

La palabra Fresca como una rosa: autobiografía y escritura en Elsa Morante

Vanna Zaccaro

Universidad de Bari

(Versión española de M. Dolores Ramírez Almazán)

“¿Chi sei, Elsa Morante? Io sono tutta nei miei libri.” Así, Jean Noel Schifano, haciendo referencia a un coloquio-entrevista con la escritora, en el que Elsa declara su dedicación total a la escritura, al proponernos un testimonio/retrato¹ reconoce en la identificación vida-escritura, sugerida por ella, la cifra distintiva, la clave interpretativa de la experiencia y de la obra de la escritora. Es esta imagen de sí misma la que Morante repropone en varias ocasiones, como en el caso de un borrador autógrafa de un “autorretrato” suyo (“la mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me”² o en una entrevista a Petrignani (“Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé. La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio*, ne *L’isola di Arturo*...non i fatti della vita. Ma non importa. Non importa come i fatti si siano svolti in realtà, importa come sono stati raccontati. Di quei fatti c’è nei libri un travestimento, avvenuto più o meno inconsapevolmente, ma quel travestimento è la loro verità”³. Y continúa: “accade nei romanzi come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse ancora più significativa della vita stessa perchè arricchita dalla forza dell’immaginazione” donde la escritora sitúa la calidad estética y cognoscitiva de la invención, del disfraz fantástico, de la ficción”. Recordemos *Alla favola*, del año 47, que pone en el epígrafe de *Menzogna e sortilegio*

“Di te, Finzione, mi cingo,/fatua veste./Ti lavoro con le auree piume/che vesti prima d’esser fuoco/la mia grande stagione defunta/per mutarmi in fenice lucente!/L’ago è rovente, la tela è fumo./ Consunta fra i suoi cerchi d’oro/giace la vanesia mano/pur se al gioco di *m’ama non m’ama*/ /la risposta celeste/mi fingo”,

que ya Garboli acercó a los versos de Metastasio:

“sogni e favole fingo, e pure in carte,/ mentre favole e sogni orno e disegno, / in lor, folle ch’io son, predo in tal parte / che del mal che inventai piango e mi sdegno”,

como signo de la perennidad de tal paradoja.⁴

En la *Nota introduttiva a Il mondo salvato dai ragazzini e altri pomi*, anónima, pero sin duda atribuible a la misma Morante, se declara que la escritura brota de la adherencia a la condición existencial y que el poeta “partendo da una esperienza individuale[...], attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso... tenta la sua proposta di realtà comune e unica”⁵.

¹ J. N. SCHIFANO, *La divina barbara*, en J.N. SCHIFANO y T. NOTARBARTOLO (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Nápoles, Edizioni scientifiche italiane, 1993 p. 6.

² En *Cronologiai*, in E. MORANTE, *Opere*, C. CECCHI C. GARBOLI (eds.), Milán, Mondadori, 1988, V. I, p. XX.

³ S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milán. La tartaruga, , 1996, p. 114. Las declaraciones atribuidas a E. Morante en esta entrevista imaginaria remiten a fuentes auténticas indicadas por la autora del ensayo.

⁴ C. GARBOLI, prefacio a *Alibi*, , Milán, Garzanti, 1990, p. 23; y también del mismo autor, *Corpo e finzione*, en *Per Elsa Morante*, Milano, 1993.

⁵ Nota introductiva a E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Turín, Einaudi, colección *Gli Struzzi*, 1971, p. VI

Se entiende, entonces, la razón por la cual Elsa Morante considera, sin duda alguna, este libro como su libro más querido, porque ““vuole essere la rappresentazione di una simile ricerca”, “romanzo e autobiografia”, entendiendo esta última “come l’avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, ad identificarsi con tutti gli altri esseri viventi della terra”¹.

