

scrittura/lettura/ascolto

La poesia di *Menzogna e sortilegio*. Leopardi, Saba, Penna e l'antidoto alla tragedia

SARA CERNEAZ

Univesità degli Studi di Udine

sara.cerneaz@uniud.it

Abstract. Poetry in *Menzogna e sortilegio* adds to the complex textuality of the first novel by Elsa Morante, acting both the textual thresholds, as the dedications *Alla favola* and *Ai personaggi*, and inside the text itself, as in the farewell *Canto per il gatto Alvaro*. This paper aims to read the writer's verses as part of an intertextual dialogue with *Alibi* (1958) – which has a relevant genetic relation with *Menzogna e sortilegio*, as shown by the philological study of Morante's manuscripts – and in relation to the melodramatic instances of the novel, already assessed by Morante's critics, in order to help defining the textuality of *Menzogna e sortilegio* and the poetics of Elsa Morante herself, who often voiced her foundational and passionate relationship with poetry.

Keywords: Morante, *Menzogna e sortilegio*, *Alibi*, poetry.

Riassunto. Sulle soglie, come la dedica *Alla Favola* e *Ai personaggi*, o entro il testo nel commiato del *Canto per il gatto Alvaro*, la poesia di *Menzogna e sortilegio* (1948) concorre alla complessa testualità del romanzo d'esordio di Elsa Morante. L'intervento vuole leggere i versi della scrittrice nel dialogo intertestuale con *Alibi* (1958) – lo studio filologico delle carte morantiane rivela infatti dei rapporti genetici di rilievo con *Menzogna e sortilegio* – e in relazione alle istanze melodrammatiche del romanzo assodate dalla critica, con la finalità di contribuire alla definizione della testualità di *Menzogna e sortilegio* e della poetica di Morante, che con la poesia ha sempre dichiarato un rapporto fondativo e passionale.

Parole chiave: Morante, *Menzogna e sortilegio*, *Alibi*, poesia.

La poesia di *Menzogna e sortilegio*. Leopardi, Saba, Penna e l'antidoto alla tragedia

Ho intrapreso un'indagine di *Menzogna e sortilegio* a partire dalle poesie che incorniciano – anche se questa è una definizione che tenterò di sfumare, se non sconfessare, ben presto – il romanzo. Pur offrendo una prospettiva ridotta, il tema ha condotto ad esiti critici produttivi rispetto all'opera nel suo complesso, suggerendo anche una ridefinizione del ruolo della poesia entro la produzione di Morante, un ambito poco studiato dalla critica.¹

Due poesie appaiono sulle soglie del testo: *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, che anticipa l'*Introduzione alla storia della mia famiglia* e che nella sua «circolarità manifesta, esalta leopardianamente l'attività creatrice», con le parole di Giovanna Rosa;² e *Ai personaggi*, che apre alla prima delle sei parti di cui si compone il romanzo, e che ancor di più si configura come programmatica degli intenti e dei modi della creazione narrativa. Funge invece da commiato il *Canto per il gatto Alvaro*, che chiude sulla figura inizialmente misteriosa di Alvaro. È soprattutto su quest'ultima poesia che si concentrerà la discussione: la complessità testuale che attesta e la sua peculiare collocazione *entro* la testualità del romanzo, non nelle zone del peritesto, la rendono particolarmente significativa.

Perché scegliere dei versi per chiudere *Menzogna e sortilegio* e quale dinamica e dialettica essi instaurano con la testualità del romanzo? Va anzitutto rilevato che nella tradizione del romanzo italiano tale incontro di testualità, a questa altezza cronologica (*Menzogna e sortilegio* esce nel 1948) – quindi al di fuori di un registro e un canone più sperimentale degli anni a venire – sia almeno peculiare. Tuttavia, spostando la riflessione all'opera di Morante, si evidenzia quanto l'attestazione di poesia sia ricorsiva: oltre che in *Menzogna e sortilegio*, «poesie, ninnenanne, ritornelli si trovano in: *Il gioco segreto* (1941), *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* (1942), [...] *L'Isola di Arturo* (1957), *La Storia* (1974), *Aracoe-li* (1982), *Lo scialle andaluso* (1963)». ³ La poesia nei romanzi di Morante è dunque una presenza forte, un fatto che non consente di relegare questi versi a semplice cornice o incastonamento.

¹ Sulla poesia di Morante si segnalano almeno la monografia *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, a cura di G. Cascio, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, 2015, e il recente A. Rubinacci, *Elsa Morante e il Mondo salvato dalla poesia*, in «Configurazioni. Ricerche Sulla Poesia Contemporanea», 1, 2022, pp. 53-77.

