

"LA PERCOSSA DEL BELLO"

La bellezza come discesa e ascesa in Simone Weil

di
MASSIMILIANO MARIANELLI

In one of her earliest writings, the essay "Le Beau et le Bien" in 1926, Simone Weil asks herself about the nature of beauty and its meaning. She refers in particular to architecture and underlines how "the temple" shows itself to be a "law unto itself". The temple, therefore, is not an "imitation" or copy in any way at all: its parts are beautiful if considered within the unity of the temple itself and not if looked at in isolation from one another. The same criterion is valid for music, whose perfection appears in its unity, as it is valid supremely also for dance, a "living architecture in movement". Indeed, the elements of dance "are no longer stones but people … taken from their animal existence to be transported into the life of society, that is, the life that is properly human". The reason for this is, in Weil's view, that dance derives from liturgy and "liturgy is nothing other than the manifestation of society". According to Weil beauty presents itself as something "impenetrable by the spirit and responding to all because of a single, mysterious presence: the symbol of God as object, just like the sphinx". Art prepares for silence and a new way of seeing things; by means of the experience of beauty it possible to come to see things as they are: "Things are as they are: the supreme lesson. Sum qui sum in creation. Space and solitude in painting. Space is solitude, indifference to all things. Some events are no more meaningful than others; also the crucifixion of Christ was no more meaningful that a pine-needle that falls; God wants all things equally … the arts use the materials of space and time, and this indifference is the object they portray". Art, therefore, is the representation of the indifference of all things and in this way, in Weil's view, it can present itself as the downward movement which is the condition for an upward movement, that is, it is that movement which allows us to return to the reality of things - namely their indifference - and to discern their essence: "seeing the essence beneath existence", seeing the divine lying beneath all things.

1. La natura della bellezza

In uno dei suoi primi scritti, il saggio del 1926 *Le Beau et le Bien*, Simone Weil inizia la propria trattazione affermando: «L'uomo vive in tre modi: pensando, contemplando, agendo; in quanto egli pensa che qualcosa nell'universo risponde a questi tre modi, egli ha le idee del vero, del bello e del bene»[1].
Nello scritto, un elaborato redatto quando era ancora allieva liceale del grande maestro francese Alain, la giovane pensatrice s'interroga sulla natura del *bello* e del *bene* e del nesso che, come suggerisce il titolo, li lega insieme.
Da subito, interrogandosi sulla natura del bello e sul significato e valore dell'opera d'arte, ella rileva come essa, per sé, non abbia un riferimento immediato alla morale. Non ha senso, anzi - scrive -, porsi il problema se sia o meno «conforme o contraria alla morale [...]. D'altra parte, la virtù ha qualcosa di rigido e severo che sembra contrario al bello»[2].
La giovane Simone, per tentare d'indagare la natura del bello e propriamente soffermandosi sulla produzione artistica, si attarda a riflettere circa la capacità che l'opera d'arte ha di attrarre l'attenzione e si riferisce a un'opera di architettura, a un tempio, la cui bellezza colpisce l'osservatore. Davanti al tempio, non penso ai mattoni dai quali è composto, non penso a che cosa serve: «Il tempio arresta il mio corpo e il mio spirito»[3].
A contatto col tempio "tutto si ferma". Certamente, le pietre che formano il tempio sono disposte secondo "leggi meccaniche", altrimenti esso crollerebbe; è anche possibile che qualcuno sposti alcune pietre, rispettando leggi architettoniche, ma, in questo caso, l'unità rappresentata dal tempio non sarebbe più la stessa che ha arrestato la mia attenzione: «Il tempio è un ordine di pietre; e questo ordine non è un ordine meccanico»[4].
Una volta entrate a far parte della costruzione, le pietre divengono in qualche modo una nuova realtà: il tempio «ha un essere proprio»[5] tale per cui, se ne volessi spostare qualcuna, «io credo - scrive la Weil - [esso] resisterebbe»[6]. Modificarlo significherebbe andare contro una certa tendenza del suo essere e una certa resistenza dello spettatore a modificarne l'essenza. Se io rimuovessi una pietra, «questa domanderebbe di tornare alla sua antica posizione; ed anche il resto del tempio lo domanderebbe»[7].
Certamente - rileva la Weil - «questo linguaggio è mitologico», ma non ne esiste un altro per parlare di queste realtà. Infatti, giacché esiste, questa "tendenza" a resistere alla modificazione e a conservare il proprio "essere" è rivelativo che «questo ordine del tempio che non possiede il mucchio di pietre è finalità [...] il tempio in quanto tempio è dunque finalità. Ma quale finalità?»[8].

1) S. Weil, *Le Beau et le Bien*, in *Œuvres complètes* I. *Premiers écrits philosophiques* (d'ora in poi OC I), Gallimard, Paris 1988, p. 60.
2) *Ibid*.
3) *Ibid*.
4) *Ibid.*, p. 61.
5) *Ibid*.
6) *Ibid*.
7) *Ibid*.
8) *Ibid*.

Considerando uno strumento d'uso comune come il martello e una figura geometrica come il cerchio, la Weil sottolinea che l'uno e l'altro indicano altra cosa da loro stessi. Modificandoli, semplicemente li trasformo ed essi tornano a essere la materia di cui sono fatti: il martello, se modificato, perde il suo valore strumentale e così il cerchio, che perde il suo concetto di cerchio.
Questo non vale per il tempio che, invece, ha una finalità in sé e non rinvia ad altro che a sé. Le pietre che lo compongono, una volta che il tempio sia distrutto, rinviano ancora al tempio di cui resta la memoria: «Il tempio non è regolato secondo alcun fine esistente o astratto che sia al di fuori del tempio; non è regolato che su se stesso; non può essere comparato che a se stesso»[9].

Le sue parti sono belle se considerate nell'unità rappresentata dal tempio, non lo sono se prese separatamente. Il tempio

> «è perfetto in sé, un assoluto nell'esistenza; [...] è là, è tutto quello che ne posso dire; è l'oggetto [...] Questo carattere d'oggetto in qualche modo irriducibile appare soprattutto nell'architettura; mentre la musica sembra la sostanza stessa dell'anima. Tuttavia, a ben riflettere, anche una sinfonia sembrerà un oggetto così duro e impenetrabile come un tempio»[10].

La perfezione della musica, come per il tempio, appare nel fatto che

> «ciascuna nota e ciascun silenzio, sebbene imprevedibile, sono necessari, e non possono essere cambiati senza che scompaia l'intera bellezza. L'ordine della musica è così inflessibile quanto quello dell'architettura. Tutte le note di una sinfonia sono insieme mezzi e fini, come le pietre di un tempio; e la sinfonia, come il tempio, è perfetta in sé e non richiama ad altro. Anche per il suo rigore matematico, la musica è l'arte più vicina all'architettura. Ma la stessa perfezione si trova in tutte le arti»[11].

Nel breve saggio giovanile, Weil non si occupa di tutte le produzioni artistiche, ma si sofferma sulla danza qualificandola come una «architettura vivente e in movimento»[12]. Nella danza gli elementi «non sono più le pietre ma gli uomini; e gli uomini che fanno parte della danza sono sottratti attraverso questa dalla vita animale per essere trasportati nella vita della società, cioè nella vita propriamente umana»[13].
Questo perché la danza è una derivazione della cerimonia e la «cerimonia non è che la manifestazione della società». Danzando, «gli uomini realizzano la propria vocazione di uomini. Tutte le arti, e l'architettura in particolare, sono dei simboli della danza, o piuttosto della cerimonia»[14].

