffier è l'eroe perfetto in quanto prende su di sé la sventura. Ma la collettività diffida dell'uomo che interrompe il corso della legge di necessità, che denuncia il crimine, e accetta di morire per la giustizia. Jaffier potrebbe figurare tra i Felici Pochi, e la sua è una Passione come quella di Cristo incamminato al Golgota.

L'opera di Morante è imperniata sui sogni che, di nuovo, sono il contrassegno di un destino fuori norma: varrebbe la pena seguire ognuno di quei sognatori tormentati dalla passione di imporre i loro sogni narcisistici ed eroici, tanto da esercitare sugli altri una "violenza", ingiusta e dominatrice quanto quella degli uomini d'azione assetati di potere, poiché riduce l'altro a cosa, a oggetto, a strumento del proprio piacere o della propria ambizione. La tipologia dei personaggi proposta da Morante contrappone in realtà tre tipi di sogno - tre visioni del mondo altrettanto arbitrarie e quindi distruttrici: quello di Achille, quello di Don Chisciotte, quello di Amleto. L'eroe felice, l'eroe furioso, l'eroe infelice. Nessuno di loro è l'eroe perfetto⁵⁷.

Forse per Morante, come per Weil, l'eroe perfetto è colui che riesce ad annientare in sé quell'io responsabile della pesantezza - la *pesanteur* -, o che, perlomeno, riesce a scongiurare il maleficio dei propri sogni e della propria memoria - "menzogna" e "sortilegio" - con la scrittura, con la finzione poetica, la sola trasfigurazione divina concessa all'uomo, la sola forma di salvezza e forse di redenzione?

EDIPO:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷ Elsa Morante, *I personaggi*, in *Pro o contro...*, *op. cit.*, pp. 11-14: «Dunque a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà: 1) il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice [...]; 2) don Chisciotte [...]; 3) Amleto. [...]. Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima, e malgrado le apparenze diverse o addirittura opposte [...], gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo più, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o altrimenti derivazioni), dei personaggi sopra scritti».

La memoria
 è peccato come la veggenza.
 Il male è un punto solitario
 di domanda nel vuoto, voce stonata nel silenzio delle risposte,
 unica sopravvivenza delle morti e nascite e morti.
 Sono io quel punto della colpa.
 Non si nega la morte impunemente. La grazia della morte eterna
 appartiene solo ai non nati.
 E la pena che si paga per essere nati
 è di non poter più morire⁵⁸.

Forse, soltanto tra i Felici Pochi si possono annoverare i veri eroi⁵⁹:

? E chi sono i Felici Pochi? Spiegarlo non è facile,
 perché i Felici Pochi sono indescrivibili.
 Benché pochi,
 ne esistono d'ogni razza sesso nazione
 epoca età società condizione
 e religione.
 Di poveri e di ricchi
 [...]
 di giovani e di vecchi
 [...]
 di belli e di brutti (a vero dire, loro
 pure quando siano volgarmente intesi brutti,
 in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ
 è di raro visibile alla gente...
 [...]
 Difatti gli F.P. sono
 accidenti fatali dei Moti Perpetui
 semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio
 di venti,
 e germogliano in ogni terreno.
 Ma assai più spesso tornano
 in certi orienti (barbari) e oscure zone (depresse)
 dove non s'ha il vizio di assassinare i profeti
 né di sterminare
 i poeti.

Ma «una poesia, una volta partita, non si ferma più; ma corre e si moltiplica, arrivando da tutte le parti, fin dove il poeta stesso non se lo sarebbe aspettato»: così con soprannaturale allegria Elsa Morante celebrava la notizia della sopravvivenza delle poesie, scritte sui foglietti di un taccuino, del giovane poeta ungherese Miklós Radnóti assassinato nel lager – «il modello ideale e supremo della città nel sistema della disintegrazione»⁶⁰: «E così ci è rimasta,

⁵⁸ EAD., *Il mondo salvato...*, op. cit., *La serata a Colono*, p. 61.

⁵⁹ *Ibidem*, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, p.119-120.

