

Al centro del *Mondo salvato dai ragazzini*
di Elsa Morante.
Una lettura della *Serata a Colono*
di Claudia Messina

Ogni altro strumento può deperire, o decadere, ma la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa.

E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*

Non solo io penso quest'universo che mi schiaccia, ma lo amo.

S. Weil, *Quaderni*¹

I

Il mondo salvato dai ragazzini, romanzo e autobiografia

In una nota introduttiva al *Mondo salvato dai ragazzini* del 1971 Elsa Morante definisce il volume pubblicato nel 1968 nei termini di un viaggio:

il viaggio di una coscienza di poeta, [che] partendo da un'esperienza individuale (*Addio* della prima parte), attraverso un'esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (poesie della seconda parte, e in particolare il poema, in forma di dramma, *La serata a Colono*), tenta la sua proposta di realtà comune e unica (poesie della terza parte). Si capisce allora perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, *romanzo e autobiografia*: non intendendo questi come un seguito 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 terra².

Ricostruire la stratigrafia di alcuni lemmi morantiani è fondamentale, come si sa, per la comprensione dei testi³, specie se le parole, come in questo caso, oltre

1. Le citazioni sono tratte da E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in Ead., *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, vol. II, Mondadori, Milano 1988, pp. 1537-54; 1516, e S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, vol. I, Adelphi, Milano 1982, p. 377.

2. La nota introduttiva è riprodotta nella *Cronologia* in Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. XVIII-XCIV; LXXXI. Corsivo nel testo.

3. C. D'Angeli, «*La serata a Colono*», in Ead., *Leggere Elsa Morante*, Carocci, Roma 2003, pp. 119-40; 120.

ad avere un referente concreto e immediato nel libro che il lettore ha tra le mani, rimandano a un referente teorico, a una vera poetica. L'occhio critico è invitato al percorso intratestuale anche dal corsivo d'autore, mai casuale in Elsa Morante.

In un'intervista rilasciata nel 1957 a "La fiera letteraria" l'autrice formulava le prime importanti riflessioni sul romanzo e sul racconto, riflessioni che poi troveranno un loro sbocco sistematico nel noto saggio *Sul romanzo* apparso sulla rivista "Nuovi argomenti" nel 1959, manifesto del realismo morantiano. Emerge con forza, come spinta generativa alla scrittura, l'interezza rappresentativa sottesa alla dinamica romanzesca, nella sua differenza con la forma breve – il racconto – nonché l'impostazione filosofica dell'attività poetica. Ciò che muove lo scrittore è:

la volontà di esprimere [...] la realtà delle cose, non quale essa appare alla superficie, ma nella sua profonda verità. [...] Dirò in breve che nel romanzo (attraverso fatti che valgono solo come pretesti) lo scrittore cerca di esprimere il proprio concetto di universo (o dell'uomo che è la stessa cosa) nella sua interezza. [...] Si potrebbe aggiungere che, per le ragioni dette ora, ogni romanzo si può considerare autobiografico: giacché attraverso il pretesto dei fatti e dei 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 vita⁴.

Nell'intervista, e nel contemporaneo saggio su Saba, si delineano, dunque, i nodi concettuali della poetica del realismo, *conditio sine qua non* del romanzo, che si condenseranno nelle pagine del 1959 e nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* del 1965. Sono gli anni del lavoro al romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*, immediatamente precedente al *Mondo salvato dai ragazzini*; ma sono anche gli anni della febbrile passione per Simone Weil e per il misticismo orientale, le cui tracce, in un sincretismo tutto morantiano, risultano ben visibili in quasi tutti gli scritti raccolti in volume da Cesare Garboli⁵.

Se dunque *Il mondo salvato dai ragazzini* è "romanzo" e "autobiografia", è al testo del 1959 che si deve preliminarmente tornare. Le pagine del saggio *Sul romanzo* risultano «estranee allo spirito rigoroso delle definizioni classificatorie o delle distinzioni metodologiche»⁶, a cominciare dalla distinzione tra prosa e versi. Se si considerano romanzi il *Canzoniere* di Petrarca e quello novecentesco di Saba è perché «romanzo sarebbe ogni opera poetica nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo, delle "relazioni" umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (cioè dell'uomo, nella sua realtà)» perché «*opera poetica* significa, per definizione, un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica»⁷. Ogni opera poetica vera è dunque, per la Morante, chiamata a

4. M. Bardini, *Elsa Morante. Italiana. Di professore, poeta*, Nistri-Listri, Pisa 1999, p. 171.

5. Cfr. E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Adelphi, Milano 1987.

6. G. Rosa, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013, p. 94.

7. E. Morante, *Sul romanzo*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1497-520: 1498. Corsivo nel testo.

rappresentare il rapporto dell'uomo con la realtà, e per questo essa si configura nei termini autobiografici di «una scoperta del mondo» che appartiene *in primis* all'autore, essendo egli e non altri il primo termine di questo rapporto «giacché è il suo diverso orientamento psicologico a determinare la scelta del suo itinerario nella esplorazione del mondo reale»⁸. Lo stesso andamento, avulso da convenzioni scolastiche, coinvolge anche il genere breve, il racconto, che in versi o in prosa acquista statuto di opera poetica – sempre nell'accezione morantiana – quando presenta «un intero sistema [...] delle relazioni umane e dell'universo reale», come dimostra, tra gli altri, il volume dei *Racconti straordinari* di Poe, che «si può identificare certamente con un romanzo, del quale i singoli racconti sono altrettanti capitoli»⁹.

Il realismo proposto dalla Morante, ricorrente in tutti i saggi, seppur diversamente modulato, dimostra punti di contatto con Pasolini e, soprattutto, con Simone Weil. Se per la Weil la categoria dell'*attenzione* assume una dimensione morale ed esistenziale («La perdita del contatto con la realtà è il male, la tristezza»¹⁰), per Elsa Morante l'attenzione al reale è una prassi essenziale all'atto creativo («È la realtà che dà vita alle parole, e non il contrario»), ed è ciò che impedisce l'assopimento e «la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo»¹¹. L'assenza divina nell'universo conoscibile, dalla quale ha origine la sventura (*malheur*), è concepita come immenso atto d'amore col quale si è data la creazione e resa possibile la libertà umana: essa rappresenta il punto incandescente della grande rivelazione weiliana¹². Ciò conduce a un concetto di realtà che si fonda sull'equivalenza paradossale tra necessità e bene: la necessità, infatti, esito supremo dell'amore divino, diventa ciò che è reale, e per quanto esso sia doloroso e conflittuale è bello perché è semplicemente così com'è, contro qualsiasi tipo di utopismo che è invece l'irreale, ovvero «lo spazio gratuito, irresponsabile, solo apparentemente libero, dell'immaginazione astratta»¹³.

8. Ivi, pp. 1503-4: «Si potrebbe dire che l'avventura umana, rappresentata in un romanzo, è sempre soggettiva, perché significa sempre, nella sua verità, il dramma umano del romanziere stesso cioè il suo particolare rapporto col mondo». Per il rapporto soggettività e oggettività, cfr. R. Salsano, *Elsa Morante: riflessioni sul romanzo*, in «Critica letteraria», III, 2006, pp. 535-43: 536.