9) *Ibid*, p. 62.
10) *Ibid*.
11) *Ibid*, p. 63.
12) *Ibid*.
13) *Ibid*.
14) *Ibid*.

In questo senso, la Weil rileva come il fine proprio dell'architettura sia quello di «trasportare nelle pietre le relazioni umane». In tale maniera, stabilendo relazioni, relazioni che non sono copia di alcun modello di relazione, l'umanità realizza propriamente la propria vocazione, supportata dallo stesso "ordine dell'universo" che, sottolinea la pensatrice, in modo misterioso impone una certa forza di "resistenza" alla modificazione orientata a perturbare lo stesso ordine che, una volta prodotto, si impone come una nuova realtà. «Così, una volta che il tempio è stato demolito, l'uomo può facilmente vedere in qualsiasi pietra qualche cosa che è in sé e per sé»[15]. Questo è possibile perché egli vi riconosce una

> «perfezione propria; questo vale per qualsiasi materia. La materia, che non era precedentemente che sentimenti e affezioni del corpo per l'uomo, diviene per lui oggetto percepito, una volta che l'arte gli ha insegnato a vederla bella; e come un frammento del tempio è ancora bello perché noi ci vediamo il simbolo del tempio intero, così tutto nell'universo è bello perché simbolo dell'universo. L'opera d'arte è simbolo dell'universo in un altro modo, in quanto la sua perfezione rappresenta quella di questo altro oggetto immenso; ma nell'arte e nella natura, il bello è sempre lo stesso: materia umana, per così dire»[16].

Il bello è lo stesso oggetto nel quale forma e materia non sono che una stessa cosa; esso risulta pertanto una realtà «impenetrabile allo spirito e rispondente a tutto per la sua sola presenza misteriosa: simbolo del Dio oggetto, tale è la Sfinge»[17]. L'arte dunque non è imitazione di alcunché: «Se un artista cerca di imitare sia una cosa sensibile sia un fenomeno psichico, un sentimento, ecc., fa opera mediocre. Nella creazione di un'opera di primissimo ordine l'attenzione dell'artista è orientata verso il silenzio e il vuoto»[18]. La bellezza dispone al silenzio, dispone a un modo nuovo di vedere le cose; le pietre del tempio non sono più pietre, ma acquistano nuovo significato e valore nell'unità dell'opera; permangono come elementi distinti ma rispondono ad una nuova finalità che non ha bisogno di servire a qualcosa, o che non è copia di altra cosa presente nell'universo: essi sono la realtà che si impone, potremmo dire, che si presenta in una forma inedita. Anticipando una prospettiva che troverà importanti sviluppi nella filosofia ermeneutica contemporanea e specialmente in Ricoeur, la Weil qualifica l'arte come un processo di attenmzione e non mimetico se con il termine *mimesis* intendiamo l'imitazione o la copia. L'arte, nella prospettiva weiliana è in qualche modo possibilità di creazione di mondi o di *rifigurazione* dello stesso reale. Questo modo di intendere l'arte vale in modo speciale per l'opera d'arte contemporanea dove l'artista, rileva Messori,

15) *Ibid*.
16) *Ibid*., p. 63.
17) *Ibid*., p. 64.
18) *Discesa di Dio. La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Torino 1967 (d'ora in poi GI), pp. 99-100.

> «lavorando nel nascosto e nel dimenticato, apre un nuovo mondo. Non un mondo altro, fittizio - dunque insignificante e totalmente innocente -, ma il nostro stesso mondo; e l'apertura non è da intendersi come una *creatio ex nihilo*, ma come una *inventio*. "Si può, dunque, utilizzare il termine 'mondo' [scrive Ricoeur] in tutto rigore, soltanto quando l'opera produce nei riguardi dello spettatore o del lettore il lavoro di rifigurazione che mette a soqquadro la sua aspettativa e il suo orizzonte: l'opera si rivela essa stessa capace di un mondo, solo nella misura in cui può 'rifigurare' questo mondo. [...] Non dimentichiamo la duplice natura del segno: ritrarsi dal e ricadere nel mondo" [P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano 1997, p. 244]. Occorre dunque riconoscere il significato di verità dell'arte, che va al di là della concezione dell'*adaequatio*»[19].

Nell'arte l'uomo non vive pensando ma, come già nelle premesse al saggio del '26 chiarisce, contemplando: la dimensione della bellezza esige una attenzione che è altra rispetto a quella dell'attività intellettuale, e che potremmo qualificare come capacità di ordinare rispondendo ad un ordine: l'artista dà nuova vita alle pietre che vengono a comporre l'"ordine del tempio" e permette allo spettatore di 'leggere' le stesse cose (le pietre), nell'armonia creata, come espressioni di una nuova unità: quella del tempio. Le 'cose', così poste in un contesto armonico che non ha altra finalità che in se stesso, non *sono* perché poste nell'opera in funzione di altro, ma risplendono come belle in sè, per quello che sono; per Simone ciò significa propriamente tendere a considerare le cose come estranee al pensiero, e propriamente come *oggetto*; a questo in qualche modo conduce supremamente il *bello*. Nella prospettiva del bello esse appaiono nella loro *neutralità*, *oggettive*, private dei condizionamenti provenienti dall'interiorità individuale. Soltanto per questa via è quindi possibile pervenire a conoscere le cose per quello che sono realmente e cioè, scrive la Weil:

> «Le cose sono ciò che sono: supremo insegnamento. *Sum qui sum* nella creazione. Spazio e solitudine nella pittura. Lo spazio è la solitudine, l'indifferenza di tutte le cose. Alcuni eventi non sono più carichi di significato di altri; anche la crocifissione di Cristo non è più carica di significato di un ago di pino che cade; Dio vuole ugualmente tutte le cose che sono [...] le arti hanno per materia lo spazio e il tempo, e per oggetto la rappresentazione di questa indifferenza»[20].

Nella prospettiva indicata l'arte non è dunque propriamente attribuzione di significati alle cose e al mondo e non è attribuzione di valore, ma, propriamente, e questo vale per l'arte di prim'ordine, «rappresentazione di questa indifferenza»

19) R. Messori, *Ricoeur e i paradossi dell'estetico*, in «Studi di Estetica», III serie anno XXVIII, fasc. II, p. 119.
20) S. Weil, *Quaderni,* III (d'ora in poi Q.III), Adelphi, Milano 1988, p. 67.

e cioè manifestarsi di un "ordine" che è lo stesso "ordine dell'Universo" e che nell'opera d'arte emerge come fine in sè. Lo stesso ordine si manifesta nell'Opera d'arte come contraddizione e propriamente come il luogo di manifestazione della stessa contraddizione fondamentale che qualifica l'Universo e cui occorre sempre tornare. Prosegue infatti la Weil, affermando che le arti, che rappresentano la stessa indifferenza di tutte le cose, conducono alla constatazione della differenza radicale di cui parla Platone in *Repubblica*.

> «"Quanto differiscano l'essenza del necessario e quella del bene" [Platone, *Repubblica*, 493 c.]. Comprendere questo significa distacco nei riguardi del bene. Dio e la creazione sono uno, e al tempo stesso Dio e la creazione sono infinitamente distanti: questa contraddizione fondamentale si riflette in quella del necessario e del bene. Sentire la distanza significa smembramento, crocifissione»[21].