⁶⁰ EAD., *Pro o contro...*, op. cit., p.109 : «E morto nel 1944. Ma io solo da poco tempo ho saputo che era esistito. E la scoperta che questo ragazzo ha potuto esistere sulla Terra, per me è stata una notizia piena di allegria». L'avventura di questo ragazzo assassinato è uno scandalo inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche ». Il testo della conferenza omonima è del 1965. Preme ricordare la giovane poetessa ebrea di

miracolosamente, la prova, che pure dentro la macchina “perfetta” della disintegrazione, che lo annientava fisicamente, la sua coscienza rimaneva integra».

Elsa Morante approfondisce ancora la *quête* conoscitiva, che con il suo radicarsi nello “scandalo” di una morte innocente, di una crocifissione anticipa la tragedia collettiva di *La Storia* (uno scandalo che dura da diecimila anni)⁶¹: «L’avventura di questo ragazzo assassinato è uno *scandalo* inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche. *Scandalo* non per l’assassinio, che è nel loro sistema. Ma per la testimonianza postuma di realtà (l’allegria della notizia) che è contro il loro sistema».

GLI EROI WEILIANI DI MORANTE: DAVIDE SEGRE E MANUEL MUNOZ MUNOZ

Compagni a Miklós Radnóti, ma anche al dedicatario di *Addio* («Forse, io devo accettare tutta le norme del campo, ogni degradazione, ogni pazienza. [...] O pudore d’un infanzia uccisa, perdonami questa indecenza di sopravvivere»⁶²), per lo scempio delle loro vite orrendamente saccheggiate, due tra gli eroi morantiani Davide Segre (*La Storia*) e Manuel (*Aracoeli*) portano, forse più di altri, il segno dell’avventura conoscitiva e spirituale di Simone Weil: un’avventura condotta irreversibilmente, fino ai limiti dell’umano, e oltre, dalla discesa nell’inferno fino al volo nel Paradiso degli eroi e degli animali - quello sognato da Ueseppe e dal bambino Manuele. Di Simone Weil condividono alcuni tratti, ma soprattutto essi incarnano quella tragedia dell’agire umano, corruttore o distruttore, poiché a loro non è stato dato, come a lei, di ritrarsi in tempo dal precipitare nel gorgo della violenza.

Davide Segre è un giovane intellettuale ebreo ed anarchico, come Simone e come Elsa⁶³. Alla stregua di Simone ha tentato l’esperienza del lavoro in fabbrica, scoprendo la disumanante sottomissione ad un’oscura e incomprensibile, alienante necessità; come lei è stato tentato dall’esperienza della lotta al fascismo, nella Resistenza (lei nella guerra di Spagna, come Manuel), ma trascinato come gli eroi troiani nella spirale senza fine della vendetta, si è fatto lui stesso - ormai contaminato dal sogno osceno dei vincitori, dall’ebbrezza

lingua tedesca, Selma Meerbaum-Eisinger (1924-1942) assassinata ma sopravvissuta attraverso i suoi versi miracolosamente scampati allo sterminio.

⁶¹ *Ibidem*, pp.109-110 (la sottolineatura è nostra).

⁶² EAD., *Il mondo salvato...*, p.6.

⁶³ Si veda ora il saggio particolarmente penetrante di Enrica Puggioni, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006.

della forza senza limiti - carnefice non soltanto nei confronti del nemico⁶⁴, ma anche di sé stesso⁶⁵. Nel soliloquio delirante delle sue “giornate di gala” Davide-Carlo-Piotr rivive l’intera parabola della sua vita, trasformata a metafora o piuttosto ad allegoria di un mondo ormai definitivamente degradato e perduto. La sua è un’operazione di autodistruzione della coscienza (quella unica prova della presenza del divino nell’uomo), di annientamento del Super-Io magniloquente e provocatorio, perseguito con una lucidità insostenibile come se si fosse fatto complice del male che lo uccide. Una violenza diretta contro la società borghese responsabile di avere fatto degenerare la realtà, mercificando l’uomo e tutti i suoi valori⁶⁶:

«Tutti quanti», proruppe allora disperato, a sua propria difesa e riscatto, «ci portiamo dentro un SS e un borghese! E un capitalista... [...] Ecco perché la nostra lotta è sempre è sempre un’azione monca... un equivoco... un alibi... false rivoluzioni, per evadere dalla rivoluzione vera, e conservare il reazionario che sta dentro noi!».