9. Morante, *Sul romanzo*, cit., pp. 1498-9.

10. Weil, *Quaderni*, cit., vol. I, p. 236.

11. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1542.

12. Cfr. Weil, *Quaderni*, cit., vol. IV, p. 179: «l'abbandono in cui Dio ci lascia è il suo modo proprio di accarezzarci. Il tempo, che è la nostra unica miseria, è il tocco stesso della sua mano. È l'abdicazione mediante la quale ci fa esistere. Egli resta lontano da noi, perché se si avvicinasse ci farebbe sparire». Per un approfondimento cfr. G. Gaeta, *Il linguaggio simbolico di Dio*, ivi, pp. 11-37.

13. F. La Porta, «Il drago dell'irrealtà» contro «Il sogno di una cosa» (su Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini ed altro), in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, Il Giannone, Foggia 2012, pp. 229-42: 229. Lo studioso pone a stretto contatto il realismo morantiano con quello di Simone Weil e Pasolini. Per il rapporto tra Morante e Simone Weil in relazione al *Mondo salvato dai ragazzini* spunti interessanti si trovano in L. Dell'Aia, *La sfera del "puer". Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, B. A. Graphis, Lecce 2010.

Elsa Morante trovava dunque una forte consonanza con Simone Weil, come dimostra, *in primis*, il saggio su Saba del 1957. In esso la realtà-poesia si precisa nell'amore per la «qualità vulnerabile di tutto ciò che vive»:

Tutto il corso di questo avventuroso *Canzoniere* è accompagnato da una voce, che sembra ripetere una specie di ringraziamento, o di addio: poiché nel tempo stesso che vanta, o lamenta, o accusa, i beni e i mali della vita, questa poesia straordinaria non dimentica mai, nella sua pietà quasi materna, la qualità vulnerabile di tutto ciò che vive. È proprio tale consapevolezza, adulta e disperata che accende, però, la realtà-poesia di Saba, invece di umiliarla: quasi in un continuo riscatto della simpatia sull'angoscia, e della vita sulla morte¹⁴.

Nel saggio dedicato al *Canzoniere* sabiano troviamo tutta una serie di immagini che ritorneranno negli scritti saggistici successivi. Emerge con forza, ad esempio, l'assimilazione morantiana del poeta a un eroe della mitologia classica: esso si configura nei termini di un «protagonista solare», «immaginazione ragionante consapevole del destino»¹⁵ che nell'orizzonte di una modernità che si è tramutata in una massificata società dei consumi combatte quella regressione etico-intellettuale che, al pari dell'universo tecnocratico, annienta la singola coscienza, causandone la “disintegrazione”. Col sentimento quasi eroico di chi cerca un «tesoro sotterraneo»¹⁶ (e il sintagma rimanda alla croce dei Felici Pochi, a quella *festa del tesoro nascosto* che la Morante affianca al nome di Spinoza)¹⁷, egli dovrà allora cercare, in una parola, la realtà nella sua integrità, ossia nella sua circolarità infinita di gioia e dolore, vita e morte, perché nella «realtà, la morte non è altro che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa»¹⁸.

La poetica della realtà, così come essa emerge dagli scritti saggistici qui brevemente citati, è inoltre al centro delle riflessioni di un'altra scrittrice del Novecento, per altro vicinissima alla Morante. Natalia Ginzburg, in uno scritto del 1973 dal titolo *La poesia*, raccolto poi nella *Vita immaginaria*, si interroga sul valore della poesia nel mondo contemporaneo, e con la stessa assolutizzazione con la quale la Morante definiva il romanzo, la Ginzburg parla di poesia «in senso assoluto», cioè «ogni forma di narrazione o di espressione fantastica»¹⁹. Risulta interessante rilevare come la Ginzburg, critica letteraria finissima²⁰, colga per-

14. E. Morante, *Il poeta di tutta una vita*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1489-93: 1491.

15. Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1515.

16. Ivi, p. 1506.

17. Per il rapporto con Spinoza si vedano le pagine di G. Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 131-6.

18. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 1542-3.

19. N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, in *Opere*, a cura di C. Garboli, vol. II, Mondadori, Milano 1987, pp. 497-685: 654.

20. Sulla critica letteraria della Ginzburg, che meriterebbe più adeguati approfondimenti anche in relazione ad una propria definizione di poetica, cfr. A. Rondini, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in “Rivista di letteratura italiana”, XXIII, 2005, pp. 53-85.

fettamente il nucleo del realismo morantiano. Accostando, non a caso, il nome della scrittrice a quello di Saba, Delfini e Penna, descrive infatti in questi termini ciò che è «dovere e onestà dei poeti»:

Di ogni persona singola, noi possiamo dire senza sbaglio che ha il dovere dell'onestà. Così, rozzamente possiamo dire che è dovere e onestà dei poeti cercare di muoversi non in direzione del bene o della bellezza, ma in direzione della realtà. Difatti la poesia non ha nessun fine, salvo quello di dare agli uomini qualcosa di reale. [...] Muoversi in direzione della realtà, significa muoversi entro un punto in cui tutti i contrari s'incontrano e si congiungono. [...] La realtà è esatta come le scienze esatte, ed è nello stesso tempo vacillante, incoerente, vertiginosa, infida e infinita²¹.

Per Natalia Ginzburg ed Elsa Morante il grande compito dell'artista, «*uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade*»²², è di accogliere nell'opera la realtà «infida e infinita». Nella consapevolezza che la grande arte è sempre, in virtù della poetica del realismo, atrocemente pessimistica («per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica»)²³, al poeta si richiederà allora, in nome di un umanesimo integrale, «di compiere l'amara traversata dell'angoscia a occhi aperti» per portare «la liberazione alla città devastata»²⁴, a quella città della peste che si sdoppia in «Tebi e Gerusalemme [...], Polis e City»²⁵ nella parte centrale del *Mondo salvato dai ragazzini*.

2

La serata a Colono. Note preliminari

Il mondo salvato dai ragazzini presenta una strutturazione ternaria – elemento questo da non sottovalutare dato il riferimento a una “commedia” della terza parte – costituita da *Addio*, *La commedia chimica* e *Canzoni popolari*, suddivise a loro volta in varie sezioni. *La serata a Colono* è inserita nella seconda sezione, in posizione centrale rispetto all'insieme, che si presenta caratterizzato da una fortissima sperimentazione linguistica e da soluzioni espressive fortemente eterogenee. Non a caso si è messo in rilievo «l'aspetto “magmatico” dell'impianto strutturale e delle modalità di scrittura»²⁶, nel rifiuto della tradizione ermetica e post-avanguardistica in nome, si direbbe, di quella poetica del realismo che si è appena evidenziata, dal momento che l'autrice, come sostiene Mengaldo, riesce ad attuare un ideale di «affabulazione democratica e di sottomissione umile della lingua alla cosa»²⁷.

21. Ginzburg, *Vita immaginaria*, cit., p. 659.

22. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1539.

23. Ivi, p. 1549.

24. Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1515.

25. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, pp. 7-249: 67.

26. A. Pelo, «*La serata a Colono*» di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile, in “La lingua italiana”, IV, 2008, pp. 137-51: 137.