L'arte come rappresentazione dell'indifferenza delle cose è in qualche modo dunque manifestazione del *necessario*; la sua essenza sembra dunque distante,radicalmente differente, da quella del *bene*. Tuttavia la stessa distanza, rileva successivamente Weil, può essere superata e, ancora nei *Quaderni*, scrive: «L'infinità dello spazio nelle sue tre dimensioni, la infinità del tempo - segnano l'ampiezza della distanza tra Dio e noi. Essa può essere superata solo discendendo, non ascendendo. Che Dio possa superarla è la prova che è creatore» e tale prova è data dall'amore che ha spinto Cristo «a diventare una cosa nello spazio»[22].

La stessa possibilità di concepire e superare la distanza tra creatore e creatura che si riflette in quella del necessario e del bene), è ancora anticipata nel saggio del '26, dove Weil, sebbene ancora non propriamente radicata nella visione cristiana di cui risentono scritti successivi come i *Quaderni*, anticipa tale superamento tentando di articolare il nesso sussistente tra *bello* e *bene*.

2. La bellezza del gesto di Alessandro e l'immagine dell'Uomo-Dio

Sempre in *Le beau et le bien* la Weil considera quindi un episodio della vita di Alessandro Magno che, sofferente per la sete insieme ai suoi soldati nel deserto, non avrebbe accettato l'acqua che uno dei suoi gli porgeva e, per non essere favorito, l'avrebbe addirittura lasciata cadere in terra. Simone analizza i momenti dell'azione e infine presenta Alessandro come l'immagine del giusto che si offre per salvare il mondo. Il suo gesto non risponde ai criteri dell'utile e del conveniente secondo i canoni, la sua azione è bella proprio perché fine in sé:

> «Alessandro, durante tutto il tempo in cui il soldato si stava avvicinando a lui non ha mosso un dito verso l'acqua; quando il soldato gli

21) S. Weil, Q.III, p. 67.
22) *Ibid*, p. 68.

> è accanto prende l'elmo, e resta per un momento immobile. Anche l'armata resta immobile, con gli occhi fissi su Alessandro; e l'universo intero è pervaso dal silenzio e dall'attesa di tutti quegli uomini»[23].

L'azione descritta si configura propriamente come cerimonia, non è infatti qualificabile soltanto come un insieme di azioni da considerare separatamente. Esse hanno senso soltanto se considerate insieme: «La cerimonia è tale per il fatto che è fissa e sempre si ripete nella stessa maniera; al contrario l'azione è invenzione. Un'azione non è mai bella. Mai quando agisco contemplo me che agisco»[24]. L'azione può subire variazioni, nell'azione la libertà può determinare scelte diverse. La cerimonia, invece, è ripetizione sempre identica dello "stesso". In questo senso, l'azione di Alessandro è propriamente oggetto di contemplazione proprio perché è fuori del tempo, immobile e per questo qualificata dalla Weil anche come mito. Tale azione viene presentata come un gesto *liturgico*. Questo sta ad indicare, da una parte, l'importanza che ella attribuisce alla *cerimonia* e, dall'altra, il rapporto che esiste tra il *bello* e il *bene.*

> «Il gesto solenne che compie [Alessandro] - afferma Canciani - è morale perché è bello e in quanto bello è salvifico. Non importa se questo fatto sia avvenuto o meno: è stato raccontato così e nella sua ferma, necessaria bellezza costituisce per noi un mito, vale a dire un tramite alla conoscenza»[25].

«Il [gesto di Alessandro] *est pour nous un mythe*»[26], scrive la Weil; ed aggiunge poi che l'importanza del suo gesto appare «*hors de l'existence; parfait, fin en soi, répondant à toute question par soi-même*»[27].
In questo senso, come rileva la Pétrement, «l'atto di Alessandro non è utile, in apparenza, ad alcuno; tutela solo la purezza, l'umanità di Alessandro; ma proprio per questo è utile a tutti»[28]. Andando al di là del fatto, tale gesto assume una chiara valenza simbolica e propriamente permette di qualificare l'immagine di Alessandro come l'immagine dell'*uomo-Dio*.

> «Tutto accade nell'animo di Alessandro; per lui si tratta di comportarsi da uomo. Gli altri esseri umani sono un oggetto per lui; e l'oggetto ci restituisce ciò che noi gli diamo. Dio è innocente, dice Platone. Egli soffre dunque d'essere giusto e puro per salvare il mondo; questo è quanto esprime il mito dell'uomo-Dio, che redime i peccati degli uomini attraverso la sola giustizia e senza alcuna azione politica»[29].

23) *Le Beau et le Bien*, in *OC* I, cit. p. 68.
24) *Ibid*, p. 69.
25) D. Canciani, «*Il bello, mito del vero, trappola del bene». Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil,* in L.M. Lorenzetti - M. Zani (a cura di), *Estetica ed esistenza. Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 46.
26) *Le Beau et le Bien*, cit., p. 68.
27) *Ibid*, p. 69.
28) S. Pétrement, *La vita di Simone Weil*, cit., p. 48.
29) S. Weil, *Le Beau et le Bien*, cit., p. 71.

Occorre dunque salvare se stessi, «salvare in sé lo Spirito, di cui l'umanità esteriore è il mito; [...] ogni santo [come Alessandro] ha rovesciato l'acqua; ogni santo ha rifiutato tutte le felicità che lo separavano dalle sofferenze degli uomini»[30]. Il Bene, per Simone, consiste precisamente in questo: nel

> «movimento attraverso il quale [l'uomo] si strappa da sé come individuo, cioè come animale, per affermarsi come uomo, cioè in quanto partecipe di Dio. Ma il bene è possibile soltanto se noi pensiamo Dio, che è l'umanità, cioè lo spirito umano, presente in ciascuna delle nostre vittorie e sofferenze»[31].

La Weil non si ferma alla constatazione dell'identità tra bellezza e azione, e non si limita ad affermare che l'azione è mito; si preoccupa invece di indagare di quale verità essa è mito[32]. L'indagine weiliana è orientata ad una lettura simbolica dell'azione di Alessandro, il cui gesto, ripreso e indagato «ci parla - scrive Canciani - della lotta, solitaria, personale, vigile, che l'uomo intraprende per liberarsi da ogni moto animale, dalle passioni, per realizzare la vittoria dello spirito sulla materia»[33]. In questa prospettiva la figura di Alessandro assume valore simbolico di immagine dell'*uomo-Dio*, e i miti in generale - come rileva ancora Canciani, «situano in un tempo immemoriale, stilizzandola, la lotta dell'uomo per affermarsi spirito»[34].
Ed anzi, è proprio l'affermazione dello Spirito, la presenza continua dello Spirito in noi, prosegue la Weil, che sta a fondamento della *cerimonia e nel contempo dell'azione moralmente giusta*.
«Ogni nostro movimento è cerimonia; è questo che fa sì che il giusto sia bello. In quanto dunque noi agiamo, cioè siamo liberi e uguali a Dio, il bello e il bene sono uno. Dietro la caverna, il bello e il bene sono uno»[35].
In questo senso la pensatrice rileva che occorre tornare alla caverna (alla caverna di Platone) dove, rileva la Weil, è possibile ritrovare «il tempio e l'atto morale»[36]; l'atto morale inteso come «affermazione dell'uomo in sè»[37]. Per questa via ritroviamo certamente l'imperativo categorico kantiano rispetto al quale, sebbene ancora forse in modo un pò ingenuo, la giovane Weil sembrerebbe tentare di individuare, proprio il ritorno alla Caverna di Platone e quindi all'Idea di Bene come il fondamento trovato all'uscita della stessa Caverna. L'imperativo categorico non è soltanto la legge morale, ma lo Spirito che possiamo trovare in noi, proprio tornando nella Caverna e percorrendo un percorso ascensivo. In qualche modo, già nello scritto del 1926, Weil sembra proporre una via che da Kant torna a Platone. Ed è forse questo nodo, l'intreccio tra platonismo e kantismo, che, come già acutamen-