Solo Cristo è sfuggito al degrado e alla corruzione: un credo, questo, profondamente weiliano, che riecheggia la cantata degli F.P⁶⁷:

Il Cristo non è uno spettro; è l’unica sostanza reale in movimento... E quel cristo là storicamente fu un vero Cristo: ossia un uomo (ANARCHICO) che non ha mai rinnegato la coscienza totale, a nessun patto! Si capisce dunque e non si discute: che lui, chi lo guardava, vedeva il cielo! E chi lo ascoltava, udiva Dio! DIO non è una parola, è LA parola! [...] *Quel Cristo là* si nominava, secondo i documenti, Gesù di Nazareth, però altre volte, attraverso i tempi, il cristo si è presentato sotto diversi nomi, di maschio, o di femmina - lui non bada al genere - e di pelle chiara o scura - lui si mette il primo colore che capita - e in oriente e in occidente e in tutti i climi - e ha parlato in tutte le lingue di Babele - sempre tornando a ripetere la stessa parola... etc..

Il massacro di Cristo, di tutti i cristi, vittime per eccellenza, costringe Davide a confessarsi boia sotto lo sguardo del nemico reso allo stato d’innocenza dalla sua condizione di vittima, per così dire redento.

[...] io che lo massacravo, si ero diventato un SS. Ma lui che crepava, non era più né un SS, né un militare di nessun’arma! Faceva certi occhi: *dove mi trovo? che mi fanno? perché?* chiari chiari e stupidi, come si aprissero appena nati, invece di morire. Io, un SS; ma lui era tornato un bambino.

⁶⁴ Cf. S. Weil, *op. cit.*, *L’Iliade...*, p. 543: «L’âme que l’existence d’un ennemi a contrainte de détruire en soi ce qu’y avait mis la nature ne croit pouvoir se guérir que par la destruction de l’ennemi».

⁶⁵ EAD., *op. cit.*, *L’amour de Dieu et le malheur*, p.696: «En quiconque a été malheureux assez longtemps, il y a une complicité à l’égard de son propre malheur. Cette complicité entrave tous les efforts qu’il pourrait faire pour améliorer son sort ; elle va jusqu’à l’empêcher de rechercher les moyens d’être délivré, parfois même jusqu’à l’empêcher de souhaiter la délivrance. [...] Si le malheur a pris fin par l’effet d’un bienfait, elle peut s’accompagner de haine contre le bienfaiteur; telle est la cause de certains actes d’ingratitude sauvage apparemment inexplicables ».

⁶⁶ Elsa Morante, *La Storia*, *cit.*, p. 588.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 589-590.

Un “perché”, che risuona ancora una volta pronunciato dalla vocina di Useppe, che questa volta si ribella contro l’idea dell’inferno: «Ma l’inferno mica ci sta! [...] *Pecché...* [...] *Perché* la gente vola via...»⁶⁸.

Quella fiducia nel mistero e nel Paradiso - uno scherzo della grazia divina, concesso alle anime pure? - illumina l’infanzia ancora innocente di Manuele, che crede lo zio, combattente spagnolo, eroico difensore della Repubblica, ammesso nel Paradiso in compagnia di quel Daniele Senza-paura, il Daniele biblico da cui è nata la nobile antica stirpe del suo balio, membro di una di quelle misteriose genealogie celesti che sfuggono alla distruzione della Storia, e vengono assunte miracolosamente nell’Eternità⁶⁹:

E da lì, cominciai a imparare l’esatta verità del detto corrente sui morti: *che vanno in Paradiso*. Il Paradiso è quella sostanza radiosa, incantata, che cresce col tempo intorno ai morti, lasciandoli sempre incolumi e nutrendoli del suo splendore. Non è detto che questo destino tocchi a tutti i morti: forse, anzi, a pochi. Però Manuel Munoz Munoz era di certo fra i pochi.