Así pues, Morante une vida y escritura, la experiencia existencial y el relato de ésta; la literatura² para ella no es una actividad compensatoria o consoladora, sino que coincide con un verdadero recorrido existencial que atraviesa la entera parábola de su vida, desde sus primeros relatos, escritos cuando aún era una niña, hasta la última novela *Aracoeli*, escrita ya en edad avanzada. Por ello, Elsa Morante afirma estar presente en toda su obra y, que todo lo que es suyo revive en sus personajes, de los que la autora se confiesa “no otra cosa que esclava o sirvienta”, desde el momento en que son una excusa del propio protagonismo, de su total entrega a la página literaria³. El autobiografismo de Morante es -como sostienen Edda y Carlo Sgorlon- “una sorta di necessità della scrittrice, imposta dal bisogno fortissimo di parlare di sé, sia pure per allusioni; di contemplarsi nello specchio, di ammirarsi, di essere al centro dell’attenzione⁴, que nace de su “narcisismo” -narcisismo que la literatura exalta y controla- pero, fundamentalmente, de su necesidad de conocerse y construirse. Partiendo de sí misma y de su ubicación en el mundo, busca y encuentra las palabras para hablar de sí misma y de otras cosas⁵.

Por lo tanto, esta “divina barbara” se encuentra plenamente a sí misma en la devoción/abnegación al acto de la escritura, se expresa a través de la escritura, en la cual encuentra una dimensión de auto-conocimiento plena, de revelación y de expresión. Si desde el permanente coloquio consigo misma nace su escritura, en el “convertirse en sujeto de la escritura, el “saber ser” resulta conocimiento de sí misma y del propio cuerpo”, como acertadamente señala Andreini⁶. Y esto es evidentemente válido para su diario, “aventuroso diario de los sueños”, una “autobiografía subliminal” cuya trama se va construyendo al tiempo que construye la identidad, precisamente a través de lo onírico, a través de la huellas, de los fragmentos de un laberíntico viaje nocturno al otro lado de lo irracional⁷(12), es igualmente válido para toda su escritura, que puede definirse autobiográfica indirecta, oblicua, en cuyo escenario Elsa representa la represión, el deseo, la aspiración, la reflexión, la construcción de sí misma. En definitiva, la operación de la escritura, narrativa y poética, nace de la exigencia de comprenderse a sí misma y a la realidad, y de comunicarla⁸.

¹ *Ibidem*.

² cfr. J.N. SCHIFANO, *La divina barbara*, en *Chaiers*, op. cit., p. 6.

³ A. BERARDINELLI, *Il sogno della cattedrale*, en *Per Elsa Morante*, Milán, 1993 p. 23.

⁴ E. Y C. SGORLON, *Profilo di Elsa Morante*, en *Chaiers*, op. cit., p.18.

⁵ cfr VV. A.A. *Las sapienza di partire da sé*, Nápoles, Liguori, 1996.

⁶ A. ANDREINI, *Prefacio* a E. MORANTE, *Diario 1938*, Turín, Einaudi, 1989, p; VIII.

⁷ *Ibidem*,, p. X.

⁸ Por ello, permanece siempre fiel a la propia y auténtica dimensión literaria, al propio modo de ser en la literatura, permaneciendo indemne a través de las modas, los experimentalismos, precisamente porque la literatura representa para ella la transcripción de la verdad de la conciencia y la adherencia al camino existencial del hombre/escritor. En el escritor *Sul romanzo*, en el que Morante, al tiempo que descubre su concepción poética, denuncia la general preocupación de los escritores modernos por resultar “nuevos” “vanguardistas”; en este sentido, la escritora afirma que “il vero romanziere non si preoccupa, né tanto meno si impone per programma, di apparire nuovo e moderno, eppure, lo è sempre, anche se da principio non lo appare ai volgari, e anche se, per ipotesi, tenta di non esserlo. E come potrebbe non esserlo, se vive, da uomo,

De hecho, través de la escritura autobiográfica *se refleja* en su propia vida y *se la construye*; la construcción de la identidad, según Husserl, es un proceso que no puede prescindir de su representación. Por este motivo, la “narrazione della vita incontra la vita della narrazione”¹, porque son determinaciones de posibilidades recíprocas, porque la subjetividad/objetividad es indivisible de la escritura autobiográfica y viceversa, y porque “l’autobiografia produce identità e ne è prodotta”². Entonces, el yo autobiográfico, atendiendo a Locatelli, se genera como *lector* de un sí mismo--que-de-sí mismo--difiere al percibirse y para representarse; se construye en la lectura que el yo hace de sí mismo y que los otros ofrecen, en la comprensión de sí y en la “lectura”; de hecho es “colectivamente” “figura de lectura”, o lo que es lo mismo, viene dada por las miradas de las proyecciones de sí y de aquellos que en tales proyecciones se re/conocen. El sujeto de la autobiografía es, por tanto, un “plural” (“*Nosotros* somos las palabras”, dice V. Woolf) que, a través de este proceso, se re/compone en la subjetividad/objetividad autobiográfica.