30) *Ibid*.
31) *Ibid*.
32) *Ibid*, p. 69.
33) D. Canciani, *«Il bello, mito del vero, trappola del bene». Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil*, cit., p. 47.
34) *Ibid*.
35) *Ibid*, p. 71.
36) *Ibid*.
37) *Ibid*.

te rivelato da Vetö[38], meriterebbe di essere considerato con maggiore attenzione per cercare di cogliere l'essenza, o almeno, una via privilegiata di comprensione dell'intero percorso filosofico weiliano.

3. L'immutabilità del bello

Nella caverna ritroviamo il *tempio* (immagine della bellezza) e l'*atto morale*, l'azione bella (e buona) e la cerimonia: esse sono una sola e identica cosa, "dietro la caverna"[39]. Definiti il bello e il bene quali fini in sé, la Weil, a conclusione de *Le beau et le bien*, apre a un'altra questione che sarà centrale nel suo successivo pensiero: la questione del nesso che lega necessità e libertà e che qualifica il giusto modo di "leggere" il mondo.
«Vedere una cosa bella - ella scrive - significa vederla immutabile ed eterna, invece di vederci la cosa esistente»[40]; io vedo il tempio bello, prescindendo dalle sue determinazioni, dalle pietre che lo compongono. Vedere una cosa bella significa propriamente «vedere l'essenza sotto l'esistenza», vedere il divino che sta sotto le cose. Ciò non è possibile direttamente per il bene, in quanto nell'azione giusta l'essenza è portata da altro, da qualcosa di superiore che è propriamente la libertà. Tuttavia, proprio perchè l'azione giusta è propriamente tale, come ha rilevato in precedenza Weil, perchè rifiuto dell'individuo ed affermazione dello Spirito ed ultimamente del divino nell'uomo, a questo livello e propriamente in Dio (che «è l'unità della libertà dell'essenza e dell'esistenza»), scrive la pensatrice, «il bello e il bene sono una sola e medesima cosa»[41]. Continua quindi,

> «nel nostro universo, essi [il bello e il bene] si oppongono come l'oggetto al soggetto. Ma l'azione è affermazione di Dio; nell'azione il bello e il buono sono uno; perché è per lo stesso movimento che noi ci distacchiamo dalle cose e che ne facciamo l'oggetto, cioè il bello [...] Al di fuori di questa azione che pone l'unità del bello e del bene volendola, tutto è sogno: "essere o non essere, sé e tutte le cose, occorre scegliere"»[42].

A conclusione del saggio del '26, la Weil rileva che per uscire dall'apparenza e pervenire al vero, al modo giusto di leggere le cose, occorre distaccarci da esse per contemplarle come l'oggetto e, infine, in qualche modo è il percorso che dalla Caverna porta alla luce, pervenire a contemplarle l'essenza. Questo è il bello che, così qualificato, già in questo scritto giovanile, si presenta come il giusto modo di vedere le cose, acquisibile soltanto dopo un processo di liberazione dalle catene dell'apparenza.

38) Cf. M. Vetö, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris 1971 ; tr. it. a cura di G. Giaccio, *La metafisica religiosa di Simone Weil*, Arianna, Casalecchio (BO) 2001.
39) *Le Beau et le Bien*, cit., p. 71.
40) *Ibid.*
41) *Ibid.*
42) *Ibid,* p. 73.

Nella fase più matura della riflessione weiliana, l'assunto iniziale di le *Beau et le bien* viene ulteriormente approfondito, e quelle che venivano indicate come le tre modalità di relazione dell'uomo al mondo (intesi nel saggio giovanile kantianamente) assumono, soprattutto dal periodo di Marsiglia[43], il significato di trascendentali dell'essere, e quindi vengono utilizzati per indicare *realtà soprannaturali*: precisamente le figure della *Trinità*.
L'evoluzione dalle considerazioni giovanili è rilevabile soprattutto nell'*VIII Quaderno*, laddove ella afferma: «il Bene è rispetto alla creazione una persona, cioè l'autore del mondo. Anche la verità, cioè il modello che vive eternamente, il vivente spirituale. Anche l'essere, cioè l'Anima del Mondo»[44].
Altrove la pensatrice precisa che il Bene è riconducibile al Padre e il Vero al Figlio; infatti, ancora nell'*VIII Quaderno* ella afferma:

> «...quanto l'essenza del necessario è distante da quella del bene». […] Dio come autore del necessario. Dio come autore del bello. Dio come autore del bene. Padre, Verbo e Spirito. Il bello è il necessario che pur restando conforme alla sua legge propria e solo ad essa obbedisce al bene. La giustizia incarnata nella carne, questo è veramente bello, poiché nella carne non vi è nulla che sia in rapporto con la giustizia. La distanza tra il necessario e il bene è la distanza stessa tra la creatura e il creatore. Dio, rispetto alla creazione, in quanto perfettamente presente e in quanto perfettamente assente»[45].

Ancora in questa prospettiva le dimensioni del vero, del bello e del bene, da modalità del vivere (contemplando, agendo e pensando) tipicamente umane, assumono valore di *dimensioni ontologiche e teologiche*.
In questo contesto, la riflessione giovanile sul *bello* e la questione della liberazione operata dal bello, e in qualche modo annunciata nel saggio del '26 come «ritorno nella caverna», assume un nuovo senso e significato. Qui, chiaramente, come opportunamente rileva Canciani, «Il bello, [si pone come] mito del vero, trappola del bene»[46]. La bellezza svolge dunque un ruolo centrale all'interno del movimento trinitario in quanto consente di realizzare l'unità che nel '26 veniva già indicata come lo Spirito che è nell'uomo e nel quale siamo in contatto con il divino. In tale contesto la Weil, e specificamente nel saggio *Dio in Platone*, indica proprio nella *bellezza* una via di ascesa al *trascendente* che, paradossalmente, è rinvenibile attraverso un movimento *discendente* che porta a leggere il Divino sotto le cose.

43) Specificamente soprattutto nel saggio la *Discesa di Dio* e nel *Quaderno VIII*.
44) Q.III, cit. p. 25.
45) *Ibid*, p. 34.
46) Cf. D. Canciani, «*Il bello, mito del vero, trappola del bene*». *Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil*, cit., pp. 40-71.

4. La via della bellezza e la *follia d'amore* come fonte materiale utilizzabile per l'ascesa spirituale

Simone Weil indica due vie di ascesa al Trascendente come fondamento delle cose: una via intellettuale e propriamente la via della bellezza.
La prima, quella intellettuale, è la via del rapporto. Essa, per la pensatrice, corrisponde propriamente alla vocazione che avevano i greci, «ricerca di ponti da lanciare tra la miseria umana e la perfezione divina»[47] ed a parere della Weil è indicata da Platone nella *Repubblica*. Tale via consiste propriamente nella constatazione che

> «dappertutto ove si trova apparenza di contraddizione, c'è correlazione di contrari, vale a dire rapporto. Tutte le volte che una contraddizione s'impone all'intelligenza, questa è costretta a concepire un rapporto che trasformi la contraddizione in correlazione, e di conseguenza l'anima è trascinata verso l'alto»[48].

