

GIANCARLO GAETA

IL SEME DEL PIANTO. ELSA MORANTE LETTRICE DI SIMONE WEIL

SOMMARIO: 1. *Le annotazioni di Elsa Morante in margine ai Cahiers di Simone Weil*; 2. *Il mutamento che la lettura di Weil ha determinato nella scrittura di Morante*; 3. *La riflessione di Morante sul compito del romanziere in relazione al proprio tempo*; 4. *Il ruolo di cerniera del Mondo salvato dai ragazzini*; 5. *Il romanzo La storia a confronto con il commento di Weil all'Iliade*.

1. Le annotazioni di Elsa Morante in margine ai Cahiers di Simone Weil

Quando a metà degli anni Sessanta Elsa Morante s'immerse nella lettura dell'opera di Simone Weil aveva alle spalle una lunga esperienza di vita e di ricerca della verità poetica tradotta in opere rappresentative del «proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane» [Morante 1987, 46]. La sua fu una lettura del tutto coinvolgente a giudicare dalla quantità di passi sottolineati o marcati con tratti marginali, stelle e asterischi, nonché di annotazioni fermate in margine a numerosi passi soprattutto dei *Cahiers*.¹ Quella lettura in effetti le offriva, insieme alla scoperta di un pensiero che sentì subito a lei pros-

¹ Nella prima approssimata edizione francese in tre volumi pubblicata da Plon tra il 1951 e il 1956 e contenente i «Quaderni di Marsiglia»; nel 1950 Gallimard aveva pubblicato i «Quaderni d'America» con il titolo *La connaissance surnaturelle*. All'epoca di Weil si conoscevano in italiano pressoché soltanto gli scritti politici grazie alle traduzioni delle Edizioni di Comunità curate da Franco Fortini e da Carlo Falconi. Per comodità del lettore riporto in traduzione italiana i passi dalle opere di Weil qui di seguito citati.

simo, l'occasione per un confronto con se stessa, anche nel senso di una ricomprensione della funzione assegnata alla propria arte nell'epoca della «disintegrazione della coscienza» [Morante, 1987, 100]. Le riflessioni di quella singolare pensatrice risuonavano infatti in pensieri suoi, potenziandoli dall'interno, e per il resto andavano ad illuminare vaste aree della sua ricerca poetica.

Tra queste note spiccano quelle in cui Elsa Morante segnala ripetutamente come negli anni dal 1961 al 1964-65 fosse venuta acquisendo convinzioni «ferme», «sicure», che ora ritrovava già compiutamente espresse da Simone Weil. Credeva in particolare di aver fatto allora una vera e propria scoperta circa la tendenza degli individui ad espandersi quanto più possibile, ad occupare tutto lo spazio disponibile all'esercizio del potere essenzialmente al fine di non lasciare alcun vuoto in sé. Come è noto, la riflessione sulla nozione di vuoto è centrale nella concezione antropologica di Simone Weil e, posta in rapporto alla grazia, contrassegna il suo pensiero religioso. In questo caso è con una nota di disappunto che Morante prende atto che un'altra era arrivata prima di lei alla sua stessa «spiegazione»,² mentre altrove si limita a rimarcare la piena consonanza di sue riflessioni e convincimenti con quelli della pensatrice, salvo rammaricarsi in un paio di casi di non risultare nella pratica all'altezza di siffatte comprensioni. I temi in questione sono il rapporto necessario del bello con la costituzione fisiologica umana,³ il riconoscimento di un'essenza comune alle diverse tradizioni spirituali colta a partire dalla specificità di ciascuna,⁴ il distacco come condizione per accedere alla verità del mondo spogliandosi del potere dell'immaginazione.⁵

² «Arrivata una volta alla stessa spiegazione [e pensavo di aver fatto una scoperta!]». In margine alla p. 81 del secondo volume dei *Cahiers* [Weil 1985, 107].

³ «Questo risponde esattamente a quanto ho pensato più volte io stessa con convinzione». In margine a *Cahiers* III [Weil 1988, 91].

⁴ «Sono esattamente le stesse cose che io sono riuscita a capire e a credere fermamente in questi anni (1961.62.63.64), ma purtroppo non le merito». In margine a *Cahiers* III [Weil 1988, 201 sg.].

⁵ In margine a *La pesanteur et la grâce*; [Weil 1947, 18 sgg. e 160]; le rispettive note sono: «Esattamente le stesse, identiche convinzioni sicure a cui io ero arrivata (1962.63.64.65). Sol che io non ho la capacità di vivere conformemente. Miserabile io».

Dunque l'effetto immediato dell'incontro con il pensiero di Weil è stato di riattivare in Morante la consapevolezza di acquisizioni intellettuali e morali di primaria importanza, che lei stessa collocava in un periodo della propria esistenza che sappiamo segnato da grande sofferenza. Al riguardo è rivelativa la succinta nota «62.63.64 (via del Babbuino)» in margine al seguente pensiero di Simone Weil: «Quando il dolore e lo sfinimento giungono al punto di far nascere nell'anima il senso della perpetuità, contemplando questa perpetuità con accettazione e amore si viene strappati via fino all'eternità» [Weil 1947, 24]; nota che rimanda chiaramente a tempi e luogo di una sua esperienza, che in quelle parole trovava espressione compiuta riattivando in lei la coscienza di un raggiungimento decisivo per la propria vita, nel frattempo in parte smarrito se, tornandovi sopra a proposito di analoghe riflessioni di Weil, si richiama ancora agli anni 1962-64 rilevando un «affievolimento attuale», a fronte del quale, scrive: «Unica risorsa possibile, *tornare là*».⁶

La lettura delle opere di Simone Weil – quasi tutte quelle disponibili all'epoca in francese –, cadde perciò nel periodo immediatamente successivo alla dura prova degli anni 1962-64 (morte di Bill Morrow, separazione da Moravia, blocco quasi totale della scrittura),⁷ e venne ad innestarsi su una ricerca interiore di cui non abbiamo testimonianza diretta, a parte le suddette allusioni. Dalle quali possiamo cogliere innanzitutto tracce di una sua traversata del deserto, lungo la quale, scavando in se stessa, ella si era aperta l'accesso a una comprensione più fonda della condizione umana, destinata a sostenere la sua successiva produzione letteraria. D'altra parte, come si è detto, quelle annotazioni attestano altresì di una rinnovata presa di coscienza, provocata dalla formulazione weiliana di acquisizioni sue che, ritrovate in un'espressione tanto limpida da poterverle specchiare, le rendevano evidente tutta la distanza con la propria «capacità di vivere conformemente» ad esse.

Un senso di inadeguatezza che non attribuirei tanto all'impari confronto con Weil, la quale peraltro ne ebbe a soffrire altrettanto acuta-

⁶ Il passo di Simone Weil in questione è: «Identificarsi all'universo. Tutto quel che è meno dell'universo è sottoposto alla sofferenza» [Weil 1947, 160]; dunque di nuovo un atto di accettazione che sottrae alla sofferenza e alla morte proiettando l'anima nell'eterno.

⁷ Secondo Garboli, «il momento sicuramente più infausto e drammatico di tutta la sua esistenza» [Garboli 1995, 111].

mente, quanto ad un'ulteriore inevitabile consapevolezza delle gravi difficoltà che la via intrapresa le imponeva. Vorrei perciò sgombrare subito il terreno da una comprensione del rapporto di Elsa Morante con Simone Weil che trovo fuorviante, quasi si fosse trattato dell'impatto con un corpo tanto fascinoso quanto estraneo alla sua natura e perciò destinato in definitiva a produrre un effetto distorsivo. Su tale lettura, che è stata in particolare di Cesare Garboli, tornerò più avanti; mi limito ora a segnalare quello che mi pare un dato di fatto biografico e autobiografico insieme: eventi dolorosi imposero a una donna in età matura nonché scrittrice di indiscusso talento un arresto brusco, una discontinuità forte, un'esperienza del vuoto che ella, per sua testimonianza, riconobbe come tale e non se ne ritrasse. Ne conseguì, dobbiamo supporre, una mutazione interiore, il cui approdo ella dovette giudicare decisivo se a distanza di qualche anno, indotta a reconsiderarlo alla luce del pensiero di Weil, vi riconobbe «l'unica risorsa possibile» per la sua vita e per la sua arte.⁸

Con questo non cerco di sminuire il ruolo che la lettura tanto coinvolgente degli scritti di Weil ebbe per Morante, vorrei piuttosto tener fermo che questa è sopraggiunta nel momento in cui c'era un terreno pronto a riceverla. Come ho già rilevato, i temi che ella riconosce di avere affrontato autonomamente, giungendo esattamente alle stesse conclusioni di Weil, sono tra i fondamentali del pensiero di costei e tra loro strettamente congiunti: sentimento della perpetuità, accettazione del vuoto, distacco, identificazione dell'anima con l'universo circoscrivono uno stesso ambito di pensiero, a cui non è possibile accedere per via puramente intellettuale. In questo senso è significativo che Morante abbia letto gli scritti di Weil e vi si sia ritrovata a seguito di un passaggio doloroso della sua vita, così come a seguito di esperienze drammatiche è nata la filosofia weiliana.