27. P. V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 147-68: 147.

Il *Mondo* è una raccolta unitaria, il cui filo rosso è la rivolta disperata contro la morte, alla quale il discorso lirico si oppone già dai primi componimenti di *Addio*²⁸. Il viaggio della coscienza inizia con una morte (singola) – invertendo il modello della *Vita Nova* dantesca e del *Canzoniere* di Petrarca – e prevede dapprima una fuga (inutile) nel delirio allucinogeno della *Commedia chimica*²⁹, per approdare poi alla *Serata a Colono*, che rappresenta l'universalizzazione di quella stessa esperienza.

La serata a Colono è parodia seria dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, portata avanti utilizzando anche le altre due tragedie della trilogia sofoclea, soprattutto l'*Edipo Re* e, in misura più contenuta, l'*Antigone*³⁰. Il rapporto con il modello è sancito dall'elemento paratestuale e dall'*antefatto* di mano d'autore, la cui voce esterna che racconta le vicende pregresse del re di Tebe assolve quasi la funzione svolta da Giocasta nel prologo d'apertura delle *Fenicie* di Euripide, espressamente citata come fonte in una carta manoscritta relativa alla preparazione del testo³¹.

Rispetto al mito tragico, Elsa Morante riduce vistosamente i personaggi. I principali sono Edipo, Antigone e il Coro, le cui individualità vengono designate attraverso la diversità dei registri linguistici; i personaggi minori sono invece i Tre Guardiani, il Dottore e la Suora. La vicenda di Edipo a Colono è trasposta nell'ospedale psichiatrico di una non identificata città sud europea. Il testo, malgrado le significative indicazioni di regia per un'apparente *mise en space*, sembra essere destinato alla sola lettura, un dramma da leggere, come dimostrano sia le diverse vesti tipografiche assunte da singoli lemmi o da parti del dialogo, sia la particolare chiusura del dramma che, prevedendo la discesa iniziatica del protagonista in sette tappe, rende il finale difficilmente immaginabile a teatro, a meno di non concepirlo in forma oratoriale, con l'azione sostituita dalle voci³². In realtà *La serata a Colono*, nella sua parvenza teatrale, appare senz'altro più vicina all'idea di un teatro di parola e di poesia (il celebre *Manifesto* pasoliniano è dello stesso anno) in cui l'azione scenica è ridotta al grado zero: teatro

28. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 99. Per uno studio filologico di *Addio* cfr. M. Fiorilla, *Tra le carte del "Mondo salvato dai ragazzini" di Elsa Morante: per la genesi di "Addio"*, in *Filologia dei testi d'autore*, Atti del Seminario di Studi (Università degli Studi di Roma Tre, Roma, 3-4 ottobre 2007), a cura di S. Brambilla, M. Fiorilla, Cesati, Firenze 2008, pp. 243-68.

29. Interessanti considerazioni sul delirio allucinogeno della *Commedia* si trovano in S. Ceracchini, *Le chiavi nascoste ne La Commedia Chimica di Elsa Morante*, in "L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana", VI, 2011, pp. 211-21. Ringrazio l'autrice del saggio per la preziosa segnalazione.

30. Per la "parodia" morantiana, cfr. D'Angeli, «*La serata a Colono*», cit., pp. 120-1. Ma si veda anche G. Agamben, *Parodia*, in Id., *Categorie italiane*, cit., pp. 120-30.

31. V. E. 1622/Cart. III, c. 17. Come nell'*antefatto* morantiano, il testo euripideo si apre con l'immagine del Sole, i cui raggi nefasti determinarono la rovina della stirpe di Labdaco, presentando inoltre il riferimento alla città delle sette porte e l'accecamento del protagonista con lo spillone della madre. Si dica pure che quest'ultimo elemento testuale è conservato dalla Morante solo nell'*antefatto*, perché l'*Edipo* morantiano deve il suo accecamento a due chiodi che rimandano alla passione di Cristo. A questo proposito Bardini parla di una cristianizzazione del mito. Cfr. Bardini, *Elsa Morante*, cit., p. 650.

32. Cfr. per questi temi ivi, p. 639, e A. Rodighiero, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Fiorini, Verona 2007, p. 65.

di voci, dunque. Da sole voci è costituito il Coro dei ricoverati, mai presente fisicamente in “scena”, ma che ivi irrompe attraverso una «novena discorde e sconclusionata»³³, costituita da citazioni provenienti dalle più diverse aree comunicative: il linguaggio quotidiano convive con quello giuridico e con quello cinematografico e massmediatico, provocatoriamente accostati a citazioni tratte dalla Bibbia, dai Veda, da Canti aztechi di guerra e da vari discorsi militari³⁴. Il risultato è una babele caotica del linguaggio che propone una *mixtio* sconcertante tra la pseudocultura dei messaggi tecnologici, riti di guerra e violenza e linguaggio religioso. Giustamente Concetta D’Angeli sostiene che il linguaggio del dramma acquista «rilievo di oggetto piuttosto che mantenere la funzione di strumento espressivo»³⁵. Il Coro, così come Edipo e Antigone, esplica la trasposizione operata dalla Morante: i vegliardi benpensanti del coro tragico diventano un ammasso di dolore e caoticità, funzionali a tormentare il protagonista. La coppia parentale è totalmente trasformata: Edipo è un piccolo proprietario terriero sessantenne mentre l’eroina sofoclea è descritta come una “ragazzina” di quattordici anni. Essi costituiscono il nucleo del dramma, con pari dignità letteraria: sono entrambi funzionali al progetto morantiano. Lo dimostra, in prima istanza, il titolo, che non è inizialmente *Edipo a Colono*. La versione definitiva è preceduta da una lunga elaborazione da parte della Morante, che in fase di scrittura cambiò ripetutamente, passando da *Mezzanotte sulla scalinata. Commedia*, a *La serata di Antigone a Colono* fino a *Serata di Edipo a Colono, ovvero commedia nella camera n. 6*. Il titolo e il sottotitolo definitivi appaiono solo nell’ultima fase di revisione dattiloscritta³⁶.

Nei quaderni formato album dalla copertina blu sui quali l’autrice lavorava ai testi emergono altre interessanti indicazioni relative alla *Serata*. Non solo si stabilisce l’equazione arte-realtà, ma viene ribadito che il testo: «non è un prodotto della fantasia; ma la trascrizione documentaria (fedele al massimo) di una serata reale, svoltasi anzi in un tempo e in uno spazio d’esistenza recenti e prossimi»³⁷.

Se la *Sera domenicale* si chiudeva con l’immagine della memoria come «casa di pena» e «dimora ultima» di «amanti» e «madri» irrimediabilmente «morti»³⁸, il problema di una memoria che è insieme individuale e sovraindividuale si snoda lungo le pagine della *Serata a Colono*. Edipo è il poeta³⁹, ma è poeta dal pensiero traumatizzato e dalla memoria violata, e porta su di sé le stigmate di ferite indelebili che lo hanno reso senza parola. Marchiato e contaminato dalla violenza, e scosso da varie sventure, egli «s’è smemorato di tutte cose»⁴⁰. È il poeta

33. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 39.

34. Per l’analisi linguistica cfr., oltre a Pelo, «*La serata a Colono*» di Elsa Morante, cit., S. Paglia, *I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione. Note sulla lingua e lo stile della «Serata a Colono» di Elsa Morante*, in “Critica letteraria”, I, 2011, pp. 138-62.