In questa prospettiva la Weil ritiene che i greci leggessero le scienze. Esse non hanno avuto alcun valore in sé stesse ma solo in quanto mediatrici fra l'anima e Dio; «La Grecia ha avuto una mistica in cui la contemplazione mistica si appoggiava sulle relazioni matematiche»[49].
Per la stessa via che va dalle scienze matematiche a Dio considerato come il *Bene*, si incontrano le nozioni di "ordine del mondo" e di "bellezza del mondo". Non si tratta di una via intellettuale, ma piuttosto contemplativa (come già indicato nel saggio le *Beau et le Bien,* la Weil qualifica proprio il "vivere contemplando" come il modo di vivere che corrisponde alla bellezza), che la pensatrice ricava ancora da Platone e precisamente dal Filebo: «Ciò che è bello [nasce] dalla mescolanza delle cose illimitate e di quelle che racchiudono un limite»[50]. Il bello è dunque qualificato come armonia dei contrari, concetto che la Weil ritiene non sia di origine pitagorica, ma più antica, orfica.

> «Questa tradizione - annota - comportava allo stesso tempo una teoria delle invenzioni primitive (scrittura, musica, certe tecniche), una teoria dell'invenzione in generale, e una teoria dell'ordine del mondo. Il tutto riposa su un medesimo principio, cioè quello del miscuglio dell'illimitato e del limitato»[51].

Per comprendere il fondamento di questa teoria e via della bellezza weiliana, occorre considerare ancora un altro riferimento a Platone che fa da sfondo al percorso indicato dalla pensatrice: si tratta del riferimento alla teoria della reminiscenza nel saggio *Dio in Platone*. Qui infatti emerge l'idea del *passato* quale immagine - la

47) S. Weil, *Dio in Platone*, in GI, cit. p. 74.
48) *Ibid*, p. 75.
49) *Ibid*, p. 76.
50) *Ibid*, p. 79; la Weil allude a Filebo, 26b.
51) *Ibid*.

migliore immagine - delle realtà eterne. Nello stesso saggio il passato come *memoria*, viene contrapposto al futuro come *progresso*[52]. A questo proposito la pensatrice cita una affermazione di Platone tratta dal Fedro: «l'anima che non ha mai visto la verità non riveste mai questa forma [umana]»[53]. È qui indicata la dottrina della reminiscenza che la Weil non tarda a ricondurre alla sua radice Orfica: «Questa teoria della reminiscenza è orfica, prova ne sia "l'acqua fredda che scaturisce dal lago della memoria"»[54].
Questo è il senso delle parole *reminiscenza* e *memoria, secondo la pensatrice*.

> «Se ho avuto un pensiero [e] due ore dopo […oriento…] l'attenzione a vuoto, [per] qualche minuto; verso qualcosa di vuoto ma di reale […scorgo la…] cosa […il reale…] là, d'improvviso, senza possibilità d'errore. Io non la conoscevo, e ora la riconosco come ciò che attendevo. [È questo un] fatto quotidiano e un mistero insondabile. Noi non abbiamo altra nozione che quella della realtà di questo mondo. Il passato ad esempio è una parte del reale che si trova al nostro livello, ma in nessun modo alla nostra portata, verso il quale non possiamo fare neppure un passo, verso il quale possiamo solo orientarci affinché un'emanazione di esso giunga sino a noi»[55] e ridesti la *memoria*.

La stessa memoria consiste propriamente nel ricordo delle realtà eterne, delle quali il passato è immagine[56]. Soltanto in tale contesto ermeneutico è possibile comprendere la *via della bellezza* platonico-weiliana. Come fare infatti ad approssimarsi a verità tanto lontane di cui non abbiamo alcuna conoscenza e né testimonianze o documenti? Esse sono raggiungibili attraverso l'uso delle facoltà intellettuali umane? Già da quanto detto emerge che il passato giunge a noi attraverso "un'emanazione" e quindi per intervento di altro. Ma come? Weil risponde prontamente introducendo il meccanismo, altrove qualificato come "trappola" della bellezza e afferma:

> «Ecco adesso l'uso della "follia d'amore" per la salvezza. Si tratta di un amore che si produce dapprima come amore carnale. Ma si tratta soprattutto della Grazia che viene per effetto della bellezza, e ciò si può trasporre per ogni sorta di bellezza sensibile»[57].

Andando oltre quanto rilevato nel saggio del '26, la pensatrice qui concepisce il bello, in un contesto ancora platonico ma chiaramente riletto alla luce della

52) E' emblematica a questo riguardo la questione dei Catari.
53) *Dio in Platone*, in *GI*, cit. p. 84; la Weil si riferisce al passo del *Fedro, 248a.*
54) *Ibid*, p. 85.
55) *Ibid*.
56) Verso il passato «possiamo solo orientarci affinché una emanazione di esso giunga sino a noi» *(Ibid.)*. Rivolgersi al *passato* è, dunque, rivolgersi alle *verità eterne*, analogamente a quanto il *poeta* fa con ciò che è inesprimibile. Come il poeta deve scrivere come un *traduttore*, così con l'immergersi nel passato, è come se la Weil proponesse di far rinascere attraverso le poche tracce rimaste le realtà soprannaturali, che le civiltà del passato possedevano.
57) *Dio in Platone*, in *GI*, cit. p. 86.

rivelazione cristiana, come una dimensione che s'impone non più soltanto per se stessa, ma quale segno lasciato da Altro nell'universo e che apre a un percorso di *riconoscimento*. Per tale via, pertanto, sono "leggibili", nell'universo, "tracce" che dispongono l'uomo alla contemplazione del Divino nello stesso mondo sensibile. Weil torna ancora indirettamente sulla dottrina della reminiscenza; e citando ancora un passo del *Fedro*, rileva che

> «ogni anima d'uomo per la sua stessa essenza ha contemplato la realtà, senza di che essa non entrerebbe in un essere umano. Ma non è facile per ogni anima ricordarsi delle cose di lassù, o perché, quando si trovava lassù, le ha viste solo per poco tempo, oppure perché, una volta caduta quaggiù, si è abbattuta su di lei la sventura, per esempio la sventura di essere volta verso l'ingiustizia da certe frequentazioni, ciò che le fa dimenticare le cose sante che ha visto un tempo»[58].

Platone, nel Fedro afferma che ci sono poche anime che hanno una quantità sufficiente di *memoria*. Quelle, quando vedono una immagine di lassù, sono come folgorate: è questa propriamente «la percossa del bello, è quella cosa non nominata nella *Repubblica* che fa cadere le catene e costringe a camminare»[59], sostiene la Weil.
Si tratta di una vera e propria percossa, di uno sconvolgimento che colpisce tutta la persona, infatti «la Grazia viene dall'alto, ma cade in un essere che ha una natura psicologica e fisica, e non c'è alcuna ragione di non rendere conto di ciò che si compie in questa natura al contatto con la Grazia»[60].
È quello che secondo la Weil fa Platone[61], quando afferma che la bellezza ha una duplice azione sull'uomo: da una parte, infatti si presenta come una scossa che provoca il ricordo dell'altro mondo, dall'altra come una fonte materiale utilizzabile per l'ascesa spirituale.