De este modo, Morante se construye en la escritura y en la lectura que de ella ofrecen sus personajes y sus lectores, lectura que define, decide, orienta, y por la que se orienta (los niños, los analfabetos, los limpios de corazón). En las novelas y en los cuentos, la autora se proyecta en los personajes que le sirven de escudo (la Morante mujer, hace hincapié Schifano, “está totalmente expuesta en sus libros, resguardada detrás de sus personajes): así, en Elisa (que en el nombre confirma la relación de identificación); en Arturo (con cuyas tensiones emotivas Morante se identifica plenamente); en Ueseppe, Davide, Nino (a los que transfiere su lirismo, su deseo de libertad, su impaciencia anárquica); en los niños de *Il gioco segreto* (que, como ella, sufren la fascinación del juego teatral y llevan una doble vida). Además, en la poesía la autora descubre la posibilidad de expresar sus propios sentimientos, sus propias ideas, sin recurrir a escudos; la posibilidad de representar su problemática relación con el mundo de un modo más inmediato y transparente³. Los versos contenidos en *Il mondo salvato dai ragazzini* son un ejemplo paradigmático de ello.

Ese proceso de identificación se realiza a través del amor. “Unica *felicità* possibile: non essere *sé*, ma *tutti*”⁴, y en una página del diario del verano del 52 se recoge “Nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi lo ama”⁵. Léase la programática afirmación contenida en *Canzone dei Felici Pochi e*

nel suo tempo, e se, da artista, è anzi il centro sensibile (che lo voglia o no) del suo tempo, e dei fenomeni contemporanei, e delle ‘relazioni’ reali! una esperienza umana, sentita e espressa con sincerità, è sempre unica e sempre nuova: e il suo valore di verità non ha termini di durata, se la sua rappresentazione è opera di un poeta vero”.

¹ cfr. C. LOCATELLI, *Passaggi obbligati*, en *Co(n)texts*, C. Locatelli, (ed.), Trento, Ed Università degli studi di Trento, 2000, pp. 180 *passim*. Nos referimos a su reflexión sobre la escritura autobiográfica así como a los trabajos de De Man, Derrida, Barthes, etc.

² T. DE LAURETIS, *Sui Generis*, Milán, Feltrinelli, 1996.

³ cfr. A. R. PUPINO, *Elsa Marante*, en *I contemporanei*, VIII, Milán, Marzorai, 1979, p. 7951.

⁴ De una agenda de 1964, aquí en *Cronologia*, *op. cit.* p., LXXVIII.

⁵ Y añade “La mia colpa: non essere mai amata. La mia colpa: non avere amici, non essere felice. Anche se l’opinione degli altri, e le apparenze dicono il contrario, chi non è amato, e non ha amici, e non è felice, è certamente di una qualità meschina, che un giorno si scoprirà. Avrei sempre bisogno di provare a me stessa che non sono meschina. Quando non attraverso simili grandi prove io mi vergogno di me (nuevamente signo de narcisismo)” aquí en *Cronologia*, *op.cit.*, p. LXIV. Quizá debería ser analizada ahora los motivos de las “ambivalencias” de Morante. “La sindrome degli amori morantiani è che l’amore non può essere mai

degli Infelici Molti en la que parafraseando la sentencia evangélica “amarás al prójimo como a tí mismo” se lee:

“[...]e qui anzi l’Anonimo della caverna è persuaso / che nel difficile comando: amalo come a te stesso / il come deve leggersi perché. Perché / l’altro- gli altri (F.P e I.M sapiens e faber cane e rospo e ogni altra vita moritura) / sono tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli / ma proprio lo stesso unico TE / STESSO”¹.