In entrambi i casi è risultata decisiva una specifica esperienza interiore, a cui è conseguita una diversa percezione di sé e del mondo tale da rovesciare il rapporto tra realtà e irrealtà. Ambedue riconoscono come irreali tutto ciò che si produce a causa dell'incessante e universale impulso dell'io ad esercitare un potere in conformità con la legge di gravità che domina parimenti sulla materia e sullo spirito, e al contrario

⁸ Nota a margine del passo di *La pesanteur et la grâce* citato alla nota 6.

come reale ciò che principia a manifestarsi nella misura in cui s'infrange lo schermo dell'io – fatto di attaccamento, di «sovranità immaginaria sul mondo» –, a cui non è possibile rinunciare senza sopportare un vuoto. A questa comprensione decisiva allude Morante quando, posta a confronto con pensieri di Weil che riconosce come propri, avverte l'urgenza di «tornare là», cioè di non smarrire l'esperienza preziosa, per quanto difficile da sostenere, che a quella comprensione era congiunta. Perché altro è essere convinti intellettualmente di una verità, altro è trovarla attraverso una esperienza che investa la totalità del proprio essere fino a determinare altrimenti la percezione del mondo, i comportamenti, i pensieri, il linguaggio. In termini weiliani, non si ha accesso alla «verità del mondo» senza aver subito un processo di distacco dal mondo.

Se ora si allarga lo sguardo all'insieme dei passi dei *Cahiers* variamente evidenziati da Elsa Morante, in qualche caso anche con copie in cima alla pagina, e si prova a ordinarli tematicamente, appare chiaro il convergere dell'interesse sulla riflessione circa il distacco dal mondo, e perciò la rinuncia a se stessi e a tutto ciò che serve a colmare il vuoto, compresi i beni spirituali, quale condizione previa per «orientare l'attenzione verso ciò che è», per apprendere a leggere l'universo in modo plurale, per accedere alla realtà, «fonte unica di gioia». Non meno rilevante è per Morante ciò a cui conduce, secondo Weil, tale radicale riorientamento dell'attenzione, cioè il diventare «l'anima vulnerabile alle ferite di *ogni carne*, senza eccezione, come a quelle della propria carne, né più né meno; ad ogni morte come alla propria morte», cosicché «ogni dolore, ogni sventura subita (– e che si vede subire – e che s'infligge) è trasformata in sentimento della miseria umana» [Weil, 1985, 224]. Direi anzi che proprio questo è stato il punto di approdo in grado di svelare a Morante il proprio sentire profondo e quindi di dare un nuovo, più complesso impulso alla sua ricerca poetica.

Le pagine del quaderno weiliano che precedono e seguono il passo appena citato abbondano in pensieri sul tema della miseria umana, quasi tutti fortemente evidenziati e in due casi brevemente commentati. Laddove Simone Weil scrive della «contemplazione della propria miseria negli altri», equivalente a «mettere volontariamente il proprio io nel corpo miserabile che si ha sotto gli occhi», Elsa Morante aggiunge un «N.B. Da gente volgare una simile compassione per identificazione è considerata inferiore e negativa» [Weil 1985, 229]; ma quando alcune

pagine dopo incontra il passo: «Non è in nostro potere ammirare un essere umano nel quale non appaia alcuna bellezza sensibile di alcuna specie», la reazione si risolve in una angosciata riflessione su se stessa: «Questo è colpa? colpa, la MIA colpa» [Weil 1985, 294]. Dunque, per un verso l'aprirsi della mente ad una acquisizione di cui la scrittrice farà tesoro nella successiva creazione artistica, direi anzi che vi si può scorgere il principio informativo stesso della *Storia*; per altro verso l'acuta coscienza di un'insufficienza risentita come colpa, sebbene per Weil si tratti umanamente di una impossibilità che soltanto in forza della grazia può essere superata.

2. *Il mutamento che la lettura di Weil ha determinato nella scrittura di Morante*

Il fatto è – ha osservato Garboli – che l'esperienza religiosa dell'una era estranea all'altra, cosicché ciò che la prima viveva come sopportazione di un vuoto lasciato libero per essere colmato dalla grazia, per la seconda si sarebbe risolto in pura negazione del suo attaccamento alla vita e dunque in un processo di autodistruzione [Garboli 1995, 215 sg.], sostenuto dal senso di colpa. Tuttavia mi pare quanto meno affrettato concluderne, che «la piega inaspettata che prese in lei, proprio negli anni del saggio *Pro o contro la bomba atomica*, il rapporto col proprio io» sia da ricondurre a un «complesso Simone Weil» [Garboli 1995, 211], che avrebbe potenziato il rifiuto di sé, il suo detestarsi come donna. In realtà, come Garboli stesso ha ottimamente spiegato, la vita di Elsa Morante ha seguito un percorso inconfondibilmente suo, tanto unico quanto lo era stato quello di Simone Weil. Il loro incontro, incontro di due anomalie, avvenne su un piano che poco ha a che fare con la biografia e molto con il riconoscimento. Elsa ha riconosciuto nelle pagine di Simone parti del suo sentire profondo, espresso nella chiarezza di un linguaggio perfettamente trasparente, che non era certo il suo, ma che in lei cadeva con un timbro consonante con la sua anima, risvegliandola dal torpore in cui era caduta per effetto di eventi per lei troppo dolorosi e da cui non sembrava più interessata ad uscire.

Quella lettura vorace fu per lei, piuttosto che una violenza fatta a se stessa, una cura assunta nella misura in cui aveva l'effetto di risve-

gliare le sue originarie disposizioni intellettuali e spirituali. Lo si può arguire dallo scarso interesse per le geniali elaborazioni teologiche di Weil. Solo raramente ella sembra essersi soffermata su parole chiave come decreazione, necessità, forza; anzi, si consente di dissentire con un deciso «no, non è questo» in margine all'affermazione secondo la quale «Dio si è svuotato della sua divinità e ci ha riempito di una falsa divinità» [Weil 1950, 177]. Ciò che invece ella riconosce come proprio è piuttosto ciò che Weil scrive a proposito della relazione tra l'amore di Dio e l'ateismo [Weil 1988, 406]; circa il fatto che la presenza di Dio in un uomo è riconoscibile soltanto dal modo con cui egli concepisce la vita terrestre, dal modo in cui parla non di Dio ma delle cose terrestri [Weil 1993, 181 e 182 sg.], oppure dai caratteri di un'opera d'arte.⁹ Soprattutto fa sue le considerazioni continuamente variate sul tema della compassione, ad esempio questa: «Compassione per ogni creatura, perché essa è lontana dal bene. Infinitamente lontana. Abbandonata» [Weil 1993, 124].