> «La bellezza come tale è fonte di una energia che è al livello della vita spirituale, e ciò per il fatto che la contemplazione della bellezza implica il distacco. Una cosa di cui si è scorta la bellezza è una cosa che non si tocca, che non si vuole toccare, per paura di nuocerle. Per trasformare in energia spirituale utilizzabile l'energia fornita dagli altri oggetti di

58) *Ibid*. La Weil qui si riferisce al *Fedro, 249e -250a.*
59) *Ibid*, p. 88.
60) *Ibid*, pp. 88-89.
61) A questo proposito è utile vedere il saggio di W. Tommasi, la quale parla di un'"estetica teologica" weiliana, proponendo un'analogia con il pensiero di H. U. von Balthasar (cf. W. Tommasi, *L'esperienza della bellezza in Simone Weil*, cit., p. 72), sottolineando come la dimensione della bellezza abbia per la Weil una radice platonico - kantiana, non senza però «un'originale rielaborazione dei testi platonici. Si tratta, ella scrive, di una rielaborazione che è in realtà uno stravolgimento del pensiero di Platone, dal momento che, come è noto, nel libro decimo della *Repubblica* Platone aveva condannato l'arte come *mimesi* del mondo sensibile, che già è copia di quello intelligibile. […] Simone Weil [invece] equipara il bello d'arte ed il bello di natura e ricava dal Timeo di Platone una teoria della creazione artistica come opera demiurgica: come il Demiurgo ha modellato questo mondo sensibile traendo ispirazione dal soprasensibile, così l'artista di prim'ordine crea ponendosi in ascolto del soprannaturale» (*Ibid*, p. 79).

> desiderio, è necessario un atto di distacco, di rinuncia. Rifiutare la decorazione, dare il denaro. Mentre l'attrazione della bellezza implica per se stessa un rifiuto. È una attrazione che tiene a distanza. Perciò il bello è una macchina per trasformare l'energia bassa in energia elevata»[62].

Il senso della bellezza, dunque, come attrazione che tiene a distanza, come movimento *discendente* condizione di quello *ascendente*, riporta alla lacerazione essenziale - cui la Weil spesso fa riferimento - tra l'essenza del *bene* e quella del *necessario*. In proposito scrive: «L'essenza del bello è contraddizione, scandalo e in nessun caso convenienza, ma scandalo che si impone e colma di gioia»[63]. Dunque, il bello è l'emergere della irriducibile contraddittorietà del *reale*: «nel *bello* - afferma la Weil - […] c'è qualcosa di irriducibile. Come nel dolore fisico […è l'] esistenza di cosa altra da me»[64].

Ci limitiamo soltanto ad indicare il sorprendente e di capitale importanza nesso stabilito dalla Weil tra dimensione del dolore e bellezza, che merita di essere considerato con attenzione in uno studio specifico.

Lo stesso nesso infatti è la chiava che consente di leggere l'essenziale natura del reale; il bello infatti, rileva la pensatrice, è *unione dei contraddittori* proprio in quanto dolore e gioia irriducibili. È *dolore* per la percezione della radicale opposizione tra *necessità* e *trascendenza*; è *gioia* per la possibilità di partecipare all'infinito, muovendo dalla comprensione di questa irriducibile *contraddizione*. Attraverso il *bello* l'infinito traluce nella materia: «il bello è l'apparenza manifesta del reale [e] il reale è essenzialmente contraddizione»[65]. In questa prospettiva, la bellezza si presenta come *metaxù* ma un intermediario assolutamente particolare e che non è riconducibile ad alcuna mediazione intellettuale. Esso infatti si impone e costringe a "una gerarchia verticale", di cui poi richiede l'accettazione (come vedremo per il mito di *Demetra e Core*). Se dunque è preliminare predisporsi alla perdita della prospettiva[66], tuttavia la *non - prospettiva* è raggiunta per intervento di "Altro" che crea nell'uomo il distacco

62) *Ibid*, p. 89.
63) S. Weil, *Q.III*, cit. p. 44.
64) Ead., *Quaderni II* (d'ora in poi *Q.II*), Adelphi, Milano 1985, p. 262.
65) Ead., *Q.*III, p. 43.
66) *La perdita della prospettiva, il distacco dalle cose e dall'io*, sono condizioni necessarie per l'*amore di Dio*, quindi per essere trasportati dalla *necessità* alla *trascendenza*. A proposito di questo argomento, è opportuno ricordare uno dei temi del *folklore*, affrontati dalla Weil. Si tratta di una fiaba che si ritrova nel *folklore* russo e tedesco, che tratta di un principe, il duca di Norvegia, che ha di giorno forma animale e soltanto di notte forma umana. «Una principessa lo sposa - racconta Simone Weil -. Una notte, stanca di quella situazione, ella distrugge la spoglia animale di suo marito. Ma allora egli scompare. Dovrà cercarlo» (*Discesa di Dio*, in *GI*, cit. p. 115). La principessa lo cerca con perseveranza, fino a che non trova una vecchia signora che le dona tre nocciole che le torneranno utili. «Trova infine un palazzo dov'è il principe suo sposo, sotto la sua forma umana. Ma egli l'ha dimenticata e sta per sposare […] un'altra donna. La principessa […] entra […] come una sguattera. Spacca una delle nocciole, vi trova un abito meraviglioso. Offre quest'abito alla fidanzata, in cambio di passare una notte intera col principe […] la fidanzata […] accetta; ma fa bere al principe un narcotico che lo tiene addormentato […]. Mentre egli dorme […] la sua vera sposa è al suo fianco» (*Ibid*, p. 115). Questo si ripete per tre notti, fino a che il principe si sveglia, riconosce la sua vera sposa e manda via l'altra. Secondo la Weil, questa favola è *simbolo* della ricerca dell'anima da parte

dalla cosa, con un amore rispettoso della *alterità* e che per questo successivamente al "rapimento", richiede l'accettazione e quindi esige il rispetto del patto stabilito. Tale doppio movimento della bellezza che prima si impone e che poi richiede di essere accettato, aggiungiamo con amore, è rilevabile in modo esemplare nel mito di Demetra e Core. Proprio considerando alcuni elementi dello stesso mito concludiamo il presente lavoro non pretendendo di esaurire, ma soltanto di aprire ad ulteriori sviluppi di ricerca sul significato della dimensione del bello nella prospettiva filosofica weiliana.

5. La trappola della bellezza nel mito di Demetra e Core

All'inizio dello scritto *Dio in cerca dell'uomo*, primo dei saggi raccolti nelle *Intuizioni precristiane*, la Weil afferma che

> «nel Vangelo non si parla mai, salvo errore, di una ricerca di Dio da parte dell'uomo. In tutte le parabole è il Cristo che cerca gli uomini, ovvero il Padre se li fa condurre dai suoi servitori. O ancora un uomo trova come per caso il regno di Dio e allora, ma allora soltanto, vende tutto»[67].

È in questo contesto che la Weil colloca le vicende di Demetra e Core narrate nell'*Inno omerico a Demetra*. Il *mito* parla di Core, figlia di Zeus e di Demetra (probabilmente l'unica figlia di Demetra) e di cui si innamorò Ade (fratello di Zeus e quindi zio di Persefone). Ade, con la complicità di Zeus riuscì a rapire la fanciulla mentre raccoglieva un *narciso*[68]. Nel momento in cui Persefone raccoglie il fiore la terra si apre, appare Ade e trascina Core nel mondo degli Inferi. Demetra è presa da disperazione ed inizia la ricerca dell'amata figlia.