35. D’Angeli, «*La serata a Colono*», cit., p. 123.

36. Cfr. V. E. 1622/Qd. II, c. 23 e c. 28 e V. E. 1622/Cart. III, c. 51.

37. V. E. 1622/Cart. III, c. 8.

38. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 33.

39. D’Angeli, «*La serata a Colono*», cit., pp. 127-9.

40. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 49.

che rimasto muto dinnanzi agli orrori della vita ne sente solo i dolori confusi, frammenti di storia collettiva («Ah ecco che ritornano / i fabbricati, le rotaie, la gente»⁴¹ chiaro preludio alla deportazione ebraica, il grande tema della *Storia*) misti a frammenti di realtà normale, che come si apprende dalle indicazioni di regia sembrano spaventarlo più di ogni altra cosa. È insomma alienato, fuori di sé. Sono i primi sintomi della *Storia*, che inghiottono l'uomo moderno in un'epoca segnata da un'irrealtà che si svela nella volgarità della lingua (si veda il linguaggio dei tre guardiani), nell'aggressività della moltitudine urlante, negli stralci di discorsi confusi e sregolati.

Il pensare di Edipo non ha nulla della linearità logica: in esso memoria mitica e memoria attuale si fondono, dando luogo a una mescolanza di idee provenienti dalle più profonde pieghe dell'essere. Il suo è sin dall'inizio un delirio contro coscienza, che spingendo l'eroe tragico alla ricerca della verità si traduce in tormento e disincanto, senza ritorno alla felicità tanto agognata. Edipo inaugura dunque la "serie" di quei personaggi morantiani – il cui acme drammatico sarà raggiunto da Davide Segre della *Storia* e da Manuele di *Aracoeli* – che «impersonano la visione leggendaria e drammatica dell'umanità attratta dalla luce, dalla felicità, dalla gioia, ma spesso minacciata e travolta dalla tragedia, dalla sofferenza, dalle innumerevoli forme di tristezza e potere»⁴².

Eppure questo stesso poeta, chiamandosi appunto Edipo, implica su un piano denotativo il riferimento ad un mito collocato in una posizione centralissima nella cultura occidentale, e ne fa personaggio adatto a una stratificazione semantica che esulando dal mero dramma individuale ne sancisce l'esemplarità, di cui il nome in prima istanza è testimone. Dice di sé:

Forse io sono il corpo d'ogni antenato e d'ogni primogenitura,
il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali
lo sciame infesto di tutte le contaminazioni⁴³.

È in gioco, dunque, il particolare accostamento morantiano al mito edipico, nonché l'oscurità messa più volte in luce dalla critica rispetto alla presunta colpa del protagonista, mai espressamente pronunciata nel suo lungo e complesso parlare. Si dica subito che la colpa di Edipo, per Elsa Morante, è colpa intellettuale inscritta nel territorio morale, e soprattutto per ciò che concerne l'aspetto razionale ella dimostra straordinaria fedeltà al modello tragico, in particolare all'*Edipo Re*⁴⁴. Ma tale colpa si palesa con evidenza soprattutto nel lungo discorso cosmogonico del protagonista incastonato nella parte centrale del testo, mentre nella complessa parte iniziale questa diventa motore di tutta una serie

41. Ivi, p. 55.

42. N. Setti, *Morante, Elsa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 512-8: 516.

43. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 69.

44. Cfr. D'Angeli, «*La serata a Colono*», cit., p. 127, che opportunamente sostiene che Edipo «interpreta per intero l'istanza razionale nel suo doppio aspetto – quello della conoscenza e quello dell'interpretazione – dimostrando in tal modo straordinaria fedeltà al modello tragico».

di riflessioni che la colpa primaria innesca sull'intero dramma. Nella *Serata a Colono*, insomma, Elsa Morante riattualizza e manipola la colpa dell'Edipo re presentandola nel suo esito ultimo.

Gli interventi del protagonista possono dividersi in tre modalità. La prima, esperita attraverso il confronto-dialogo con Antigone, diventa scontro e differenza di due particolari *Weltanschauung* ricche di risvolti per la comprensione dell'intero testo. La seconda comprende il lungo discorso metamorfico di Edipo, su cui più si concentra l'interpretazione morantiana del mito, mentre la terza riguarda l'ultimo atto della vita del personaggio, resa attraverso la spoliatura in sette tappe accompagnata da versi che inglobano in chiusura due citazioni: la prima da *Song* di Allen Ginsberg e la seconda da *Abitte* di Friedrich Hölderlin, quest'ultima riprodotta per intero.

Edipo, uomo della conoscenza, dichiara fin dall'inizio il suo essere al «centro delle croci» e «solo, trascinato da un dolore impossibile e furioso» contempla la «trama arabesca della stessa angoscia»:

La fine dei regni paterni già scritta sulle piccole mani nasciture,
e le guerre paterne che mandano i figli alla strage per frodare il destino;
e gli angeli che annodano i fili degli oracoli obliqui e degli alibi ammiccanti
attorno alla consumazione irriconoscibile
sul passaggio delle tre strade.

Giusta il riferimento diretto al mito (il passaggio delle tre strade), e poiché tutta la prima parte del dramma ruota attorno a questa «spola d'eterna monotonia»⁴⁵, è utile riportare un appunto autografo della Morante, datato 1° giugno 1966, steso sul *verso* a commento di questa prima parte:

Laio: i padri tentano di sopprimere i figli per evitare di essere soppressi. A cominciare da Dio con Adamo e Eva.

Legge: Edipo (l'uomo) non può decidere all'incrocio delle tre strade (conoscenza del bene e del male, orrore-contemplazione, vita vegetativa) se non si libera del padre. Ma la sua liberazione è al tempo stesso il suo delitto: che lo condanna alla generazione e quindi alla morte e nel tempo stesso alla continuazione perpetua della coscienza (immortalità della specie)⁴⁶.

L'appunto è prezioso, non solo perché getta luce su parti del testo particolarmente oscure, ma anche perché, ponendo in secondo piano il motivo dell'incesto sul quale hanno insistito le interpretazioni moderne del mito edipico, ne sposta la vicenda su un piano esistenziale. La Morante sembra concentrare nella figura di un "io" che si chiama Edipo il percorso esperienziale di ogni figlio che segue al padre per farsi uomo e culminante nell'ingresso nell'età adulta, ingresso che richiama e ripropone lo strappo del primo uomo, nel quale è inscritto l'avvio al processo generazionale e al destino di morte («Sulla ruota mulinante delle

45. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 68-9.

46. V. E. 1622/Qd. III, c. 9.

generazioni / vedo tutte le città sorgere e crollare nello stesso punto»), nella centralità scandalosa ed eterna del dolore. Da questo dramma universale, lucidamente individuato e messo a tema nella fase elaborativa del testo, consegue che la colpa di cui Edipo si autoaccusa nella prima parte del dramma si configura anche come colpa di ad-venire all'esistenza. La conoscenza ha squarciato il velo di Maia («Oh Maia! Oh Maria»)⁴⁷ e ha mostrato a un Edipo costituito dalla sola ragione quella che appare l'unica verità possibile:

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 morire⁴⁸.