Ma per arrivare al cuore della rinnovata ricerca poetica di Morante, destinata a dare forma e sostanza alle opere ultime, a cominciare da *Il mondo salvato dai ragazzini*, può tornare utile avere presenti ancora due passi weiliani da lei messi in evidenza. Si trovano a poche pagine di distanza nel Quaderno ottavo. Il primo conclude una osservazione fatta a proposito dell'analogia tra gli enigmi posti dalle fiabe e il koan Zen: «Risolvere [tali enigmi] significa capire che non c'è niente da risolvere, che *l'esistenza non ha significato per le facoltà discorsive*, e che non si deve permettere loro di uscire dal ruolo di semplice strumento esploratore dell'intelligenza in vista del contatto con la realtà brutta» [Weil 1988, 128]. Come non pensare a quel «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire» che risolve la fiaba di *Aracoeli* [Morante 1982, 308]? Il secondo passo varia una serie di riflessioni intorno allo statuto della poesia: «Arte. Poesia. Rendere amabili le cose orribili in quanto orribili, semplicemente perché sono, è questo l'apprendistato dell'amore di Dio. *Iliade*» [Weil 1988, 134]. Non è forse questa rara capacità a dare verità poetica agli enigmi indicibili a scandire la narrazione della

⁹ «*Iliade*. Soltanto l'amore di Dio può consentire a un'anima di discernere così lucidamente, così freddamente l'orrore della miseria umana senza perdere la tenerezza né la serenità» [Weil 1993, 184].

Storia (ad esempio Ida e Ueseppe alla stazione Tiburtina davanti al treno dei deportati)? Ora Weil scrive che questo ha a che vedere con «l'aprendistato dell'amore di Dio», innanzitutto per chi compone l'opera, poi per chi ne è preso a causa della sua bellezza. Personalmente, da semplice lettore delle opere di Morante, non dubito che esse, almeno a partire da *Il mondo salvato*, riflettano un'esperienza dell'amore di Dio, che per essere areligiosa non è meno reale, anzi. In questo senso penso che dell'autrice della *Storia* si debba dire ciò che Simone Weil afferma dell'autore dell'*Iliade*, che egli «è giunto ad amare Dio attraverso la miseria altrui» [Weil 1985, 190], altrimenti dalla rappresentazione di così grandi e inconsolabili sventure nessuna bellezza sarebbe potuta trasparire.

Tale è il dono offertoci da Elsa Morante, che ella ha pagato a prezzo di un mutamento doloroso; non più «la creatura deliziosamente narcisista, che aveva vissuto di un lungo incantesimo», secondo il ritratto, forse in parte infedele, che Garboli fa della prima Morante [Garboli 1995, 213], ma il poeta investito dal «contatto con la realtà brutta». Questa seconda Morante, ma senza troppo calcare sulla discontinuità, così come Weil passata attraverso la fabbrica e la guerra civile in Spagna, si sono trovate costrette, in un momento cruciale delle loro vite, a un passo in una direzione ignota e hanno avuto il coraggio morale di seguirla fino in fondo, senza lasciare nulla d'intentato per rendere tangibile in pensieri o in poesia la parte di verità che si andava manifestando loro. Ambedue hanno finito col subire nei loro corpi il contraccolpo di un'impresa contro natura: la dura opaca natura dell'irrealtà, che ha seguito a premere su di loro fino all'«orrido labirinto spinato» di un «lettuccio d'ospedale».¹⁰

Dobbiamo concluderne che vi fu una resa finale di fronte all'impossibilità d'infrangere il muro compatto dell'irrealtà? Di certo ci fu, per l'una e per l'altra, la presa d'atto di una impossibilità a trovare un ascolto effettivo. Basta ripercorrere il dibattito sostenuto da intellettuali e scrittori a seguito della pubblicazione della *Storia* per misurare l'enorme difficoltà a cogliere la verità poetica e politica dell'opera, che

¹⁰ Così ne *La canzone degli F.P e degli I.M.*, Elsa Morante raffigura l'esito drammatico della vita di Simone Weil, esito prossimo a quello che toccherà a lei stessa [Morante 1971, p. 125].

per lo più si risolse in una presa di distanza se non in ripulsa.¹¹ Non so se, come ha scritto Goffredo Fofi, alla fine sia venuta meno in Morante anche «la speranza nell’antipotere della poesia come religione e politica, come filosofia»;¹² ma se scorammento c’è stato – ed è successo anche a Weil –, nulla ha potuto togliere alla verità poetica delle sue opere. Verità che sussiste al di là dell’eventualità che si traduca in atti politici nella misura in cui procede da «un rivolgimento-spostamento di tutto l’essere verso la Realtà, una e totale», secondo una bella formula di Pier Cesare Bori [Bori 2012, 31]. Elsa Morante ha indubbiamente creduto nell’intrinseca politicità della creazione poetica, anche se questo ha reso ancora più duro lo scontro con l’impossibilità a trovare ascolto. Come ebbe a scrivere Simone Weil negli ultimi giorni di vita, nessuno si era preso la briga di chiedersi: «Dice il vero o no?» [Weil 1957, 256].

C’è dunque qualcosa di fondamentale che accomuna queste due donne, nate negli anni in cui l’Europa si accingeva a precipitare come mai prima nell’abisso dell’irrealtà; destini simili, malgrado le loro siano state vite tanto diverse. Ad accomunarle credo sia stato un certo modo di sentire la vita; direi una sorta d’incapacità ad aderire spontaneamente allo stato delle cose, malgrado il desiderio di essere riconosciute, accolte, amate. Già le poesie scritte da Elsa bambina manifestano un istintivo bisogno di riconoscimento di ciò che si cela allo sguardo superficiale, che più tardi diventerà, in forma sempre più radicale, rifiuto delle false immagini che impediscono l’accesso alla realtà [Borghesi 2015, 11-66]. Così come l’adolescente Simone sentì di non poter vivere se a causa della supposta pochezza dei suoi talenti non avesse potuto avere accesso alla verità.

Ritengo perciò fuorviante insistere sullo stacco tra Morante immersa nei mondi favolosi di *Menzogna e sortilegio* e de *L’isola di Arturo*, e Morante che a partire dal 1965 denuncia «la disintegrazione della coscienza, per mezzo dell’ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce, e così di seguito», e a questa oppone come baluardo ultimo l’arte, in specie la capacità dello scrittore di permanere nel convincimento di essere, malgrado tutto, dalla parte

¹¹ Il corposo dossier delle recensioni e degli interventi sul romanzo è stato ampiamente antologizzato ed esaustivamente analizzato da Borghesi in *L’anno della Storia*, 2018.

¹² *Prefazione* alla nuova edizione del *Mondo salvato dai ragazzini* [Morante 2012, p. IX].

della ragione e dunque ancora in grado di «smascherare gli imbrogli» [Morante 1987, 100, 105]. Se rottura c'è stata, come capita in situazioni di grande sofferenza, questa è andata nel senso di un'accresciuta coscienza di sé, della propria vocazione poetica e di un compito civile che le si imponeva malgrado sé.

Per rappresentare l'immane violenza dell'epoca, che coll'allontanarsi dagli anni della guerra si era fatta solo più nascosta e subdola, non bastavano più le «finzioni fatate e reali» [Garboli 1995, 68]; urgeva guardare in faccia la Storia con tutte le sue incontrollabili miserie e indecenze, con tutta la sua irredimibilità. Così, venuto meno ogni travestimento nella ricerca di un senso che sciolga l'intrigo delle vicende umane, è l'insensata realtà delle cose ad apparire con la furia caotica di una potenza incontrollabile. La stessa della Bestia apocalittica di per sé invincibile, se non a tratti per un subitaneo svelamento della sua costitutiva irrealtà, quanto basta perché riemerge qualche brano dell'umano calpestato.

Di qui, da questa rinnovata consapevolezza della propria funzione poetica, sono nate le ultime opere di Elsa Morante, così diverse nella forma, così prossime nell'ispirazione che le sostiene; una stessa problematica poeticamente variata, in cui si manifesta sotto una molteplicità di angolature la coscienza contemporanea in via di disintegrazione. Condizione tragica, da cui non è prospettata alcuna via d'uscita, salvo per lo squarciarsi a tratti della coltre mortuaria grazie a una capacità di sguardo, che è dei *piccoli*, cioè di chi per scelta o per destino resta estraneo all'illusionismo della grande storia: il Pazzariello de *Il mondo salvato dai ragazzini*, il piccolo Ueseppe della *Storia*, il disgraziato figlio di *Aracoeli* tagliatosi fuori dal mondo. Cosicché il poeta non cessa di avvertire che «Pure se ci fa tremare / per gli spasimi e la paura, / tutto questo, / in sostanza e verità, / non è nient'altro / che un gioco» [Morante 1971, 146]. Il gioco truccato della Storia, a cui fa da contrasto il «gioco» di chi per integrità di coscienza ha capacità di visione e di compassione.