> «Il dolore di Demetra - scrive la Weil - impedisce al grano di spuntare; la specie umana perirebbe e gli dei resterebbero senza onore, se Zeus non ordinasse ad Aidoneo di lasciar partire la fanciulla. Aidoneo ascolta il messaggio sorridendo e obbedisce»[69].

di Dio. Ci sono infatti i due momenti della cattura: «il primo - annota la pensatrice francese - si compie nella notte dell'incoscienza, allorché la coscienza dell'uomo è ancora tutta intera animale e la sua umanità nascosta in lui: appena Dio vuol trarla alla luce, l'uomo fugge» (*Ibid*, p. 116), dimentica Dio. Ma Dio non si arrende, «cerca l'uomo con pena e fatica e arriva a lui come un mendicante. Egli seduce la carne per mezzo della Bellezza e ottiene così accesso all'anima, ma la trova addormentata. Un tempo limitato è concesso all'anima per risvegliarsi. Se si sveglia un attimo prima che questo termini, riconosce Dio e lo sceglie, sarà salva» (*Ibid*, p. 116); il principe si sveglia, infatti, solo un attimo prima dell'ultima notte. Questa fiaba indica, dunque, il movimento di Dio verso l'uomo, che con la Bellezza, viene *svegliato dal sonno e orientato all'amore di Dio*, quindi fuori della *prospettiva limitata* del proprio *io*.

67) Ead., *Dio in cerca dell'uomo*, in *GI*, cit. p. 111.

68) «Mentre giocava con le figlie di Oceano dal seno profondo, cogliendo fiori, la rosa e lo zafferano e le viole sì belle,/ in un prato soave, e gli ireos e il giacinto,/ e il narciso suscitato, come un laccio per la vergine dal viso di bocciol di rosa,/dalla Terra, per volere di Zeus al servizio di colui che accoglie» (*Inno a Demetra. Racconto del ratto di Core, Inni Omerici*, V. 1, in *Dio in cerca dell'uomo*, cit., p. 112).

69) *Ibid*.

Per volere di Zeus, dunque, Ade lascia libera la fanciulla, ma prima le fa mangiare di nascosto un chicco di melagrana perché non rimanesse per sempre presso Demetra[70].

Precisando il ruolo di Hades, la Weil scrive: «Ade o Aidoneo, nome che vuol dire Invisibile, o Eterno, o le due cose insieme, è presentato ora come fratello di Zeus, ora come Zeus stesso; poiché c'è uno Zeus sotterraneo»[71].

Questa precisazione terminologica serve a stabilire uno stretto legame tra Zeus e Ade, legame sul quale torna anche nei *Quaderni*[72] al fine di mettere in luce che l'azione delle due divinità è in realtà mossa da un'unica volontà. Ade e Zeus sono immagini di un unico Dio che prende nomi diversi come, ad esempio, anche quello di Dioniso. La Weil trova conferma della vicinanza *Ade - Dioniso* nel frammento 15 di Eraclito, che traduce così: «*Si se n'était pas pour Dionysos qu'ils font la procession et chantent l'hymne du phallus, ce seraient des actions de la dernière impudence. C'est un seul et même être que Hades et Dyonisos, pour qui ils délirent et font les bacchants*»[73]. Dagli accostamenti proposti possiamo trarre alcune conclusioni sul ruolo di Ade: 1) la sua prossimità a Zeus; 2) la vicinanza alla figura di Dioniso, testimoniata dal culto orfico di Demetra e Proserpina; e 3) sempre per lo stesso culto, l'identificazione[74] di Ade-Dioniso con lo *Spirito*, una delle tre *persone* della *Trinità*[75].

Non ci soffermiamo in questa sede su tutti gli aspetti dell'importante interpretazione weiliana del mito che Kühn ritiene altro non sia, per la Weil, che la traduzione in un sistema simbolico di un messaggio universale, resosi manifesto all'umanità in diverse epoche e quindi in diversi modi.

Ci limitiamo a considerare le due immagini caratterizzanti lo stesso sistema simbolico e caratterizzanti forse in generale l'universalismo religioso (e aggiungo io cristocentrico) weiliano: il *narciso* e il *chicco di melagrana*.

La comprensione dei due *simboli* è fondamentale per comprendere il processo di *liberazione* che coinvolge l'*anima* e la conduce a una giusta lettura del *reale*. Il narciso, di cui si parla nell'*Inno a Demetra*, è evidentemente un *simbolo* e, più precisamente, scrive la Weil,

70) «Ma lui [Ade] un chicco di melagrana, dolce come il miele, le dette a mangiar di nascosto, per astuzia, perché essa non rimanesse per sempre laggiù, presso Demetra venerata dall'azzurro velo. Da allora ella passa due terzi dell'anno presso sua madre, tra gli dei, un terzo presso Aidoneo» (*Ibid*., p.113).

71) *Ibid*, p. 114.

72) La Weil scrive nei *Quaderni*: «Esiodo. Alla prima aratura bisogna pregare Zeus ctonio e la Santa Demetra. […] Dunque Zeus e Hades sono proprio lo stesso Dio. E il paragone tra la sorte del grano seminato e la morte è antichissimo. La prima aratura precedente la semina aveva luogo, come la vendemmia, all'equinozio d'autunno?» (*Q.III*, cit. p. 202).

73) *Héraclite: traduction des fragments*, in *S.G.*, cit. p. 150. Dunque Ade e Dioniso sono un solo essere e la Weil ribadisce questa identità più volte nei *Quaderni*: «Dioniso è Hades, e il vino è la melagrana» (*Q.III*, cit. p. 30).

74) A questo proposito la Weil fa riferimento al Frammento 12 di Eraclito.

75) Circa quest'ultima identificazione leggiamo ancora nei *Quaderni,* ed in particolare laddove la pensatrice si occupa delle *Etimologie del Cratilo* (*Ibid*, pp. 394-398). «"Conoscenza di tutte le cose" (Platone, *Cratilo*, 404 b). È la corretta definizione di Hades» (*Ibid*, p. 396). Ade non è dunque soltanto il *Dio degli inferi*, l'invisibile, egli è anche la «*Conoscenza di tutte le cose*», e questo avvalora sia la tesi della sua unità con Zeus, sia il suo identificarsi con lo Spirito.

> «è il fiore che rappresenta Narciso, quella creatura così bella che non poteva innamorarsi che di sé. La sola bellezza che possa essere oggetto d'amore per se stessa, che possa essere il proprio oggetto, è la bellezza divina, che appare quaggiù, come un laccio per l'anima, sotto forma della bellezza del mondo. Grazie a questo laccio, Dio s'impossessa dell'anima suo malgrado. È la stessa concezione del *Fedro* di Platone»[76].