In realtà, Manuele vivrà un incontro postumo con lo zio sotto forma di una dissacrante ed umiliante peripezia avventurosa e allucinatoria, una metafora del processo autodistruttivo che lo porterà alla discesa infernale nel gorgo del mistero materno.

IL CANTICO DEI CANTICI E IL LINGUAGGIO DELLA STANZA NUZIALE

Ci si può chiedere perché Elsa Morante, nella *Canzone degli F.P.* abbia associato il *Cantico dei Cantici* alla figura di Simone Weil? E perché questo *Cantico* venga di nuovo citato in *Aracoeli*; ma, soprattutto, come mai venga addirittura riscritto in alcuni suoi versetti, nelle pagine cruciali di *La Storia*, in cui la protagonista Ida riscopre inconsapevolmente e tragicamente la solidarietà originaria che la lega al “suo popolo”⁷⁰? Si vedrà, infatti, con quanta sapienza o straordinaria intuizione Morante, nel riscrivere qualche strofa del *Cantico*, aggiunga una pagina destinata - come quelle antiche del *Cantico* - ad interpretare un episodio (qui di persecuzioni e deportazioni) della storia eterna d’Israele. Chissà che non sia proprio la funzione operativa e per così dire “generativa” del *Cantico* nella Torah ad avere ispirato a Morante il suo titolo LA STORIA?

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 605.

⁶⁹ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 231.

⁷⁰ EAD., *La Storia*, cit., p. 239.

Alla base, per Elsa Morante - come per Simone Weil - c'è la fondamentale convinzione che l'origine - e il fine ultimo - di ogni *quête* conoscitiva sia l'amore, come recita *Alibi*⁷¹:

Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!
[...]
Io t'amo. Beato l'istante
che mi sono innamorata di te.

Lo stesso pensiero, ma più ampiamente espresso, si trova scritto nelle pagine del diario⁷²: «Nessuno conosce veramente un altro, se non l'ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi l'ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi lo ama lo sa ».

Ora, questo legare amore e conoscenza, rileggendo la vicenda umana universale fin dalla sua tormentata genesi, per liberarla dalla colpa e quindi dalla morte, non è senza ricordare le interpretazioni sapienziali e mistiche del *Cantico dei Cantici*, in particolare quelle del *Targum* e dello *Zohar*⁷³: nell'interpretazione del *Targum* il *Cantico* si riferisce versetto per versetto a tutta la storia d'Israele passata e futura. Lo *Zohar* dice nel suo commento al *Cantico*⁷⁴:

Questo cantico comprende tutta la Torah; comprende tutta l'opera di creazione; comprende il mistero dei Padri; comprende l'esilio in Egitto e l'uscita d'Israele dall'Egitto e il canto del mare; comprende l'essenza del decalogo e il patto del monte Sinaï e il peregrinare d'Israele nel deserto, fino all'ingresso nella terra e alla costruzione del tempio; comprende l'incoronazione del santo nome celebrato nell'amore e nella gioia; comprende l'esilio d'Israele fra le nazioni e la sua redenzione; comprende la risurrezione dei morti, fino al giorno che è sabato del Signore.

Il libro è il cuore vivo della Torah poiché racchiude, sotto forma poetica ed allegorica, l'insegnamento di tutti gli altri libri, con la fondamentale legge d'amore che unisce Dio al Creato, al suo popolo, al pio credente. Addirittura, c'è chi formula l'affascinante ipotesi che il *Cantico*, che risalirebbe agli anni intorno al 70 a.C e sarebbe stato scritto, in ambiente alessandrino, da un ebreo di cultura ellenistica, colto e conoscitore di Platone, avrebbe forse fatto addirittura da fondamento all'insegnamento di Gesù Cristo⁷⁵. Non è quindi sorprendente che il Vangelo di Giovanni, ne tramandi l'eco, e che San Bernardo, nei suoi *Sermoni sul Cantico di Cantici* (tra le pagine più belle della mistica cristiana medievale) abbia riconosciuto al libro - che secondo la sua interpretazione evoca la relazione d'amore tra

⁷¹ EAD., *Alibi*, cit., p. 53.