Seppure in condizioni personali e storiche assai diverse, l'opera di Simone Weil ha avuto su Elsa Morante un effetto paragonabile a quello che l'opera di Rilke ebbe nella maturazione artistica di Etty Hillesum, quanto meno nel senso che ne condusse a piena coscienza sensibilità e convincimenti rimasti fin lì incapsulati nel lavoro su di sé per dare

espressione artistica al proprio mondo interiore. In seguito questo non le fu più possibile; quell'immersione in un pensiero a prima vista remoto dal suo mondo interiore fu decisiva per indurla a ripensare ragioni e forma della propria opera. Certo, di tutt'altra drammaticità era stata la contingenza storica toccata in sorte alla ragazza di Amsterdam in cerca di sé, rispetto a quella tutta privata che si trovò a vivere la scrittrice cinquantenne che godeva oramai di ampia fama. Nondimeno è significativo che, nell'un caso come nell'altro, la svolta esistenziale – il superamento di uno stato di compressione psicologica per l'una, di perdita di sé per l'altra – sia stata accompagnata dal contatto con un superiore magistero intellettuale dal quale è venuto loro un più ampio senso della realtà vissuta e perciò del valore poetico e morale dell'opera d'arte per il proprio tempo.

Trovo dunque che ci sia prossimità tra il processo di formazione interiore che aveva mobilitato in Etty Hillesum il desiderio di dare forma letteraria ad orrori senza precedenti al fine di renderli in qualche misura leggibili, e l'esame di coscienza radicale di Elsa Morante in un passaggio doloroso della propria esistenza, dal quale sarebbe emersa consapevole di dover dare nuova forma alla propria scrittura, una forma poetica all'altezza di una realtà storica ancora carica delle atrocità di un passato recente, che si sarebbe voluto piuttosto dimenticare.¹³ In realtà ella si era già espressa al riguardo nel saggio che nel 1959 aveva dedicato al compito dello scrittore in relazione al proprio tempo, laddove scriveva che, certo, «l'avventura umana, rappresentata in un romanzo [...] significa sempre nella sua verità il dramma del romanziere stesso», cosicché «il romanzo è, in se stesso, la *proiezione di una psicologia nel mondo*» [Morante 1987, 52], tuttavia al romanziere è altresì indispensabile essere «il centro sensibile (che lo voglia o no) del suo tempo e dei fenomeni contemporanei, e delle relazioni reali» [*ivi*, 61]. Ed auspicava che «certi atroci feno-

¹³ «E non è lecito dimenticare che il nostro secolo ha superato nei segni dell'orrore ogni altra epoca trascorsa. Dopo certi segni, era vano recitare convalescenze illusorie o voler confondere le fasi del male progrediente con le fasi naturali, o addirittura salutari, del famoso, necessario "sviluppo". Occorreva qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale e collettivo. Una grande ordalia, preceduta da un esame di coscienza radicale» (dalla nota introduttiva di Morante all'edizione americana della *Storia*, 1977; Morante 1988, LXXXIII).

meni storici del nostro secolo possano già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri». A cui faceva subito seguito una considerazione circa la possibilità attuale di «un “romanzo nazionale storico” contemporaneo» [ivi, 63]. Possibilità non presa allora in considerazione per lei stessa, ma che a noi giunge come desiderio e promessa di un'opera necessaria alla sua e nostra epoca che soltanto dal suo ardimento poteva nascere. Ma allora non erano mature le condizioni psicologiche e l'esigenza morale che l'avrebbero potuta condurre a rivivere l'immane evento della guerra, avendo «assimilato in sé la verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei» [ivi, 55].

3. La riflessione di Morante sul compito del romanziere in relazione al proprio tempo

Il confronto con l'opera di Simone Weil ha comunque avuto un ruolo importante sotto questo riguardo nella misura in cui rafforzava nella scrittrice un convincimento circa la funzione politica dell'arte, che finirà con l'assumere come compito: opporsi con l'arma della poesia alla disintegrazione della coscienza umana. Lo si avverte già nel tono e nell'argomentazione di quell'unica sua conferenza, letta nel 1965 a Torino e a Roma, che va sotto il titolo di *Pro o contro la bomba atomica*, in cui l'esigenza morale è inseparabile dal gesto politico. Qui sta, mi sembra, in buona parte la novità dell'effetto Weil, poiché all'ufficio proprio ed universale dell'opera d'arte, da Morante riconosciuto e praticato, se ne aggiunge un altro e specifico legato a ciò che ella definisce il sistema in atto della disintegrazione, di cui l'arma atomica poteva essere assunta come simbolo evidente a ciascuno. C'è uno spostamento dell'asse poetico intorno al quale aveva ruotato la sua scrittura che porta in primo piano ciò che fin lì era rimasto trattenuto nelle pieghe della pura invenzione poetica e che ora inizia a mostrarsi in una evidenza cruda: non più soltanto una storia, ma la Storia, non più il «gioco segreto», ma il dramma pubblico, che in pubblico va necessariamente messo in scena: «Difatti, nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo. In una folla

soggetta a un imbroglio, la presenza anche di uno solo, che non si lascia imbrogliare, può fornire già un primo punto di vantaggio» [ivi, 105].

Se provo ad immaginare lo stato d'animo in cui ella si sarà affacciata sui palcoscenici del Carignano e dell'Eliseo, penso alla combinazione di riluttanza e di determinazione di chi agisce sostenuto da una forza di carattere e di pensiero, indispensabile nel suo caso per riaffermare «il valore intatto, luminoso e *religioso* della vita e dei suoi oggetti, al di là delle apparenze confuse», vale a dire nello stato di vacuità in cui si manifestava ai suoi occhi l'Italia del consumismo. Qualche anno più tardi, nel rivendicare la fedeltà costante al «compito unico e liberatorio dell'arte» affidatole come lavoro dal destino, non esiterà ad esemplificarlo denunciando l'irrealtà della pace seguita alla guerra, dal momento che «allo sfruttamento interessato della comunità umana – contro il quale i movimenti rivoluzionari presumono di combattere – corrisponde, come un'altra faccia, forse ancora più squallida dello stesso fenomeno sciagurato, l'*alienazione* dalla realtà, che tende a trasformare gli uomini in automi incapaci di libertà e di giudizio». ¹⁴ Dove, certo, è decisamente weiliano il binomio sfruttamento-alienazione, congiunto all'accusa d'impotenza rivolto ai movimenti rivoluzionari, ma appartiene a lei quanto a Weil la sottolineatura del valore religioso della vita ed è sua la determinazione a far coincidere l'esercizio dell'arte con il compito etico-politico.

Ne è conseguita per entrambe la necessità di riconsiderare tutto ciò che aveva costituito le ragioni della loro esistenza, riflesse per l'una nella politica militante, per l'altra nella creazione letteraria. Fino ad assumere un diverso sentimento di sé, della propria dignità di essere umano, e a scoprire finalmente «l'importanza» che si ha a fronte della condizione di «coloro che non contano – in nessuna situazione – agli occhi di nessuno... e che non conteranno mai, qualunque cosa accada» [Weil 2015, 118]. Non che importi qui stabilire un confronto ravvicinato tra esistenze del resto tanto diverse; si tratta piuttosto di restituire alla biografia di Elsa Morante il proprio di un mutamento indotto sì dalla lettura di Simone Weil, ma che aveva radice in lei; analogamente a ciò

¹⁴ Non è senza importanza che questa considerazione si trovi nella nota introduttiva scritta da Morante per l'edizione Oscar de *L'isola di Arturo* nel 1969 [Morante 1988, LXXIX].

che era capitato all'altra attraverso l'esperienza di fabbrica. Altrimenti ne risulta in parte svilita la sua opera a partire dagli anni sessanta, quasi che, avendo preteso di inoltrarsi in territori non suoi, la sua arte abbia infine mostrato carenze psicologiche, ideologiche, letterarie;¹⁵ e ci si toglie così la fatica di misurarsi con un'anomalia disturbante, ma non di meno evocatrice dello stato reale delle cose in questo tempo.