A questa concezione si oppone Antigone. «Ragazzina selvatica e tremante»⁴⁹, questa Antigone rappresenta i puri di cuore, coloro ai quali la realtà appare fresca e sempre nuova, assolutamente naturale. In lei è forse possibile rinvenire uno dei possibili travestimenti di quell'Achille che la Morante considerava come uno dei personaggi archetipici per i poeti e per gli scrittori, perché rappresentava in modo esemplare uno dei possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà⁵⁰. A lei dunque appartengono gli occhi «intatti», antagonisti primari della cecità spasmodica e corrotta del padre. È insomma nel duetto parentale che si consuma il vero conflitto tragico, di cui i registri linguistici costituiscono la spia più significativa.

In aperta polemica col «documentarismo» di tanta letteratura contemporanea, che attraverso un utilizzo del dialetto tutto meccanico lo rende, per Elsa Morante, «larva spenta che non dice nulla»⁵¹, il linguaggio di Antigone è non a caso una «invenzione linguistica straordinaria»⁵², perché non si rifà a un referente dialettale univoco ma è costruito su una contaminazione di vari dialetti dell'area centro-meridionale, con tratti riconducibili a un'oralità ispirata al parlato popolare e semicolto, con spiccati tratti romaneschi⁵³. Come per il linguaggio colto ed estremamente vario, metaforico e metamorfico di un Edipo che «ha letto tutti i libri»⁵⁴, quello della figlia è funzionale alla caratterizzazione del per-

47. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 68-9.

48. Ivi, p. 71-2.

49. Ivi, p. 40.

50. Cfr. E. Morante, *Rosso e bianco*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1459-85; 1468.

51. Morante, *Sul romanzo*, cit., pp. 1508-9. Corsivo nel testo.

52. Paglia, *I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione*, cit., p. 94.

53. Cfr. Pelo, «La serata a Colono» di Elsa Morante, cit.

54. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., 50. Sul linguaggio di Edipo, Paglia, *I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione*, cit., pp. 149-50, sostiene si tratti di «un linguaggio composito, sottoposto a continue fluttuazioni di registri linguistici: da quello letterario e altisonante e accasamente metaforico, a quello umile e quotidiano [...]

sonaggio e all'espressione del suo punto di vista. Si segnala il fatto che Elsa Morante arrivi a questo bilinguismo espressivo solo in un secondo momento, perché nelle prime stesure dell'opera la lingua parlata da Antigone è quasi assimilabile a quella del padre: essa si esprime infatti in un italiano standard medio-alto, che solo nella redazione definitiva assumerà le caratteristiche dialettali alle quali si è fatto riferimento. Dal punto di vista dei contenuti del discorso, e dunque della visione del mondo che essi veicolano, questi invece non mutano nel passaggio dall'una all'altra redazione⁵⁵.

L'Antigone di Elsa Morante si avvicina all'eroina dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, ma l'autrice forza il mito e quello che nel modello appariva un atteggiamento dolce e comprensivo qui si trasfigura in una voce «innalzata ai vertici di una *pietas* creaturale che ha momenti di un'intensità quasi insostenibile»⁵⁶.

Ragazzina semibarbara, Antigone è la prima dei Felici Pochi⁵⁷ che affolleranno le successive sezioni del *Mondo*, e al suo linguaggio è affidata la facilità di pensare in parole e in poesia, al presente. Ella ingloba in sé sia l'istanza realistica, e quindi razionale, sia quella immaginifica e poetica. Consapevole fin dall'inizio della dimensione tragica espressa dal padre, a questa si oppone con convinzione, nel linguaggio che le è caratteristico:

pure se sono nata per dover morire
sono contenta d'essere nata perché se non ero nata
me ne dovrebbe restare scumpagnata senza gnisuna famiglia io
sono contenta e specialmente a voi pa' adesso che siete vecchio
io ci penzo che se non ero nata chi ci stava con voi per custodirvi⁵⁸

Fedele custode dei legami familiari, l'Antigone morantiana possiede una visione realistica tanto della vecchiaia («la vecchiaia lo stroppia con l'arteria rumatica») quanto della morte («come s'è nati bisogna morire»)⁵⁹, ma in lei la forza trasfor-

gremito di riferimenti a situazioni e luoghi del passato mitico o biblico e della contemporaneità».

55. Si veda a titolo esemplificativo la battuta, paradigmatica della positività del personaggio, in V. E. 1622/Qd. III, c. 33: «Non devi più soffrire questo dolore, padre mio. Loro sono morti, come pure noi moriremo un giorno. Chi piange per i morti fa come un ragazzo che piange perché i suoi fratelli sono andati a dormire di prima sera mentre lui non ha ancora sonno, e andrà a dormire più tardi. Io pure se sono nata per dover morire, sono contenta dev'esser nata. Chi ti accompagnerebbe, s'io non fossi nata? Io sono qua vicino a te, e non ti lascio, padre mio». Il manoscritto V. E. 1622/Qd. v, che rappresenta una fase avanzata del processo compositivo, contiene alla carta 7 il seguente appunto «Rifare tutte le battute di Antigone».

56. G. Leonelli, «*Il mondo salvato dai ragazzini*», in *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, a cura di W. De Nunzio-Schilardi, A. Neiger, G. Pagliano, Liguori, Napoli 2010, pp. 125-39: 135.

57. L'intuizione è di D'Angeli, «*La serata a Colono*», cit., pp. 130 ss. Per Antigone, cfr. anche E. Donzelli, *Edipo salvato da Antigone*. «*La serata a Colono*» di Elsa Morante, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di K. Cappellini, L. Geri, Bulzoni, Roma 2007, pp. 191-200.

58. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 75.

59. *Ibid.*

matrice dell'amore stimola l'immaginazione, sfociando in quello che però non è un semplice inventare. Nel tentativo di distogliere il padre dai tormenti che lo assillano, Antigone fa ricorso alla propria abilità consolatoria, ma questa non si riversa nella creazione di storielle fantastiche e irrealistiche: la sua capacità immaginativa crea, infatti, scenari di realtà che ha visto e conosce – giardini verdeggianti, statue e fontane, cancellate di rose, fino alla visione dell'agognato ritorno a casa – e che convivono, nel suo discorso, con la consapevolezza del dolore insito nell'esistenza umana, che ella stessa vede concretizzato nel «pianto insanguinato» del padre⁶⁰. È dunque attraverso il linguaggio elementare, ingenuo e popolaresco di Antigone che si esprime la ricchezza e la vitalità del suo personaggio, un linguaggio capace di accogliere in sé la realtà tutta, intera: la vita e la morte, la gioia dell'amore e la bellezza del mondo e la triste consapevolezza della fine sono posti l'uno accanto all'altro, e veicolano la saggezza naturale di chi conosce e inneggia il movimento reale della vita stessa, in sé estremamente mutevole e vario. È ad Antigone allora, e non al colto Edipo, che la Morante consente la risoluzione dell'enigma della Sfinge, perché quel lemma che condensa in una sola parola (uomo) la rappresentazione *intera* della realtà umana attraverso le tre età della vita – infanzia, maturità e vecchiaia – solo da lei, infine, poteva essere detto⁶¹.