Y el “prójimo” de las lecturas evangélicas se interpreta de este modo:

“quanto al tuo prossimo / tu (parlo anche a te, mezza I. M. Che qui scrivi) / puoi riconoscerlo naturalmente in chi nasce / venuto non si sa da dove / senza nessuno per salvarlo dal dolore né risparmiarlo dalla morte: né padri né madri né cielo né terra. / Zingaro è solo: né più né meno / di te”².

Esta “grafía del sí” no se constituye sólo como transcripción de la historia de una conciencia particular sino que, por el contrario, para Elsa, la escritura es una operación que trasciende los límites de la conciencia individual para convertir la voz del alma universal, para restituir la integridad de lo real, como ella misma declara repetidamente. Leemos, por ejemplo, en la nota introductiva a la edición Oscar de *L’Isola di Arturo*, del año 1969, lo siguiente:

“In una sua conferenza del 1965, intitolata *Pro o contro la bomba atomica*, Elsa Morante ha definito l’arte: *il contrario della disintegrazione*. Spiegando che la vera funzione dell’arte è appunto quella di ‘impedire la disintegrazione della coscienza umana nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirla di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e usata dei rapporti esterni, l’integrità del reale, o, in una parola, la realtà’. Dove per *realità* intende quello che il termine significa nel suo senso più profondo, e cioè il valore intatto, luminoso e religioso della vita e dei suoi oggetti, al di là delle apparenze confuse. Attraverso il disordine doloroso del mondo, e della propria esistenza, Elsa Morante non ha mai dimenticato questo compito unico e liberatorio dell’arte, che a lei, in quanto nata artista, era stato affidato come lavoro dal destino...La visione integra, fresca e disinteressata dell’arte può ancora offrire agli uomini un aiuto certo.”

De nuevo, en *Il poeta di tutta la vita*, escrito por Umberto Saba para la reimpresión del *Canzoniere*, la autora especifica la cualidad más alta de la obra del poeta, que considera paradigmática de esta concepción suya del arte, en su querer ser voz del universo entero, del hombre en su totalidad:

“Ora, la qualità che distingue i poemi o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste, è proprio questa: col nome di poema o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l’intenzione di rispecchiare l’uomo nella sua interezza”³.

Así, en el ensayo *Sul romanzo* la autora aclara que este género literario como tal debe aunar la experiencia y el discurrir individual con la universal:

“Ogni vero romanzo è un dramma psicologico, perché rappresenta il rapporto dell’uomo con la realtà. E il primo termine di questo rapporto, è, in partenza, sempre l’autore del romanzo, giacché è il suo diverso orientamento psicologico a determinare la scelta del suo itinerario nella esplorazione del mondo reale... Sono sempre sentimenti soggettivi, ma il dramma, che ne nasce, ha sempre, come ogni dramma, un termine di rapporto oggettivo: che è sempre, in ogni romanzo, il mondo reale”⁴.

Además, no son universales sólo las temáticas y los sentimientos de los que la obra literaria se hace portavoz -temáticas y sentimientos que remiten, precisamente, a una realidad común y única, con la cual el escritor, desde su particular punto de vista, se

corrisposto, perché è solo lo specchio di se stesso. Ogni amore è un amore perso.”(C. GARBOLI, prefacio a *Alibi*, op. cit., p. 11).

¹ *Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 142.

² *Ibidem*.

³ E. MORANTE, *Il poeta di tutta la vita*, en *Opere*, II, op. cit., p. 1491.

⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo*, en *Opere*, II, op. cit., p. 1503-15.

enfrenta-, sino que es también universal la finalidad misma de la escritura, revestida de un mandato heroico: el de recuperar la integridad de lo real, obstaculizando la tendencia a su desintegración que está arraigada en la historia de todos los tiempos y, de un modo más que palpable, en la historia contemporánea; el mandato de dar forma y orden absolutos a los objetos del universo, alejándolos de lo informe y del desorden -que se identifican con la muerte-, para devolverlos a la vida; el mandato de combatir la infección de la irrealidad que está por encima de nuestra sociedad y de abrir la conciencia propia y ajena a la realidad¹.