C'è al riguardo una pagina rivelatrice in *Pro o contro la bomba atomica*, dove l'autrice pone lo scrittore di fronte a scelte nette, le stesse ovviamente che si ponevano a lei. Poiché se si riconosce che funzione dell'arte è impedire la disintegrazione della coscienza umana restituendole di continuo l'integrità del reale, l'artista – a meno di convincersi di essersi sbagliato circa la ragione e la giustificazione dell'arte, finendo con l'assuefarsi all'irrealtà – si trova di fronte ad una difficile alternativa: isolarsi se incapace di resistere alla prova – considerando che «per la vita dell'universo sarà sempre meglio un soggetto reale (fosse anche l'unico superstite) pensante in cima ad una colonna, piuttosto che un soprannumerario oggetto conciato, televisivo e lustrato per la bomba atomica» – o, al contrario, resistere fiducioso nella «liberazione comune»; nel qual caso «non c'è dubbio che la sua *funzione* gli si mostrerà ancora non solo socialmente utile, ma più utile di quanto non lo sia stata mai prima nella storia» [Morante 1987, 107].¹⁶

Morante non fu all'epoca la sola tra gli scrittori italiani a sentirsi interrogata circa il valore della propria opera per la vita dei contemporanei. Dal venerato Saba agli amici Penna e Pasolini, allo stesso Moravia, la lotta contro «i mostri delle culture piccolo-borghesi» non era venuta meno, non ancora. Inoltre erano gli anni in cui si affacciava negli Stati Uniti una generazione di artisti anticonvenzionali, a cui lei fu vicina, e prendeva forma la protesta giovanile, in cui ripose inizialmente qualche speranza. Tuttavia il suo modo di sentire la situazione e di rispondervi

¹⁵ Gran parte delle critiche alla *Storia* si nutriranno di questo facile convincimento.

¹⁶ Difficile sottrarsi all'impressione di trovarsi di fronte ad una sorta di giudizio finale sugli scrittori coetanei, dal quale a salvarsi senz'altro sarebbero forse soltanto Umberto Saba e Sandro Penna. Del tutto esplicita era invece stata la critica di Simone Weil agli scrittori contemporanei, accusati di essere venuti meno al loro ruolo storico, che avrebbe dovuto essere di «offrire in forma di finzione l'equivalente dello spessore stesso della realtà, quello spessore che la vita ci presenta tutti i giorni, ma che non sappiamo cogliere, perché scegliamo di vivere nella menzogna» [Weil 1989, 103].

ha tratti che la avvicinano piuttosto alle figure femminili che tra le due guerre non hanno esitato a spingere lo sguardo fino al fondo dell'abisso, specchiandone nelle loro opere l'immagine reale e insieme risolvendosi compiutamente nel proprio genio creativo: penso a Virginia Woolf, ad Anna Achmatova, a Marina Cvetaeva, e subito dopo la guerra a Hannah Arendt, a Maria Zambrano [Gaeta 2008, 111-133; Boella 2020]. Tra queste, certo, Simone Weil rappresenta il caso straordinario, né Morante fu l'unica a confrontarsi con l'anomalia del suo pensiero; in quegli anni è successo con esiti diversi anche a Cristina Campo [Campo 1998, 51-57), ad Anna Maria Ortese [Borghesi 2015, 109-142), ad Ingeborg Bachmann.¹⁷ Ad accomunare tutte loro – e non solo – è stata innanzitutto la capacità di guardare la sfera del potere senza i condizionamenti estetici, epistemologici, ideologici, narcisistici per lo più implicati nelle pratiche culturali correnti, e di manifestarne perciò più limpidamente la natura. Come ha scritto Garboli a proposito di Morante, in molte di loro è riconoscibile la «riluttanza atavica, tenacissima ad accettare e far proprio quel sistema di conquiste, di regole, di valori su cui si fonda lo statuto culturale borghese» [Garboli 1995, 224].¹⁸ Cosicché la storia, la società, la politica, la religione sono diventate parte costitutiva della loro opera, ma con una sensibilità, una percezione del reale e una risoluzione artistica spesso più pure di quelle degli autori loro coetanei, per quanto a loro volta geniali. Esemplare è al riguardo la rottura del rapporto di Morante con l'amato Pasolini a seguito della pubblicazione della *Storia*, che egli non fu in grado di comprendere perché altro era il suo atteggiamento di fronte al mondo, ad un tempo difensivo ed offen-

¹⁷ Ingeborg Bachmann, che della vita letteraria romana fu a lungo partecipe, è stata autrice nel 1955 di un ritratto di Simone Weil per la radio. In conclusione vi leggiamo il riconoscimento che, se nulla possiamo ricavare dalla sua esperienza mistica, tuttavia «resta la bellezza insita in tutto quanto è stato da lei pensato e vissuto in modo puro. Da questa illuminati, scorgiamo di continuo ciò che l'oscurità occulta alla nostra vista, il volto indistruttibile dell'essere umano in un mondo che cospira per la sua distruzione» [Bachmann 1998, 117). Il ritratto che a sua volta Laura Boella offre di Bachmann la approssima a Morante per il fortissimo senso della storia e l'esigenza di un nuovo pensiero per l'espressione poetica [Boella, 2013, 129].

¹⁸ Sempre a Garboli si deve il riconoscimento, a proposito della *Storia*, che «solo una donna poteva guarire il romanzo» dalle sue conclamate crisi e malattie [Garboli, 2016, p. 234].

sivo e perciò del tutto implicato in un corpo a corpo mortale. Mentre la disposizione di lei era piuttosto volta ad assumere «la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi»; credeva che la funzione dei poeti fosse di «aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà», e visse in prima persona «l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, ad identificarsi con tutti gli altri viventi della terra» [Morante 1988, LXXXI].

4. Il ruolo di cerniera del Mondo salvato dai ragazzini

Certo, al confronto diretto con la Storia Elsa Morante giunse tardi e senza disporre del bagaglio intellettuale che, ad esempio, consentì alla giovanissima Bachmann la riformulazione del linguaggio poetico della tradizione classica tedesca in risposta ad una fortissima esigenza etica, concettualmente nutrita del pensiero di Simone Weil, di Robert Musil e soprattutto di Wittgenstein, «il grande pensatore rappresentativo del nostro tempo» [Bachmann 1998, 65], che le consentiva precocemente l'accesso «all'esperienza stessa della modernità», associata al «sentimento di angoscia suscitato dall'inspiegabilità del mondo, un sentimento che si caricava di una dimensione storica alla luce degli eventi del secondo conflitto mondiale» [Reitani 1994, 182]. Nondimeno, l'opera di Morante ci giunge a sua volta come espressione di una concezione assoluta dell'arte; ciò che vi si aggiunse da ultimo fu il carattere utopico, che la sospingeva dove non avrebbe voluto andare, laddove agli individui resta soltanto «l'ultima camicia della loro umanità» [Hillesum 2012, 62]. Questo ha fatto sì che il suo sentimento di angoscia nascesse più dal contrasto insuperabile con lo stato reale delle cose, e dunque con la consapevolezza di un fallimento inevitabile, che non da una visione del mondo che nella poesia avrebbe dovuto trovare ospitalità e in essa risolversi.