Polo positivo della tragedia, Antigone possiede una conoscenza del mondo che la avvicina al Beato Angelico del saggio morantiano del 1970: sono entrambi capaci di mantenere intatto uno sguardo di meraviglia sulla realtà delle cose, dalla quale non è esclusa la malattia e la morte⁶², conservando inalterata anche un'altra importante caratteristica, la compassione, sulla quale si tornerà. In questa prima parte la scrittura di Elsa Morante attinge al senso profondo della realtà umana, che comporta forze laceranti e distruttrici affiancate da altre che sono potenzialmente salvatrici. Il discorso dell'eroina morantiana fa da contrappunto alla tragedia, per lasciare scorgere nel buio della storia luci e lumi («una grande luminaria [...] di tanti colori»⁶³) che malgrado tutto esistono e ci sono.

60. Ivi, p. 65.

61. Probabilmente a questa capacità va riferito l'appunto autografo riportato da S. Cives, *Elsa Morante "senza i conforti della religione"*, in *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 27 aprile-3 giugno 2006), a cura di G. Zagra, S. Buttò, Colombo, Roma 2006, pp. 49-65: 54: «Antigone deve senza sapere smentire Edipo nel senso che la vita ogni giorno col suo mistero è al tempo stesso il simbolo del suo mistero e l'uomo non se ne accorge perché il suo stesso destino è questo cioè cecità, sordità ecc.».

62. Cfr., fra i tanti, Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 55: «Quella / è una bella fontana di statue / con la illuminazione elettrica e anniscosta / che fa l'acqua di tanti bei colori». Per il Beato Angelico cfr. il saggio *Il beato propagandista del paradiso*, in Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1555-69: 1565, con la descrizione del *Giudizio universale*, il manifesto poetico del Beato Angelico, nel quale agli *idioti* viene descritto «l'impero del male», che «è un osteria di cannibali murati dentro la cantina, senz'altra illuminazione», mentre «la Repubblica del Bene, invece, è una ballo mattiniero all'aperto, in un bel prato da dove, per una salitella fiesolana, si arriva al piccolo uscio radioso che porta alle stanze della luce».

63. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 64.

La seconda tipologia di intervento riguarda il rapporto umano-divino, inscenato attraverso l'esperienza metamorfica del protagonista. Edipo ripercorre, infatti, le sue «nascite innumerevoli» – dal vegetale all'animale all'umano – per giungere infine all'incarnazione «in quest'ultima specie del dolore»⁶⁴, che è propriamente quella del personaggio che dice io. Il testo appare retoricamente sostenuto, e nella sua conclusione segna l'approdo di Edipo alla dimensione puramente razionale, nel suo doppio aspetto della conoscenza intellettuale e dell'interpretazione. Poiché nell'intero volume, e nella *Serata* in particolare, è presente il pensiero di Simone Weil, è utile riportare alcuni passi weiliani tratti dai *Cahiers*, passi peraltro annotati e sottolineati dall'autrice. I primi riguardano la ragione, descritta nel suo *modus operandi* e nella sua funzione:

Il mondo è un testo a più significati, e si passa da un significato a un altro mediante un lavoro. Un lavoro a cui il corpo prende sempre parte, come quando si impara l'alfabeto di una lingua straniera, tale alfabeto deve penetrare nella mano a forza di tracciare le lettere. Al di fuori di questo, ogni mutamento nel modo di pensare è illusorio.

La ragione non deve esercitare la sua funzione dimostrativa se non per giungere a scontrarsi con i veri misteri, con i veri indimostrabili, che sono il reale⁶⁵.

L'uomo è unità sostanziale di corpo e coscienza, materia e intelletto. Alla ragione, mai isolata dal corpo, è richiesto lo scontro con i misteri che costituiscono il reale. Si è già detto come la Weil e la Morante trovino un singolare terreno di incontro sul piano della realtà. Questi punti si rivelano preziosi per seguire gli snodi del testo.

Il discorso è graficamente eterogeneo, perché presenta vesti tipografiche diverse, ed è centrato sulla relazione umano-divino. Con «TUTTI i sensi in uno» della condizione vegetale la pioggia divina è abbondante e totale, bastante per se stessa («io non mi domandavo niente di lui»)⁶⁶, nutriente abbastanza da stimolare uno sviluppo che rompendo la scorza vegetale attiva la metamorfosi in «bestiola tremante e feroce» che «LUI raccolse nella sua mano divina»⁶⁷. Ad amore risponde amore («perché in ogni sangue mi si faceva riconoscere LUI: colore e sapore») e per amore la lingua diviene «parlante», sancendo l'approdo definitivo alla condizione umana. Come uomo al primo giorno della creazione la comunicazione con il divino è immediata e diretta, passa attraverso la natura e attraverso il corpo («nel fragore terribile del mio costato pulsante») e alla «fronte» che si alza per «vedere» il dio comunica la verità:

E in risposta LUI si mise a cantare
per dirmi ch'io ero il bastardo deforme
la bruttezza della natura

64. Ivi, p. 88.

65. Le citazioni sono rispettivamente tratte da Weil, *Quaderni*, cit., vol. I, p. 230, e vol. III, p. 351.

66. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 89-90.

67. Ivi, p. 91.

e meglio sarebbe stato per me
di non essere mai nato⁶⁸.

Al rifiuto del dio il primo uomo risponde con la prima preghiera d'adorazione, balbettata «quasi all'insaputa della [...] mente»:

*O alibi e contrad-dizione
mistero dei misteri
che ne-ghi per dar-ti e umi-li-i per insegnare i trion-fi,
chi intende-rà il tuo gergo tragico?
tu invii mes-saggi cifrati, da re a re
perché la-tua-se-gre-ta al-leanza sia riconosciuta
solo da chi sa leggere i tuoi segni
non-co-municabili e
dif-ficili...*

ma a tale preghiera, inneggiante «l'*ambiguità favolosa*»⁶⁹ del divino, si sostituisce immediatamente l'interpretazione – marcata nuovamente dall'autrice con una diversa veste tipografica – atta a sancire la separazione definitiva:

QUESTO MESTESSO
RIFIUTATO DAL CIELO, QUESTO
PISCHELLO BASTARDO E DEFORME,
NON È CHE IL BRUTTO ROVESCIO DEGRADATO
DEL MESTESSO VERO [...].
PERÒ
SE SCANSO QUESTO NIDO ESTRANEO, QUESTA FAMIGLIA
/FERINA,
METTENDOMI ALLA RICERCA, FORSE
IO POSSO RITROVARLO, QUEL MESTESSO
REALE
E INCREDBILE...⁷⁰

Nell'invito a spregiare la dimensione umana («QUESTA FAMIGLIA FERINA») per la ricerca di un doppio luminoso, l'interpretazione fonda un *modus* conoscitivo che realizza se stesso esclusivamente attraverso l'esaltazione delle facoltà razionali, le quali, desiderando ardentemente la trascendenza verso la quale tendono, sono incapaci di sostenere il peso della verità quando infine si apprende che la ricerca di sé finisce nel punto in cui «i bracci della croce s'incontrano»⁷¹. Proprio l'interpretazione si rivela allora tra i capi d'accusa principali: forse la Morante è memore, pur con le ovvie variazioni, della lezione di Hölderlin, perché anche per il poeta tedesco la catastrofe edipica è dovuta principalmente

68. Ivi, p. 92.

69. Ivi, pp. 93-4. Corsivo nel testo.

70. Ivi, p. 94.

71. Ivi, p. 95.

ad un'interpretazione dell'oracolo definita negativamente come *zu unendlich* (troppo infinita)⁷².