⁷² Elsa Morante, *Opere*, cit., *Cronologia*, p.LXIII.

⁷³ Cfr., *Il Cantico dei Cantici. Targum e antiche interpretazioni*, a cura di U. Neri, Roma, Città Nuova, 1976.

⁷⁴ *Ibidem*, p.61.

⁷⁵ Cfr., La splendida edizione critica di G. Garbini, *Il Cantico dei Cantici*, Brescia, Paideia Editrice, 1992: di notevole importanza scientifica la ricostruzione filologica e la prospettiva interpretativa innovatrice; si rimanda qui precisamente allo studio che accompagna l'edizione: Parte terza : *Il significato del Cantico*, pp. 293-352.

l'anima e il Cristo - un alto valore di spiritualità, pur non attribuendogli la centralità riservata invece ai Vangeli⁷⁶.

Per cui, si può proporre di attribuire alla breve riscrittura di alcuni versetti del *Cantico* - inserita da Morante in chiave di tragica autoderisione e di angoscia esistenziale per la protagonista Ida - una funzione organica ed ermeneutica, analoga a quella assunta dal *Cantico* nella Torah, che i commenti hanno persuasivamente evidenziato; si dovrebbe quindi interpretare quel singolare innesto (quale verbalizzazione del sogno traumatico dell'amore sfigurato in violenza), coincidente nella trama narrativa con la violenza scatenata contro il popolino del ghetto romano, e con la deportazione delle vittime, come il nucleo generatore dell'intero romanzo, e nello stesso tempo come il nodo non risolvibile della storia umana, nella quale – secondo Weil - l'amore di Dio e la sventura sono indissolubilmente legati: «l'amour de Dieu et le malheur».

Simone Weil (che, nella *Lettera a un religioso*, citava esplicitamente il *Cantico*, tra i libri da “salvare” nell'Antico Testamento, insieme ai libri di *Giobbe*, *Daniele*, *Tobia*, e ad alcuni *Salmi* di Davide, appunto i medesimi ricordati da Morante⁷⁷), celebra anche lei, con elevata ispirazione mistica e poetica, l'amore divino come origine e fondamento della Creazione⁷⁸:

Dieu a créé par amour, pour l'amour. Dieu n'a pas créé autre chose que l'amour même et les moyens de l'amour. Il a créé toutes les formes de l'amour. Il a créé des êtres capables d'amour à toutes les distances possibles. Lui-même est allé, parce que nul autre ne pouvait le faire, à la distance maximum, la distance infinie. Cette distance infinie entre Dieu et Dieu, déchirement suprême, douleur dont aucune autre n'approche, merveille de l'amour, c'est la crucifixion. Ce déchirement par dessus lequel l'amour suprême met le lien de la suprême union résonne perpétuellement à travers l'univers, au fond du silence, comme deux notes séparées et fondues, comme une harmonie pure et déchirante. C'est cela la Parole de Dieu. La création toute entière n'en est que la vibration. Quand la musique humaine dans sa plus grande pureté perce l'âme, c'est cela que nous entendons à travers elle. Quand nous avons appris à entendre le silence, c'est cela que nous saisissons, plus distinctement, à travers lui.

Quello di Dio, è stato un atto d'amore: l'amore umano che procede da quell'atto creatore, l'amore umano che scoprendo la sessualità genera la vita, può vincere la morte⁷⁹:

Chi è questa che giunge dal Libano
 volteggiando nel suo velo?
 Mi sono destata sotto il melo
 lì ti ho partorito
 lì ti ha generato Amore.
 Mettimi come un sigillo sul tuo cuore
 come un sigillo sul tuo braccio
 perché Amore è più forte della Morte

⁷⁶ Saint Bernard, *Sermons sur le Cantique des Cantiques*, *Œuvres mystiques*, Paris, Seuil, 1953.