Perciò, quel che per Weil, per Wittgenstein, per Musil, per Bachmann era stato il punto da cui muovere verso l'accesso mistico alla verità, cioè la presa d'atto che a questo mondo «non c'è niente da capire», diventa per Morante l'esito drammatico. Che tale è da subito, malgrado la proclamata fede nella salvezza del mondo ad opera dei «ragazzini», vale a dire degli «idioti» di ogni tempo, condizione ed età che costella-

no il mondo e lo trattengono nel suo continuo slittare nell'abisso dell'irrealtà, secondo la misteriosa formula che consente alla piuma di bilanciare il chilo. L'intermezzo poetico de *Il mondo salvato dai ragazzini*, che divide il prima dei due romanzi «felici» dal dopo dei due romanzi «osceni»,¹⁹ conduce in una terra di nessuno, un luogo primordiale, un vuoto, uno strazio della mente di cui l'Edipo di *Serata a Colono*, accecato e vaneggiante, è l'emblema tremendo, appena compensato dalla dedizione filiale della «selvatica e tremante ragazzina» Antigone. Lo precede lo straziato congedo dall'amato ragazzo suicida; un requiem a cui «nessuna rivelazione e nessuna grazia speciale» è di conforto: «Nessun cielo ulteriore si scopre. Non s'apre il loto dei mille petali. / Tu sei tutta qui. E non c'è altro» [Morante 1971, 28]. E lo segue infine una sequenza di tragicomiche *Canzoni popolari*, scandite da un ritornello di amara allegria: «In sostanza e verità tutto questo / non è nient'altro / che un gioco», come un sonaglio negli stacchi di una sinfonia.

L'insieme frammentato, apparentemente caotico del libro, induce a privilegiarne le parti in cui più ampiamente si dispiega una narrazione (la ripresa della tragedia sofoclea o, più spesso, la sonora Canzone degli F. P. e degli I. M.), ma così si rischia di cadere sotto il rimprovero dell'autrice a Garboli di non avere mai letto davvero *Il mondo salvato*. Né ci si può limitare con il critico a definire l'opera «un romanzo autobiografico vissuto in termini universali». Il tema di fondo va cercato oltre la «rivolta contro l'“irrealtà”», che aveva già trovato in *Pro o contro la bomba atomica* la sua compiuta esposizione [Garboli 1995, 151]. Mentre qui temi e motivi si inseguono e s'intrecciano lungo sequenze interrotte, svolte inattese, riprese in contesti remoti. Cosicché il testo più che letto andrebbe ascoltato come una vasta sinfonia di voci ora singole ora a contrasto chiamate a cantare le repliche della «commedia fallita» dell'umana esistenza, incastrata negli ingranaggi della storia [Morante 1971, 128].

Tuttavia c'è, giusto al centro dell'opera, un piccolo gruppo di poesie difficili da decifrare, ma che già nel titolo, *La mania dello scandalo*, attira l'attenzione su una disposizione allucinata e veggente della voce poetante. Vi si ripercorre la vicenda umana dalla condizione originaria, «anteriore

¹⁹ «*La Storia e Aracoeli* sono due romanzi, formalmente, “osceni”, nel senso che si sfoderano continuamente dal guanto che li contiene» [Garboli 1995, p. 217].

alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo / né uomo né donna, un'allegria impubertà senza storia» [ivi, 101] fino alla caduta in una condizione d'ignoranza, violenza e strazio alimentata dall'ossessione della morte, e di qui alla profezia di «un'altra genesi» inaugurata da un innocente «ospite oscuro e spoglio» [ivi, 106]. Una storia di passione che si ripete ancora e ancora per l'incapacità a riconoscere che l'unico segreto dell'esistenza è che non c'è segreto: «Voi siete sempre rimasti nel giardino del primo giorno. / L'ignominia di forme che ve lo usurpa / non è che un teatro irrisorio delle vostre morgane. / È ancora il primo giorno» [ivi, 103].

È già qui in germe il tema conduttore del romanzo deputato a ricapitolare in sé la Storia: il ballo rabbioso delle stragi, il pianto che non ha risposta, l'apparizione di un bambino dal nome bastardo – «nascosto in un dormitorio di donne / dentro un campo spinato» –, destinato a «recitare una commedia pervertita / dove il segreto ultimo che confida / sembri infine a lui stesso una favola e un tradimento» [ivi, 106-107]. Di lui le canzoni della seconda parte dell'opera palesano figure e motivi: Rufo, il ragazzo perennemente «ingrignato» che si presta a portare al «re dei Giudei» la croce insostenibile, ricevendone in premio la rivelazione del segreto della vita riservato ai piccoli. E che poco oltre, per invincibile senso di pietà, depone e seppellisce Giuda, trasmettendogli al di là della morte il segreto appena ricevuto; e che infine, tra sogno e realtà, ottiene il dono dell'amore puro di «una sposetta vivissima». Con lei ascolterà da un mirabolante apparecchio radio la «Canzone clandestina della Grande Opera», rappresentazione molteplice del caos che domina parimenti sulla scena e tra il pubblico, trattandosi in definitiva della stesso insensato, violento, disperato spettacolo che da sempre va in scena per le piazze del mondo. Appena contrastato dal Pazzariello, figura che raddoppia quella di Rufo ed evidenzia i tratti fisici e morali di «idiota giocondo e inoffensivo», ma nondimeno inquietante, che saranno del piccolo Useppe. Figure di favola, che conciliano in se stesse giudizio e compassione.

5. Il romanzo *La storia* a confronto con il commento di Weil all'*Iliade*

La Storia, il romanzo con cui Elsa Morante sul finire del 1970 si decise a dare volti e voci agli orrori della guerra è difficilmente immagi-

nabile senza il modello dell'*Iliade*, di cui il commento memorabile che Simone Weil ne aveva pubblicato all'inizio del conflitto mondiale le offriva una chiave di accesso del tutto prossima al suo sentire. Evidente già nel titolo, di per sé non commisurato al racconto di una vicenda familiare e di altra marginale umanità in tempo di guerra, ma che di quel saggio coglieva il pensiero essenziale e con esso la possibilità stessa di scrivere quel «romanzo nazionale storico» contemporaneo» di cui dieci anni prima aveva avvertito la necessità affinché le atrocità del secolo potessero assurgere a «simboli di verità spiegate» [Morante 1987, 63]. L'interpretazione dell'*Iliade* come «poema della forza» si offrì alla scrittrice con l'autorevolezza di una illustrazione incontrovertibile della condizione umana, dominata dalla forza in tutte le sue declinazioni fino a quella che nell'esercizio delle armi trova compiuta espressione. Cosicché, scriveva Weil, coloro che «sanno discernere la forza al centro di ogni vicenda umana» trovano nel poema omerico «il più bello, il più puro degli specchi» [Weil, 2014, 33]. Tuttavia qualcosa mutava nel passaggio dal prima al dopo la guerra e dalla spiegazione della pensatrice al sentire della scrittrice.

A Simone Weil il poema omerico era apparso un farmaco che avrebbe potuto rendere migliore una generazione avviata alla catastrofe, poiché il poeta vi era stato in grado di coniugare la rappresentazione del dominio della forza, a cui nessuno può sottrarsi, con il sentimento della miseria umana. Una «cosa miracolosa», possibile solo a condizione di sottrarre almeno una piccola parte della propria anima alla presa dei puri rapporti di forza, cosicché «nessuno di quelli che vi soccombono è considerato per questo degno di disprezzo». L'*Iliade* anticipava ai suoi occhi, unitamente ai vertici della tragedia attica, lo spirito che avrebbe informato i Vangeli, «ultima e meravigliosa espressione del genio greco» [Ead, 60, 61]. e la rafforzava nel convincimento che solo ritrovando l'essenziale comunanza di pensiero greco e fede cristiana si sarebbe potuta ricomporre in unità la civiltà europea. Non c'è dubbio che nel concepire *La Storia*, Elsa Morante si sia sentita a sua volta in obbligo verso i contemporanei, ma il movimento che ne conseguì non fu né avrebbe potuto essere lo stesso, perché altra era la situazione storica e diverso lo scopo. Nell'auspicare la reintegrazione nella modernità dei caratteri originari della cultura occidentale mentre le armate hitleriane muovevano alla conquista dell'Europa, Simone Weil guardava già al dopo e

dunque su quali basi morali e politiche ripartire; né cesserà fino ai suoi giorni estremi di pensare un'altra Europa. Elsa Morante, che la guerra aveva attraversato per intero, si era aspettata come altri intellettuali che a quella somma di orrori, «superiore a quella di ogni altra epoca trascorsa», sarebbe necessariamente seguito «un esame di coscienza radicale», mentre ci si era senz'altro accomodati a «recitare convalescenze illusorie» verso una guarigione mai effettivamente avvenuta. Sarebbe occorso, scriveva, «qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale o collettivo». E dunque a muoverla un quarto di secolo più tardi è un sentimento di delusione e indignazione giustificato dalla visione del «corpo malato del tempo che si dibatte ovunque senza requie» sotto la pressione della «violenza in tutte le sue specie. Fisica, mentale e morale. Finanziaria, militare e ideologica».