Nello spregio della creatura, e della creazione, la sua *hybris* è dunque allontanamento dalla realtà, ed è anche su un piano morale che essa va a collocarsi. A Edipo manca di fatto quello che Simone Weil definisce, in un passo tra l'altro commentato dalla Morante, come il più "soprannaturale" degli atti, la compassione:

La compassione è ostacolata dal rifiuto di accettare per sé la possibilità di soffrire. È il rifiuto di riconoscersi nella miseria altrui, che è brutto [...]. Mettere volontariamente il proprio io nel corpo miserabile che si ha sotto gli occhi [...]. Movimento analogo all'incarnazione. Questo è soprannaturale, perché è soprannaturale discendere: vi si oppone la gravità morale⁷³.

Il rifiuto della «possibilità di soffrire», che nel primo discorso del protagonista veniva declinato come rifiuto di nascere, diventa condanna iscritta sul piano dell'etica, perché per Simone Weil e per Elsa Morante l'irrealtà che aliena la coscienza è, lo si ripeta, «la pretesa di espellere artificialmente dalla vita tutto il "negativo", l'illusione che le cose siano manipolabili e controllabili»⁷⁴. *La serata a Colono*, se vista in quest'ottica, lungi dal rappresentare una crisi di poetica, sostanzia una necessità etico-morale della scrittura che sarà esperita, integralmente, nello *scandalo che dura da diecimila anni*, ossia nel romanzo *La Storia*⁷⁵.

È l'autrice, del resto, a dichiararlo chiaramente nella preziosa *Nota introduttiva* all'edizione americana del romanzo del 1977:

Io non presumo davvero che il mio tema annunci una verità sorprendente. Si tratta, anzi, di una ovvietà [...]. A distanza o da vicino, ogni società si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce. Ma il fatto che questo male sia sempre esistito non è un motivo che gli dia diritto di esistere.

72. F. Hölderlin, *Aedipus der Tyrann*, a cura di T. Cavallo, Feltrinelli, Milano 1991, p. 199. Per l'interpretazione del mito edipico portata avanti da Hölderlin, cfr. G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008, pp. 73-4.

73. Weil, *Quaderni*, cit., vol. II, p. 229. D'Angeli, che ha studiato, in relazione al romanzo *La Storia*, i *Cahiers* weiliani appartenuti ad Elsa Morante, sottolinea come questo passo presenti il seguente commento morantiano: «N.B. Da gente volgare una simile compassione per identificazione è considerata inferiore e negativa». Cfr. C. D'Angeli, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla Storia*, in Ead., *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 81-103: 88-9.

74. La Porta, "Il drago dell'irrealtà" contro "Il sogno di una cosa", cit., pp. 229-30.

75. Questo pare suggerire, per *La Storia*, N. Setti, *La Sapienza degli inermi. Elsa Morante, «La Storia» (1974)*, in *Il simbolico in gioco. Letture situate di Scrittrici del Novecento*, a cura di A. Ribero, L. Ricaldone, Il Poligrafo, Padova 2011, pp. 155-201: 200-1: «Le storie tragiche dei personaggi del romanzo sembrano escludere una qualsiasi visione progressista e ottimistica dell'avvenire; questo è piuttosto il segno di una rottura con posizioni ideologiche e retoriche che mistificano e rimuovono quanto la storia del tragico XX secolo ha purtroppo dimostrato. In questa radicale presa di distanza da visioni progressiste e a priori ideologiche, deve essere individuata la portata etica e politica di questo romanzo. [...] Ricordando il principio che Elsa Morante ribadisce nei suoi saggi: l'autore deve rendere conto della realtà in tutta la sua estensione e insita drammaticità».

E relegare questo argomento fra gli inutili “luoghi comuni” è un pretesto triviale, atto a giustificare un silenzio complice. [...] Però, intorno a noi, nonostante tutto, la vita resiste ancora. Essa chiede di non venire oppressa, mortificata, falsificata e uccisa⁷⁶.

Edipo non accetta la croce, pur essendo egli stesso in croce. Edipo è *figura Christi*, e lo è dall’inizio alla fine del dramma, che è anche una passione. Ne sono testimoni, nel testo, oltre che la simbologia dei chiodi e i frequenti riferimenti ai «bracci impediti»⁷⁷, le reiterazioni dell’espressione «Ho sete»⁷⁸, che ricalcando *Gv* 19, 29 – testo ampiamente citato dalla Weil – ne sanciscono l’identificazione diretta. Insomma, anche nella *Serata a Colono* è forse possibile rinvenire quella “concezione figurale” – il riferimento è naturalmente ad Auerbach – che sorregge l’impianto delle *Canzoni popolari* della terza sezione studiate da questo punto di vista da Paola Azzolini, e che secondo l’autrice si esplica attraverso la celebre figura del Pazzariello, la cui «rinascita conclude e presagisce le ripetute resurrezioni dell’innocente»⁷⁹. Per tale concezione «la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto “umbra” e “figura” di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura, conterrà la realtà vera»⁸⁰. Se la storicità del sacrificio di Cristo è raffigurata come *umbra* o *figura* nel Vecchio Testamento, così nella storia umana solo due avvenimenti si ripetono come *figure*: la nascita e la morte del Cristo, ossia la nascita e la morte di ogni uomo e di ogni vittima innocente; quell’intima doppiezza che l’opera poetica è chiamata ad accogliere in sé con pietà quasi materna, come in Saba, è quel «movimento reale della vita» da sempre «segnato dagli incontri e dalle opposizioni, dagli accoppiamenti e dalle stragi»⁸¹. E se Edipo, come il Pazzariello, è *figura Christi*, allora il suo sacrificio è eterno. Come la sua resurrezione. Ricorda ancora Auerbach: «Le figure [...] non sono soltanto provvisorie; in pari tempo esse sono anche la forma provvisoria di alcunché di eterno e sovratemporale; non si riferiscono

76. La *Nota introduttiva* all’edizione americana della *Storia* per i membri della First ed. Society, Pennsylvania 1977, si legge nella *Cronologia* in Morante, *Opere*, cit., pp. LXXXIII-IV.

77. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 108.

78. Ivi, pp. 104-5.

79. P. Azzolini, *Attraverso la poesia di Elsa Morante*, in Ead., *Il silenzio d’ombra: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 189-201: 200. Nel saggio si percorre l’avventura poetica morantiana escludendo però la *Serata a Colono*.

80. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 176-226: 223.

81. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1547. Viene in mente, e l’accostamento potrebbe essere approfondito ed esteso a molti altri passi, una celebre pagina de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, autore amatissimo da Elsa Morante, nel quale lo *stàrets* Zosima riflette sul personaggio di Giobbe, privato da Dio dei propri figli e reso «zimbello del diavolo» e poi fatto padre per la seconda volta: «Ricordando quei suoi primi figli, com’è possibile che fosse pienamente felice, come era prima, con questi nuovi figli, per quanto cari gli fossero? E invece è possibile, è possibile: il vecchio dolore, obbedendo al grande mistero della vita, trapassa pian piano in una gioia piena di pace e umiltà; alla giovinezza ardente e impetuosa succede la serena, luminosa vecchiaia». F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. Mondadori, Milano 1994, vol. I, p. 405.

soltanto al futuro pratico ma anche, da sempre, all'eternità e sovratemporalità»⁸². È a partire da questo che si potrebbe spiegare allora il terzo e ultimo intervento del protagonista nella parte finale del testo, parte in cui, infittendosi il libero sincretismo morantiano, «l'urgenza metafisica allinea accanto ai testi del misticismo orientale la più attiva parola evangelica»⁸³.