⁷⁷ Simone Weil, *Lettera a un religioso*, Milano, Adelphi, 1996.

⁷⁸ EAD., *Œuvres, op. cit.*, *L'amour de Dieu...*, p. 697.

⁷⁹ *Cantico*, ed. Garbini, *op. cit.*, p.165.

Passione più potente degli Inferi;
 i suoi dardi sono dardi di fuoco
 sono fiamme di un dio.
 Le acque dell'Abisso non potrebbero
 spegnere l'amore
 e i fiumi non lo travolgono.
 Chi darà tutta la sua vita per Amore
 la salverà e non la perderà.
Cantico dei Cantici, XXI 5-7

Un mistero - quello che unisce genesi e salvezza mediante l'amore – che fa da sfondo alla “sacra rappresentazione” offerta da *Il mondo salvato dai ragazzini*: se ne *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, la giovane coppietta s'innamora e si sposa, nell'intervallo tra il Venerdì della Passione e la Domenica di Risurrezione, vuol dire che il sacrificio della vittima per eccellenza, Cristo e l'immolazione del traditore Giuda, sono il rito di passaggio necessario e voluto dall'Eternità (il gioco supremo: «tutto questo in sostanza e in verità non è altro che un gioco») perché avvenga una nuova genesi, perché l'amore umano «salvato dai ragazzini» possa di nuovo esistere in un mondo purificato dalla colpa. La visione del ragazzo Mutria è paradisiaca e miracolosa ⁸⁰:

E in quel mentre, già dormivo. E coricato a fianco al mio
 si sentì un altro corpo che mi stendeva le braccia.
 [...]

Non era quel morto, ma una sposetta
 vivissima!
 che respirava addormentata vicino a me.
 Portava una camicia ricamata
 E nient'altro addosso. Aveva le carni tonde e pulite
 e una faccia carina.
 [...]

In quel momento essa riaprì gli occhi
 che somigliavano a due foglioline d'oro in un bel mazzetto di rose
 e per prima cosa mi dice: «M'ami? e sempre m'amerai?».

Dopo l'intermezzo della *Canzone clandestina della Grande Opera* - una messa in scena enorme e burlesca, un catalogo frenetico della storia universale ridotta a parodia feroce di quel concerto di musica purissima (creato dall'uomo per rispecchiare l'armonia divina delle sfere) pensato da Weil? - il giovane torna alla contemplazione estasiata della sposina, sempre più somigliante a quella del *Cantico*, forse già incinta ⁸¹ :

E in quel mentre nello smuoversi della camicia, le si scoprirono
 le due cosce all'attaccatura, bianche e rosa, accostate vicine
 come due palombe

⁸⁰ Elsa Morante, *Il mondo salvato...*, op. cit., pp. 151-152.

⁸¹ *Ibidem*, p. 214.

con in mezzo il loro nido di ricetti neri
 disegnato quasi a stella...
 Che a rivederlo io mi ricordai di tutta la notte passata insieme
 a fare l'amore. Così ormai
 non ebbi più dubbi, sapendo
 che lei davvero era proprio mia, forse già incinta.
 E questo pensiero mi fece ridere contento e fiducioso
 [...]

Allora in uno slancio la tirai su per le braccia, e tutti e due
 ci parve di levarci a volo.
 [...]

Oggi è la nostra festa matrimoniale

Il poemetto comporta un'evidente dimensione allegorica, che si rifà, quindi, probabilmente all'ampia tradizione esegetica ed esoterica del *Cantico dei Cantici*, sia in ambiente ebraico, sia in ambiente cristiano. Sono appunto le interpretazioni mistiche del *Cantico*, che ci permettono di riconoscere la straordinaria convergenza tra Weil e Morante, anche su questo piano. Infatti, non a caso, si è accostato la scrittura di Simone Weil a quella delle mistiche, e si è parlato per lei di lingua della "stanza nuziale", quella dell'intimità con lo Sposo, con Dio. Questo sarebbe «il segreto che si cela dietro tutte le lingue, che è simbolizzato da tutti i racconti» - quella verità atemporale ed universale a cui tenderebbero il narrare, la poesia⁸²:

Quand d'authentiques amis de Dieu - tel fut à mon sentiment maître Eckart - répètent des paroles qu'ils ont entendues dans le secret, parmi le silence, pendant l'union d'amour, et qu'elles sont en désaccord avec l'enseignement public de l'Eglise, c'est simplement que le langage de la place publique n'est pas celui de la chambre nuptiale.