La tarea del escritor es, por lo tanto, una empresa heroica, destinada a restituir sentido, integridad, forma, a la realidad –desgraciadamente enferma de irrealidad, es decir, artificio, fealdad, informidad, caos-, y destinada a devolver la esperanza, a encender de nuevo la vida -que es verdad, orden, belleza, salud- en la conciencia de los hombres. El arte es, en este sentido, una forma de religión, una “religione che è altruismo, il lavorare per gli altri. L’arte [...] nasce da questo desiderio di spendersi”². Sin duda, el culminación de esta “empresa” atraviesa la angustiosa participación en los hechos humanos y la monstruosidad de la aberración colectiva.; la función del escritor, por lo tanto, se convierte en una misión, como la propia autora declara en varias ocasiones:

“Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l’ integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile - che non si potrà mai finire di esplorarla- la realtà è una, sempre una...Se lo scrittore è predestinato antagonista della disintegrazione lo è - abbiamo veduto - in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza. Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come ad ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell’orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l’ ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell’irrealtà, ma anzi l’orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia) nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto d’ottimismo”³.

Entonces, los niños y los poetas podrán salvar al mundo: éste es el mensaje generosamente utópico que Morante nos envía. Como se lee en *Nota introduttiva a Il mondo salvato dai ragazzini*, el poeta-cobaya que asume la tarea de desenmascarar la irrealidad remite al arquetipo heroico del intermediario “che nei miti affronta il drago notturno per liberare la città atterrita”. Como héroe liberador/salvador de la colectividad, transmisor de tantos mitos, el poeta se enfrenta al Dragón de la irrealidad para devolver al mundo una condición segura y feliz de integridad y verdad.

Y también Sheherazade, otro doble con el que le gusta identificarse:

“Il mio sposo celeste / (padrone dei miei respiri) / benigno ritarda per me / la sentenza mortale: / perché fra le tante spose / io sola, unica io, / so con bellissime fiabe / consolare la notte. / Non è mio pregio, ma del cielo/ che mi fece fantastica / se degna io sono della grazia”

Como subraya G. Bettin:

”nella sua veglia di mille notti non consola chi l’ascolta né compiace se stessa nel gioco meraviglioso dell’arte. Salva, bensì, la propria vita e riconquista infine all’ integrità del reale l’anima del sultano Shahriyar, già confuso dal tradimento e dall’ira”⁴.

¹ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica, Opere*, II, *op.cit.*, p. 1542.

² En *Il Giorno*, 4 de septiembre de 1963.

³ *Ibidem*.

⁴ G. BETTIN, *Il drago nella notte*, en *Chaiers, op.cit.* p. 219.

Entonces, como dice en *La serata a Colono*, “illuminare il punto maledetto/prima che scatti la trappola” (aquí hay que recordar a Montale), es el papel de la poesía; es decir, permitir una imprevista salvación de la cárcel/trampa de la Historia -mundo que Sartre definiera “trampa para ratones”-, mediante la capacidad de revelar la verdad, que es justamente lo que no se esconde, no se oculta a sí mismo. Este carácter de salvación que Morante le atribuye, no reside en una certeza absoluta *a priori*, no es ontológico, sino que se debe comprobar y experimentar en la praxis. Elsa cree en el valor cognoscitivo y ético de la escritura, pero necesita comprender hasta qué punto y en qué medida la literatura puede encauzar el desorden y la irrealidad del mundo; hasta qué punto el mandato que se le asigna puede “salvar el mundo”. Esta búsqueda, este estudio problemático y perplejo se manifiesta en la tensión íntima de la página literaria, en las vibraciones y en las distorsiones del lenguaje, en su ambigüedad y complejidad, en su movimiento cambiante y dinámico.