Malgrado le riserve espresse dalla D'Angeli circa l'integrazione del tragico greco con le religioni orientali, forse è proprio nella concezione su esposta che i due ambiti trovano la loro unione poetica. La scala delle sette porte cui fa riferimento Edipo non rimanda a una generica religione orientale e i colori non sono quelli del mandala⁸⁴. Si accoglie qui l'indicazione precisa dell'autrice, reperibile nelle carte manoscritte di preparazione del testo. La scala cromatica corrisponde ai «7 gradi della contemplazione secondo i sufiti»⁸⁵, ognuno dei quali è accompagnato da un colore che ritorna nel testo morantiano. Non si riprenderanno qui le caratteristiche dell'esoterismo sufita e dell'esperienza mistica di questa particolare religione: l'utilizzo di essa da parte di Elsa Morante è estremamente libero e creativo, funzionale al suo messaggio poetico. Per chiarezza espositiva si vedano però i sette gradi attraverso i quali al sufita è consentito il contatto con il divino:

Risalita: il corpo umano (Adamo) colore nero-grigio; i sensi vitali (Noè) colore azzurro; il cuore (Abramo) colore rosso; il limite sovra cosciente (Mosè) colore bianco; lo spirito (Davide) colore giallo; l'ispirazione (Gesù) colore nero-luce; la verità (Mao-metto) colore verde smeraldo⁸⁶.

La Morante segue i colori invertendone significativamente l'ordine e nei versi prosastici di ardua decifrazione incastonati tra un colore e l'altro immette le suggestioni date dai singoli stati spirituali⁸⁷. Ne risulta un percorso personalissimo che partendo dal verde e dal turchino giunge al rosso, passa attraverso il giallo e il bianco e arriva finalmente agli ultimi due colori: il nero grigio (Adamo) e il nero-luce (Gesù), dalla Morante sostituito con il vuoto. Alla prima delle due tonalità rimanda chiaramente la citazione di Ginsberg («volevo tornare al corpo dove sono nato»). Alla seconda, del resto approdo finale del testo giusta l'equazione Edipo-Cristo, si richiama l'ultima parte: nell'oscurità la morte si consuma nell'invocazione («O Sacro Essere! [...] o luce mia»), che in qualche modo riscatta l'errore conoscitivo di Edipo:

82. Auerbach, *Studi su Dante*, cit., p. 213.

83. G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 197.

84. Così sostiene D'Angeli, «*La serata a Colono*», cit.

85. V. E. 1622/Cart. III, c. 6.

86. G. Mandel, *Storia del sufismo*, Bompiani, Milano 2001, p. 52.

87. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 112-3. Ad esempio il colore rosso (il cuore) trova un corrispettivo nella pubertà e nella «bocca intrisa di primo amore», mentre il giallo (lo spirito) nella «semina favolosa» che «bagna i cigli/inclinati nell'Elevazione», e ancora il bianco (il limite sovra cosciente) è «Il suo colore! L'UNO, il punto del fuoco! Il cerchio raggianti! [...] la goccia dove si incontrano tutte le iridi!».

Di questo cupo dolore nascosto nella
vita tu da me troppo hai saputo.
Oh! Perdona e dimentica!

Nella scoperta che «il corpo dell'amato era una festa di 7 splendori»⁸⁸, il buio totale della morte è accompagnato da un di più di luce e da un «battito multiplo di orologi»⁸⁹, perché siamo ormai alle soglie della *Smania dello scandalo*, e «fra poco è il primo giorno», nel quale «staccandosi da una croce» viene incontro nel *mondo* «fresco assolato ridente/il ragazzo Adamo»⁹⁰. Edipo, Adamo, il Pazzariello: *figure* che rimandano l'uno all'altro, «travestimenti». Rispetto a ciò è interessante sottolineare come sia l'autrice stessa, proprio nei risvolti di sovraccoperta all'edizione del 1968, ad offrire spie significative rispetto al *modus* attraverso il quale il lettore deve avvicinare il volume. Oltre all'indicazione preziosa che definisce il *Mondo* un romanzo e un'autobiografia, esso presenta un sistema dei personaggi-protagonisti che «riappaiono sotto diversi travestimenti»⁹¹.

Al centro tra la morte (*Addio*) e la vita (*Canzoni popolari*), *La serata a Colono* forse più che segnare l'acme di una posizione nichilista⁹² rappresenta, invece, la resa in scrittura della morantiana poetica della realtà, il drammatico viaggio coscienziale nella dolorosa ma vitale presa d'atto che la vita è «MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA»⁹³. E malgrado la coscienza sanguini nel far propria la verità, la scrittura disegna ugualmente quella «traversata»⁹⁴ nella realtà «infida» ma «infinita» che, auspicata nelle pagine saggistiche, si concretizza ora ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, certamente il manifesto creativo più bello, e più doloroso, del suo realismo.

88. Ivi, p. 110.

89. Ivi, p. 114. È la Morante a suggerire nelle preziose istruzioni di regia una forte illuminazione come chiusura del dramma: «*Silenzio. Adesso, si sente suonare una campana. Nel corridoio, è tornata la normale illuminazione di prima, alla quale contemporaneamente s'è aggiunta anche la luce al neon nel vano della scala. Ma sul luogo non c'è più nessuno. Curiosamente, d'intorno al corridoio deserto, risuona un battito multiplo di orologi, quale più vicino e quale più distante. Poi dal fondo della scala s'ode la voce piangente di Antigone che grida*». Si è inoltre convinti che l'intertesto religioso fondamentale di quest'ultima parte del testo sia il Vangelo di Giovanni, come dimostra la reiterazione da parte di Edipo di Gv 19, 29. Seguendo questa strada potrebbe essere interessante accostare la figura di Antigone a quella di Maria Maddalena, in una completa cristianizzazione del mito pagano che ben si adatta all'impianto generale del volume e soprattutto alla terza parte. Nel vangelo apocrifo, infatti, Maria Maddalena al momento della resurrezione del Cristo è descritta in lacrime, particolare che manca invece negli altri vangeli.

90. Ivi, p. 131.

91. La nota editoriale è reperibile in *Appendice* a Bardini, *Elsa Morante*, cit., p. 681.

92. Questa la nota interpretazione di Bardini, ivi, pp. 150 ss.

93. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 67. Porta avanti interessanti considerazioni sul realismo in relazione non solo al *Mondo salvato dai ragazzini* ma a tutta la poetica di Elsa Morante sin dai tempi della stesura del racconto *Il ladro dei lumi* confluito poi nella raccolta *Scialle andaluso* (1963), L. Fortini, *Ladra di lumi e delle notti. Appunti per una poetica morantiana*, comunicazione pronunciata al convegno dedicato ad Elsa Morante tenutosi all'Università degli Studi di Roma Tre il 22 e 23 novembre 2012, i cui atti sono in corso di pubblicazione a cura di G. Leonelli.

94. Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1515.