Così nasce il romanzo; non per segnare sulla mappa caotica della storia una via salutare da imboccare, bensì a testimonianza di ciò che era stata la Seconda Guerra Mondiale, «esposta come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario», e perciò «la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla» [Ead, LXXXIV]. Agli occhi della scrittrice uno «scandalo incessante» che marca la sterminata vicenda umana con ossessiva monotonia, cosicché basta estrarne un frammento per trovarsi comunque di fronte a «un campo straziato». ²⁰ E con un'opzione radicale: protagonisti della vicenda storica non sono coloro che a vario titolo la determinano con esiti più o meno aberranti, ma esclusivamente coloro, di gran lunga i più, che ne sono travolti nelle loro piccole esistenze. Così che ne risulta rovesciato il punto di osservazione della letteratura storiografica, fino a ridurre quelli che «fanno la storia» a figure fantasmatiche. Gli «eroi» di questa epopea rovesciata sono al contrario storicamente irrilevanti e nondimeno assurti a simboli della vicenda umana in balia della violenza di Stato.

Ad orientare l'impostazione del romanzo non è perciò la rappresentazione della natura della forza, l'ingranaggio implacabile che espone alla sventura il forte al pari del debole e che dà al poema omerico nel-

²⁰ Di qui il sottotitolo che accompagna la prima edizione dell'opera: «Uno scandalo che dura da diecimila anni», in seguito spostato in quarta di copertina e infine eliminato.

la lettura di Weil quell'«accento di inguaribile amarezza... che deriva dalla tenerezza, e che si diffonde su tutti gli esseri umani, uguale come la luce del sole» [Weil, 2014, 57]. La dominante della *Storia* non è la «straordinaria equità» che agli occhi della pensatrice rendeva l'*Illiade* «una cosa miracolosa» [Ead, 59, 60], bensì la muta desolazione delle «cavie che non sanno il perché della loro morte», secondo le parole di un sopravvissuto di Hiroscima poste in esergo al romanzo. È la rappresentazione degli effetti distruttivi che l'esercizio della forza, ciecamente perseguito, determina sulla vita degli individui che vi sono sottomessi come i fili d'erba alle intemperie. Non c'è spazio per l'equità; qui sono in scena soltanto coloro che non contano, in balia di volontà soverchianti quanto indecifrabili, a cui non è dato opporsi se non in modi sterilmente reattivi esaltandosi nell'azione o sfinendosi nei propri pensieri. Ne sono figure esemplari l'avventuroso ragazzo in cerca di un'impossibile rivalsa sugli esiti della Storia, e l'amareggiato intellettuale in cerca delirante di una ragione delle cose. Cosicché l'unico punto di arresto nel procedere implacabile quanto cieco degli eventi sono talvolta, come per un imperscrutabile momentaneo inciampo, quei *piccoli* ai quali è dato «conservare la forma umana attraverso la prostrazione causata da un destino contrario» [Weil 1982, 145],²¹ compiutamente raffigurati in un bambino e in sua madre che del romanzo sono i protagonisti ma in controsenso, perché costitutivamente esterni agli avvenimenti: la madre totalmente incapace di commisurarsi con essi se non per l'affannata ricerca di proteggerne il figlio, e questi predisposto da una sua particolare condizione fisica e psichica ad esserne stupefatto osservatore, nonché ricettacolo inconsapevole del male che si genera in quanti vi sono coinvolti, a cominciare da Davide Segre, che di lui si rivela essere in definitiva l'antagonista destinato a sottrargli l'ultimo appiglio alla vita.

Perciò al mondo dei fatti dominato dal meccanismo implacabile della gravità, si contrappone in definitiva soltanto quell'unica creatura preservata nella sua purezza dal contatto con la forza, e perciò dall'irrealtà,²² che frammenta e rende incoerenti le esistenze degli altri perso-

²¹ In esergo a *La Storia* compare anche il detto evangelico circa i piccoli ai quali sono stare rivelate cose rimaste nascoste ai dotti e ai savi (Luca 10, 21).

²² Morante ha evidenziato il passo dei *Quaderni* in cui Weil stabilisce l'opposizione tra purezza assoluta e forza [1988, 195]. Garboli ha colto magnificamente il carattere

naggi, costretti a vivere «il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».²³ In questo contrasto si può certo riconoscere esemplata la contraddizione tra necessità e bene che orienta il pensiero di Simone Weil, né è difficile riconoscere in Useppe, spontaneamente disposto alla pietà, all'amicizia, alla verità, tratti che la filosofa attribuiva agli esseri perfettamente puri che arrestano la diffusione del male e lo distruggono assumendolo interamente su di sé. Tuttavia, sebbene nella concezione del romanzo quel bambino sia lo snodo di tutta la vicenda, quella narrata e quella della storia universale sottesa, cosicché tutti gli altri personaggi si rapportano a lui e in lui si specchiano rivelandosi nella loro confusione e impotenza e contraddizione, il suo sacrificio non è risolutivo del dramma, svela piuttosto un'erranza inarrestabile di cui egli non può altro che mostrane i segni sul suo piccolo corpo e dirne l'insensato con i suoi stupefatti, reiterati «*Pecché*», cosicché non resta spazio per una risoluzione altra dalla perdita.

C'è dunque più distanza che prossimità tra il ragazzino che nel *Mondo salvato* attraversa di slancio la folle commedia dell'esistenza e il bambinetto epilettico che ne subisce gli effetti tragici. In lui si addensa un mutato sentimento della scrittrice, una più fonda consapevolezza dell'irredimibilità della Storia, la cui disperante litania dei fatti si prolunga oltre il termine del racconto fino ad un laconico «... e la Storia continua...». Cosicché al lettore resta soltanto il minimo spiraglio delle parole del carcerato n. 7047 della Casa Penale di Turi citate a conclusione: «Tutti i semi sono falliti eccetto uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».²⁴ Che non suona annuncio di un mutamento, ma solo fiducia nella possibilità di un contatto con la bellezza che sospenda per un momento l'inesorabile sequenza degli orrori. Tale appare Useppe nel romanzo, fiore fragilissimo splendente di

unico del mondo interiore di Useppe, i cui «pensieri si raccolgono in una cavità luminosa, in un punto d'ombra, dove tutto aspetta ancora di esprimersi» [2016, 235].

²³ In un'intervista rilasciata nel 1959 Morante, che allora attendeva alla stesura di *Senza i conforti della religione*, il romanzo abbandonato ma in parte recuperato per la stesura della *Storia*, dichiarava che il tema dell'opera era lo stesso dei suoi «precedenti romanzi e storie, e cioè (per dirlo in modo sommario) il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà» [cit. in Borghesi, 2018, 53].

²⁴ Il prigioniero è Antonio Gramsci.

una segreta luce in cui il germe di una superiore intelligenza della vita è mescolata all'inconsolata tristezza di ciò che la vita gli riserva.