En *Menzogna e sortilegio*, la única novela de Elsa Morante, que según G. Bettin, “rappresenti vittoriosa l’impresa di contrastare il Drago dell’irrealtà, della follia”, la operación desmitificadora de Elisa se sirve de un lenguaje voluntariamente anti-realista, exuberante y barroco, pero plagado de una ironía agria y, a la vez, divertida, presente en el énfasis oratorio y el tono burlesco. El procedimiento irónico, con sus resultados paródicos, por una parte, desempeña una función “correttiva, compensativa e demistificante”, “in quanto ribalta le situazioni e ne fa emergere il lato corretto, dall’altra invita i lettori a porsi al di sopra delle vicende e a considerarle con distacco, con aria divertita”¹. De este modo, atribuyéndole a Elisa, -el yo-narrador de la novela que cuenta *su* historia desde *su* punto de vista- un papel de dirección, una función creadora de coordinación, razonamiento, conocimiento, propio del estatuto del narrador omnisciente y omnipresente, Elsa (recordamos que autora y personaje se identifican: “Volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica”)² hace cierta la reconstrucción/ narración de los hechos (tal como sugiere Pupino³), desempeñando con éxito la tarea heroica de resaltar la irrealidad, la hipocresía colectiva de los actores de la saga familiar.

En *L’isola di Arturo* el objeto de análisis, que es aquí el descubrimiento de la realidad en la mágica e irrepetible época de la infancia (realidad y fábula, existencia y mito se cruzan continuamente en la novela), obliga a la autora a emplear de una forma diversa el instrumento lingüístico; así, el barroquismo, la exuberancia expresiva, la ironía de *Menzogna e sortilegio*, se verán reemplazadas por una lengua de estructuras simplificadas, nítida y clara, que sostiene el lúcido análisis del yo/ narrante/ personaje Arturo (también esto es un *alter ego*, como admite la propia Morante⁴), super-visor, por su condición de adulto, de los hechos de la propia historia infantil⁵. Una vez más, Morante cumple un reconocimiento/exploración del mundo infantil, en el cual, como se sabe, en la natural y libre manifestación emotiva, en la condición de virginidad mental y de inocencia, ve un momento único y feliz de la historia individual y universal. Si la simplificación de las estructuras lingüísticas se origina, por lo tanto, de tal actitud analítica, ajena, por otra parte,

¹ cfr A. R. PUPINO, *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, p. 56.

² De la entrevista con M. David, en *Le Monde*, 13 de abril de 1968, aquí en *Cronologia, op.cit.*, p. LVII.

³ A.R. PUPINO, *Struttura e stile, op.cit.*, p. 74.

⁴ Tomado de J. N. SCHIFANO, *La divina barbara, op.cit.*, p. 13.

⁵ L. STEFANI, “Elsa Morante”, *Belfagor*, XXVI, 1971, p. 300.

a tensiones nostálgicas y consoladoras, (como ha señalado Stefani), el uso de lexemas y formas dialectales debe relacionarse más que con la exigencia de mimesis, con la voluntad de caracterización psicológica y simbólica de la infancia. Un discurso análogo es útil, también, para el aspecto lírico, musical y efusivo del lenguaje (el lirismo es un rasgo del que está connotado el universo infantil, tanto en el plano psicológico como en el simbólico) que evoca misteriosas analogías, da vida a objetos y formas, y recoge la armonía de todas las cosas.

El problema de la legitimidad del cometido de salvación en la poesía, unido a la investigación lingüística y a la experimentación expresiva, conforman, igualmente, la temática de *Il mondo salvato dai ragazzini*, tal como demuestra la complejidad estructural y formal de la obra¹; en *Nota introduttiva* la dificultad a la hora de definir el género literario en el que encuadrar la obra se expresa en los siguientes términos:

”è un romanzo d’avventura e d’amore. È un poema epico-eroicolicrico-didascalico in versi sciolti rimati regolari e irregolari. E’ un’autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale naturalmente coinvolto nelle attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti mondiali fra il primo, il secondo e il terzo mondo: a cui si aggiunge il ricordo dell’altro *mondo*: un ricordo che dai filosofi contemporanei viene abitualmente rimosso”

Así, desde el punto de vista formal, a una primera parte de la obra (de carácter metafórico, alusivo, visionario) le sucede una segunda, caracterizada por un lenguaje más visiblemente comunicativo y mimético, de modo que la forma fluctúa constantemente entre poesía y prosa, entre lírica y relato, se hace intensamente dúctil y elástica, siendo capaz de amoldarse a las diversas disposiciones emotivas de la autora, a las diversas instancias a las cuales decide adaptar la escritura, como en la canción de los *Felici Pochi* y de los *Infelici Molti*

“Ve lo ripetiamo. Infelici Molti, rassegnatevi.