Il *narciso* dunque è la *trappola* ed è, al tempo stesso, un'immagine e cioè la traduzione della *bellezza divina* in un linguaggio comprensibile all'uomo. Ed è precisamente attraverso questa immagine, sebbene evidentemente degradata, che Dio conquista l'anima suo malgrado.
L'anima, Core, è presa senza saperlo; si tratta di un vero e proprio rapimento, di una violenza di Dio nei suoi confronti. È in ogni caso Dio che attira a sé l'anima: sia nel caso che la mangi, come emerge dal *mito* del Minotauro, sia che la catturi approfittando delle sue inclinazioni carnali, appunto attraverso la trappola della *bellezza*. Core per questo non può fare a meno di cadere in tale trappola, perché è per sua natura desiderosa di appagare il desiderio di infinito. Ma Dio solo può colmare tale desiderio che non può essere saziato in questo mondo finito. È l'infinito stesso che si manifesta alla fanciulla approfittando delle sue inclinazioni: ella non sa resistere alla *bellezza*. Emerge il ruolo centrale della dimensione della bellezza nel pensiero della Weil, la quale considera il *bello* via privilegiata al *trascendente*[77] e, come vedremo, la chiave della *conoscenza soprannaturale*. Ma per accedere alla *via della bellezza*, presentata dalla Weil in chiave platonica[78], per essere rapiti dalla *Grazia*, occorre subire uno *strappo violento*, bisogna essere *mangiati da Dio*, come insegna il *mito* del *Minotauro*: l'uomo «erra senza sapere dove e finalmente giunge fino al punto dove Dio l'attende per mangiarlo»[79]. Momento analogo a quello in cui si è *mangiati* da Dio è l'istante che la Weil indica come la *percossa del bello*, «è quella cosa non nominata nella Repubblica che fa cadere le catene e costringe a camminare»[80] e, proprio in questo senso, essa è per la Weil la *fonte* di *energia* che ha una duplice azione sull'uomo: da una parte infatti si presenta come una scossa che 1) provoca il ricordo dell'*altro mondo*, è il luogo delle verità *eterne*, inconoscibili ed inattingibili dall'uomo in *questo mondo*: è questa la dimensione del *trascendente*. 2) D'altra parte la *percossa del bello* è la fonte materiale utilizzabile per l'ascesa spirituale.

76) Ead., *Dio in cerca dell'uomo*, cit. p. 114.
77) Riferendosi a Platone, la Weil rileva: «si tratta […] della Grazia che viene per effetto della bellezza, e ciò si può trasporre per ogni sorta di bellezza sensibile» (*Dio in Platone*, in *GI*, cit. p. 86).
78) Cercando di dar conto della "via della bellezza", nel saggio *Dio in Platone*, la Weil traduce il passo del *Fedro* sopra riportato: «ogni anima d'uomo per la sua stessa essenza ha contemplato la realtà, senza di che essa non entrerebbe in un essere umano. Ma non è facile per ogni anima ricordarsi delle cose di lassù» (*Dio in Platone*, cit., p. 86; la Weil qui si riferisce al *Fedro, 249e-250a*).
79) Ead., *Dio in cerca dell'uomo*, cit., p. 114.
80) Ead., *Dio in Platone*, cit., p. 88.

È precisamente quello che sperimenta Core: l'anima che non si dà, ma è presa; e che una volta catturata dalla *bellezza divina*, non può fare a meno di contemplarla. Successivamente, mossa dall'*energia suscitata* dalla manifestazione del *bello*, sceglie di rimanere nell'altro mondo per un periodo dell'anno. Tale scelta è suggellata dal *simbolo* del *chicco di melagrana*. Se, infatti, per mezzo del fiore (il *narciso*) l'*anima* è rapita suo malgrado, attraverso il *chicco di melagrana*[81], ella acconsente a stabilire un legame eterno con la divinità. «Poiché Demetra minaccia di far cessare la vita - scrive la Weil - Zeus consente al ritorno di Core. Ma Core ha mangiato la melagrana (San Giovanni della Croce)»[82]. Scrive ancora la Weil: «Dalla bellezza al nutrimento. La Grazia rapisce (estasi), poi seduce. […] L'anima si promette senza saperlo, a motivo della gioia. Quando fa ritorno alla carne, non può più appartenerle. Dioniso è Hades, e il vino è la melagrana»[83].
La Weil, sottolineando ancora l'unicità del Dio che prende i nomi di Ade e Dioniso[84], presenta dunque l'immagine del chicco di melagrana come completamento della simbolica del narciso. Il chicco di melagrana è un intermediario, il simbolo di un patto stabilito tra Dio e l'uomo, sostiene la Weil, quasi all'insaputa di quest'ultimo[85].
Lo stesso mito di Demetra e Core è in qualche modo sintesi dell'ultima fase del pensiero weiliano, e giustamente Canciani rileva che in esso sono custodite, in nuce, le tappe che qualificano l'esperienza mistica, e forse gli stessi "contatti" con l'assoluto che la stessa pensatrice rileva di avere avuto e che in questo passo centrale Simone sintetizza:

> «Dio s'impadronisce dell'anima in due operazioni. Dapprima mediante la trappola della bellezza la rapisce di sorpresa e con pura violenza, del tutto contro la sua volontà e senza che sappia dove va; quindi con un miscuglio di sorpresa, costrizione e seduzione le strappa il suo consenso facendole gustare per un attimo la gioia divina»[86].

Ancora più esplicitamente in *Formes de l'amour implicite de Dieu*, che Canciani definisce «sedimentazione cristallina dei suoi pensieri sulla bellezza»[87], Weil scrive:

81) Secondo Richardson, l'immagine del *chicco di melagrana* significa il sangue e la morte, ma anche la fertilità ed il matrimonio (cf. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter,* Oxford 1979). Sempre per lo stesso Richardson sarebbe più che certo, il legame del *mito* di *Demetra e Core* con i *misteri* d'Eleusi.
82) S. Weil, *Q.III*, cit., pp. 29-30.
83) *Ibid.*, p. 30.
84) Ritiene infatti che il vino, simbolo dionisiaco, non indichi tanto l'*ebbrezza*, quanto piuttosto «l'ispirazione, e [analogamente] l'immagine della melagrana, la gioia. Core (è evidente che è l'anima) è figlia di Zeus e di Demetra, di Dio e della Terra; è Zeus che nella sua saggezza la dà per sposa a Hades. "Nessuno viene a me, se non coloro che il Padre mio mi dà". In seguito le due dee unite vanno in cielo. Felici coloro che esse amano» (*Ibid*, pp. 29-30).
85) Ead., cf. *Dio in cerca dell'uomo*, cit., p. 113.
86) Ead., *Q.III*, cit., p. 37.
87) D. Canciani, *"Il bello, mito del vero, trappola del bene". Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil*, cit., p. 70.

«la naturale inclinazione dell'anima ad amare la bellezza è la trappola più frequente con cui Dio si serve per aprirla al soffio proveniente dall'alto»[88].
A questo livello di riflessione, la dimensione della bellezza si presenta come questione-limite tra discorso filosofico e teologico e come una fonte di ascesa spirituale. La Weil propone, come suggerisce la Tommasi, un approccio estetico-teologico al bello per il quale ogni produzione artistica è infine incarnazione e manifestazione del Divino: essa è una realtà che si presenta quale "mito" del vero, e per Weil è quella 'trappola' che consente all'uomo, come scrive anche Chiara Lubich riferendosi esplicitamente alla pensatrice francese, di «ritornare in alto, in quel cielo da cui [l'arte stessa] è discesa»[89].

MASSIMILIANO MARIANELLI
Prof. incaricato di Filosofia presso l'Istituto Universitario Sophia
colbi@inwind.it

88) S. Weil, *Attesa di Dio*, Milano 1972, p. 166.
89) C. Lubich, *La dottrina spirituale*, Mondadori, Milano 2003, p. 352.