Non sorprende perciò che all'uscita del libro gran parte della critica si sia opposta a siffatta coscienza del mondo, fattasi tanto grave da togliere ogni illusione di possibili e fattibili mutamenti del corso della Storia. Che in forza di una sperimentata capacità letteraria a tradurre in parole il mondo «visto reale» [Weil 1962, 74], rigettava aspettative infondate, proiezioni ideologiche, accomodamenti indispensabili al quieto vivere, cioè tutto quell'insieme di irrealtà necessarie ad alimentare la finzione di vivere un tempo altro rispetto a quello orrendo appena trascorso, mentre per quell'imbarazzante scrittrice il tempo degli orrori non sembrava affatto disposto a passare.²⁵ Si fece così un gran discutere di un'opera che arrecava non poco scompiglio in un assetto culturale ben definito nei ruoli e negli schieramenti, un mondo autoreferenziale fatto nei casi migliori di intelligenze arroccate a difesa di propri fortilizi e perciò poco disposte ad interrogarsi davvero sul significato di una presa di posizione radicale che avrebbe dovuto condurre a una più fonda intelligenza dell'ideologia dell'autrice, non poi così «ristretta e schematica» da risolversi tutta in «una mozione dei sentimenti», espresso nel «grido esacerbato di chi dice basta alle violenze perpetrate dalla storia a danno degli umili, degli animali, della "natura"».²⁶

Ci si sottraeva in tal modo alla domanda che ella aveva inaspettatamente posta alla coscienza dei contemporanei; che è la domanda della vita stessa: un atto di accusa e una preghiera di chi non ha potuto

²⁵ Di qui la reticenza di Fortini, l'incomprensione di Pasolini, il rigetto di Rossanda, la delusione di Siciliano, la distanza di Calvino, ecc., ecc. Con l'eccezione di Garboli che in quella «gazzarra» scorse l'intento, riuscito, di mettere una pietra su un romanzo la cui carica esplosiva andava disinnescata, cosicché «spuntata la carica rivoluzionaria, messo a tacere il messaggio eversivo, ridimensionata la spinta anarchica, religiosa e liberatrice della *Storia*, è chiaro che la cultura ufficiale si gode oggi lo spettacolo con distacco, sfoggiando uno di quei larghi sorrisi concilianti che trasformano di colpo la faccia del *gangster* in quella del banchiere galantuomo» [da *Lo scandalo e la poesia*, citato in Borghesi 2018, 678].

²⁶ Così scriveva F. Fortini che si sottrasse all'esacerbata discussione pubblica intorno al libro, alla quale aveva immaginato di dedicare piuttosto un «volumetto» mai realizzato. La citazione è da un testo fortunatamente ritrovato da Luca Baranelli, probabilmente ad uso degli studenti partecipanti ad un suo seminario su *La Storia* tenuto all'Università di Siena nel 1974-75; [Borghesi 2018, 45-48].

ignorare il «nodo della croce». Di qui, credo, il pianto in cui termina l'affannata inutile ricerca del protagonista di *Aracoeli* e quel che esso inaspettatamente gli rivela della propria storia, peraltro immaginaria come «tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali»; ch  egli non piangeva sulla sua sorte come dapprima aveva creduto, ma per amore di quel padre appena ritrovato e da cui subito si era allontanato schifato. Una «spiegazione inaudita arrivata, invero, con troppo ritardo»,²⁷ e che tuttavia risuona di una presenza infine reale.

Riferimenti bibliografici

- Bachmann, I. [1998a], *La sventura e l'amore di Dio. Il cammino di Simone Weil*, in: *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 81-118.
- Bachmann, I. [1998b], *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein*, in: *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 45-79.
- Boella, L. [2013], *Le imperdonabili*, Milano/Udine, Mimesis Edizioni.
- Boella, L. [2020], *Cuori pensanti*, Milano, Chiarelettere (ed. or. 1998).
- Bori, P.C. [2012], *Dall'immagine alla somiglianza. L'umano come progetto nella tradizione cristiana*, Milano, Marietti 1820.
- Borghesi, A. [2018], *L'anno della Storia. 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata, Quodlibet.
- Borghesi, A. [2015], *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet.
- Campo, C. [1998], *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi.
- Gaeta, G. [2008], *Le scrittrici del Novecento: la libert  di pensare le cose come sono*, in: *Le cose come sono. Etica, politica, religione*, Milano, Scheiwiller.
- Garboli, C. [1995], *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi.

²⁷ «Ma se questo   il nodo della croce, dove tendono i suoi bracci, Aracoeli? A una simile domanda oziosa la vita ride. I bracci di ogni croce devono sempre, infatti, incontrarsi in un'altra croce, e di questa in un'altra. Innumerevoli sono i meridiani e i paralleli della sfera ruotante sconfinata, fino allo zenit bianco, ultima impossibile stazione delle croci»; [Morante 1982, 306, 327 e 328].

- Garboli, C. [2016], *La gioia della partita*, Milano, Adelphi.
- Hillesum, E. [2012], *Diario*, Edizione integrale, Milano, Adelphi.
- Morante, E. [1969], *L'isola di Arturo*, Milano, Oscar Mondadori.
- Morante, E. [1971/2012], *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi.
- Morante, E. [1982], *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- Morante, E. [1987], *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi.
- Morante, E. [1988], *Opere*, I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Meridiani Mondadori.
- Reitani, L. [1994], Il canto sulla polvere, postfazione a I. Bachmann, *Invocazione dell'Orsa Maggiore*, Milano, SE.
- Weil, S. [1947], *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon.
- Weil, S. [1950], *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard.
- Weil, S. [1953], *Cahiers*, II, Paris, Plon.
- Weil, S. [1956], *Cahiers* III, Paris, Plon.
- Weil, S. [1957], *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard.
- Weil, S. [1962], *Lettre à Joë Bousquet*, in *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Paris, Gallimard.
- Weil, S. [1982], *Quaderni*, I, Milano, Adelphi.
- Weil, S. [1985], *Quaderni*, II, Milano, Adelphi.
- Weil, S. [1988], *Quaderni*, III, Milano, Adelphi.
- Weil, S. [1989], Morale e letteratura, in: *Poesie e altri scritti*, a cura di A. Marchetti, Bologna, In forma di parole.
- Weil, S. [1993], *Quaderni*, IV, Milano, Adelphi.
- Weil, S. [2014], *L'«Iliade» o il poema della forza*, in: *La rivelazione greca*, Milano, Adelphi.
- Weil, S. [2015], *Diario di fabbrica*, Milano, Marietti 1820.

The Seed of Crying. Elsa Morante Reader of Simone Weil

Keyword

reality; truth; consciousness; history; littleness

Abstract

Reading Simone Weil's works represented for Elsa Morante the discovery of a thought close to her own and at the same time the occasion for a deeper understanding

of her original intellectual and spiritual dispositions. A now-established writer, the comparison with Weil's thought was decisive in guiding her poetic exploration toward a direction that might have seemed at odds with her personality, but which led her to a different perception of herself and of the world destined to give form and substance to her last works, especially *La Storia*. This second Morante, just like Weil who had passed through the factory and the civil war in Spain, found themselves forced, at a crucial moment in their lives, to take a step in an unknown direction and had the moral courage to follow it to the end, leaving no stone unturned to make tangible in thoughts or poetry the part of truth that was manifesting itself to them, to the point of overturning the relationship between reality and unreality. The comparison with the work of Simone Weil had an important role for Elsa Morante also played a crucial role in reinforcing Morante's conviction about the political function of art, which she would end up assuming as a task: to oppose with the weapon of poetry the disintegration of human consciousness.

La lettura delle opere di Simone Weil fu per Elsa Morante la scoperta di un pensiero prossimo al suo e insieme l'occasione per una più profonda comprensione delle sue originarie disposizioni intellettuali e spirituali. Scrittrice oramai affermata, il confronto con il pensiero di Weil fu decisivo per orientare la propria ricerca poetica in una direzione che poté apparire poco consona alla sua personalità, ma che di fatto la condusse ad una diversa percezione di sé e del mondo destinata a dare forma e sostanza alle opere ultime, *La storia* in particolare. Questa seconda Morante, così come la Weil passata attraverso la fabbrica e la guerra civile in Spagna, si sono trovate costrette, in un momento cruciale delle loro vite, a un passo in una direzione ignota e hanno avuto il coraggio morale di seguirla fino in fondo, senza lasciare nulla d'intentato per rendere tangibile in pensieri o in poesia la parte di verità che si andava manifestando loro, fino a rovesciare il rapporto tra realtà e irrealtà. Il confronto con l'opera di Simone Weil ha avuto per Elsa Morante un ruolo importante anche nella misura in cui rafforzava in lei un convincimento circa la funzione politica dell'arte, che ella finirà con l'assumere come compito: opporsi con l'arma della poesia alla disintegrazione della coscienza umana.

Giancarlo Gaeta
Università di Firenze, Italy