Rassegnatevi
o Infelici Molti, perché tanto è inutile
Non c’è niente da fare
Nien-te-da-fa-re!
La vostra felicità è triste da asfissiare
e invece l’infelicità
dei felici pochi
evviva
quanto respira allegra!
Possibile che dopo centinaia di migliaia di milioni di disastri
questa commedia fallita si deva ancora replicare?!

Ahò Infelici Molti! Oramai dovrete capire la solfa: non vi resta
che abbozzare! (pp. 132-133)

Morante -que continúa interrogándose de forma obsesiva a cerca de la posibilidad de encomendar la poesía, en nuestros días, la tarea salvadora de conocer lo real y de

¹ Ténganse en cuenta la ambigüedad del modelo poesía-prosa; el plurilingüismo y el aspecto “magmático” de la escritura, las improvisaciones y los rapidísimos cambios, auténticos saltos de tono y registro poético, con el inesperado acercamiento de una expresión mimética y denotativa a un lenguaje abstracto, adivinatorio, profético o alegórico; el recurso a la deformación expresionista y el uso de lo grotesco, de la acumulación caótica, de la anáfora llevada al paroxismo, de la hipérbole, del *pastiche* y de otras figuras retóricas; en definitiva, la adopción de expedientes tipográficos, como la disposición horizontal de las estrofas, el uso de distintos caracteres, la reproducción de dibujos, números y pentagramas en la página literaria.

comunicarlo (la tensión estilística y formal de la página lo atestigua¹)- atribuye a Edipo, el monstruo del conocimiento que ha extraído de su lúcida visión del mundo solamente dolor, su ansia cognoscitiva que busca palabras nuevas para decir:

“e tutte le parole della mia canzone, istoriata / di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri, / sono figurine inconsistenti di un povero gergo provvisorio / che non si specchia nelle scritture fantastiche dei Troni e delle Dominazioni. /Dolore e beatitudine gli altri e me stesso / tutti questi nomi sono differenze fittizie / ch'io posso invertire e mutare quando voglio. / Posso smembrare tutti i nomi e ricomporli a caso, creandone i mostri più strani/ delle chimere e dei centauri./ Posso abolire i linguaggi e inventarne altri inauditi” (p. 64).

Pero las palabras en la profecía de Edipo, pierden toda garantía de correspondencia con el objeto, al convertirse en sonidos carentes de sentido. Entonces, ¿es imposible comunicar? La duda, dramáticamente legítima, sin embargo, se ve obstaculizada por una fuerte tensión voluntarista a la hora de dar sentido pleno al mandato del escritor, a quien corresponde la responsabilidad de renovar el instrumento lingüístico para que así éste adquiera plena capacidad comunicativa. Ya en *Sul romanzo* (del año 1959, escrito unos diez años antes de *Il mondo salvato dai ragazzini*), Elsa expresaba de este modo la confianza en la objetividad del lenguaje:

“La parola si rinnova sempre nell'atto stesso della vita, e (a meno di una enorme frana della civiltà) non può scadere a oggetto pratico, spento e logoro. Ogni altro strumento può deperire e decadere, ma la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa. Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacchè le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse”

Por lo tanto, si bien de un modo problemático y plagado de obstáculos, la autora continúa obstinadamente ejerciendo su mandato, sin renunciar a la palabra y, con ella, sin renunciar a amar. Así en *La smania dello scandalo* expone:

“Io li amo! / Forse la risposta che loro aspettavano / era più difficile della mia canzone immatura. / L'oggetto delle loro parole è una merce precaria / che loro scambiano con una falsa moneta. Io sono il paragone dell'oro / io devo ritornare al processo. È mia la colpa” (p.112).