C'è indubbiamente anche nei romanzi di Elsa Morante una "lingua nuziale": è significativamente quella del figlio con la madre. Manuele parla esplicitamente della lingua di Monte Sacro (un quartiere di Roma scelto per il suo nome?), o meglio di Totetaco, secondo la lingua segreta amorosa che lo unisce ancora alla madre⁸³: «Le nostre 1400 giornate a Totetaco sono tutte una balera fantastica, dove il giorno e la notte ripetono i loro giri allacciandosi e rincorrendosi in una coppia ballerina»; un linguaggio che ricompare brevemente, per un fragile miracolo, dopo che la morte ha fatto irruzione nel protettivo nido familiare: «Spesso mi stringeva e mi baciava, vezzeggiandomi con un suo linguaggio divino, mischiato d'italiano e di spagnolo, e che non si udiva più fra noi, dai tempi di Totetaco».

Ma, nell'ultimo romanzo, la "lingua nuziale" rimarrà come la traccia ormai morta e desueta di un paradiso perduto.

⁸² Simone Weil, *Œuvres, op. cit., Autobiographie spirituelle, Première lettre*, p.778.

⁸³ Elsa Morante, *Aracoeli, op. cit.*, p. 120 ; p. 234.

IL DIO ASSENTE E LA NOSTALGIA DEL PARADISO: L'IRRIDUCIBILITÀ DEL MISTERO

In realtà la “lingua nuziale”, che è poi quella dell’incontro con il divino, rimane pura di contaminazioni e di menzogne soltanto nella relazione con gli animali: loro che (all’infuori degli angeli custodi) sono il nostro solo contatto con l’al di là, il solo ricordo del Paradiso.

In un’evocazione fantastica del *Paradiso Terrestre* (1950), Elsa Morante propone di interpretare la presenza - per lei miracolosa e magica (soprattutto per i gatti siamesi) - degli animali, in terra, come una misericordiosa concessione divina ⁸⁴:

Le scritture, narrandoci la cacciata di Adamo dall’Eden, non fanno gran conto di un particolare che il sacro Autore della Genesi considera certo non abbastanza importante: e cioè dell’estrema prova di misericordia che, pur nella sua severità il Padre Eterno dette all’uomo, lasciandogli la compagnia degli animali, i quali non avevano, come lui, mangiato il frutto della scienza.

Un tema già anticipato nella poesia conclusiva di *Menzogna e sortilegio* ⁸⁵:

E t’ero uguale!
 Uguale! Ricordi, tu,
 arrogante mestizia ? Di foglie
 tetro e sfolgorante, un giardino
 abitammo insieme, fra il popolo
 barbaro del paradiso. Fu per me l’esilio,
 ma la camera tua là rimane,
 e nella mia terrestre fugace passi
 giocante pellegrino. Perché mi concedi
 il tuo favore, o selvaggio?
 Mentre i tuoi pari, gli animali celesti
 gustan le folli indolenze, le antelucane feste
 di guerre e cacce senza cuori, perché
 tu qui con me? Perenne, tu, libero, ingenuo,
 e io tre cose ho in sorte:
 prigionie, peccato, morte.

 E tu? Per amor mio ?

Canto per il gatto Alvaro

Prigionie, peccato, morte, questa sarebbe la sorte promessa all’uomo, nell’assenza di Dio, e nella nostalgia del paradiso?

Se *Aracoeli* ripete al figlio : «niño mio chiquito, non c’è niente da capire» , non è forse lecito concludere che per Elsa ormai non ci sia più salvezza possibile?

La salvezza può invece essere affidata, in ultima istanza, alla poesia, come già Morante affermava, nel ’68, nell’intervista a Michel David per «Le Monde» ⁸⁶?