² G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 25.

³ G. Cascio, *Le frondi apparenti*, introduzione a *Oltre la menzogna* cit., pp. IX-XI: p. IX. Su *La Storia* segnalo che le carte avantestuali, ben studiate da Monica Zanardo, ci dicono che Morante aveva pensato di inserire in appendice le poesie di Davide-Carlo: cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 174 e sgg.

Rispetto a queste tre poesie, va considerato che esse fanno parte anche di un altro testo di Morante: *Alibi*, la prima delle sue due raccolte poetiche, uscita per Longanesi nel 1958.⁴ È una pubblicazione successiva a *Menzogna e sortilegio*, ma il cui nucleo originario è rintracciabile in un quaderno dal titolo *Narciso. Versi poesie e altre cose molte delle quali rifiutate* di cui dà notizia Cesare Garboli nella sua introduzione ad *Alibi* per Einaudi e solo nel 2004.⁵ Si tratta di un quaderno importante «composto nella prima metà degli anni '40 (le datazioni autografe vanno dal 1943 al 1945)» e che attesta «oltre ad altri versi, di grande interesse comparativo, confessioni personali, appunti e riscritture di parti di *Menzogna e sortilegio*».⁶ L'autografo rivela dunque dei rapporti genetici profondi tra *Alibi* e *Menzogna e sortilegio*, ancora da indagare in maniera puntuale.⁷

In ragione di questa relazione, è rilevante soffermarsi su un testo firmato da Morante proprio per la *Premessa* ad *Alibi*:

L'Autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e per suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi (dei quali poi alcuni, come si vede dalle date poste in fondo, risalgono agli antichi tempi della sua prima giovinezza) l'Autrice lo ha fatto solamente nella speranza di rendere, a chi li leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto al comporli.⁸

Se da un lato è indubbia una postura retorica che indirizza a una lettura di questi versi in forma di *diminutio*; dall'altra è evidente che se questi versi – «eco», «coro» dei romanzi – effettivamente compaiono in un romanzo, debbono avere un portato di significato tutt'altro che suppletivo.

È produttivo concentrarsi su alcune parole chiave di questa *Premessa*, a partire da «coro», in virtù di un dato assodato dalla critica morantiana, ovvero che il melodramma sia una funzione fondamentale per

⁴ Su *Alibi* cfr. il recente E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2024, pp. 170-178.

⁵ C. Garboli, *Introduzione* a E. Morante, *Alibi* (2004), Torino, Einaudi, 2012, pp. V-XIX: p. VIII e seg.

⁶ S. Ceracchini, «Tu sei la fiaba estrema»: le poesie di «*Alibi*», in «Caudernos de Filologia Italiana», 20, 2013, pp. 73-98.

⁷ È Ceracchini a stabilire una relazione tra *Poesia per Saruzza* e *Amuleto*, poesie di *Alibi*, con *Menzogna e sortilegio*: cfr. *ivi*, pp. 76-77.

⁸ E. Morante, *Alibi* cit., p. 3.

leggere *Menzogna e sortilegio*.⁹ La stessa struttura narrativa degli amori non corrisposti e incrociati fra i protagonisti principali richiamano quegli intrecci tipici del genere. E già Natalia Ginzburg aveva notato quanto le didascalie in apertura ai capitoli avessero un'eco melodrammatica. Lugnani poi ha rintracciato e categorizzato addirittura cinque modalità dell'apparire melodrammatico nel romanzo (la citazione, il campo figurale, l'allusione, la riscrittura e la suggestione).¹⁰ Pure Mengaldo nei suoi studi linguistici su Morante afferma:

Che *Menzogna e sortilegio* sia anche un melodramma, non c'è dubbio; ma a costituirlo come tale non contribuisce soltanto la fitta allusione a testi operistici, bensì anche, più in generale, il colorito e tradizionale e ottocentesco della lingua.¹¹

È quindi pertinente leggere il *Canto per il gatto Alvaro*, secondo la suggestione della stessa Morante, come un «coro», nella sua accezione e funzione melodrammatica e più estesamente musicale? Gli avantesti offrono degli elementi importanti: secondo la ricostruzione di Silvia Ceracchini, «la prima bozza della poesia, contenuta nel quaderno di *Narciso*, con data "Roma, 15 dicembre 1944" ha titolo *Madrigale*». ¹² Certo non siamo di fronte a un madrigale, ma a un componimento squisitamente versoliberista. Va poi considerato che i cosiddetti *titoli metrici* sono molto frequenti nel nostro Novecento, perlopiù per una corrispondenza lasca se non inesistente – ad eccezione dei casi di Pasolini e Bertolucci –: attorno specificamente al madrigale, ricordo *Quasi un madrigale* di Quasimodo, *Due Madrigaletti* di Caproni, *Madrigale di Fuochi* in *Novembre* di Bertolucci, *Madrigali* della *Bufera* montaliana.¹³ Anche rispetto al suo successivo *Il mondo salvato dei ragazzini*, del 1968, Morante scriverà che si trattava di un «madrigale»;¹⁴ e un *Madrigale in forma di gatto* (1964) è

⁹ Cfr. L. Lugnani, *L'ipotesi melodrammatica come luogo della "tracotanza" e della "teatralità"*, in *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, a cura di L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannocci, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 343-407; P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 21, 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 11-36. Sul dispositivo estetico del melodramma nella modernità cfr. F. Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron, 2020.

¹⁰ L. Lugnani, *L'ipotesi melodrammatica* cit., pp. 348-349.

¹¹ P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica* cit., p. 14.

¹² S. Ceracchini, «Tu sei la fiaba estrema» cit., p. 86.

¹³ P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento, terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.

¹⁴ Questa, riportata in maniera più estesa, l'iconica nota autoriale sull'opera: «È un romanzo d'avventure e d'amore [...]. È un poema epico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale»: la nota è reperibile in appendice al testo M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 681.

pure quello indirizzato al sodale Pasolini a commento del suo libro *Poesia in forma di rosa*.¹⁵

Morante sembra aver cara la forma del madrigale, seppure a tutti gli effetti *nominale*. Le ragioni, che spiegano la scelta titolistica inizialmente rematica del *Canto per il gatto Alvaro*, ma mi pare anche l'attrazione generale per questa forma da parte di Morante, sono plurime. Il madrigale è un metro di materia "amorosa", come *Menzogna e sortilegio* è essenzialmente un romanzo d'amore. Si tratta di un genere basso-popolare (a differenza del sonetto, della canzone o della sestina, ad esempio), e la riflessione sul rapporto tra letteratura e società, in dialogo con quella sul realismo, sappiamo quanto sarà nodale criticamente per Morante e la sua generazione.¹⁶ Infine, e forse soprattutto, è una forma di poesia per musica.

Ho interrogato il testo per capire se questo richiamo alla poesia per musica fosse fondato. Riporto allora la trascrizione della prima strofa, affiancata dall'indicazione metrica in corrispondenza dei versi:

Fra le mie braccia è il tuo nido,	ottonario 4 ^a
o pigro, o focoso genio, o lucente,	endecasillabo 2 ^a 5 ^a 7 ^a
o mio futile! Mezzogiorni e tenebre	endecasillabo 3 ^a 8 ^a
son tue magioni, e ti trasformi	novenario 4 ^a
di colomba in gufo, e dalle tombe	decasillabo 3 ^a 5 ^a
voli alle regioni dei fumi.	novenario 1 ^a 5 ^a
Quando ogni luce è spenta, accendi al nero	endecasillabo 1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
le tue pupille, o <i>doppiero</i>	ottonario 4 ^a
del mio dormiveglia, e s'incrina	novenario 2 ^a 5 ^a
la tregua solenne, ardono effimere	endecasillabo 2 ^a 5 ^a
mille torce, tigri <i>infantili</i>	novenario 3 ^a 5 ^a
s'inseguono nei dolci <i>deliri</i> .	decasillabo 2 ^a 6 ^a
Poi riposi le fatue lampade	novenario 3 ^a 6 ^a
che saranno al mattino il vanto	novenario 3 ^a 6 ^a
del mio davanale, il fior <i>gemello</i>	decasillabo 2 ^a 5 ^a 7 ^a
<i>occhibello</i> .	quadrisillabo 3 ^a

Se il *Canto per il gatto Alvaro* attesta un sostanziale versoliberismo, esso tuttavia rivela un ordito metrico-stilistico interessante. È notevole ad esempio il richiamo abbracciato dei vv. 1-4, diversi per una lunghezza sillabica ma con medesima accentazione di 4^a. Ma soprattutto l'andamento baciato dei vv. 9-10 e 13-14, in un caso per identità metrica, nell'altro per omologia, a creare verticalmente una struttura a distico o comunque a misura ravvicinata. A questo pattern ritmico, si accompagna in controcanto un simile andamento della rima, che se c'è – in punta di verso – è sempre e solo baciata (vv. 7-8, 11-12, 15-16, con segnalazione in corsivo).

A ciò si aggiungano chiari elementi di circolarità. Ne è un esempio l'anadiplosi in apertura della seconda strofa (sempre con segnalazione in corsivo):

Poi riposi le fatue lampade
che saranno al mattino il vanto
del mio davanzale, il fior gemello
occhibello.

E t'ero *uguale*!

Uguale! Ricordi, tu,
arrogante mestizia? Di foglie [...]

È uno stilema tipico del melodramma, qui evidenziato anche dalla scelta del verso a gradino tra prima e seconda strofa, a sottolineare ulteriormente la chiusura rimica baciata esemplare del recitativo. Di qualche rilievo è anche la chiusura della terza e della quarta e ultima strofa (con corsivi di chi scrive):

Mentre i tuoi pari, gli animali celesti
gustan le folli indolenze, le antelucane feste
di guerre e cacce senza cuori, perché
tu qui con me? Perenne, tu, libero, ingenuo,
e io tre cose ho in sorte:
prigione peccato e morte.
Fra lune e soli, fra lucenti spini, erbe e chimere
saltano le immortali giovani fiere,
i galanti fratelli dai bei nomi: Ricciuto,
Atropo, Viola, Fior di Passione, Palomba,
nel fastoso uragano del primo giorno...
E tu? Per amor mio?

Non mi rispondi? Le confidenze inviate
imprigion tu, come spada di Damasco le storie d'oro
[...]
tu mi consoli,
o gatto mio!

Qui la rima identica (*mio*) arricchita dalla iterazione retorica del *tu*, è quasi di marca ritornellistica e caratteristica della ballata. Si tratta di forme di iteratività rimica, prosodica e retorica di una poesia orientata al cantabile, alla musicalità.

In linea con l'autocommento autoriale, nonché con quella funzione-melodramma produttiva per l'opera morantiana, sembra che per il *Canto per il gatto Alvaro* Morante avesse effettivamente in mente una for-

ma di poesia per musica.¹⁷ Risuonano allora le stesse parole di Morante nella già citata *Premessa* di *Alibi*:

i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica.¹⁸

Per Morante la poesia è essenzialmente per musica, cantabile, in linea peraltro con quell'anti-novecento (o altro novecento) di Saba e Penna a cui l'autrice guarda dichiaratamente in questi anni:¹⁹ vi tornerò.

Ancora sul «coro», è apprezzabile la suggestione che Morante potesse avere in mente un riferimento ben preciso, e cioè quello del *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* delle *Operette morali* leopardiane. Il nome di Leopardi non è nuovo nella critica morantiana che si è occupata di poesia e si pone peraltro in continuità con quella linea poetica sabiana e penniana accennata.²⁰ Ma il riferimento non è generico, bensì nutrito sia di elementi tematici che formali. L'operetta leopardiana tratta di un dialogo con i morti, fatto che è di evidente contatto con *Menzogna e sortilegio*; formalmente poi il *Dialogo* di Leopardi è un esempio di questo incontro senza soluzione di continuità di prosa e verso; infine esso attesta una delle prime sperimentazioni leopardiane di liberazione metrica, che ancora molto deve alla tradizione drammatica e musicale. Ad avvalorare la pertinenza di questo riferimento è ancora un dato avantestuale: secondo lo studio delle carte morantiane, in alcuni abbozzi si attesta la volontà dell'autrice di titolare il proprio libro *Coro di morti*.²¹

Il riferimento risulta allora produttivo: ma a quale «coro» Morante mette di fronte il lettore? Quello che è voce di una collettività? La definizione di «eco», quindi rimando ma anche moltiplicazione, lo suggerirebbe. Tuttavia nel *Canto per il gatto Alvaro* la voce è unica e corrispondente a quella della protagonista Elisa, che qui si rivolge al proprio gatto.

¹⁷ Scrive Berardinelli: «Se il romanzo deve avere qualcosa degli antichi poemi epici o fiabeschi, così la lirica non può ignorare lo stile dei Libri Sapienziali, *Giobbe*, *Salmi*, *Cantico dei Cantici*, o quello dei monologhi del teatro musicale. Nel linguaggio poetico della Morante si sente la nostalgia della musica», in A. Berardinelli, *Elsa Morante tra poesia e prosa*, in Id., *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti*, a cura di M. Comitangelo, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 219-227: p. 224, corsivo mio.

¹⁸ E. Morante, *Alibi* cit., p. 3.

¹⁹ Cfr. almeno E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* cit., pp. 33-39.

²⁰ Cfr. D. Diamanti nel saggio *La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire*, in *Per Elisa* cit., pp. 301-342; G. Rosa, *Cattedrali di carta* cit.

²¹ Cfr. G. Palli Baroni, *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, S. Buttò, Roma, Colombo, 2006, pp. 37-47: p. 37.

Scrivere Morante sulla poesia:

La poesia [...] allo specchio, come Narciso, crede forse d'innamorarsi di sé, mentre poi ama, in se stessa, i colori e il fuoco delle diverse vite, che in lei vengono a riflettersi, e che si rendono, attraverso di lei, pure luci.²²

La poesia stessa per Morante si identifica con una forma di coralità – «ama [...] i colori e il fuoco delle diverse vite» –, ma non vi è moltiplicazione, pluralità di voce, bensì, al contrario, assolutezza («che si rendono, attraverso di lei, pure luci»).

Nel *Canto per il gatto Alvaro* se certo la voce dell'io lirico è unica e continua ad essere quella di Elisa, nella misura stessa in cui si fa lirica diventa *assoluta*. Credo allora che la presenza di poesia nella testualità romanzesca, sia da leggersi come controcanto alla moltiplicazione del sé di Elisa, che nel teatro della sua mente è condotta a una sorta di «narcisismo affabulatore».²³ È come se la moltiplicazione lasciasse posto alla sottrazione, all'«assenza» («Il luogo dell'assenza, per i poeti, è la lirica»);²⁴ e la diffrazione della voce alla sua assolutezza, in una forma che ritengo compensativa o comunque clausolare.

Alcune ultime considerazioni nuovamente in riferimento alla premessa di *Alibi*. La definizione di poesia come 'gioco', 'divertimento' («i suoi radi versi sono [...] nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno») è un motivo iterato nella produzione di Morante. Il gioco è anche *leitmotiv* della sezione *Il mondo salvato dai ragazzini* dell'opera omonima, uscita nel 1968 nel solco dello sperimentalismo di quegli anni:

TUTTO QUESTO
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO

Nella Sezione, che porta infatti il sottotitolo «Poema in varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo», questa quartina torna ritornellisticamente (attestando peraltro l'impiego di uno stilema tipico della poesia per musica).

Se il dire assoluto, sottrattivo della lirica può essere letto come una forma compensativa alla moltiplicazione dell'affabulazione del romanzo, in maniera simile, credo che anche nella sua concezione di lirica

²² E. Morante, *Il poeta di tutta la vita* cit., pp. 33-39, p. 38.

²³ G. Rosa, *Cattedrali di carta* cit., p. 184.

²⁴ E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* cit., pp. 121-138: p. 135.

come gioco, divertimento e pure come musica sia possibile leggersi un antidoto, un esorcismo. Una forma di risarcimento rispetto all'adesione di Morante al registro del grave, in nome invece di una *levitas*, una grazia – ancora sabiana e penniana – per citare una dicotomia di Simone Weil,²⁵ molto cara a Morante.

Non aveva niente, lei, di Rimbaud, di Penna, del suo giovane amico Bill Morrow – lei apparteneva alla legge di gravità, alla *pesanteur*.²⁶

era seria, selvaggiamente seria [...] dei due rapporti possibili col linguaggio – la tragedia e la commedia – Elsa aderiva istintivamente a quello tragico.²⁷

Come ricorda Agamben, «certo, ogni tragedia proietta un'ombra comica e chi ha conosciuto Elsa ricorda certe incredibili canzonette che solo lei conosceva e con cui, se voleva, faceva ridere gli amici».²⁸

Questo incontro di testualità incornicia sì il testo, ma non in senso esornativo, quanto propriamente epistemologico, ontologico, forse religioso.

La chiusa del *Canto per il gatto Alvaro* lo confermerebbe: tutto il componimento ruota attorno alla dialettica tra riconoscimento, appartenenza («t'ero uguale!», v. 17), da un lato, ed estraneità, esilio («Non mi rispondi?», v. 39), dall'altro. Ma i versi chiudono significativamente nella consolazione, nei baci, nel conforto («d'ogni domanda io voglio riposarmi», v. 46):

L'allegria d'averti amico
basta al cuore. E di mie fole e stragi
coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti,
tu mi consoli,
o gatto mio!

La lirica per Morante sarebbe il «congedo dalla tragedia»,²⁹ per citare il titolo di un saggio di Agamben sull'autrice: il congedo vitale e salvifico.

²⁵ S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947.

²⁶ C. Garboli, *Prefazione*, in E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica* cit., pp. XI-XXVII: p. XIII.

²⁷ G. Agamben, *Il congedo della tragedia*, in Id., *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 135-137: p. 136, ora anche in *Oltre la menzogna* cit., pp. 3-5, p. 4.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Agamben, *Il congedo della tragedia* cit., p. 137.