En este sentido, el amor por la vida, el amor por la humanidad, la animan a seguir creyendo en el arte, a penetrar en el proceso de la literatura, a soportar todas las culpas de sus fracasos, a sentirse responsable del resultado de su mandato. Y como en *Il mondo salvato dai ragazzini*, Morante identifica la vitalidad, la libertad anárquica, la adhesión gozosa a la vida y la capacidad de amar en los adolescentes, con un baluarte seguro contra la alienación y la Historia, de forma paralela, en la poesía, en la comunicación literaria, encuentra otro instrumento formidable para “salvar el mundo”. Por este motivo, en la novela *La Storia* retoma el carácter comunicativo de la escritura y la función del estatuto narrativo; de hecho, como pone de relieve G. Venturi, “il romanzo è un atto di fiducia totale nelle possibilità dello scrivere tale da indurre la Morante a dimenticare o a negare il faticoso cammino del romanzo contemporaneo per riallacciarsi al grande filone ottocentesco del romanzo realistico e storico”². El empleo de la técnica del narrador

¹ El recurso a caracteres tipográficos, sobre todo en *Canzone clandestina della Grande Opera*, con la disposición horizontal de las estrofas, el uso de distintos caracteres tipográficos, la variación del espacio entre las estrofas, el uso irregular de signos de interjección y de puntuación, la posición adelantada y no alineada de los versos o, incluso, transversal, el cúmulo de signos gráficos, dibujos y pentagramas sin ningún sentido lógico ha sido considerado un homenaje a la poética de las “palabras en libertad”, de la “imaginación sin hilos”, una de las escasas concesiones que Morante hace a las novedades de los movimientos de vanguardia. Sin embargo, más allá del mero ejercicio experimental, el empleo libre de caracteres y signos tipográficos, expresa la voluntad de liberarse de los estereotipos culturales y de los planteamientos burgueses, para ceñirse de un modo más directo a ese “pandemonio general” que es la vida.

² G. VENTURI, *Elsa Morante*, Florencia, La Nuova Italia, 1977, p. 108.

omnisciente y omnipresente asegura el control sobre el relato de los hechos, los de la Historia oficial, que es una historia de violencia y atropellos, y los de la historia cotidiana, en la cual sólo se puede recurrir a la naturaleza y a la vida. El instrumento lingüístico idóneo capaz de restituir la integridad de lo real, no puede ser otro que una prosa sólida, clara, denotativa, porque debe llegar a todos (pone en exergo “por el analfabeto a quien escribo”¹). La novela es, por tanto, “un atto di fede appassionato nella letteratura”.

En *Mondo* Morante había dicho:

“io devo, qui, trescare e patteggiare con la belva per rubarle il segreto del mio tesoro. O pudore di un’infanzia uccisa, perdonami questa indecenza di sopravvivere(p. 10).

En *La Storia* llegará a afirmar que la vida tiene un sentido, aunque, de tantas semillas caídas, una y sólo una, florece. El epígrafe que cierra la novela rebosa de amargura y de esperanza “Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia ma che probabilmente è un fiore e non un’erbaccia”

Y aunque en la última novela *Aracoeli* alcanza una visión desesperadamente más pesimista, que se corresponde con un lenguaje devastado, dividido, atormentado, pero atravesado por “un forte vento di assoluto”², Morante, obstinada en querer representar la demencia y, por ello mismo, en negarla (se trata, en definitiva de “*l’ultimo scontro con il Drago*”³), continúa desafiándose a misma y al arte.

¹ Sin embargo, Morante no renuncia al uso de una línea “culto” o la experimentación. De este modo, junto a un lenguaje literario, de tradición clásica, se presentan formas lingüísticas distintas: voces jergales o dialectales que mimetizan un habla humilde popular; el lenguaje a veces afásico de Useppe, un lenguaje pragmático y prehistórico caracterizado por juegos verbales, por el uso de la onomatopeya, por ausencia de nexos sintáctico; expresión del corazón, no de la mente, de la Naturaleza y no de la Historia.

² M. FORTI, “Aracoeli fra romanzo e simbolo”, en *Nuova Antologia*, DLII (1983), pp. 299-310.

³ G. BETTIN, *Il Drago della notte*, *op.cit.*,