⁸⁴ EAD., *Pro o contro...*, *op.cit.*, p.19 .

J'ai l'illusion qu'il y a encore quelque possibilité de salut. C'est l'illusion dont je vis, sinon aujourd'hui je renoncerais à la vie, car franchement je n'en ai eu aucun plaisir. De la peine seulement. A part quelques moments de grande santé, à la mer, avec mes chats, je ne vis que parce que j'espère pouvoir transmettre ce que je comprends de la vérité à quelqu'un qui me lira, à deux ou trois personnes peut-être tout au plus. Mais cela suffirait. Tâcher de comprendre, regarder la réalité, cela seul compte pour moi aujourd'hui.

Infatti, sola, la poesia è tale da soddisfare l'inesauribile sete di conoscenza ⁸⁷:

La prima condizione di ogni poesia è proprio questa: di saper guardare il mondo col medesimo interesse con cui lo guarderebbe la prima volta la coscienza umana al primo drammatico Lunedì della Creazione. Per restituire al tempo, continuamente, lo splendore originario delle cose, in luogo delle apparenze logorate dalla abitudine.

Sola la poesia, infatti, accede al mistero, preservandolo, e trasformando il gesto dell'artista, pittore, narratore, cantastorie in un gesto d'amore infinito ed eterno ⁸⁸:

Fra le ultime sue pitture [dell'Angelico], ci è rimasto l'Armadio degli Argenti: ciclo di storiette meravigliose, dove si racconta la vita di Cristo. Di nuovo in questi quadretti, riconosciamo il linguaggio proprio del *libro degli idioti*; ma nella sua parlata popolare c'è una specie di stupore incantato, come se l'Angelico, stavolta volesse farsi lui stesso *idioti*, secondo il destino dei suoi poveri fratelli terrestri: per raccontare a se stesso, nella sua vecchiaia, la più bella storia della terra. Qua la sua amica luce gli ha sorriso con una specie di umorismo impareggiabile nel mantelluccio rosso del bambino in partenza verso l'Egitto; nelle ali di farfalla dell'arcangelo Gabriele; e nella carne del minuscolo infante che si porge, con le gambucce aperte, al sacerdote armato per la circoncisione. La sua compagna luce gli ha tinto d'indulgenza l'interrogatorio di Pilato; gli ha trasformato in una favola d'orchi la strage degli Innocenti, alla maniera d'una nonna che raccontasse una storia di spaventi a lieto fine; e per illuminargli l'Ultima Cena, gli ha tracciato un soffitto d'archi azzurri, come se quel piccolo refettorio dell'addio si trovasse situato in un'altra Gerusalemme, al di là delle Stelle Fisse.

Ma soprattutto, Elsa Morante volle riaffermare ancora, consapevolmente, la propria fede nel potere salvifico della poesia, nell'ultima intervista, concessa in clinica al traduttore e amico Jean-Noël Schifano (29 e 31 ottobre, 1 novembre 1984), affidando al futuro, come suo testamento spirituale, l'opera a lei più cara, *Il mondo salvato dai ragazzini*, e lasciando in dono queste parole: «Dal momento che non posso raggiungere la santità, tre sole cose hanno contato e contano per me: l'amore, i bambini, i gatti...» ⁸⁹.

Claude CAZALÉ BÉRARD
Université Paris X-Nanterre

⁸⁵ EAD., *Menzogna...* op. cit., p. 706.

⁸⁶ Cfr. M. Bardini, op.cit., p. 602.

⁸⁷ Elsa Morante, *Prefazione*. Catalogo Mostra, Bice Bricchetto, 1965.

⁸⁸ Elsa Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro...* op. cit., pp.136-137.

⁸⁹ Il primo gennaio 1985, uscendo da uno stato di prostrazione durato mesi, Elsa Morante scriveva ancora: «Soltanto oggi si risveglia nella memoria quell'incanto, che pure lasciò qualche segno sulla mia vita...», in Elsa Morante, *Cronologia, Opere*, op. cit., p.XC.

: