



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## La cultura española en la obra de Elsa Morante

Francisco Javier García Melenchón

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.





UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE ELSA MORANTE

**Francisco Javier García Melenchón**

Tesis doctoral dirigida por María de las Nieves Muñiz Muñiz  
y Montserrat Casas Nadal

Tutora: Elena Losada Soler

Departament d'Estudis Anglesos i de Llengües i Literatures  
Modernes. Secció Italià

Programa de Doctorado: Estudis lingüístics, literaris i  
culturals

Septiembre 2016



*A Isabel, mi madre*



## AGRADECIMIENTOS

Al concluir mi trabajo deseo expresar mi más profunda gratitud a las dos directoras de esta tesis: María de las Nieves Muñiz Muñiz y Montserrat Casas Nadal, que con sus valiosas y constantes correcciones, su dedicación, su tiempo y sus incentivos han conseguido que pudiera llevarla a cabo. Asimismo quisiera expresar mi agradecimiento a Daniele Morante, a cuya generosidad debo el haber tenido acceso a las cartas inéditas enviadas a Elsa Morante; a Antonio Debenedetti por el tiempo y la ayuda prodigados; a Gianni Venturi por sus artículos y consejos; a Giuliana Zagra, responsable del Fondo Morante de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, por sus inestimables informaciones; a Monica Zanardo por algunas útiles observaciones que me han orientado en mi labor, y, en fin, a todo el personal de la Sala Manoscritti e Rari de esta Biblioteca, por la paciencia con la que han atendido mis numerosas consultas durante las muchas horas transcurridas recolectando datos.

En un terreno más personal, quisiera mostrar mi agradecimiento a Bailey Rowell, Luis Aguirán Romero, Milena Michelacci, José M. Pérez-Muelas Alcázar, María Rubio Gómez, Miquel Díaz Pascual, F. Javier González Marín y M. Ángel González Soldevilla, y a todos aquellos que de una manera u otra han contribuido con su apoyo, colaboración y consejo a la culminación de este proyecto.





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
<b>PARTE I</b>	
<b>EL CONTEXTO</b>	
CAPÍTULO 1. ELSA MORANTE: ESBOZO DE SU VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA	
1.1. Premisa: el cuadro histórico y literario	9
1.2. La infancia y los años de formación (1912-1948)	10
1.3. El exordio y la consagración literaria (1948-1974)	13
1.4. Los años de madurez, polémica y decadencia (1974-1985)	20
CAPÍTULO 2. HISTORIA DE LA CRÍTICA MORANTIANA	23
2.1. Fortuna crítica	
2.1.1. Exordio y afirmación: 1948-1974	24
2.1.2. La madurez literaria: 1974-1982	25
2.2. Orientaciones de la crítica	27
2.2.1. Temas y personajes	32
2.2.2. Lengua y estilo	36
2.2.3. Fuentes, modelos y afinidades con otros autores y corrientes	38
2.2.4. Conclusiones	47
2.3. El tema de lo español visto por la crítica	48
<b>PARTE II</b>	
<b>EL HISPANISMO EN MORANTE</b>	
CAPÍTULO 1. EL HISPANISMO ITALIANO EN TIEMPOS DE ELSA MORANTE	
1.1. La primera mitad del siglo XX	59
1.2. La segunda mitad del s. XX	62
1.3. El hispanismo en los escritores italianos del s. XX	70
1.3.1. El tema de la guerra de España en los autores italianos del Novecento	72
CAPÍTULO 2. LA BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE MORANTE	
2.0. Premisa: fuentes documentales	75
2.1. Obras conservadas	77
2.2. Obras registradas	83
2.3. Obras mencionadas o citadas	89
CAPÍTULO 3. VIAJES Y AMISTADES ESPAÑOLAS	
3.1. Viajes	103
3.2. Amistades con españoles e hispanófilos	110
<b>PARTE III</b>	
<b>HUELLAS DE LO ESPAÑOL EN LA OBRA DE ELSA MORANTE</b>	
PREMISA	133
CAPÍTULO 1. LA NARRATIVA BREVE Y OTROS GÉNEROS	
1.1. Los relatos anteriores a 1948	135
1.1.1. La figura de Don Carlos	147
1.2. Ensayos, artículos, entrevistas y otros escritos posteriores a 1948	
1.2.1. Entrevistas	167
1.2.2. Ensayos	170
CAPÍTULO 2. PRESENCIA DE LO HISPÁNICO EN LA NARRATIVA POSTERIOR A 1948	
2.1. MENZOGNA E SORTILEGIO	175
2.1.1. La huella del Quijote	176
2.1.2. Antropología española y exotismo	214

2.1.2.1. Santa Teresa a través de Montale	224
2.1.2.2. Gaspard de la Nuit y la España romántica.	226
2.1.3. La iconografía: Goya	231
2.2. <i>L'ISOLA DI ARTURO</i>	235
2.3. <i>LO SCIALLE ANDALUSO</i>	236
CAPÍTULO 3. LA PRESENCIA DE LO HISPÁNICO EN LA NARRATIVA POSTERIOR A 1962	
3.1. De <i>LA STORIA</i> al <i>MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI</i>	
3.1.1. <i>SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE</i>	243
3.1.2. <i>LA STORIA</i>	244
3.1.2.1. La poesía española y el fantasma de la guerra	245
3.1.2.2. La España de Potocki	264
3.1.2.3. Elementos iconográficos: la portada de <i>La Storia</i>	269
3.1.3. <i>IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI</i>	270
3.2. <i>ARACOELI</i>	
3.2.1. Manuscritos estudiados	273
3.2.2. La trama	275
3.2.3. Génesis de la obra	281
3.2.4. Miguel Hernández, de <i>La Storia</i> a <i>Aracoeli</i>	285
3.2.5. El viaje de Manuele a España	286
3.2.5.1. Primera etapa del viaje	287
3.2.5.2. Los aeropuertos de Madrid y Almería.	294
3.2.5.3. Almería.	296
3.2.5.4. Rumbo a El Almendral	299
3.2.6. La España imaginada	
3.2.6.1. Entre postales, recuerdos y guías turísticas	313
3.2.6.2. La historia. Los ecos de la Guerra Civil que llegan Roma	322
3.2.6.3. Aracoeli. El personaje	328
3.2.6.4. Manuel. El tío héroe, torero y miliciano	331
3.2.7. Elementos antropológicos: tradiciones, fiestas populares, folclore	
3.2.7.1. Superstición y religión: Talismanes e imágenes sagradas	340
3.2.7.2. Elementos iconográficos	343
3.2.8. La lengua española en Aracoeli	345
3.2.8.1. Los nombres propios	347
3.2.8.2. Canciones y dichos en español	356
3.2.8.3. El español integrado en el discurso del narrador	371
3.2.8.4. Reflexiones metalingüísticas sobre la lengua española	381
3.2.8.5. El español como lengua de comunicación en el relato	386
CONCLUSIONES	399
<b>APÉNDICES</b>	
APÉNDICE I. CARTAS INÉDITAS DE ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS A ELSA MORANTE	405
APÉNDICE II. LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LAS NOVELAS DE ELSA MORANTE	415
APÉNDICE III. GLOSARIO DE TÉRMINOS ESPAÑOLES EN LAS NOVELAS DE MORANTE	431
APÉNDICE IV. IMÁGENES RELACIONADAS CON LO ESPAÑOL	439
BIBLIOGRAFÍA	476

## INTRODUCCIÓN

La obra de Elsa Morante está sembrada de elementos relacionados con la cultura española, primero de forma esporádica, luego con creciente intensidad hasta alcanzar pleno protagonismo en su última novela, *Aracoeli*. Pese a ello, la crítica ha descuidado este aspecto de la trayectoria morantiana o lo ha tratado solo tangencialmente. Nuestro estudio se propone romper esta inercia abordando el problema por vez primera en su conjunto y de forma monográfica.

El concepto de cultura española que hemos manejado abarca tanto las obras literarias cuyo conocimiento por parte de la escritora ha sido posible demostrar, como la lengua, la historia, las bellas artes, el folclore e incluso lo que podríamos denominar paracultura (canciones, postales, guías turísticas, anuncios publicitarios). Variadas han sido también las fuentes de información a las que hemos acudido: desde manuscritos, pruebas de imprenta y paratextos de las sucesivas ediciones de sus novelas, hasta apuntes preparatorios, materiales diversos, catálogos y registros de lecturas, cartas o entrevistas. Preciosa ha resultado a tal fin la consulta de material inédito conservado en el Fondo Morante de la Biblioteca Nacional de Roma, que ha permitido realizar algunos descubrimientos en lo que atañe a lecturas, viajes y relaciones personales de la autora. Pero fundamental ha sido sobre todo el examen de cada obra literaria para reconstruir lo que hemos dado en llamar la función de lo español en el itinerario creativo morantiano.

A tal efecto hemos dividido la tesis en tres partes: la primera sirve como contextualización general de la vida y obra de la escritora, como marco necesario para situar las referencias posteriores. El cuadro se completa con un repaso por la historia de la crítica, señalando las líneas de tendencia generales que permiten delimitar el sentido de nuestra aportación.

La segunda parte está dedicada al hispanismo en Morante y se encamina a verificar, con datos fidedignos, el conocimiento que tuvo de la realidad y la cultura españolas, ya sea a través de lecturas o de amistades y viajes. De ahí la

necesidad delinear la situación en su tiempo de los estudios hispánicos en Italia y de reconstruir la biblioteca hispánica de la escritora a través de registros, citas e informaciones indirectas.

La tercera parte está enteramente dedicada a las huellas de la cultura española en la obra creativa de Elsa Morante. En este caso, hemos optado por una organización cronológica a fin de dar cuenta tanto de la gestación y reescritura de cada pieza, como del enlace recíproco entre ellas dentro de un proceso evolutivo. Importante ha sido, pues, la atención prestada a la labor de reescritura y a la evolución sufrida por el texto hasta llegar a su estadio definitivo. Tres capítulos conforman este itinerario: el primero se centra en la producción anterior a la consagración de la autora en 1948 con la publicación de *Menzogna e sortilegio*; el segundo, abarca la etapa anterior a *La Storia*; el tercero se centra en esta la novela y en *Aracoeli*, último y más importante eslabón de la cadena no solo en cuanto culminación de la carrera literaria de Elsa Morante, sino como summa de la presencia de España y lo español en su obra.

El método seguido para alcanzar nuestros objetivos ha conjugado la reconstrucción del contexto histórico-cultural, el estudio de fuentes, el análisis lingüístico y el enfoque comparatista. Podríamos decir, en síntesis, que hemos intentado conciliar el rigor documental y filológico con la interpretación más propiamente literaria, encaminada a establecer la función de lo español en cada obra como fase de un itinerario global. De ahí el interés de seguir un orden cronológico para detectar constantes y variantes dentro del cuadro evolutivo general, pero también en atender a la especificidad de cada obra singular empleando en cada caso el método de análisis más apropiado. Así, por citar dos ejemplos significativos, *Menzogna e sortilegio* ha impuesto, por su relación con el *Quijote*, una perspectiva abiertamente comparatista, mientras que *Aracoeli* ha exigido una atención más pormenorizada al tratamiento de la lengua española aportando, creemos, datos inéditos sobre el taller de escritura de Morante, sobre el alcance de su conocimiento del idioma y sobre el significado de su peculiar mezcla con el italiano.

La tesis se cierra con una serie de apéndices. El primero presenta la transcripción, por primera vez, de la correspondencia recibida por Morante de españoles e hispanoamericanos. El segundo se centra en las traducciones de su obra en España. El tercero contiene un glosario exhaustivo los términos castellanos utilizados por la escritora en sus distintas obras. El cuarto y último recoge las imágenes que ilustran las fuentes pictóricas, iconográficas y de variada índole de las que se sirvió.

Confiamos en que nuestro trabajo contribuya así a demostrar la existencia de una “función España” en la obra de Elsa Morante como clave a su vez para entender mejor el conjunto de su producción.



# **PARTE I**

## **EL CONTEXTO**





# CAPÍTULO 1

## ELSA MORANTE: ESBOZO DE SU VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA<sup>1</sup>

### 1.1. Premisa: el cuadro histórico y literario

La vida de Elsa Morante abarca todo el centro del siglo XX: su infancia coincide con la primera guerra mundial, su juventud con el auge del Fascismo, con el segundo gran conflicto bélico y con la proclamación de la República italiana; su madurez atraviesa los años de la reconstrucción que desembocarían en el *boom* económico, y el final de su existencia aconteció cuando la prosperidad italiana ya estaba dando lugar a la "burbuja" del *Made in Italy*, lejos años luz de los ideales de la Resistencia en los que había crecido su generación. Mientras tanto, España había pasado de la República a la guerra civil y al triunfo del franquismo; luego, de los años oscuros de miseria y represión, a un ambiguo aperturismo salpicado de ejecuciones sumarias que desembocaría, no sin contradicciones, en la "Transición" democrática.

Desde el punto de vista de la periodización histórico-literaria italiana, estos años supusieron la sucesión de dos grandes movimientos: el Neorrealismo en los años Cuarenta-Cincuenta, y la Neovanguardia en los años Sesenta, grupo este último liderado, entre otros, por Edoardo Sanguineti (1930-2010), que achacaría al adocenamiento burgués cualquier forma de *mimesis* realista. En medio de estos dos extremos quedó la generación de Elsa, formada por escritores que buscaron formas nuevas de realismo, bien bajo la influencia del existencialismo: Alberto Moravia (1907-1990), Cesare Pavese (1908-1950), Elio Vittorini (1908-1960),

---

<sup>1</sup> Para las referencias biográficas hemos tenido en cuenta, además de la pormenorizada cronología contenida en la edición de los "Meridiani" (Elsa Morante *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 1997, pp. XIX-CX), y del epistolario (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cargo de D. Morante y G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012), los siguientes volúmenes: M. Morante, *Maledetta Benedetta*, Milano, Garzanti, 1986; Lilly Tuck, *Woman of Rome: a life of Elsa Morante*, Harper Perennial, New York, 2009; R. Ceccatty *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano, 2010; G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012.

Vasco Pratolini (1913-1991), bien de otras experiencias experimentalistas: Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Italo Calvino (1923-1985). En cualquier caso la época de Elsa Morante produjo narradores más que poetas. Entre estos los mayores habían nacido en el siglo anterior, o al filo del siguiente: Ungaretti (1888-1970), Montale (1896-1981), Saba (1883-1957), Salvatore Quasimodo (1901-1968).

En las páginas siguientes, ofreceremos un esbozo de la vida y obra de Elsa Morante como mero cuadro de conjunto al que remitir los datos que en el desarrollo de la tesis iremos ofreciendo.

## **1.2. La infancia y los años de formación (1912-1948)**

Elsa Morante nació en Roma, el 18 de agosto de 1912, en un escenario familiar muy complejo: legalmente era hija del matrimonio formado por Augusto Morante e Irma Poggibonsi, aunque su padre biológico era en realidad Francesco Lo Monaco<sup>2</sup>. Esta ambigua situación marcará las relaciones entre los diversos miembros de la familia<sup>3</sup>. Por lo demás, la delicada salud de Elsa le impidió frecuentar la escuela elemental, sustituida por las clases privadas de su madrina Maria Guerrieri Gonzaga, al lado de la cual transcurrió su infancia en una villa de la avenida Nomentana. La madre Irma, judía de Módena y maestra de escuela, era de carácter fuerte y determinado. Ella se encargó de sacar adelante su familia, perteneciente a la pequeña burguesía, y proyectó su frustrada ambición literaria en la hija mayor, hasta convertir su carrera literaria en una de sus principales

---

<sup>2</sup> El padre legítimo, Augusto Morante, siciliano, era instructor en un reformatorio para jóvenes. Afecto de impotencia, permitió a su amigo, Francesco Lo Monaco, también siciliano, que tuviera relaciones con su esposa a fin de tener descendencia. De estas relaciones extramatrimoniales nacieron 5 hijos. Mario que murió al poco de nacer, Elsa (1912), Aldo (1914), Marcello (1916) y Maria (1922). Lo Monaco moriría suicida en 1943.

<sup>3</sup> El diario de juventud de la autora ilustra muy bien la difícil relación que tuvo con su padre legítimo. Vid. «Lettere ad Antonio. Diario 1930», en Elsa Morante *Opere*, al cuidado de Emilio Cecchi y Cesare Galboli, vol. II, Milano, Mondadori, [1990], 2003<sup>3</sup> (“I Meridiani”), pp. 1581-1583.

preocupaciones<sup>4</sup>. Así, al concluir sus estudios de enseñanza media superior, Elsa realizó las pruebas de acceso a la universidad. Sin embargo, abandonó su formación académica en el primer año de facultad<sup>5</sup>, el mismo año en el que se separó del núcleo familiar iniciando una vida independiente. Para ello se mantuvo dando clases particulares, redactando tesis por encargo y escribiendo regularmente para distintas revistas donde publicaba cuentos infantiles, poesías, relatos. De hecho, la primera narración publicada por Elsa Morante es del año 1933, en plena época fascista<sup>6</sup>. A pesar de los problemas económicos siguió intentando encontrar su camino como escritora, aun en medio de una complicada situación sentimental<sup>7</sup>.

Fue en el transcurso de estos años azarosos y difíciles, cuando Elsa Morante comenzó a publicar frenéticamente para poder mantenerse. Empezará escribiendo cuentos para *I diritti della scuola*, *Corriere dei piccoli*, *Oggi* y *Meridiano di Roma*. En 1937 Giacomo de Benedetti, al que había conocido con veinte años, la presentó para colaborar en la revista *Meridiano di Roma*, y entre 1934 y 1940 lo hará en el semanario *Oggi*.

En 1936 conoció Alberto Moravia, que en 1929 había adquirido notoriedad por *Gli indifferenti*, e inició una relación que, tras un periodo de encuentros y desencuentros, acabó consolidándose. De esta etapa atormentada

---

<sup>4</sup> Para ello presentó los escritos de la niña a varias revistas y pidió ayuda a algunos benefactores. De toda esta etapa infantil no hay documentos publicados, cfr. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.

<sup>5</sup> En una entrevista del 1960 bromeaba así sobre el momento de alejarse definitivamente del mundo académico en un tono entre la burla y el relato serio, muy propio de ella al narrar episodios autobiográficos: “Quando avrei dovuto iscrivermi all’università, tutti i soldi delle tasse li spesi per comperarmi un vestito da de Capua, di *voile* bianco a fiori rossi, bellissimo; per quel vestito piantai gli studi”, cfr. P. Monelli, “Elsa Morante”, *Successo*, n. 2, febrero, 1962, p. 119.

<sup>6</sup> Se trata de *Paoletta diventò principessa*, publicado en el *Corriere dei piccoli* el 12 de febrero de 1933, p. 4; cuento que aparecerá después publicado en *Le bellissime avventure di Caterì dalla traccionlina e altre storie*, editado por G. Pontremoli, Trieste, Einaudi ragazzi, 1995, pp. 7-12.

<sup>7</sup> En este periodo tuvo distintos amantes, uno de ellos fue Willy Coppens, del que quedó embarazada y después abortó. Este episodio quedó registrado en el diario íntimo que escribió entre el 19 de enero hasta el 30 de junio de 1938 que lleva por título «Lettere ad Antonio» y en el margen «Libro dei sogni». También destaca un tal Richard T., cuyas iniciales aparecen en la contraportada del primer cuaderno de *Menzogna e sortilegio* junto al nombre de Francesco Lo Monaco, su padre biológico, y del que seguramente ya sabía su muerte por suicidio. La cita reza así: “A F. L. Che fu un disgraziato e a R. T. Maestro dell’ineffabile”.

dejó Elsa un diario publicado póstumamente con el título *Diario 38* (el título original era *Lettere ad Antonio*)<sup>8</sup>. No se trató de una unión convencional, sino basada en sentimientos encontrados y continuos altibajos, que, pese a ello, durará unos veinte años. Moravia significó para Elsa la apertura a un mundo nuevo de posibilidades que supo aprovechar. El 14 de abril de 1941, lunes de Pascua, se casaron en la iglesia del Gesù de Roma, en una ceremonia oficiada por el padre Tacchi Venturi, confesor y director espiritual de Elsa. A la boda asistieron pocos invitados con la ausencia de las respectivas familias.

En este mismo año de 1941, Elsa Morante vio editada su traducción de *Scrapbook*, de Katherine Mansfield<sup>9</sup>, y publicó *Il gioco segreto*, una colección de veinte narraciones ya aparecidas de forma dispersa entre 1937 y 1941. Algunos de estos relatos serían después seleccionados por la propia Elsa para un segundo volumen: *Lo scialle andaluso* (1963). En 1942 publicará en Einaudi *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* y al año siguiente comenzará a escribir *Vita di mia nonna*, una novela frustrada de la que más tarde nacería *Menzogna e sortilegio*. Otros relatos aparecerían póstumos en 2002 bajo el título *Racconti dimenticati* (Torino, Einaudi)<sup>10</sup>.

En 1943 la situación política de Italia era trágica: el rey destituyó a Mussolini como primer ministro, y el general Badoglio firmó el armisticio con los aliados que habían desembarcado en Sicilia para iniciar la liberación de Italia. El país quedó así convertido en un campo de batalla: el norte ocupado por los alemanes que controlaban Roma y el sur por los aliados. Italia entró finalmente en

---

<sup>8</sup> Se trata del diario antes mencionado que publicó por primera vez Alba Andreini en 1989 (*Diario 38*, Torino, Einaudi, 1989), luego con el título *Lettere ad Antonio. Diario 1938* en Elsa Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1574-1632. Además de las alusiones a Moravia, sin nombrarlo, el dietario contiene la transcripción de sueños, pensamientos, recuerdos e imágenes suscitadas por estos; alusiones a parientes y amigos, reflexiones sobre autores (Dante, Kafka, Proust, Rimbaud, Freud, Manzoni, Verga).

<sup>9</sup> K. Mansfield, *Il libro degli appunti (1905-1922)*, Milano-Roma, Rizzoli, 1945. En 1979 Feltrinelli lo publicará de nuevo con el título *Quaderno d'appunti*.

<sup>10</sup> En el prefacio Cesare Garboli informaba: «Morante sviluppò negli anni Trenta (1933-1941) un'attività pubblicistica, col proprio nome o sotto pseudonimo, che comprende più o meno 125 collaborazioni tra racconti, fiabe, fantasie, articoli di costume, racconti storici, aneddoti infantili, con una media [...] di un racconto ogni venticinque giorni per nove anni filati [...]», E. Morante, *Opere*, cit., vol I, p. VI.

la II Guerra Mundial hasta 1945. En Roma, los alemanes intensificaron la represión y la persecución contra los judíos, Moravia fue advertido del peligro que corrían él, en cuanto judío, y Elsa a causa de su ascendencia materna. Decidieron, pues, huir a Nápoles, pero la línea ferroviaria quedó interrumpida en Fondi y tuvieron que quedarse allí hasta mayo de 1944<sup>11</sup>. Fueron momentos difíciles. Con la llegada del invierno, Elsa decidió desplazarse a Roma para recoger lo necesario para afrontar el frío: un viaje peligroso que realizó casi en estado de trance. Ella misma cuenta que cogió el tranvía en Roma con el bordón de campo aún en la mano y que un grupo de alemanes la acompañaron a llevar su maleta. Tuvo tiempo en el transcurso de esta visita a la capital de cerciorarse de que el manuscrito en el que estaba trabajando se encontraba a salvo en casa de un amigo. Más tarde, cuando los aliados ocuparon Fondi, y tras una breve estancia en Nápoles, el matrimonio regresó a Roma, ya en poder de los aliados.

### **1.3. El exordio y la consagración literaria (1948-1974)**

Con el final de la guerra comenzó para Elsa el periodo de reelaboración del manuscrito que había iniciado antes de la huída de Roma y que se convertirá en *Menzogna e sortilegio*. Hasta 1948 se dedicará completamente a la redacción de la que sería su primera novela, una obra ambientada entre finales del siglo XIX y principios del XX en el sur de Italia, que enviará a la editorial Einaudi. Allí sería favorablemente acogida, sobre todo por Natalia Ginzburg, y rápidamente editada en el mes de junio. Ese mismo año obtendría el premio *Viareggio*, gracias a la implicación de Giacomo Debenedetti.

---

<sup>11</sup> Curzio Malaparte había aconsejado al matrimonio alejarse de Roma por el cariz que estaban tomando los acontecimientos. La intención de Moravia era reunirse con Malaparte en Capri, pero el corte de las vías por un bombardeo, lo impidió, y Fondi, a mitad de camino entre Roma y Nápoles, fue la solución de emergencia. Allí fueron acogidos por unos campesinos conocidos de Augusto Mosillo, amigo de Alberto. Cuando los alemanes empezaron a llevarse a los hombres, decidieron subir a las montañas, a Sant'Agata, una pedanía de Fondi.

Mientras tanto Elsa había seguido publicando algunos cuentos<sup>12</sup>, y el matrimonio parecía haber alcanzado un estado de bonanza y de tranquilidad económica<sup>13</sup>. Ello les permitió mudarse a un piso más grande en via dell'Oca y al año siguiente Moravia compraría para Elsa un estudio en via Archimede, en el exclusivo barrio de Parioli, que desde entonces se convertirá en su lugar de trabajo.

En 1949 Elsa iniciará una colaboración con la RAI (Radio Televisione Italiana), en el programa “Cronache del cinema”, pero la interrumpió en marzo de 1951 por desavenencias con la dirección del ente público<sup>14</sup>. Del 4 de noviembre de este mismo año, arrancarí otra colaboración con el semanario *Il Mondo*, donde publicará una columna titulada “Rosso e bianco” hasta el 27 de enero de 1951<sup>15</sup>. Entre abril y junio escribió el relato *Lo scialle andaluso*<sup>16</sup>.

En el ámbito personal, el inicio de los años Cincuenta aparece marcado por la presencia de Luchino Visconti, al que conoció a través de Moravia en los años de la guerra y del que se enamorará perdidamente. Será una constante en la vida de Elsa la pasión por hombres imposibles, en muchos casos homosexuales, que le acarrearán sentimientos de frustración, de victimismo, de sensación de abandono. Por entonces Visconti estaba rodando *Bellissima* en medio de una corte de artistas e intelectuales<sup>17</sup>, que ejercería gran poder de atracción sobre Elsa. La experiencia

---

<sup>12</sup> “Il soldato siciliano”, en uno de los primeros números del *Europeo* (12 de diciembre), después publicará en la misma revista “Mia moglie” (5 enero 1947). Este último se vuelve a imprimir con el título “Tempo di pace” en *Racconti italiani 1965*, Milán, 1965 (“Selezione dal Reader’s Digest”). Otras narraciones de temática bélica fueron rechazadas y nunca se publicaron.

<sup>13</sup> Moravia, con la publicación de *Agostino* ese mismo año y de *La Romana* en 1947 podrá vivir de los derechos de autor y de las colaboraciones con el *Corriere della sera*.

<sup>14</sup> La cadena había propuesto a la autora que hablara favorablemente de la película *Senza bandiera* de Luigi Freddi, producida por la Elfo Film. Después de que Elsa se negara, se le propuso que suavizara los elementos críticos más fuertes presentes en el texto del programa. Esto la llevó a presentar una carta de dimisiones que publicará en *Il Mondo* el 1 de diciembre de ese año. Cfr. Marco Bardini, *Elsa Morante italiana di profession e Poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 701-702. Véase también M. Bardini, “Cinema. Cronache di Elsa Morante (1950-1951) en M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, pp. 153-194.

<sup>15</sup> Estos artículos fueron recogidos póstumamente en el volumen *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, al cuidado de Cesare Garboli, Milano, Adelphi 1987.

<sup>16</sup> *Botteghe oscure*, XI (1953), pp. 493-539.

<sup>17</sup> Walter Chiari, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Massimo Girotti, Susso Cecchi d’Amico, Franco Zeffirelli, Antonioni, entre otros.

terminó con la salida de escena de Visconti y el angustioso sentimiento de desprecio de Elsa, que se sintió traicionada. Todo ello provocó una distancia creciente con Moravia, que conocía la situación, aunque decidieron seguir viviendo y viajando juntos, como compañeros escritores más que como marido y mujer.

En la década de los años Cincuenta y Sesenta Elsa trabó amistad con María Zambrano y su hermana Araceli, que durante aquellos años vivían exiliadas en Roma junto con otros muchos intelectuales españoles – entre ellos Rafael Alberti – , huidos de la represión franquista. Es de sobra conocido que todos ellos frecuentaban el Caffè Greco al que Elsa acudía con regularidad.

En la primavera de 1952, emprendió la redacción de la que sería su segunda novela *L'isola di Arturo*, que en un primer momento debía formar un díptico con otra, *Nerina*, bajo el título común de *Due amori impossibili*. Sin embargo, como sería habitual en la autora, el proyecto no cuajó y terminó dando lugar a un solo relato, el de Arturo.

En 1953 Elsa Morante conocerá a otro de los pilares de su vida: Pier Paolo Pasolini<sup>18</sup>, que reunía todos los ingredientes para fascinarla: poeta, intelectual de izquierdas, homosexual. Ambos cultivaron su amistad hasta 1974, cuando una serie de acontecimientos los separaron definitivamente. Durante la época de mayor sintonía, Elsa colaboró en las películas de Pasolini – *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Medea* (1970) – eligiendo la música y ayudando en el reparto. A través de él conoció también al escritor catalán Terenci Moix<sup>19</sup>, testigo excepcional de la amistad entre Morante y Pasolini.

En febrero de 1957, verá la luz *L'isola di Arturo*. Esta novela, galardonada el mismo año con el premio *Strega* el más prestigioso de Italia, supuso la consagración de Morante, que en abril, con motivo de la reimpresión del *Canzoniere* de Saba, publicará en el *Notiziario Einaudi* el artículo “Il poeta di

---

<sup>18</sup> Puede que se conocieran a través del pintor Scajola, amigo de ambos. La correspondencia publicada recientemente es a partir de 1955.

<sup>19</sup> No será ocioso recordar que en 1947 Pasolini había publicado una antología de la poesía catalana en su revista *Stroligut*, aunque por entonces ninguna relación unía a los dos escritores.

tutta la vita”, donde la escritora define el poemario como “un poema epico e lirico della sorte umana<sup>20</sup>”; en él confluyen todos los elementos de la modernidad, que a los ojos de la escritora son más representativos incluso que el presente. El artículo establecía, en fin, como finalidad última de la literatura reflejar al hombre en su totalidad<sup>21</sup>.

En mayo de 1958 publicará en la editorial Longanesi su primera colección de poesías: *Alibi*, algunas de ellas ya aparecidas como epígrafes de sus novelas; ese mismo año, en abril, comenzará la redacción de una novela que no llegará a concluir, pero de la que hablará ampliamente en la prensa: *Senza i conforti della religione*. También este año había proyectado reelaborar un cuento de 1945, *La grande notte*, y *Due occasioni ovvero il prossimo*, que no llegó a escribir, mientras que concluyó un ensayo teórico sobre el realismo: *Sul romanzo*, donde afirmaba que en toda obra poética el autor «dà *intera* una propria immagine dell’universo reale (e cioè dell’uomo, nella sua realtà)»<sup>22</sup>.

En 1959 viajaba por primera vez a los Estados Unidos, donde visitaría Nueva York y Washington en el mes de octubre, invitada por sus editores americanos, ya que ese mismo año se había publicado la traducción al inglés de *L’isola di Arturo*. Durante este viaje conocerá al pintor Bill Morrow; otra de las figuras cruciales en la vida sentimental de Elsa Morante<sup>23</sup>, una relación que precipitó la separación del matrimonio, vista ya por Moravia como inevitable en 1961<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> E. Morante, “Il poeta di tutta la vita”, en *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 36.

<sup>21</sup> El 31 de agosto, una semana después de la muerte de Saba, vuelve a publicar el mismo artículo en *Il Punto*. Se encuentra también en *Pro e contro la bomba atomica*, *op. cit.*

<sup>22</sup> Cfr. “Sul romanzo”, en E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, *op. cit.* pp. 41-73.

<sup>23</sup> Bill era un muchacho de gran belleza física y muy inestable emocionalmente. Parece ser que era epiléptico. Era un gran consumidor de alcohol y estupefacientes. Él tenía una relación con Sergio Gajardo, un chileno amigo también de Elsa. Sergio y Bill se establecieron una temporada en Sitges desde donde escribía a Elsa para que los acompañase.

<sup>24</sup> “[...] Tu non vuoi più stare con me. Va bene, viviamo separati, non vediamoci più se vuoi. Io, nella misura del possibile farò tutto quello che posso per [xxx] accontentarti in tutti i sensi. Ma te ne scongiuro in nome di Dio non fare delle cose precipitose. Se vuoi realizzre come si dice del denaro, comincia col vendere via Archimede [...]”, así escribía Alberto Moravia a Elsa en el otoño de 1961. D. Morante, G. Zagra (eds.), *l’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, cit. pp. 337-339.



En abril de 1962, Morrow regresó a los Estados Unidos para una breve estancia con la intención de volver definitivamente a Roma, pero el día 30 se precipitaba desde un rascacielos y moría. No está claro si fue un accidente causado por la ingestión de drogas o si fue suicidio, pero esta muerte asestó un duro golpe a Elsa Morante, que se encerró durante meses en su habitación, sumida en la depresión<sup>25</sup>. Para escapar de los malos recuerdos y para estar en contacto con un amigo de Bill, Allen Midgette, viajará con este a España durante la Navidad de ese mismo año. Se trata del primer contacto directo de Morante con nuestro país y sobre él nos detendremos en un capítulo sucesivo. A lo largo estos años Elsa había desarrollado una personalidad difícil, casi intratable: sus enamoramientos histéricos, sus amistades posesivas, su genio poético creaban inquietud entre sus amigos y muchos se distanciaron de ella, como prueba la correspondencia con algunos, llena de desavenencias, discusiones, malentendidos y diferencias insalvables.

Se explica así que en 1963 interrumpiera sus proyectos literarios entre los que se encontraba *Senza i conforti della religione*, aunque publica un volumen titulado *Lo scialle andaluso*, que, como ya hemos dicho, recupera en parte relatos publicados anteriormente<sup>26</sup>, tal vez para mantener una visibilidad literaria y sin duda para compensar la aridez de su inspiración y hacer acopio de recursos tras la separación de Moravia<sup>27</sup>. Durante este año conocerá a Williams Edwards, un enésimo capricho maldito<sup>28</sup>. En esta deriva, el golpe decisivo vino con la muerte

---

<sup>25</sup> Moravia referiría a Dario Bellezza que durante tres meses se encerró en casa en un estado de postración absoluta: “Piange e si dispera; grida che vuole morire, non merita più di vivere, s’incolpa della morte dell’amante. Il marito assiste alla sua furia scatenata; però, aggiunge, in tanto dolore, ordina sempre un pranzo al Bolognese che le viene portato su regolarmente”, cfr. D. Bellezza, *L’amore felice*, Milano, Rusconi, 1986, p. 59.

<sup>26</sup> Véase más adelante en esta tesis “Los relatos anteriores a 1948”, en el capítulo 1 “La narrativa breve y otros géneros” de la Parte III “Huellas de lo español en la obra de Elsa Morante”.

<sup>27</sup> A pesar de la separación, Moravia le abrió una cuenta bancaria de donde podía sacar lo que necesitaba y le dejó el piso de via dell’Oca. Parece ser que después del éxito de *La Storia* Elsa no volvió a usar esa cuenta.

<sup>28</sup> Era hijo de un famoso arquitecto inglés, huérfano de madre y muy unido a una tía suya “Teddie”, con la que vivía en Sussex algunas temporadas. Aparece en Italia entre 1962-1963 buscando fortuna en el cine. Conoce entonces a Pasolini y a Elsa. Tendría unos 24 años. El muchacho sentía una especie de dependencia filial y Elsa lo solicitaba amorosamente y lo seguía

de su madre, en el mes de noviembre: inicia así la decadencia física de Elsa, que comenzó a vestirse como una anciana, a dejar de teñirse el pelo, y a cubrirse la cabeza con pañuelos.

Esta crisis explica tal vez que al año siguiente, cuando comenzó a recuperarse, empezara a trabajar en lo que será su segunda colección de poesías: *Il mondo salvato dai ragazzini*, que inicia con los primeros versos de *Addio*, dedicada a Bill. De su acentuado compromiso ideológico con el destino del mundo da cuenta la conferencia en el teatro Carignano de Turín el 19 de febrero de 1965 titulada *Pro e contro la bomba atomica*, que el 23 de febrero repetirá en el teatro Eliseo de Roma. Esta conferencia constituiría luego la parte central del volumen *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (Milano, Monadori, 1987) que recogería otras contribuciones críticas sobre la concepción de la novela y la relación entre literatura y vida, como el artículo *I personaggi* (1950) al que nos referiremos más adelante.

En otoño regresará a Nueva York, donde pasará las fiestas de Navidad, y de ahí irá a Méjico a visitar a su hermano Aldo, director de la *Banca Commerciale* en la capital. Este viaje la llevó también a la península del Yucatán, cuyos restos de cultura Maya la fascinaron. Un viaje, en suma, rico y estimulante, que, según sus propias declaraciones, le permitió experimentar algo parecido a la felicidad. En 1966, ya de regreso a Roma, conocerá a Carlo Cecchi<sup>29</sup>, que se convertirá en un apoyo fundamental en el último tramo de su vida.

---

en sus peregrinaciones ayudándolo psicológicamente y financieramente, hasta su desaparición a mediados de los años Setenta.

<sup>29</sup> El primer encuentro tiene lugar a propósito del Leaving Theatre. Carlo Cecchi estaba entonces trabajando en el teatro *underground* de via Belsiana, en la obra *Woyzed* de Georg Büchner. Elsa lo llamó para hablar de algo relacionado con la censura de la compañía teatral americana fundada por Julian Beck y Judith Manila que llegó a Italia en 1965. La obra que estaban representando era *Mysteries and Smaller Pieces*. Peter Hartman había trabajado con esta compañía en Nueva York. En esta su primera llamada hablaron de Antonin Artaud y del teatro de la crueldad. Elsa se mostró entusiasmada cuando supo que Cecchi estaba trabajando en *Woyzech*. El año siguiente se volvieron a ver con motivo de la película *La mosca cieca* y a partir de entonces se frecuentarán a diario. Elsa se convirtió en el *dramaturg* de Cecchi: le daba indicaciones sobre la distribución de los papeles, sobre la elección de actores y otros aspectos de la puesta en escena.

Durante 1966 y 1967 se dedicará a la redacción de poemas y canciones que van tomando forma de libro (en julio y diciembre de 1967 la revista *Nuovi argomenti* publicará la *Canzone dei F.P. e degli I.M.*). Son estos, años marcados por la visión esotérica y mística del mundo junto con elementos de la *beat generation* y de la cultura *hippie*<sup>30</sup>. El 4 de mayo de 1968 Einaudi publica *Il mondo salvato dai ragazzini*, justo cuando estalla el caso Braibanti<sup>31</sup>, que la verá involucrase, junto con Moravia y Dacia Maraini<sup>32</sup>, en la defensa del homosexual condenado. En 1969 aparece una nueva edición de *L'isola di Arturo* con introducción de Cesare Garboli, mientras Elsa trabaja en su prólogo sobre el Beato Angélico para la colección "Classici dell'Arte" de Rizzoli, un ensayo que publicará en 1970 bajo el título de *Il beato propagandista del paradiso*<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Durante esta época realiza incursiones en el mundo de los estupefacientes.

<sup>31</sup> En diciembre de 1967 es arrestado Aldo Braibanti, escritor, artista y mirmecólogo, acusado de "plagio" (término jurídico italiano), es decir, de condicionar psicológicamente a un joven, que era mayor de edad, con el que había entablado una relación afectiva. La izquierda y, más concretamente, *L'Unità* eran reticentes a causa de sus prejuicios sobre la homosexualidad. Algunos intelectuales firmaron una carta a favor de Braibanti, entre los que se encontraban Moravia, Pasolini, Carlo Levi, Cesare Zavattini, Nanni Ballestrini, Laura Betti, Marco Bellocchio y Elsa Morante. Moravia, Dacia Maraini, Elsa Morante y Ginevra Bompiani lo apoyaron hasta el final.

<sup>32</sup> El 14 de julio de 1968, Braibanti fue condenado a nueve años de prisión, a pagar los costes del juicio y a la interdicción del servicio público. El muchacho fue sometido a electroshocks, volvió a vivir con sus padres y se le prohibió la lectura de libros de menos de cien años de antigüedad. Braibanti cumplió sólo dos años de cárcel por haber obtenido una reducción de la pena gracias a que había participado en la Resistencia durante la guerra. Ella misma asistió al proceso y allí conoció a Piergiorgio Bellocchio y a Grazia Cherchi de la revista *Quaderni piacentini* con los que estableció amistad. En *Paese sera* escribieron a favor de Braibanti, Dacia Maraini, el 16 de julio de ese mismo año y Elsa Morante el día siguiente: "[...] Il processo contro Aldo Braibanti si è concluso, com'è noto, con la condanna dell'imputato [...]. In una società nella quale certi casi di assassinio, anche premeditato, intenzionale e sadico, vengono puniti con appena un paio d'anni di reclusione [...] è logico supporre che un reato, meritevole di nove anni di reclusione, debba essere di una gravità estrema. Ora, a quanto a me è risultato chiaro e limpido attraverso le udienze processuali, il reato di Aldo Braibanti (scrittore, poeta e filosofo) consiste propriamente in questo: di avere indotto alla proprie idee alcuni giovani, devianndoli dalla *morale* tuttora vigente in Italia, o almeno presso certe classi della società italiana [...]. Il premio Nobel André Gide, uno dei numerosissimi omosessuali che si sono altamente distinti nella storia della civiltà e della cultura [...] ebbe una volta occasione di dichiarare che fra le più nobili qualità delle opere culturali e poetiche, si dà sempre quella, precipua, di inquietare le menti giovanili. [...], io ignoravo che il libero insegnamento delle proprie idee si configurasse, nella nostra Repubblica, in un reato. Ritenevo, invece, che fosse reato impedirlo[...]". M. Bardini, *Elsa Morante italiana di professione e Poeta*, cit. p. 728.

<sup>33</sup> Ahora en *Pro e contro la bomba atomica*, en E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1555-1569.

#### 1.4. Los años de madurez, polémica y decadencia (1974-1985)

En 1974, tras tres años de incesante trabajo, verá la luz la tercera novela de Morante, *La Storia*. Esta obra tendrá un gran éxito de público, aunque también suscitará agrias polémicas entre la crítica. Especialmente duro fue Pasolini, movido quizá por desavenencias personales y no solo por discrepancias estéticas<sup>34</sup>. Al año siguiente la autora pasará algunas semanas en Prócida en compañía del actor Tonino Richezza, que va a verla desde Nápoles casi cada día, y empieza a escribir una novela biográfica titulada *Superman*, que no verá la luz, pero que será la base de su siguiente obra: *Aracoeli*. La noche entre el 1 y el 2 de noviembre de 1975 moría brutalmente asesinado Pasolini en una playa de Ostia: un acontecimiento que la afectó profundamente aunque se mantuvo en un segundo plano en el funeral. Después Morante se refugió en la rutina y en un voluntario retiro. Prácticamente no salía de noche, aunque sí a comer fuera con los amigos: un grupo de fieles a los que dejaba a primera hora de la tarde para retirarse a escribir. Volvió a descuidar su aspecto cuya manifestación más evidente fue un aumento de peso<sup>35</sup>.

Sin embargo, en 1975 iniciaría la redacción de la novela *Aracoeli*, que se prolongará durante cinco años y cuyo protagonista femenino reelaboraba rasgos de uno de los personajes de *Senza i conforti della religione*. En diciembre de este mismo año, con intención de precisar mejor el ambiente del relato, la escritora emprenderá su segundo viaje a España, acompañada por Carlo Cecchi: una

---

<sup>34</sup> Aunque las relaciones entre los dos ya eran tensas desde 1969, en 1972 tuvo lugar un episodio que provocará la ruptura definitiva. Ninetto Davoli, pupilo y amante de Pasolini, había decidido casarse con una muchacha, lo que generó una gran desesperación en el artista. Moravia apoyó al amigo desesperado, pero Elsa, que años antes se había visto en una situación parecida al ser abandonada por Visconti, curiosamente se puso de parte de Ninetto afirmando que “a venti anni un ragazzo ha il diritto di amare una ragazza”. En realidad había aconsejado al joven que se casara pero que mantuviera la relación con Pasolini al mismo tiempo. También en la novela *Petrolio*, Pasolini incluiría una acusación de ambigüedad dirigida a su antigua amiga.

<sup>35</sup> Además de Tonino, otros jóvenes de su círculo eran Carlo Cecchi, Goffredo Fofi, Patrizia Cavalli, Gianfranco Bettin, Enrico Palandri, entre otros. Solía pelearse con sus amigos, incluso con su sobrino Daniele por un desacuerdo con el piso de via Archimede. Algunos señalan que su mal carácter se debía a la hidrocefalia latente.

experiencia poco estudiada hasta ahora sobre la que nos detendremos en la Parte II de esta tesis (cap. 3 “Viajes y amistades españolas”).

En 1978, con motivo del secuestro de Aldo Moro, escribirá una carta a las Brigadas Rojas instándoles a no usar la violencia; sin embargo, por razones desconocidas, el documento no se publicó. En 1980, un accidente marcará el inicio de brusco declive final en los últimos años de la escritora. Por el mes de marzo, yendo a cenar con Tonino Richezza, Carlo Cecchi y Fabrizia Raimondo, una caída le provocó la fractura del fémur<sup>36</sup>. Hospitalizada en la clínica Quisisana, regresó a casa en abril, donde se vio postrada en cama con fuertes dolores en la pierna. Aún así, en diciembre de 1981 logró copiar a máquina íntegramente *Aracoeli*. En abril del año siguiente visitó a un especialista en la clínica Bethanien de Zúrich, pero rechazó someterse a una nueva operación y regresó a Roma con un tratamiento intensivo de fisioterapia. En octubre moriría su amado gato Caruso que vivía con ella desde 1966.

Finalmente, en noviembre de 1982 Einaudi publicaba *Aracoeli* que, aun no teniendo un gran éxito de público, obtuvo el Prix Médicis Étranger en Francia en 1984.

En 1983 sus condiciones de salud habían empeorado tanto que intentó quitarse la vida, aunque lograron salvarla en el hospital San Giacomo. Diagnosticada al poco de hidrocefalia, la operaron en la clínica Villa Margherita con la autorización de su hermana Maria y de Moravia, todavía marido suyo en términos legales. La operación no tuvo los resultados esperados y comenzó un periodo de letargo del que ya no se recuperará (en esta fase volvió a ser operada de una úlcera).

Sus últimos dos años transcurrieron en la Clínica, alternando periodos de lucidez y oscuridad. Esta situación tuvo penosas consecuencias para Moravia porque pidió para Elsa la aplicación de la ley Bacchelli, destinada a garantizar una ayuda económica para los escritores en dificultad. Moravia se justificó aduciendo

---

<sup>36</sup> Morante contó que se cayó a la salida de un cine cuando venía de ver una película de Woody Allen.

que los cuidados de Elsa en la clínica eran enormemente caros. En cualquier caso, la acompañó en este último periodo en el que pocos fueron ya los amigos fieles a la escritora<sup>37</sup>. El 25 de noviembre de 1985, Elsa Morante murió de infarto en la clínica Villa Margherita en la calle Villa Massimo en Roma. La amortajaron, según sus deseos, con un traje típico del Yucatán y fue incinerada.

---

<sup>37</sup> Entre ellos Ginevra Bompiani, Patrizia Cavalli, Elio Pecora, Dario Bellezza, Antonio Debenedetti, Carlo Cecchi y la fiel Lucia Mansi que se ocupa de ella.

## CAPÍTULO 2

### HISTORIA DE LA CRÍTICA MORANTIANA

La obra de Elsa Morante se ha visto acompañada por una relación casi siempre equívoca con la crítica y en no pocas ocasiones sus obras han suscitado acalorados debates y reacciones adversas. Ya desde las primeras intervenciones y comentarios sobre su obra encontramos algunas constantes que con el pasar del tiempo se han convertido en auténticos lugares comunes y permanecen en pie aún hoy día. De lo inusitado de su producción en el contexto de la narrativa italiana de su tiempo surge, ya al comienzo, la dificultad de insertarla en una tradición y de adscribir sus textos a géneros y movimientos literarios contemporáneos. Otro elemento recurrente es lo que podríamos denominar “biografismo”, es decir, el intento de ver en cada acontecimiento narrado un correlato de episodios de la vida real de la autora. En relación con este enfoque se encuentra, además, la lectura “en femenino” y la interpretación psicoanalítica de temas y personajes, estos últimos tanto en sí mismos, como en calidad de figuras clave para comprender la personalidad de su autora. Al lado de estos prejuicios, discurre, sin embargo, un interés temprano por analizar los textos identificando peculiaridades de estilo, lengua y constantes narratológicas.

Elsa Morante presenta como legado literario cuatro novelas, dos colecciones de cuentos y dos libros de poesía. Las cuatro novelas han sido divididas en dos grupos por afinidades estilísticas y temáticas, así como por criterios cronológicos y biográficos: el primero comprendería *Menzogna e sortilegio* (1948) y *L'isola di Arturo* (1957), el segundo *La Storia* (1974) y *Aracoeli* (1982). A este corpus hay que añadir un abundante número de cuentos tanto infantiles como para adultos publicados en diferentes revistas hasta 1956 y que la crítica ha denominado como la “prehistoria literaria” de la autora, y que esta recogió luego en dos colecciones: *Il gioco segreto* (1941), y *Lo scialle*

*andaluso* (1963). En cuanto al libro de poesías de 1958, *Alibi*, contenía algunos fragmentos líricos ya incluidos en *Menzogna e sortilegio*, mientras que la segunda colección poética, *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), mezclaba fragmentos teatrales en un collage de corte marcadamente experimental. A esta ampliación de géneros se añadieron los ensayos recogidos por Cesare Garboli en 1987 bajo el título *Pro e contro la bomba atomica* y los fragmentos del diario que Alba Andreini daría a la luz en 1984 con el título *Diario 1938*.

## **2.1. Fortuna crítica**

### **2.1.1. Exordio y afirmación: 1948-1974**

La crítica empieza a tomar en consideración a Elsa Morante a partir de la publicación en 1948 de *Menzogna e sortilegio* que ese mismo año gana el premio Viareggio. En líneas generales los críticos del *stablishment* literario<sup>38</sup> la trataron con un cierto aire de superioridad como joven promesa, desconociendo casi todos el aprendizaje narrativo que tenía a sus espaldas<sup>39</sup>. La novela desconcertó por su originalidad que, en plena estación neorrealista, no se ceñía a los modelos narrativos imperantes. El desconcierto de los críticos partió por lo general de la ambientación histórica alejada del primer plano y del estilo artificioso que recuerda épocas pasadas de la narrativa europea. En este sentido, aparecen los primeros intentos de lo que se convertirá en una constante de la crítica: encontrar un influjo, un antecedente al que remitirse. En principio todos vuelven la mirada al siglo XIX.

---

<sup>38</sup> Se trata de críticos consagrados en los años treinta y cuarenta en los ambientes de las revistas literarias como *Solaria*, *Ronda* y *Letteratura*, entre los que se encuentran Emilio Cecchi, Pietro Pancrazi, Arrigo Cajumi, Carlo Bo, Giuseppe De Robertis, Enrico Falqui, por citar algunos nombres.

<sup>39</sup> La colección de cuentos *Il gioco segreto* no había despertado gran interés a excepción de dos breves intervenciones en 1942 de Salvatore Rosati en *L'Italia che scrive* y de Gino Visentini en *Il Popolo di Roma* respectivamente, así como de dos noticias de Mario Alicata y de Lorenzo Gigli. Cfr. "Fortuna crítica" en E. Morante, *Opere*, cit., vol. II., pp. 1658-1659.



Con *L'isola di Arturo*, aparecida diez años después de *Menzogna e sortilegio*, la consagración de Morante se asienta definitivamente pese al desconcierto inicial. A partir de este momento, las opiniones se encaminan, en su mayoría, a elogiar la mayor claridad de estilo y la concreción narrativa: se trata, bien es verdad, de una novela de aprendizaje mucho más previsible que la anterior. Naturalmente los críticos comparan las dos novelas que se muestran, a su juicio, tan distintas. Entre esta segunda oleada de reseñas, destacan las contribuciones de Pasolini y Cecchi<sup>40</sup> que serán de gran ayuda para la interpretación posterior de la obra morantiana. Pero la consagración definitiva de la escritora llegará de la mano de Lukács que propuso *Menzogna e sortilegio* como ejemplo de una épica moderna, capaz de representar la alienación de la sociedad burguesa a través de “tipos” y de situaciones paradigmáticos<sup>41</sup>.

Durante los años Sesenta y principios de los Setenta se pasará así de las reseñas a estudios propiamente dichos, con monografías<sup>42</sup> que analizan pormenorizadamente las dos novelas deteniéndose en la temática, el estilo, las fuentes. Por entonces empiezan a aparecer también los primeros enfoques de su obra centrados en lo femenino<sup>43</sup>, tendencia que se consolidará en lo sucesivo.

### **2.1.2. La madurez literaria: 1974-1982**

Con la publicación de *La Storia* en 1974 se genera un debate en el que detractores y partidarios esgrimen sus argumentos en revistas y periódicos para

---

<sup>40</sup> Pier Paolo Pasolini, “L’isola di Arturo”, en *Vie nuove*, a.12, n. 50, 21 dicembre 1957, p. 31; Emilio Cecchi, “Elsa Morante”, en *Nuovo corriere della sera*, 8 maggio 1957, p. 3.

<sup>41</sup> Vid. Carlo Cecchi e Cesare Garboli, “Fortuna critica”, en E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1676, y György Lukács, “L’ottobre e la letteratura”, *Rinascita*, a. 24, n. 42, 27 ottobre 1967, pp. 23-27.

<sup>42</sup> Importantes son el artículo de Giorgio Bàrberi Squarotti de 1961, seguido de las monografías de Angelo R. Pupino y de Carlo Sgorlon de 1972, que se convierten en referentes para los estudiosos posteriores, cfr. G. Bàrberi Squarotti, “Morante” in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961; A. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, Ravenna, Longo, 1968 y C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia [1972] (en adelante citaremos por la sexta ed. de 1994).

<sup>43</sup> Uno de los primeros estudios en este sentido es el de Lidia Crocenzi, *Narratrici d’oggi. De Cespedes, Cialente, Morante, Ginzburg, Solinas Donghi, Muccini, Mangiarotti*, Cremona, 1966.

ensalzar o vituperar la nueva novela de una escritora que vive encerrada en sí misma y con poco contacto con el ambiente cultural imperante. De hecho, el punto de mayor acuerdo es el que detecta la anomalía de la obra en el panorama contemporáneo. Frontal es sobre todo el rechazo por parte de la crítica marxista, ante su falta de compromiso político, la ausencia de la lucha de clases, el inmovilismo de los personajes condenados a su condición de víctimas y un exceso de sentimentalismo<sup>44</sup>. En cuanto a los partidarios de la novela, defienden sus dotes estilísticas y, aun detectando la recuperación de modelos neorrealistas y decimonónicos, ven favorablemente esa reelaboración de calidad de modelos existentes con un estilo y una lengua accesibles al gran público. Después de la polémica, hacia finales de los Setenta aparecerán las monografías de Venturi y Ravanello<sup>45</sup>: la primera centrada en la temática y el estilo de las novelas y los cuentos, la segunda pionera de la línea feminista en la crítica.

En 1982, tres años antes de la muerte de la autora, aparecerá *Aracoeli*, el libro más oscuro, atípico y críptico de su producción a juicio general de la crítica. Si bien no suscitó una polémica tan exacerbada como la novela precedente, los críticos se dividieron entre quienes reprochaban su falta de estructura, su caótico desorden, y los que alababan la mezcla de estilos y el experimentalismo. Todos, sin embargo, coincidieron en reconocer el valor artístico de una novela pesimista y grandiosa.

Tras la muerte de la escritora, las publicaciones dedicadas a su obra se espaciaron; en compensación, a finales del los Ochenta, aparecieron algunas monografías, como la del grupo pisano *La Luna*, y la dedicada a *Menzogna e sortilegio*<sup>46</sup>, mientras se iba consolidando la línea de tendencia feminista<sup>47</sup>, la

---

<sup>44</sup> En este sentido se la llega a comparar con el lenguaje de la publicidad y del cine kolossal. Vid. Asor Rosa, Alberto, "Il linguaggio della pubblicità", *Fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 7-8.

<sup>45</sup> Gianni Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La nuova Italia, 1977; Donatella Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.

<sup>46</sup> "Gruppo la luna", *Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987; L. Lugnani, E. Scarano (eds.), *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

<sup>47</sup> Graziella Bernabò, Stefania Lucamante, Concetta D'Angeli, Serkovska, entre otras (vid. *infra*).

biográfica<sup>48</sup> y la psicológica<sup>49</sup>, además de proseguir la búsqueda de las fuentes con nuevas aportaciones.

Ya en el s. XXI aparecerán estudios más específicos sobre aspectos menos tratados de la obra morantiana: la poesía y la narrativa breve, una ampliación de perspectivas confirmada en los congresos celebrados en 2012 con ocasión del aniversario del nacimiento de la autora. Convendrá, pues, resumir las principales orientaciones de la crítica consolidadas a lo largo de los años.

## 2.2. Orientaciones de la crítica

Punto de partida y constante en la crítica morantiana ha sido la dualidad de su obra. Toda ella estaría centrada en el conflicto entre la visión de la realidad de los personajes y la realidad misma, convirtiendo al choque entre el mundo y la imaginación en eje vertebrador en torno al cual se articulan los restantes componentes.

El realismo y la fantasía constituyen, por tanto, dos niveles discursivos que constantemente se interrelacionan. Esto ha planteado opiniones encontradas entre los críticos pues unos han hecho hincapié en los aspectos realistas, mientras que otros se han concentrado en la presencia abundante de lo ficcional en sus diferentes niveles: la imaginación, la invención, la mentira. Pocas narraciones de Morante se pueden clasificar, sin embargo, como relatos fantásticos<sup>50</sup>, la tónica dominante es un relato dentro de las coordenadas realísticas, entendidas estas no solo en sus aspectos más ligados a la corriente literaria decimonónica, sino de un modo más amplio, como expresión de la verosimilitud y de la cercanía a lo empírico.

Otros dos puntos importantes que la crítica tiende a contraponer son la originalidad y la tradición. Los estudiosos coinciden en considerar a la escritora

---

<sup>48</sup> J.N. Schifano, "La divina barbara", en Schifano, Jean-Noël, Notarbartolo, Tjuna (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 5-13.

<sup>49</sup> M. Bardini, *Elsa Morante italiana di profession e Poeta*, cit.

<sup>50</sup> *L'uomo dagli occhiali* o *La nonna*, por ejemplo.

como un caso anómalo en su contexto literario<sup>51</sup>. *Menzogna e sortilegio*, una novela con andamiaje decimonónico, aparece en plena estación neorrealista y, años después, en 1957 una novela de aprendizaje de corte clásico. Por contra, en pleno auge neovanguardista, saca a la luz una novela de inspiración neorrealista y título provocador: *La Storia*. Viceversa, la propuesta miscelánea experimental que supone *Aracoeli* aparece a las puertas de la recuperación de las formas de la novela tradicional. Es evidente que se trata de una autora que va contracorriente. Pero al mismo tiempo no puede considerársela como una autora experimental: su innovación radica precisamente en la recuperación de las estructuras y estilo de las novelas tradicionales tales como el narrador omnisciente, el suspense, la búsqueda de representación total de la sociedad, los temas folletinescos, las intrigas melodramáticas. A propósito de este último punto, la crítica ha reconocido casi unánimemente la relación estrecha entre la poética de Morante y el teatro entendido como metáfora de la vida. Otros muchos críticos han subrayado la coexistencia de elementos innovadores y tradicionales visible en la mezcla de estilos y registros lingüísticos, en la presencia de temas poco comunes y marginados sociales, en la reelaboración y el *collage* de estructuras narrativas.

En relación con el realismo y con el encuentro entre innovación y tradición, está la historicidad. Un sector de la crítica aboga por considerar sus novelas dentro del filón de la novela histórica, sobre todo, obviamente, *La Storia*. La concepción de la materia histórica como elemento novelable, lleva incluso a emparentarla con *I promessi sposi*, por su recuperación del “misto di storia e invenzione”. Frente a esta tesis, otros señalan que en las dos primeras novelas la historia está casi ausente, y las pocas referencias al contexto son más bien balizas o guías para encarrilar la narración, no un elemento central. De ahí que muchos

---

<sup>51</sup> Pasolini es de los pocos que intenta representarla como un resultado lógico del ambiente literario en el que produce y publica. El problema que se plantea es si la obra de la Morante es un fenómeno marginal y superviviente que permanece aislado sin significado histórico, sin relaciones con otras obras; o si se trata de una obra que entra en la fenomenología del momento en el que se publica, modificando, por tanto, tal fenomenología. Pasolini se decanta por la segunda solución. Vid. Pasolini, Pier Paolo, “L’isola di Arturo”, *Vie nuove*, a.12, n. 50, 21 diciembre 1957, p. 31.

estudiosos califiquen a Morante de ahistórica, es decir, escéptica sobre el devenir de los acontecimientos y las transformaciones socio-políticas. Ello conforme a una ideología, que muchos han calificado de anárquica, y a la predilección por una visión filosófica inmanentista.

El problema de la novela histórica nos sitúa ante la dificultad para clasificar en subgéneros las novelas morantianas. Muchos han sido aquellos en los que se ha intentado enmarcar su producción: cuento, novela corta, novela realista y naturalista, histórica, psicológica, ensayística, memorialista, de aprendizaje, folletín, teatro experimental, poesía. En opinión de Garboli, cada una de las producciones de Elsa Morante es un caso independiente y original desligado de los demás. Así, aun siendo reconocida sobre todo como novelista, sus incursiones en el relato breve, la poesía y el ensayo, han dificultado el acuerdo de la crítica a la hora de clasificar su obra. De los precedentes literarios propuestos, a los que nos referiremos más adelante, el género literario que, en opinión de la mayoría está en la base de la narrativa morantiana es la gran novela del siglo XIX. Es casi unánime la opinión de que la autora reelabora los elementos constitutivos del género, sobre todo en su novela de exordio, donde es posible encontrar bloques argumentales, personajes y estereotipos que enlazan con esta tradición: el encuentro entre parientes de distintas clases sociales, la pobre maestrilla de provincia seducida por el noble decadente, los amores imposibles, el estudiante que llega a la gran ciudad cargado de ilusiones, el amor adúltero entre la campesina y el administrador, los caprichos de la prostituta generosa, la muerte por tuberculosis de uno de los protagonistas después de un trasiego por los sanatorios europeos y, en definitiva, intrigas con fuerte sabor melodramático como cambios de anillos, cartas anónimas, falsa correspondencia o extrañas coincidencias. De hecho, *Menzogna e sortilegio* ha sido considerada como un ejemplo de vuelta a la tradición decimonónica, aunque no falten elementos de modernidad. *L'isola di Arturo* también ha sido encuadrada en esa línea, sobre todo en relación a su estructura espacio-temporal que recuerda a la novela ensayo naturalista.

En lo que respecta a las tendencias literarias contemporáneas, las opiniones no siempre coinciden. Un grupo de críticos se decanta por considerarla un fenómeno completamente original e independiente de la producción circunstante, casi una anomalía. Es el caso de Garboli o de Giovanna Rosa<sup>52</sup> que la considera excéntrica, radicalmente antivanguardista, alejada de la “prosa d’arte” y ajena al neorrealismo. Otros, en cambio, reconocen ciertos elementos comunes con el hermetismo, el realismo mágico, el memorialismo y la “prosa d’arte”. Es el caso de Sgorlon que ha señalado, además, un enlace con la novela histórica tardía: *I Vicerè* de De Roberto y *Il Gattopardo* de Lampedusa principalmente<sup>53</sup>.

Algunos estudiosos han atribuido este carácter inclasificable de la obra, a la personalidad de la propia autora: salvaje, anárquica, contraria a la asimilación de las convenciones de la cultura de su tiempo. Esta personalidad se manifestaría en una necesidad fuerte de hablar de sí misma que encontraría cauce en la narración y reflejaría un egocentrismo primitivo<sup>54</sup>. Esto nos lleva a otro de los elementos destacados en la historia de la crítica morantiana: el “biografismo”, es decir, la lectura “en clave” de la obra de la autora, leyendo al trasluz episodios de su vida real, una tendencia alimentada por las declaraciones de la propia Morante, que en una entrevista declaraba que todo aquello que se podía saber de ella estaba escrito en sus novelas. Esta afirmación ha dado paso a interpretar su obra como una biografía novelada, empujando a Cesare Garboli a señalar ciertos episodios como fundamentales para interpretar los textos: indolencia intelectual, los estudios discontinuos y casuales, necesidad de compañía de los humildes, odio por las personas cultas, manía persecutoria, victimismo. Para Marco Bardini este hecho sería la causa de que sus obras se parezcan entre sí, y reflejaría un intento deliberado de transmitir al lector una determinada imagen de su autor implícito. Habría, pues, una “tercera novela” soterrada, cuyo título sería “Elsa Morante”, que

---

<sup>52</sup> Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013.

<sup>53</sup> Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., pp. 25-26..

<sup>54</sup> A propósito del narcisismo de la autora como origen de la imposibilidad de clasificación de su obra vid. Edda Sgorlon y Carlo Sgorlon, “Profilo di Elsa Morante”, en Schifano, Jean-Noël, Notarbartolo, Tjuna (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 15-27.

no sería una autobiografía, sino un ensayo a través de símbolos narrativos con los que la novelista presentaría un completo sistema del mundo. A partir de esta teoría serían ilegítimas las lecturas meramente fundadas en contingencias ocasionales y no orgánicas respecto al sistema<sup>55</sup>. Un ejemplo de biografismo superficial, lo ofrece Gabriella Bernabò que interpreta el amor del joven protagonista por su padre en *L'isola di Arturo* como un trasunto de la relación de la autora con Visconti<sup>56</sup>. También Giovanna Rosa considera que Morante se convierte en una gran novelista solo cuando su escritura encuentra una forma personal y original de expresar sus propios sentimientos. Por esta razón la cuentística anterior a la primera novela sería la manifestación de una etapa de aprendizaje autobiográfico que sólo el descubrimiento del psicoanálisis, hacia los años Treinta, la encamina a la introspección, sustituyendo el biografismo tradicional por una auténtica escritura creativa.

Desde una perspectiva más específica, pero en relación con el biografismo, discurre parte de la crítica de corte feminista. Elsa Morante declaró personalmente que no entendía la consideración de una literatura femenina, pero este hecho no ha impedido que gran parte de la crítica haya terminado por abordar sus obras desde el punto de vista del género. Según este enfoque, sus escritos manifestarían un “sentir”, un modo de vivir y de concebir la realidad propios de las mujeres, o de lo que en ellas hay de femíneo. En muchas ocasiones encontramos el nombre de Elsa Morante en artículos que tienen como objeto escritoras italianas, sobre todo del siglo XX. Una constante en este tipo de estudios es el intento de identificar lo que se considera “femenino”, lo cual da particular relieve a la perspectiva temática. Entre los rasgos que entrarían en esta etiqueta tenemos la presencia en *La Storia* del cuerpo femenino que sangra y se deforma, que es violado y herido<sup>57</sup>; también

---

<sup>55</sup> Marco Bardini, *Elsa Morante italiana di profession e Poeta*, cit., 555-556.

<sup>56</sup> Graziella Bernabò, *Come leggere “La Storia” di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991.

<sup>57</sup> Cfr., A.M. Cucchi, “Il gioco e la storia”, en “Gruppo la luna”, *Lecture di Elsa Morante*, cit., p. 64.

la maternidad, más o menos conflictiva, presente en todas sus novelas<sup>58</sup>. Otros críticos apuntan a la existencia de un patrimonio de emociones de mujer: es el caso de Stefania Lucamante que considera el amor, la pasión o los celos, como elementos propios de la literatura en femenino presentes en Morante<sup>59</sup>. Cuando algún estudioso siente el escrúpulo de adentrarse en este tema proscrito por la propia autora, atribuye esa negación a su deseo de no verse relegada a una segunda fila al igual que muchas de las escritoras coetáneas<sup>60</sup>. Actualmente, sobre todo en los Estados Unidos donde la literatura de género tiene mayor predicamento, abundan los estudios en esta línea<sup>61</sup>. Frente a ella, Cesare Garboli ha puesto de relieve la preferencia de Morante por jóvenes personajes masculino<sup>62</sup> (la propia Morante afirmó que le hubiera gustado ser un chico<sup>63</sup>), y Lorenza Rocco Carbone ha encuadrado la problemática de la mujer en el marco más amplio de la defensa de los oprimidos, de los marginados, de todos los que sufren en general<sup>64</sup>.

### 2.2.1. Temas y personajes

Como ya hemos señalado, todas las novelas de Elsa Morante presentan a los personajes principales en conflicto con la realidad. Este problema desemboca

---

<sup>58</sup> Cfr., E. Mezzetti, “Storia di una madre”, en “Gruppo la luna”, *Lecture...*, cit., p. 19; S. Avallone, “Le donne di Elsa Morante”, *Nuovi argomenti*, n. 57, enero-marzo, 2012, pp. 23-35.

<sup>59</sup> También encuentra estos mismos rasgos en Proust. Vid. S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit.

<sup>60</sup> Graziella Bernabò, por ejemplo, afirma incluso que la autora no es consciente de su inclinación a privilegiar el universo femenino, cfr. G. Bernabò, *Come leggere...*, cit., p. 66.

<sup>61</sup> Predominante ha sido en el congreso recientemente celebrado en Washington: *Elsa Morante and the Italian Arts* (25 al 27 de octubre de 2012 The Catholic University Of America, Washington D.C.).

<sup>62</sup> Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 248.

<sup>63</sup> “Ho sempre desiderato essere un ragazzo, e ancora adesso vorrei esserlo: non un uomo, ma un ragazzo. Da bambina, facevo i giochi dei ragazzi. Li preferivo perché i giochi delle bambine sono privi di fantasia; le bambine fanno le madri, le signore, le donne di casa, insomma quello che diventeranno un giorno, i ragazzi invece fanno il pellerossa o il cow-boy, e poi diventano ingegnere, impiegato di banca”, cfr. la entrevista a Giuila Massari, “L'isola di Elsa”, *Il mondo*, 19 marzo 1957, p. 15.

<sup>64</sup> Lorenza Rocco Carbone, *Ripensando Elsa*, Napoli, Massa, 2001, p. 122.



en la evasión que se realiza a través de varios procedimientos. Uno de ellos es la fantasía: el sueño, la imaginación que deforma la realidad, la locura (neurosis) impulsan a los personajes a transformar la percepción del mundo que los rodea para adaptarlo a sus deseos. Desde este punto de vista nace el gusto por lo fantástico, lo novelesco, lo caballeresco, la heráldica incluso. En esta línea está también la teatralidad de la experiencia, pues la vida se revela como una representación más que como una certeza empírica.

La locura, en concreto, lleva al uso de procedimientos analíticos de la psique que encarnaría ese espacio individual que no encaja en la realidad externa. De ahí la predilección por el sueño, los recuerdos, el fetichismo (los objetos en cuanto símbolos de recuerdos o anhelos). El uso de drogas y alucinógenos como medio de evasión también enlaza con este tema. Por último, tenemos que mencionar la escritura terapéutica, como la que lleva a cabo Elisa en *Menzogna e sortilegio*, que se revela como instrumento de análisis e introspección del individuo. En este sentido cabe citar el narcisismo del que han sido acusados sus personajes, muchos de ellos narradores, y la propia escritora, o la predilección por adolescentes en la etapa de transformación de la personalidad cuando se es más proclive a manifestarse en conflicto con la realidad externa. El gusto por la metamorfosis, tema presente también en muchas de las novelas, está en relación directa con estos procesos de cambio<sup>65</sup>.

La temática del encuentro traumático del individuo con el mundo conlleva asimismo la predilección por personajes de índole problemática. Esto hace que el tema de la marginación social sea clave en la conformación de las personalidades morantianas, y que en su mayoría estén encarnadas por figuras pertenecientes a minorías religiosas, oprimidas o víctimas. El propio artista se muestra como un ser aislado del mundo, y de ahí que el proceso de creación literaria sea otro tema privilegiado: el escritor es un personaje fuera del mundo que narra su propia visión de los acontecimientos y que, por lo general, revela un conflicto con la

---

<sup>65</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto...*, cit., p. 19.

sociedad de la que se evade buscando refugio (un motivo afín al de la *chambre* de Proust)<sup>66</sup>.

Esta sociedad a la que se enfrenta el individuo morantiano presenta dos vertientes en conflicto: la burguesa y la primitiva. La mayoría de las novelas hablan de una organización social primitiva, arcaica, lejana, que a veces se identifica con el sur de Italia, otras con España, como veremos más detenidamente. En este primitivismo, el individuo se mueve empujado por las pasiones más arcanas en un universo predemocrático donde la religiosidad popular y la superstición determinan los comportamientos. Desde esta óptica cobran importancia los talismanes, los dichos populares, los conjuros, la brujería y muchos otros elementos del folclore.

Primitiva es también la concepción del amor y las demás pasiones humanas que son otro de los temas centrales de Morante. El amor es un sentimiento devastador y se entiende, principalmente, como una pasión individual no correspondida. Los demás sentimientos humanos como los celos, la envidia, el odio, todos ellos parte de una constelación que tiene como centro el amor, ponen de manifiesto ansias destructivas y obsesivas que dominan a los personajes. Algunos han llegado a afirmar que son estos los verdaderos protagonistas de la narrativa morantiana. Otros deseos presentes son el ansia de ascenso social y la valoración de las apariencias por encima de lo real, propios de las sociedades contrarreformistas.

En sentido opuesto a esta vertiente arcaica y primitiva de la sociedad está la visión burguesa, industrial, liberal y democrática que ocupa un espacio menor, más bien marginal, en las novelas de Morante. En algunas encarna incluso aspectos negativos como es el caso de *Aracoeli*, donde los abuelos piamonteses del protagonista Manuele personifican aspectos oscuros en relación con la falta de sentimientos y la frialdad. Pero lo cierto es que la mayoría de las familias protagonistas pertenecen a la pequeña burguesía.

---

<sup>66</sup> E. Lucamante, *Elsa Morante...*, cit., p. 58.

De hecho, el tema de la familia es otro de los ejes de la obra morantiana, hasta el punto de que las relaciones paterno-filiales, con idealización del padre o la madre, son el hilo de Ariadna que une todas las novelas. En este sentido, la autora se centra en las neurosis que se producen en el seno de la familia, en sus frustraciones, poniendo como elemento destacado la maternidad, en ocasiones vista como arcana, totalizadora, y propia de sociedades matriarcales primitivas. Los conflictos familiares, muchas veces, generan traumas, se manifiestan en tendencias homosexuales, en la neurosis, en la inadaptación a la edad adulta, en definitiva conflictos en ocasiones imposibles de resolver.

En relación a los personajes, la crítica no podía obviar la tipología que creó la propia autora en el artículo *I personaggi* de 1950<sup>67</sup>. Para Morante todos los entes de ficción son asimilables a tres figuras: Aquiles, Hamlet y Don Quijote. El primero representa al individuo en armonía con su entorno, la edad feliz; el segundo el tormento interior que nace del conflicto con la realidad, el tercero la construcción de una realidad paralela. A veces las categorías no son puras y los personajes se caracterizan por la mezcla de dos o más de estas tres figuras.

Así la crítica ha visto sus novelas como tramas construidas a partir de figuras que evaden de la realidad, dominadas a la vez por una pasión irresistible, que a veces deriva hacia estados patológicos, por lo que no es de extrañar que se hayan establecido relaciones con casos reales de neurosis descritos por Freud y Jung. En cualquier caso, todos los personajes morantianos son criaturas de un modo u otro marginales: niños, ancianos, locos y, en especial, mujeres y muchachos, las mujeres de variada condición pero principalmente madres. Las relaciones entre madre e hijo han ocupado mayor parte de la atención de la crítica, aunque las de padre e hijo estén igualmente presentes. De este guión se aparta el personaje de Useppe en *La Storia*: uno de los primeros niños protagonistas de la narrativa italiana. Por otra parte, la presencia de animales como personajes

---

<sup>67</sup> E. Morante, "I personaggi", artículo publicado en la sección semanal "Rosso e bianco" de *Il Mondo*, el 2 de diciembre de 1950, después en *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987. Puede consultarse en el volumen II de las *Opere*, cit., pp. 1467-1469.

independientes e, incluso, protagonistas, que forman parte fundamental en la trama, es otra de las aportaciones originales de la escritora.

En fin, se ha señalado la presencia de muchos personajes narradores que filtran el discurso de los demás, de manera que rara vez éstos se expresan por sí mismos. En la mayoría de los casos, podríamos concluir, las novelas cuentan un proceso de escritura y esto permite el distanciamiento y la ironía.

### 2.2.2. Lengua y estilo

En relación con el estilo la crítica ha establecido algunos elementos comunes presentes en toda la producción. Como línea general, Morante toma prestados los módulos de la tradición narrativa, pero los vacía, insertando en su interior un discurso parecido al ensayo. Bárberi Squarotti ha hablado al respecto de un estilo acorde con la investigación científica<sup>68</sup>. Otro elemento que influye en el estilo, según la crítica, es el inconformismo, que empuja a la escritora a experimentar continuamente con las formas narrativas. Stefania Lucamante ha señalado tres constantes en ellas: el realismo antimimético, un lenguaje antirrealista y un universo novelesco concebido como totalidad psicológica que se despliega en cada obra<sup>69</sup>.

Por lo demás, el estilo de Morante refleja el conflicto entre realidad y ficción, dando lugar a dos niveles expresivos: uno alto y otro bajo. Giovanna Rosa<sup>70</sup> habla, a este propósito, de la reversibilidad de los contrarios ya que se produce un distanciamiento entre la ironía y parodia; pero al mismo tiempo esta duplicidad genera ambigüedad. La lucha de contrarios se manifiesta también en la adjetivación, normalmente bajo la forma de parejas oximóricas: una de las características más señaladas del estilo morantiano.

De esa ambigüedad es también muestra la presencia de un narrador omnisciente que es a la vez personaje. Este hecho ha generado controversia a la

---

<sup>68</sup> G. Bàrberi Squarotti, "Morante", cit.

<sup>69</sup> S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit.

<sup>70</sup> G. Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

hora de atribuir los rasgos de estilo, que unos consideran propios de la autora mientras que otros los encuadran dentro de la caracterización del personaje narrador. En cualquier caso todo lo que se narra está siempre filtrado por la voz del narrador-personaje y, en consecuencia, el diálogo se reduce considerablemente. Dado que lo más normal es que se describan situaciones psicológicas de los personajes, aparecen procedimientos como el análisis introspectivo, el soliloquio, el estilo indirecto libre, el fluir de conciencia y otros encaminados a manifestar esta condición psíquica interior.

En otro orden de cosas, Morante procede por bloques narrativos y suelen repetirse las situaciones en una especie de espiral que refleja las obsesiones de los personajes. De hecho, la repetición o la recurrencia es otra de las características de la narrativa morantiana, aplicable también a su recorrido como escritora pues los mismos motivos y procedimientos aparecen reiteradamente en las distintas obras.

El estilo de Morante ha sido calificado unánimemente de barroco, arcaico y artificioso. En su afán por recuperar las formas de una sociedad y de un mundo arcanos, la escritora va en busca de una forma que le sea acorde. Pero no hay que confundir esta arqueología filológica, hay un componente nuevo e innovador que se mezcla con el tono arcaizante. Al nivel artificialmente envejecido pertenecen los arcaísmos, los cultismos, la sintaxis compleja, las figuras oximóricas y la rica adjetivación. En el plano innovador podemos situar el plurilingüismo, los dialectalismos, una amplia variedad de repertorio, una especie de lengua “pastiche” que algunos, como es el caso de Pasolini<sup>71</sup>, han puesto en relación con la producción de Gadda, aunque otros, como Mengaldo<sup>72</sup>, hayan puntualizado las diferencias. En lo que respecta al tema central de esta tesis, este punto es de gran importancia porque aquí se inserta el uso que de la lengua española hace la escritora y que, como veremos, no es un hecho puntual ni aislado, sino más bien orgánico y sistemático a su producción.

---

<sup>71</sup> Pasolini, Pier Paolo, “La gioia della vita - La violenza della storia”, *Tempo illustrato*, 25 luglio 1974, pp. 77-78.

<sup>72</sup> Mengaldo, Pier Vincenzo, “Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante”, *Studi novecenteschi*, n. 47-48, 1994, p. 11-36.

El punto negativo de esta lengua artificiosa lo identificó la propia autora al declarar su aversión por la “pesanteur” de la escritura como una aspiración constante. Morante se declaró siempre ansiosa por conseguir la “grâce” en la escritura, es decir, una prosa ligera, clara y limpia, aunque no siempre lo considerara oportuno. Un ejemplo de esta continua lucha entre los dos polos es el constante cambio de estilo que se produce entre unas novelas y otras: *Menzogna e sortilegio* presenta una lengua artificiosa ligada al mundo feudal, donde la presencia de dialectalismos es escasa y la complejidad retórica es notable. La siguiente novela, *L'isola di Arturo*, supone un aumento de los dialectalismos de ámbito campano, la aparición de huellas del italiano popular y una mayor simplificación estilística en general, en definitiva mayor “grâce” y menos “pesanteur”. *La Storia*, presenta una situación más compleja: a la voz de la narradora, caracterizada por un italiano medio, se añade el pastiche lingüístico, el plurilingüismo, los dialectalismos, principalmente del área romana<sup>73</sup>; especial interés despierta la lengua infantil creada para el personaje de Useppe. *Aracoeli* sigue en la línea del pastiche y del plurilingüismo (este acentuado con la presencia masiva de españolismos), y retorna a la complejidad estilística, pues la voz del narrador recupera el registro culto con añadidos alucinados y oníricos, si bien es verdad que la complejidad está más cerca de la experimentación neovanguardista que del barroquismo de la primera novela, lo cierto es que el grado de “pesanteur” aumenta inevitablemente. En definitiva, podemos concluir que el recorrido de la gravedad a la ligereza del estilo morantiano no es lineal.

### **2.2.3. Fuentes, modelos y afinidades con otros autores y corrientes**

Una de las primeras cuestiones que ha planteado la crítica ha sido, como hemos visto, la de los modelos en los que se inspira la narrativa morantiana. Si

---

<sup>73</sup> Fue duramente criticada por Pasolini en relación al dialecto romanesco y al de otros personajes, poniendo como ejemplo la inexistencia de “cader” en la Italia septentrional, lo que demuestra, sin duda el poco interés filológico de la autora, cfr. P. P. Pasolini, “La gioia della vita – La violenza della storia”, *Tempo illustrato*, 25 julio 1974, pp. 77-78.

bien Cesare Garboli había negado cualquier dependencia de otros modelos<sup>74</sup>, la mayor parte de los estudiosos se han dedicado a demostrar justamente lo contrario. Como veremos, hoy día la lista de autores que se consideran precedentes o influyentes es abundante e incluye un gran número de escritores tanto italianos como extranjeros. Nos hemos decantado por agrupar a los autores según la lengua en la que escriben por dos motivos fundamentales. El primero es que de esta manera se puede ver con claridad que algunas literaturas nacionales estarían más presentes que otras; en segundo lugar porque ello permite identificar qué autores y lecturas son más conocidos por los críticos como posible explicación de ciertos desequilibrios al sugerir referencias. En lo que respecta al conocimiento de Elsa Morante de las obras cuyo influjo se señala, en muchos casos su lectura está demostrada por la presencia de volúmenes en su biblioteca personal; en otros se trata simplemente de conjeturas a partir de conocimientos temáticos o de otra naturaleza. En cualquier caso, en el catálogo de la biblioteca personal de la escritora que se encuentra en el Fondo Morante de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la mayoría de los textos figuran en italiano, incluidas muchas de las obras extranjeras, leídas mayoritariamente en traducción, salvo algunos ejemplares en francés, inglés y español<sup>75</sup>.

En un primer momento se puso en evidencia la relación con la narrativa italiana de postguerra, es decir, la más cercana cronológicamente. Naturalmente Alberto Moravia es uno de los primeros que aparece en la lista, no solo por su vínculo personal, sino también por coincidencias temáticas: *Agostino* y *L'isola di Arturo* se centran en la biografía novelada de un adolescente en momentos cruciales previos a la madurez del personaje. Asimismo la introspección

---

<sup>74</sup> “[...] questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga” afirman Carlo Cecchi e Cesare Garboli en “Fortuna Critica”, en *Opere*, cit., vol. II, p. 1653.

<sup>75</sup> Aunque Antonio Debenedetti, en una entrevista personal, afirma que no dominaba con fluidez las lenguas extranjeras, Elsa Morante se expresaba en francés de forma más que suficiente como demuestran ciertas entrevistas realizadas en esta lengua. También manejaba el inglés que usa más o menos bien en entrevistas en EE. UU. y del que traduce un libro de cuentos de K. Mansfield. No sabemos con certeza su nivel de español pero es más que probable que tuviera un nivel de comprensión pasiva más que suficiente para afrontar la lectura de los textos en su poder.

psicológica es común a los dos escritores. En este sentido se han encontrado relaciones con otras experiencias de la narrativa italiana de postguerra como *La confessione* de Mario Soldati o *L'onda dell'incrociatore* de Antonio Quarantotti Gambin, o bien con la narrativa de Romano Bilenchi y Goffredo Parise. Elementos igualmente compartidos con su entorno cultural son el realismo mágico de Massimo Bontempelli, la pintura metafísica de Giorgio De Chirico y el memorialismo de los escritores de *Solaria*, junto con la poesía de Umberto Saba y de Sandro Penna<sup>76</sup>.

Fuera de este contexto más próximo, algunos críticos señalan ciertas concomitancias con Leopardi y Foscolo (sobre todo Elisa y Francesco de *Menzogna e sortilegio* han sido vistos como personajes leopardianos<sup>77</sup>). También Manzoni se cita como una posible fuente. Así Donatella Ravanello, que considera *La Storia* como un centón de Manzoni, Dostoievski, Pascoli y García Márquez<sup>78</sup>; Gianni Venturi<sup>79</sup> y L. Lugnani<sup>80</sup>, que evidencian la filiación manzoniana del tejido lingüístico, aunque el segundo añade Dante, Petrarca y Boccaccio, el melodrama, las novelas de aventuras francesas y Salgari; Graziella Bernabò<sup>81</sup>, más atenta a la valoración manzoniana de lo doméstico y Drude Von dehr Ferhr<sup>82</sup>, que considera manzoniana la representación de los humildes como garantes de valores positivos, y la voz-guía del narrador. Otros, como Marco Bardini<sup>83</sup>, reconocen, en cambio, huellas de Verga y el naturalismo.

---

<sup>76</sup> C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit..

<sup>77</sup> La primera sería una suerte de anti-Silvia que usa los modelos literarios para expresar su “mal de vivir” porque no tiene otra posibilidad de lenguaje más allá del ficcional. El segundo hace pensar en *Le rimembranze*: huraño, pensativo, distinto, desfigurado. El tema de la soledad presenta tonos parecidos a los de *Il passero solitario* o *La vita solitaria* y la misantropía se asemeja a la que encontramos en *L'ultimo canto di Saffo*, cfr. D. Diamanti, “La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire, en *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, cit., pp. 301-341.

<sup>78</sup> D. Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 138.

<sup>79</sup> G. Venturi, *Elsa Morante*, cit., p. 130.

<sup>80</sup> L. Lugnani, “Logos kai Ananke”, en *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, cit., pp. 9-93.

<sup>81</sup> G. Bernabò, *Come leggere...*, cit.

<sup>82</sup> Drude von der Feher, *Violenza ed interpretazione. La storia di Elsa Morante*, Pisa, Istituti editoriale e poligrafici internazionali, 1999, p. 194.

<sup>83</sup> M. Bardini, *Elsa Morante italiana di profession e Poeta*, cit., p. 778.



Numerosas han sido las referencias de la crítica a autores franceses en todas las épocas. Podríamos encabezar la lista con Rousseau: su deseo de devolver al hombre la total posesión de sí mismo de la que ha sido despojado por una sociedad que lo degrada a mero instrumento de producción es un elemento claramente identificable en la poética morantiana. Pero los autores más nombrados son los comprendidos en los periodos de realismo y naturalismo franceses. Flaubert, principalmente con *Madame Bovary*, es considerado como un antecedente indiscutible, pero no se descartan huellas de Balzac y de Stendhal, que estarían detrás de ciertas exageraciones (ya hemos visto que se alude a la presencia en *Menzogna e sortilegio* de elementos románticos, grotescos, incluso fantásticos, ligados en definitiva a lo poético). No faltan tampoco referencias de la crítica a la poesía simbolista, especialmente la de Baudelaire y Rimbaud. Marco Bardini ha visto incluso, en *L'isola di Arturo*, una coincidencia biográfica, y no sólo onomástica, con el poeta maldito, ya que las memorias del muchacho estarían organizadas según un modelo parecido al de la poesía de Rimbaud. Además se han advertido recurrencias lingüísticas y situacionales características de toda la poesía simbolista. A Rimbaud, junto con Pasolini, remite Renzo Paris para el odio hacia las sociedades industrializadas, la búsqueda de paraísos incontaminados en lugares remotos o la figura del loco como detentor de la verdad<sup>84</sup>. En cuanto a las afinidades estilísticas, Lugnani ha añadido la aspiración a una lengua nueva capaz de adaptarse a sus necesidades expresivas<sup>85</sup>.

Pero es sin duda Marcel Proust el autor francés que ocupa mayor espacio en las propuestas de la crítica. Jean-Noël Schifano<sup>86</sup> ha sido uno de los primeros en destacar la afinidad calificando a Morante como un Proust épico. Pupino, al analizar el tiempo y el espacio de *Menzogna e sortilegio*, encuentra como base de las estructuras de la novela, el modo proustiano en el que se funden pasado y presente, sueño y meditación, prescindiendo de las medidas objetivas de tiempo y

---

<sup>84</sup> R. Paris, "La Morante, un'espressione della piccola borghesia", *Il manifesto*, 21 julio 1974.

<sup>85</sup> L. Lugnani, "Logos kai Ananke", en *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 9-93.

<sup>86</sup> Jean-Noël Schifano, "Barbara e divina", *L'espresso*, a. 30, n. 48, 2 dicembre 1984, pp. 122-133.

espacio. El yo narrador de la novela obedece a la regla según la cual los hechos recordados o inventados siguen una línea cronológica marcada por las operaciones asociativas que realiza la conciencia del sujeto. Stefania Lucamante<sup>87</sup> precisa aún más al afirmar que la herencia proustiana se manifestaría principalmente en dos niveles: la recuperación del modelo a través de fragmentos concretos y la reelaboración irónica y grotesca de ciertos elementos (personajes, atmósferas o tpos, entre otros). No se trataría, pues, de una imitación, sino de un diálogo entre los dos textos: *À la recherche du temps perdu* y *Menzogna e sortilegio*, evidenciado por técnicas comunes tales como la novela ensayo antimimética que lleva la reflexión fuera de los cauces de la trama mediante digresiones o intercalando fragmentos de tipo ensayístico con otros de tipo narrativo para profundizar en el significado de los segundos. Sin embargo, otros estudiosos han relativizado el influjo proustiano, e incluso (tal es el caso de Lorenza Rocco Carbone<sup>88</sup>) contraponen la voz de Elisa, no participe de los acontecimientos narrados, a la voz proustiana, inmersa en ellos.

La nómina de autores en lengua francesa incluye también otros nombres. Como ya hemos visto, Lugnani había señalado las influencias de Verne o Dumas padre para el registro bajo de la lengua de Elsa Morante. Siguiendo a L. Coppola que habla del *Rigodon* de Céline y de *Le pur et l'impur* de Colette, entramos ya en el s. XX. El hiperrealismo del primero, con sus ambientes marginales y sus personajes fracasados y nihilistas, ha sido reconocido en muchos pasajes de la obra de Morante. De la misma manera, el amor adolescente que Alain-Fournier plasma en *Le grande Meaulnes* recuerda ciertos elementos presentes en *L'isola di Arturo*, mientras que, siempre según Lucamante, *Les enfants terribles* de Cocteau presenta afinidades con *Il gioco segreto*.

---

<sup>87</sup> Ha dedicado toda una monografía a las relaciones con el autor francés, aunque limitándose a su primera novela. Señala la articulación de las estructuras ligadas a procesos de recuerdo, reinterpretaciones de estrategias proustianas como la figura del intelectual aislado, la metáfora como método de búsqueda epistemológica, la digresión parentética, las dudas a la hora de dar inicio a la obra, el alternarse arrítmico del tiempo. Vid. S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit., p. 195.

<sup>88</sup> L. Rocco Carbone, *Ripensando Elsa*, cit., p. 122.

Andrè Breton y los elementos surrealistas, sobre todo los relacionados con la escritura automática y el experimentalismo, han sido también evocados por la crítica morantiana. Pero la autora francesa que unánimemente ha sido reconocida como fuente es Simone Weil. Concetta D'Angeli<sup>89</sup> ha señalado su influjo sobre todo en el segundo periodo de la narrativa morantiana: se trata de citas explícitas y de temas comunes, como el judaísmo, el anarquismo, la figura de Antígona, el trabajo en la fábrica, la soledad, la imposibilidad de pensar mientras se trabaja en la cadena industrial o la obsesión por los ritmos de producción. En cuanto a la técnica, para ambas el escritor aspira a liberarse de las restricciones espacio-temporales. Conviene aclarar, sin embargo, que, a la vez que se señalan estas influencias los críticos ponen de relieve siempre la originalidad de la escritora romana con respecto a sus modelos.

Dentro de la tradición realista se ha apuntado también el influjo de la narrativa rusa, principalmente de Dostoievski. Lucia Coppola<sup>90</sup> ha reconocido huellas recurrentes de *Los hermanos Karamazov*, *El idiota*, *Los demonios* o *Crimen y castigo*. Muchos otros críticos han destacado la filiación dostoievskiana: Concetta D'Angeli lo cita como una de las fuentes reconocidas por la autora<sup>91</sup>, y ya hemos visto como Donatella Ravello había notado la presencia del autor ruso en *La Storia*. F. Camon recuerda en especial *Los demonios*, por el planteamiento histórico, y *El Idiota* y *Los hermanos Karamazov* por la vertiente ideológica. Para D. Diamanti<sup>92</sup> el tema morantiano de la construcción de la realidad con un andamiaje de ilusiones en el que el personaje cae prisionero, derivaría de *Las noches blancas*; se trataría, con todo, de coincidencias temáticas antes que poéticas o de estructuras. Uno de estos temas comunes sería la inocencia, aunque

---

<sup>89</sup> Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 142.

<sup>90</sup> L. Coppola, "Lettera", en J.N. Schifano, T. Notarbartolo (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 97-99.

<sup>91</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 12.

<sup>92</sup> D. Diamanti, "La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire", en L. Lugnani, E. Scarano (eds.), *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sertilugio"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 301-341.

en Dostoievski se aborda desde la depreciación de la ciencia mientras que en Morante apunta a la desaparición de la misma; otro tema, en fin, sería la presencia del “gran mal” que planea sobre la obra de los dos escritores.

En el ámbito germánico varios autores han sido señalados por la crítica como antecedentes morantianos tanto en el terreno estrictamente literario como en el de la filosofía y la medicina. Dentro del campo específico de la literatura, es el caso de Musil y Mann: el primero por lo que respecta a la función demiúrgica en la que el autor se identifica con el protagonista, que es el que juzga al resto de personajes; el segundo, por lo que atañe a la estricta demarcación espacio-temporal en las narraciones<sup>93</sup>. Karl Abraham, Multatuli, Averbach y Harold Weinrich son otros autores citados aunque, solo para aspectos puntuales. En el ámbito de escritores de lengua, aunque no de nacionalidad, alemana, un lugar destacado le corresponde a Kafka. Pupino ha sido uno de los primeros en mencionarlo, aunque de forma genérica; posteriormente su nombre ha terminado por ser un *leitmotiv* de la crítica morantiana. Algunos estudiosos se limitan a encontrar coincidencias en las ambientaciones<sup>94</sup>, otros van más allá y establecen puntos de contacto en la temática. Kafkianos serían los temas de la maldición que cae sobre el pecador, la distancia de la figura divina que imparte justicia, la confusión entre lo real y lo irreal, el espacio opresivo. Todos estos elementos han sido reconocidos principalmente en los cuentos, por lo que muchos críticos circunscriben el influjo del escritor checo a la “prehistoria literaria” de la autora. Pupino<sup>95</sup> señala, en tal sentido, que el elemento kafkiano por excelencia residiría en la inserción de lo irreal en lo real, un encaje que Morante realizaría para demostrar la imposibilidad de conocer la realidad más allá de los aspectos fenoménicos.

De hecho, en el ámbito filosófico Marco Bardini ha creído reconocer el influjo de *El mundo como voluntad y representación* de Shopenhauer y de *El*

---

<sup>93</sup> Así Angelo Pupino en *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, cit., pp. 78-79.

<sup>94</sup> Es el caso de Crocenzi o de Venturi, que habla de la simbología de lo cerrado.

<sup>95</sup> A. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, cit., pp. 17-22.

*nacimiento de la tragedia* de Nietzsche en los modos de percibir la realidad que traslucen de las novelas de la autora: apolíneo, dionisiaco, respectivamente. Carlo Sgorlon, además, halla otro un punto en común entre Morante, Shopenhauer y Nietzsche: la falta de fe en la historia: concepción de la vida como eterno retorno de las mismas situaciones. Pupino encuentra otro enlace con Nietzsche en la idea de que la vida psíquica consciente deforma las asociaciones de las cosas, punto de partida en *Menzogna e sortilegio*. Descendiendo a detalles más concretos, Graziella Bernabò sitúa el modelo nietzscheano como trasfondo junto con Jung y Kerenyi, del personaje de Ueseppe. Frente a esta línea nietzscheana de la crítica, otros, como Lucia Coppola, niegan su centralidad habida cuenta del rechazo de su pensamiento anticristiano.

Siempre fuera de la tradición literaria, Freud ha sido otro de los autores más destacados por la crítica como posible clave interpretativa. La mayoría de los críticos coinciden en señalar que una atenta disección de los procesos psicológicos es el punto de partida de casi todas las creaciones de Morante. Como indica Marco Bardini, es muy probable que la autora no leyera directamente a Freud sino que conociera sus teorías de forma indirecta, a través de escritores italianos influidos por el psicoanálisis<sup>96</sup>. En cualquier caso, muchos son los elementos psicoanalíticos que aparecen en las novelas de Morante tales como la psicopatología de las relaciones familiares<sup>97</sup>, la escritura como terapia, la pérdida de la percepción de la realidad propia de la psicosis, la neurosis, la remoción de los acontecimientos de la propia biografía y tantos otros. Por lo que atañe a los primeros relatos, Manuela Perpetua identifica tres elementos fundamentales: el sueño, el amor y la religión. El sueño tendría como modelo también a Kafka, en cuanto único trámite para percibir la realidad y portador de imágenes simbólicas. En cualquier caso, todos coinciden en ver la teoría del análisis como un paradigma

---

<sup>96</sup> Véase M. Bardini “Dei ‘fantastici doppi, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico”, en *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, cit., pp. 173-299 donde afirma que el influjo freudiano en *Menzogna e sortilegio* pasa a través de E. Morselli. Por su parte, Venturi señala ciertas relaciones de personajes morantianos con algunos casos clínicos descritos por Freud y Abraham, cfr. G. Venturi, *Elsa Morante*, cit., pp. 18-19.

<sup>97</sup> L. Crocenzi, *Narratrici d’oggi.*, cit.

sobre el que la autora construye la introspección de sus personajes; más aún: la mayoría de sus novelas tendría una estructura que se basa en la narración autobiográfica de los personajes. También los discípulos de Freud han sido señalados como referencia: en primer lugar Jung y su teoría del “niño divino”, directamente relacionada con el personaje de Arturo en la segunda novela. En segundo lugar, Otto Rank y su teoría del “doble”, presente para algunos, sobre todo, en *Menzogna e sortilegio*<sup>98</sup>.

En cuanto a la literatura de lengua inglesa, Graziella Bernabò<sup>99</sup> ha señalado coincidencias con la literatura “underground” y la Beat Generation: Kerouac, Ginsber, Burroughs, Corso. Donatella Ravanello<sup>100</sup> ha propuesto, en cambio, a Virginia Woolf como modelo de novela, mientras que Lucia Coppola prefiere referirse a Henry James, especialmente por sus *The Turn of the Screw* y *The Beast in the Jungle*, y a James Purdi (*Children is all*) o a Saul Bellow (*Seize the Day*) y Isaac B. Singer (*Enemies, a Love Story, In my Father's Court*)<sup>101</sup>. Pupino, en fin, ve un influjo de Joyce en la pérdida de importancia de la delimitación cronológica de los acontecimientos desde el filtro subjetivo de la conciencia y, como Ravanello, remite a *To the Lighthouse* de la Woolf para la duración interior y la captación de la realidad como reflejo de la conciencia (en particular, Morante haría que presente y pasado sean simultáneos). Solo Sgorlon ha ampliado las referencias de la literatura de lengua inglesa a Poe aunque limitándose a un relato morantiano, *L'uomo dagli occhiali*.

---

<sup>98</sup> Bardini establece una relación entre la teoría del doble y la estructura de *Menzogna e sortilegio*, no sólo en el plano de los personajes, sino también en el andamiaje estructural de los episodios y escenas que componen la trama, cfr. M. Bardini, *Elsa Morante italiana di profession e Poeta*, cit., pp. 292-302.

<sup>99</sup> G. Bernabò, *Come leggere “La Storia” di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991, p. 26.

<sup>100</sup> D. Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venecia, Marsilio, 1980, p. 134

<sup>101</sup> Los títulos originales en lengua yiddish en los que fueron escritos son *Sonim, di Geshichte fun a Liebe* y *Mayn tatn's bes-din shub* respectivamente.

#### **2.2.4. Conclusiones**

En líneas generales a los ojos de la crítica, Elsa Morante se presenta, pues, como una escritora original y contracorriente que no se adapta a los modelos y esquemas imperantes en su época, aunque a la vez, mantiene un vínculo estrecho con la tradición realista. Por esta razón sus obras han presentado problemas de clasificación. Por un lado eleva la historia a centro de una novela, por el otro, la desdibuja y la aparta de las coordenadas tradicionales, y de la realidad misma. Tampoco se ciñe a las reglas canónicas de los géneros, sino que los mezcla en distintos planos creando un efecto del todo personal. La crítica ha ido en busca de respuestas para estas anomalías sobre todo en tres frentes: el de los modelos, el biográfico y el de las constantes temáticas. En lo relativo a los antecedentes de su obra los estudiosos están de acuerdo en su relación con la narrativa decimonónica aunque abundan también en referencias a otras obras que quedan fuera de esas coordenadas. Asimismo, el interés por indagar en la biografía personal para encontrar las claves de sus obras, ha fomentado la subordinación de lo literario a lo extraliterario. En lo que respecta a los temas, las pasiones que desbordan la voluntad del individuo, la evasión de la realidad, la búsqueda de mundos imaginarios y de un primitivismo incontaminado, son comúnmente aceptados como propios de la escritora. En lo que se refiere al estilo es unánime la opinión de que se manifiesta de forma cambiante en cada novela, adecuándose a los distintos temas tratados, pero teniendo en común la artificiosidad y la tendencia a lo arcaizante y barroco, sin excluir cierto experimentalismo lingüístico.

La personalidad difícil de la escritora, que vivió la mayor parte del tiempo apartada del mundo y que no se relacionó con el ambiente intelectual que la circundaba, ha alimentado las contribuciones de críticos amigos que, para compensar esa laguna, se han centrado más en la descripción de episodios de la biografía a los que asistieron o en proporcionar claves para comprender las obras basadas en su cercanía personal, que no en criterios propiamente literarios.

En lo que respecta a la vertiente interpretativa feminista, se centra principalmente en el argumento de las obras, elevado a la categoría de símbolo para interpretar tanto los textos como la realidad en la que se produjeron. De ahí su marcado carácter exegético apoyado en elementos biográficos y psicológicos.

Pero volviendo al nudo central: el combate entre realidad y ficción como fuente última de dos estilos y registros diferentes, la crítica ha subrayado cierta ambigüedad y un tono proclive a la ironía. En este caso no podía ser ignorada la deuda con el *Quijote*, ya que la propia Morante la había reconocido en una entrevista sobre *Menzogna e sortilegio*: “[...] io ho avuto in mente, nel “formare” il mio romanzo, tre compiute invenzioni, la “Chartreuse de Parme” di Stendhal, l’“Orlando Furoso” dell’Ariosto e il “Don Chisciotte” di Cervantes”<sup>102</sup>. El “quijotismo” morantiano, sin embargo, no ha pasado de ser un lugar común genéricamente citado antes que analizado.

Más aún llama la atención la ausencia de estudios dedicados a las relaciones con la cultura española en general, pese a su presencia central en el relato *Lo scialle andaluso* y en *Aracoeli*. A cubrir esta laguna se dedicarán las páginas siguientes.

### 2.3. El tema de lo español visto por la crítica

Las contribuciones de la crítica al análisis de la obra de Morante han ido teniendo en cuenta la relación de Morante con Cervantes y en particular con la figura de Don Quijote. Era un interés obligado, puesto que ya desde sus primeras entrevistas la autora había proclamado su filiación cervantina<sup>103</sup> y asignado al

---

<sup>102</sup> Augusto Levi, “Esistenzialismo e “spirou” nella notte del Premio Viareggio”, *Il Corriere*, 7 agosto 1948.

<sup>103</sup> En una entrevista realizada con motivo de la victoria del premio Viareggio por *Menzogna e sortilegio*, al ser preguntada sobre las influencias recibidas, Morante responde contundentemente: “[...] io ho avuto in mente, nel «formare» il mio romanzo, tre compiute invenzioni, la «Chartreuse de Parme» di Stendhal, l’«Orlando Furioso» dell’Ariosto e il «Don Chisciotte» di Cervantes. Come vede, usciamo anche dall’Ottocento”, cfr. A. Livi, “Esistenzialismo e ‘spirou’ nella notte del Premio Viareggio”, *Il nuovo corriere*, 17 agosto 1948, p.1. En otra entrevista del mismo año el periodista se hace eco de dicha influencia: “[...]Forse più esattamente si potrebbe dire che la



Ingenioso Hidalgo un puesto importante en su teoría de los personajes<sup>104</sup>. Pese a ello, la atención reservada a este referente literario de la autora ha sido más bien tangencial en contraste con el espacio dedicado a Proust, Kafka o Freud, como acabamos de ver en el apartado anterior.

En la mayoría de los casos, los puntos de contacto señalados por la crítica son de orden temático, con el conflicto entre realidad y ficción como centro. Así, muchos protagonistas de las novelas de Morante, en especial *Menzogna e sortilegio* y *L'isola di Arturo*, han sido descritos como enfermos de fantasía que buscan refugio en una ficción inventada y en el autoengaño<sup>105</sup>. Gianni Venturi ha

---

scoperta del suo mondo espressivo, la Morante l'ha compiuta e tuttora la compie attraverso le sue letture. / Di queste letture - è stata lei a rivelarlo - la più importante e decisiva è stata, fin dagli anni della giovinezza, quella del *Don Chisciotte*, che le ha, in certo modo rivelato le sue esigenze e disposizioni romantiche; tanto importante da avviarle in seguito alla ricerca o alla scoperta di un medesimo ideale romantico per esempio nell'*Idiota* di Dostojevskij e in Poe che ha avuto pure, sempre per sua confessione, una influenza notevole (del resto avvertibile) sulla sua formazione.[...]", cfr. N. Badano, "Visita alla Morante", *La fiera letteraria*, 5 dicembre 1948.

<sup>104</sup> "[...] A proposito dei suddetti, prediletti libri, ricordiamo una classificazione dei personaggi di cui ci vantiamo, come di una scoperta, nella nostra prima giovinezza. Ben altre scoperte sono state fatte; ma diamo la nostra per quello che vale; e se non altro, i lettori potranno ricavarne un gioco di società per le serate di quest'inverno. / Dunque: a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà: 1) *il Pelide Achille*, ovvero *il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale; 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca la salvezza nella finzione; 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere. / Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima, e malgrado le apparenze diverse o addirittura opposte (ma anche a giove piacque di incarnarsi quando in un toro, quando in un cigno, e quando in una nube), gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo più, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o, altrimenti, derivazioni), dei personaggi sopra scritti. [...]", cfr. el artículo «Morante, Elsa» de Carlo Cecchi y Cesare Garboli, en E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1467-1468). "I personaggi" fue publicado en la columna semanal "Rosso e bianco" de *Il Mondo*, el 2 de diciembre de 1950, y después publicado póstumo en *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

<sup>105</sup> Giovanna Rosa, por ejemplo, se refiere a Francesco como un Don Quijote que quiere combatir duelos imposibles. Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta...*, cit., p.54. G. Venturi, también a propósito de los personajes de *Menzogna e sortilegio*, afirma: "Attenzione però al significato e al senso della *menzogna*, sostitutiva della verità e anche della vita; la *menzogna* è sí delirio, *reservoir* di "prodigi, di stravaganze e di follie", ma è ciò che permette di prendere in caccia la verità, di assicurare la stramba epopea della famiglia e del destino di elisa, de evocare, attraverso il ricordo, dopo la delusione della *menzogna*, una realtà dove, finalmente, non più paludati negli orpelli ingannevoli, gli Orlandi, le Dulcinee, i Don Chisciotte e i Don Giovanni, le Marfise e le Angeliche, incarnati in Anna, Cesira, Francesco, Edoardo, Concetta, Nicola, Rosaria ed Elisa, smettendo la loro parte, nella miseria della loro condizione infelice, recupereranno nel senso *reale* che la Morante annette alla *verità*, una primigenia condizione, ma convive con essa entro il segno costante dell'arte morantiana." Cfr. G. Venturi, *Elsa Morante*, cit., p. 16.

segnalato al respecto como el título del capítulo III de la primera novela<sup>106</sup> identifica a los parientes recordados por Elisa con el Caballero de la Triste Figura, concibiéndolo como símbolo de la condición existencial del mundo moderno<sup>107</sup>. Por lo demás, otros críticos han encontrado trazas de Don Quijote en la narrativa breve del exordio<sup>108</sup>. Un segundo elemento destacado ha sido la presencia de una biblioteca como bagaje cultural de los personajes: Elisa, al igual que Alonso Quijano, dispone de un tesoro de libros a partir de los cuales teje sus aventuras, con la única diferencia de que el Hidalgo sale a buscar una acción real, mientras que el personaje morantino se limita a narrar los hechos<sup>109</sup>. Escasas son, por contra, las referencias al estilo: Cesare Garboli, sin ahondar en ello, ha atribuido al influjo de Cervantes la forma de narrar de nuestra autora<sup>110</sup>; otros han relacionado genéricamente el tono ensayístico de *La Storia* con la prosa de Cervantes<sup>111</sup>. Con todo, como no podía ser menos, dada la admisión de la autora, la mayoría de los críticos coinciden en considerar *Menzogna e sortilegio* como la novela más cervantina. Así, Marco Bardini equipara la huella del *Quijote* a la del *Orlando*

<sup>106</sup> “*Gli ultimi Cavaliere dalla Trista Figura*”, cfr. E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 30.

<sup>107</sup> Cfr. G. Venturi, *Elsa Morante*, cit., vol I., p. 47.

<sup>108</sup> “Sappiamo come nella maturità la scrittrice tendesse ogni volta a costruire un passato funzionale al proprio corrente progetto autoriale, ma si può senz’altro sostenere che ciò a cui, attraverso la definitiva congiunzione di sogno e spaesamento, in questo gruppo di racconti si assiste è proprio l’asestamento della categoria di Don Chisciotte al centro del suo universo narrativo.” Cfr. E. Porcinari, *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Irìde, 2006, p. 247.

<sup>109</sup> Cfr. D. Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 32.

<sup>110</sup> “La caduta dei vapori fantastici e delle maligne fole sulle quali si fonda il romanzo, simile a una terribile cerimonia del nulla, è certamente paragonabile, per intensità e tragicità, alla barocca dissolvenza delle mitologie e dei sogni del Cavaliere dalla Trista Figura nel gran romanzo donchisciottesco.”, cfr. C. Garboli, *Il gioco segreto...*, cit., p. 30. También en relación a *Lo scialle andaluso* afirma: “*Lo scialle andaluso* viaggia lungo due grandi vie maestre, che s’incrociano spesso nella Morante: il bovarismo, e don Chisciotte. Il bovarismo, perché la vanità, la stupidità, la puerilità delle favole raccontate a se stessa dalla povera danzatrice illusa sul proprio talento e su quello del figlio hanno la stessa maestosità della sua calligrafia ‘grande, angolosa e tuttavia ricca di svolazzi, con delle maiuscole addirittura smisurate’; mentre viene dalla morale del don Chisciotte l’idea che il reale e il meraviglioso siano due bestie che si fronteggiano l’una contro l’altra, muso contro muso. La Morante pensa che il meraviglioso si trovi dovunque, a ogni angolo di strada; e nello stesso tempo pensa che l’immaginario e il reale, il meraviglioso e il prosaico siano due realtà in perpetuo conflitto. Quasi tutti i libri della Morante nascono dalla fertilità di questa contraddizione, e dalla sua capacità di creare, di volta in volta, e spesso simultaneamente, l’ilarità e la tragedia”, *ibid.* p. 128.

<sup>111</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto...*, cit., p. 179.

*furioso* y la del Borges de *Pierre Menard*, centrándose en la operación metaliteraria y paródica como superación de la novela burguesa<sup>112</sup>, y Stefano Brugnolo ha propuesto como filtro el cervantismo de René Girard con su deseo mimético y el poder de la otredad<sup>113</sup>. Solo Roberto González Echevarría<sup>114</sup> ha ampliado la indagación a *Aracoeli*, aunque limitando la deuda con el *Quijote* a la presencia de tuertos, estrábicos o ciegos en cuanto símbolo de una visión desviada de lo real.

Fuera de Cervantes, pocos han sido los autores españoles o iberoamericanos mencionados por la crítica en relación a Morante<sup>115</sup>. Algunos han indicado a César Vallejo y a Miguel Hernández, una referencia inexcusable puesto que citas de ambos poetas abren y cierran, respectivamente *La Storia*. Para Giovanna Rosa el homenaje al peruano aludiría a la intención de realizar una publicación económica al alcance de todos<sup>116</sup>. Monica Zanardo ha observado que la alusión estaba ya presente en *Senza i conforti della religione*<sup>117</sup>, y ha situado la coincidencia en la concepción de la literatura como retorno a las cosas frente al

---

<sup>112</sup> Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante italiana di professione e Poeta*, cit., p. 262.

<sup>113</sup> Cfr. Stefano Brugnolo, “Il chisciottismo dei periferici: sulle dinamiche del desiderio mimetico ne *L’isola di Arturo* di Elsa Morante”, en P. Antonello e G. Fornari (eds.), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 183-220.

<sup>114</sup> Cfr. R. González Echevarría, *Don Quixote: A Case Book*, Oxford, University Press, 2005 y R. West, “Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perceptual Perplexities in *Aracoeli*”, en S. Fortuna, M. Gragnolati (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009, pp. 20-29.

<sup>115</sup> Giovanna Rosa a propósito de *Diario de 1938* se limita a notar un epígrafe tomado de *La vida es sueño* de Calderón, cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 62. Concetta D’Angeli advierte una remota relación entre la Almería de *Aracoeli* y García Lorca, cfr. C. D’Angeli, “Mujeres en el Cielo. Las filósofas de Elsa Morante”, *Revista de Occidente*, 326-327 (2008), p. 182n. Más recientemente Vittorio Lignardi ha relacionado a Almodóvar con Morante en un artículo de densa penetración psicológica. Cfr. V. Lignardi, “Scene madri: Psychoanalytic visions from *Aracoeli* to *Volver*”, en S. Fortuna, M. Gragnolati (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009, pp. 59-72.

<sup>116</sup> “[...] il verso di Vallejo, le epigrafi tratte dal Vangelo di Luca e dal diario di un medico di Hiroshima confortano la scelta di pubblicare direttamente in edizione economica.” Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta...*, cit., p. 208.

<sup>117</sup> Se trata de una novela inacabada que es germen de *La Storia*. Según la estudiosa la cita se relaciona también con la concepción del mundo de *Il mondo salvato dai ragazzini*. La información de Zanardo la he obtenido directamente de un fragmento de la tesis doctoral que está preparando sobre los manuscritos relacionados con *La Storia* que amablemente me ha enviado por correo electrónico.

vacío de las palabras despojadas de contenido por la sociedad burguesa. En cuanto a los versos del alicantino demostrarían la participación emotiva de la escritora en los acontecimientos de la guerra civil española, del mismo modo que el libro de poemas españoles que hace llevar consigo a un personaje de *La Storia*, revelaría sus simpatías por el anarquismo ibérico.

Fuera de estas referencias obligadas, el único nombre nuevo añadido por la crítica es el de María Zambrano. Concetta D'Angeli<sup>118</sup> se ha apoyado a tal fin en una evidencia biográfica: ambas coincidieron en Roma durante el exilio de la española entre 1953 y 1964. Parece ser que Morante trabó una gran amistad con la hermana de Zambrano, Araceli, en honor de la cual habría tomado el nombre el personaje homónimo<sup>119</sup>. De todas formas D'Angeli precisa que esta coincidencia no justifica por sí sola los puntos en contacto entre las escritoras, que se deben más bien a ciertas concordancias ideológicas<sup>120</sup>, y reconduce sus más evidentes coincidencias a la lectura común de Simone Weil. Siguiendo la línea de D'Angeli se ha abierto una línea de investigación<sup>121</sup>, que en España ha encontrado a una apasionada defensora en Martínez Garrido, para quien la influencia de la malagueña sobre la romana es indiscutible<sup>122</sup>.

---

<sup>118</sup> C. D'Angeli, "Mujeres en el cielo. Las filósofas de Elsa Morante", *Revista de Occidente*, 326-325 (2008), pp. 178-198.

<sup>119</sup> La madre de ambas se llamaba también Araceli y era originaria de Bentarique en la provincia de Almería, cfr. C. D'Angeli, *ibid.*, pp. 182-183.

<sup>120</sup> "El acercamiento a María Zambrano es, sin embargo, una hipótesis crítica, obedece al intento (mi intento de interpretación) de reconstruir no sólo las sugerencias intelectuales, poéticas, emotivas que posiblemente hayan inspirado a Morante, sino sobre todo un panorama cultural más general que se estructura y se define más allá, independiente de cualquier afinidad, conciencia e intencionalidad". C. D'Angeli, *ibid.*, p. 181. Es preciso señalar que no existe base documental que apoye la influencia entre las dos escritoras. Daniele Morante afirma que en el archivo no hay rastro directo o indirecto de correspondencia o intercambio entre ellas; tampoco hay libros de Zambrano en la biblioteca de Morante que, por otra parte, no la cita nunca. Puede ser que la relación con Araceli fuera más determinante que con su hermana, teniendo en cuenta que Morante no tuvo, por lo general, buenas relaciones con otras mujeres intelectuales.

<sup>121</sup> En 2012,:

<sup>122</sup> Mientras que para D'Angeli, la afinidad podría explicarse por la frecuentación común de los textos de Simone Weil, para Garrido la influencia de Zambrano en Morante quedaría probada por su misma idea del amor o la piedad, cfr. E. Martínez Garrido, "De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia", *Cuadernos de Filología Italiana*, 16 (2009), pp. 225-245. En 2012 se ha dedicado un Congreso a las dos escritoras: *Convegno sul centenario di Elsa Morante a 100 anni dalla nascita. Da Elsa Morante a*

Desde un punto de vista antropológico, los pocos críticos han señalado la presencia de España, lo han hecho centrándose en la Almería de *Aracoeli* pero para reducirla, por sinécdoque, a expresión de la “meridionalidad” constitutiva de Morante:

La ‘meridionalità’ infatti –escribe Carlo Sgorlon– è innanzitutto una dimensione dello spirito, che corrisponde singolarmente al modo di sentire la realtà della Morante. Meridionalità significa dunque nativa disposizione alla recita, all’esaltazione, all’enfasi barocca, alla frenesia dei sentimenti, agli affetti possessivi e gelosi; vuol dire fantasia esuberante, scarso contatto con la realtà, incapacità di realizzazione pratica, tendenza al sogno, all’irrealtà, alla mitizzazione; significa infine capacità di trasformare ogni evento, importante o no della vita, in sacra rappresentazione, e amare la forma più della sostanza<sup>123</sup>.

En esta misma línea generalizadora, D’Angeli la ha asimilado a la Cólquida de Medea, destituyéndola de toda realidad<sup>124</sup>:

Aracoeli proviene da una terra selvaggia, della quale non si ha notizia nel mondo civile: l’Andalusia fiorita di giardini, che trova ampio spazio nell’immaginario della zia Monda, non è in alcun modo identificabile con l’aspra, sassosa Andalusia che talvolta Aracoeli si induce a raccontare, per pudichi accenni. In quella terra sconosciuta vigono costumi diversi, pratiche culturali ignote che di rado dai suoi scarsi racconti, restando comunque sospesi in un atomismo che non permette di ricostruirne il sistema complessivo [...] tutti questi aspetti contribuiscono a configurare Aracoeli come una specie di giovane Medea strappata alla sua terra selvaggia e portata da un Giasone innamorato nei luoghi della civiltà, alla quale tuttavia la donna non riesce a convertirsi in pieno.

En fin, Martínez Garrido la ha visto como un paraíso incontaminado y una tierra fronteriza que transporta Oriente (India o África) en Europa<sup>125</sup>.

Mayor atención ha recibido la presencia de léxico español en *Aracoeli*, aunque también para reconducirla a una perspectiva más amplia que le resta

---

Maria Zambrano. Cfr. <http://www.positanonews.it/articolo/53893/cosenza-salotto-della-terrazza-pellegrini-da-elsa-morante-a-maria-zambrano>.

<sup>123</sup> Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura...*, cit., p. 132.

<sup>124</sup> C. D’Angeli, *Leggere Elsa Morante...*, cit., pp. 45-46.

<sup>125</sup> Cfr. E. Garrido, “Between Italy and Spain: The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano”, en S. Fortuna y M. Gragnolati (ed.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009, pp. 118-127.

especificidad. Así, Pier Vincenzo Mengaldo enmarca lo que llama bilingüismo italo-español en el contexto del plurilingüismo y la contaminación de registros que caracteriza la novela<sup>126</sup>. Más recientemente Sandra Bertucci, en un estudio sobre el léxico de *Aracoeli*, ha dedicado un apartado a los hispanismos<sup>127</sup>, cuya presencia interpreta como el recurso a un código extraño por razones expresivas. En este código entrarían las canciones de cuna que jalonan toda la narración y que ya Concetta D'Angeli remitía a otras citas de canciones populares constantes en la escritora<sup>128</sup>. A la luz de estas y otras interpretaciones, la mezcla de español e italiano no sería sino una manifestación entre otras de una especie de lengua primitiva, relacionada con la maternidad, la infancia, el paraíso perdido<sup>129</sup>. Sara Fortuna y Manuele Gragnolati, dan un paso más en esta misma dirección, remontándose a las teorías lingüísticas de Kristeva<sup>130</sup>. No falta tampoco una línea lacaniana, que invoca la lengua de la infancia y de lo imaginario<sup>131</sup>.

Como vemos, hasta ahora, tenemos el marco pero nos falta la pintura: lo español, casi siempre limitado a los elementos más visibles de *Aracoeli* o a citas

<sup>126</sup> Mengaldo ha sido uno de los primeros en poner en relación la lengua de Morante con la de Gadda: uno de los puntos de contacto es, precisamente, la presencia de la lengua española en sus obras, cfr. P. V. Mengaldo, "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante", en Id., *La tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>127</sup> S. Bertucci, "Note sul lessico di *Aracoeli* di Elsa Morante", *ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, vol. LIX, n. 2 (maggio-agosto 2006), pp. 203-241.

<sup>128</sup> "In particolare in *Aracoeli* è frequentissimo l'intarsio di piccoli testi di repertorio popolare spagnolo: un procedimento che viene additato da alcuni critici come una delle caratteristiche più specifiche della prosa dell'ultimo romanzo", C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante...* cit., p. 52. Ver también G. Magnini "Un paragone con Lowry", in G. Agamben (ed.), *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'Ombra, 1993, pp. 153-66, (p. 165).

<sup>129</sup> Concetta D'Angeli ha hablado de la presencia del español como lengua materna primitiva, cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa...*, cit. pp. 45-46.

<sup>130</sup> Usan la teoría de la estudiosa para sugerir que Morante elabora un modelo de relación entre cuerpo, lenguaje y subjetividad en el que el español representa la etapa "prelapsaria" del lenguaje, anterior al lenguaje simbólico. Cfr. S. Fortuna, M. Gragnolati, "Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to *Aracoeli*", en S. Fortuna y M. Gragnolati (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009, pp. 8-19.

<sup>131</sup> Florian Mussnug considera el español la lengua de la infancia frente al italiano que es la lengua de la alta sociedad; Christoph F. E. Holzhey considera el paso del español al italiano en la vida de Manuele un trasunto del paso de la fase imaginaria o semiótica a la simbólica lingüística. Cfr. S. Fortuna y M. Gragnolati (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009.

explícitas de Morante, remitiría a lo meridional, mítico, imaginario, ancestral e infantil, y por ello mismo sería intercambiable con otros elementos presentes en la obra morantiana. Nuestra intención no es invalidar esta premisa, sino darle cuerpo haciéndola reposar sobre datos fidedignos que pueden además añadir nuevos matices.





## **PARTE II**

### **EL HISPANISMO EN MORANTE**



# CAPÍTULO 1

## EL HISPANISMO ITALIANO EN TIEMPOS DE ELSA MORANTE

### 1.1. La primera mitad del siglo XX

El estudio de la literatura española ha tenido un espacio importante en el panorama cultural italiano del siglo XX, en especial a partir de los años Treinta y del inicio de la guerra civil, un conflicto que supuso el prólogo del combate entre democracia y nazifascismo y en el que los italianos participaron en uno y otro bando. En los años posteriores a la segunda guerra mundial, serán dos, según José Luis Gotor, los puntos neurálgicos del filohispanismo italiano: la Generación del 27 desde la perspectiva del hermetismo, y el exilio republicano, particularmente presente en Roma<sup>132</sup>.

Pero a principios del siglo XX, en los años de formación de Morante, la situación era distinta, y no solo en lo político. El gran protagonista cultural entonces era Benedetto Croce, cuyo libro, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*<sup>133</sup>, había abordado con erudito desapasionamiento los contactos culturales entre ambas penínsulas durante la dominación española. Para Croce la decadencia de las dos naciones había sido paralela a causa de su pertenencia al área de la Contrarreforma, y al consiguiente alejamiento de los cambios ideológicos protagonizados por los países avanzados de la Europa septentrional<sup>134</sup>: “una decadenza si abbraccia a una decadenza”, dirá Croce<sup>135</sup>. De hecho, tras la Unidad de Italia, el interés por la cultura española había pasado a un segundo plano ante el empuje de las novedades literarias y artísticas procedentes

---

<sup>132</sup> J. L. Gotor, “Repubblicani spagnoli a Roma: Maria Zambrano”, en D. Puccini (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiweiller, 1997, 88-90; cfr. también M. N. Muñiz Muñiz-J. Gracia (eds.), *Italia/Spagna. Cultura e ideología dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Roma, Bulzoni, 2011.

<sup>133</sup> B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.

<sup>134</sup> Cfr. L. Bienkowska, “Attorno alla nascita dell'ispanismo italiano: Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*”, en M. Bastiaensen (ed.), *La penisola Iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*”, Firenze Cesati, 2011, pp. 383-392.

<sup>135</sup> B. Croce, *La Spagna...*, cit., p. 251.

del Norte, las cuales también habían afectado de un modo u otro a la cultura ibérica. Así, en la primera mitad del siglo XX, la literatura española se consideraba ya subsidiaria de la francesa, la inglesa o la alemana y por tanto, carente de una personalidad propia. El hispanismo había quedado relegado, así, a un pequeño grupo de iniciados y a la producción de gramáticas, diccionarios y obras divulgativas. Como puente entre esta actividad y el nuevo curso de los años Treinta, ocuparía un lugar destacado Carlo Boselli, que en 1939 publicó un pequeño pero afortunadísimo diccionario italiano-español para Garzanti<sup>136</sup>. Boselli no provenía del mundo académico, sino del empresarial, ya que había sido representante de Pirelli en España, pero a su regreso a Italia se convirtió en profesor de español y compaginó su labor docente con la traducción y publicación de obras didácticas<sup>137</sup>, con alguna incursión en la literatura<sup>138</sup> y en la cultura popular españolas<sup>139</sup>. Tradujo a autores como Pérez de Ayala, Blasco Ibáñez y Pereda entre otros. Cabe recordar también la labor de Ugo Gallo, director del Instituto Italiano de Cultura en Lisboa, que publicó una gramática y algunos estudios sobre la literatura española e hispanoamericana<sup>140</sup>. Pero la figura más sobresaliente de este periodo fue sin duda la de Ezio Levi: un hebreo sefardita nacido en Mantua que ejerció como profesor en las universidades de Florencia, Palermo y Nápoles, hasta que fueron promulgadas las leyes raciales del régimen fascista en 1938. Tras ser expulsado de su cátedra, emigró a los Estados Unidos donde moriría en 1941. Levi publicó numerosos estudios dedicados a la literatura

---

<sup>136</sup> C. Boselli, *Dizionario spagnolo-italiano*, Milano, Garzanti, 1939; posteriormente, *Dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*, Milano, Garzanti, 1946 (reeditada hasta 1956), con una segunda edición aumentada en 1961, conforme al diccionario de la RAE).

<sup>137</sup> C. Boselli, *Nuova grammatica spagnola per le scuole secondarie e commerciali*, Milano, Treves, 1906; *Grammatica della lingua spagnola ad uso delle scuole serali*, Milano, Treves, 1907; *Grammatica pratica della lingua spagnola*, Milano, Garzanti, 1941, *Grammatica spagnola del XX secolo ad uso degli italiani*, Milano, Mondadori, 1941; *Lo spagnolo per l'italiano autodidatta*, Milano, Le Lingue Estere, 1943.

<sup>138</sup> C. Boselli, *Storia della letteratura spagnola dalle origini ad oggi*, Milano, Le Lingue Estere, 1941. En 1946 aparece otra edición revisada en la que participa también Cesco Vian.

<sup>139</sup> C. Boselli, *Spagna: lingue, dialetti, folklore*, Milano, Le Lingue Estere, 1939.

<sup>140</sup> G. Gallo, *Grammatica della lingua spagnola*, Milano, Signorelli, 1951; G. Gallo-G. Bellini, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 2 vols.; G. Gallo, *Storia della letteratura ispano-americana*, Milano, Nuova Accademia, 1954.

española a la que siempre se sintió unido por su origen sefardí<sup>141</sup>. De especial relevancia para nuestro estudio es la obra *Il principe Don Carlos nella legenda e nella poesia*<sup>142</sup> que analiza la suerte literaria del personaje histórico y que, como veremos, serán punto de partida de dos artículos de Elsa Morante. Por lo demás, no podemos excluir una conexión entre la cultura sefardita y Morante que – junto a otros factores, como la sicilianidad– ayudaría a entender también la predilección por España. Cuando Ezio Levi dejó su cátedra en la universidad de Nápoles, su puesto sería ocupado por otra figura insigne: Salvatore Battaglia, que dedicó una parte importante de su actividad a la crítica y a la traducción de autores españoles medievales, sin olvidar a algunos contemporáneos<sup>143</sup> (suyas son las voces “españolas” de la *Enciclopedia Italiana*). Significativo fue también Camillo Berra, docente de la Universidad de Turín, que en la primera mitad del siglo XX dedicó estudios y traducciones a Calderón<sup>144</sup> además de ocuparse de autores de los siglos XVIII y XIX poco tratados antes<sup>145</sup>. En el periodo siguiente, al elenco de hispanistas se sumó Antonio L. Gasparetti, cuya labor se desarrolló entre los años Treinta y Sesenta con un amplio espectro de trabajos que abarcaron el Siglo de Oro, el Realismo y el Naturalismo o la publicación, junto con Ugo Gallo, de la antología *Le più belle pagine della letteratura spagnola*<sup>146</sup>. Otra figura puente

---

<sup>141</sup> E. Levi, *Nella letteratura spagnola contemporanea: Saggi*, Firenze, La Voce, 1922; *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933, con prólogo de Menéndez Pidal; *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni, 1935, con prefacio de Pirandello.

<sup>142</sup> E. Levi, *Il principe Don Carlos nella legenda e nella poesia*, Fratelli Treves, Roma, 1924. Se trata de la segunda edición ampliada y reelaborada de una obra precedente titulada *Storia poetica di Don Carlos*, Pavia, 1914.

<sup>143</sup> Entre sus traducciones, el *Cantar de mio Cid* (Roma, Perrella, 1943), *La rebelión de las masas* y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset (respect. Roma, Nuove ed. Italiane, 1945, y Forlì, Ed. di Ethica, 1964, 2ª ed. revisada) o *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (Roma, Perrella, 1944). Entre sus estudios, *La Spagna medievale : introduzione linguistica e culturale*, Napoli, Pironti, 1950.

<sup>144</sup> P. Calderón, *La vita e sogno. Il principe Constante*, ed. di C. Berra, Torino, UTET, 1931, y P. Calderón de la Barca, *Teatro*, edición de C. Berra y E. Caldera, Torino, UTET, 1958.

<sup>145</sup> Pedro Antonio de Alarcón, *Un cappello a tre punte*, Torino, UTET, 1933; Armando Palacio Valdés, *José*, Firenze, Vallecchi, 1934; Leandro Fernández de Moratín, *Il “sì” delle ragazze; La santocchia*, Torino UTET, 1940; Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, Torino, Edizioni Palatine, 1945, y Armando Palacio Valdés, *Suor San Sulpizio*, Torino, UTET, 1960.

<sup>146</sup> U. Gallo-A. Gasparetti, *Le più belle pagine della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 2 voll., 1959-1960.

entre la primera y la segunda mitad del siglo fue Carlo Bo, sin duda el hispanista que supo imprimir a su labor académica una impronta militante con estudios y traducciones, además de sobre literatura hispanoamericana<sup>147</sup>, sobre la poesía y el ensayismo contemporáneos<sup>148</sup> desde Unamuno, Ortega y Gasset y Ganivet hasta García Lorca<sup>149</sup>. Gracias a Bo, la visión del poeta granadino, por entonces convertido en emblema casi folklórico de lo español, tenía un valor en sí mismo y no como poeta meramente andaluz<sup>150</sup>. De la escuela de Bo partiría en buena parte el hispanismo italiano de mediados del XX.

## 1.2. La segunda mitad del s. XX

En la segunda mitad del siglo, aparte de Alberto del Monte, que se ocupó de literatura picaresca española<sup>151</sup>, tres fueron las figuras señeras en la difusión de la literatura y la cultura españolas tanto a través de estudios como de traducciones: Vittorio Bodini, Oreste Macrì y Dario Puccini. Sus contribuciones nos interesan particularmente porque se desarrollaron en paralelo con la trayectoria narrativa de

---

<sup>147</sup> Así las traducciones de Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*) y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*).

<sup>148</sup> Entre sus estudios de argumento hispánico podemos destacar *La poesía con Juan Ramón*, Edizioni di Rivoluzione, Firenze, 1941 y *Carte spagnole*, Marzocco Editore, Firenze, 1948 (n. 3 de la Colección “Misure” dirigida por Carlo Bo); hay que destacar que dedicó varias obras al estudio de los poetas surrealistas, no sólo españoles (*Il Surrealismo*, a cura di Carlo Bo, Collana Etichette del nostro tempo. Saggi, Edizioni della Radio Italiana, Torino, 1953).

<sup>149</sup> Importantes son las traducciones de Lorca: *Poesie* (Parma, Guanda, 1940, luego ampliado en *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1962); *Yerma*, (Milano, Rosa e Ballo Editori, 1945); *Prose* (Firenze, Vallecchi, 1954), además de distintos cancioneros en la colección “Piccola Fenice” de Guanda: *Poeta en Nueva York* (1965), *Romancero gitano* (1965), *Lamento per Ignacio e Diario del Tamarit* (1965), *Poema del cante jondo* (1966), hasta reunir la *Opera completa*, Parma, Guanda, 1976. También tradujo a Unamuno: *Essenza dela Spagna* (Milano, Antonioli, 1945); *L'agonia del Cristianesimo* (Milano, Edizioni di Uomo, 1946), *Antologia poetica* (Firenze, Fussi Editore, 1949); otros autores de los que se ocupó fueron Juan Ramón Jiménez, *Platero* (Firenze, Vallecchi, 1943); José Ortega y Gasset, *Azorín* (Padova, CEDAM, 1944); Angel Ganivet, *Le fatiche dell'infaticabile Pio Cid* (Milano, Rosa e Ballo Editori, 1944), Id., *Idearium spagnolo* (Milano, Muggiani, 1946).

<sup>150</sup> Cfr. N. Trentini, “La Ricezione di Lorca in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Rassegna bibliografica, en Muñiz-Gracia (eds), *Italia/Spagna...* cit., pp. 229-251.

<sup>151</sup> A. Del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957 y *Narratori picareschi spagnoli del cinque e seicento*, Milano, Vallardi, 1966; cfr. asimismo su edición del *Lazarillo de Tormes*, Napoli, R. Pironti, 1960.

Morante. Dos de ellos, Puccini y Bodini, en la última etapa de su vida, se movieron, como ella, en el ambiente romano compartiendo incluso espacios y amigos comunes. No es, pues, de extrañar, que – como veremos mejor más adelante – en la biblioteca y en los manuscritos de la escritora queden huellas de su familiaridad con algunas ediciones de uno y otro hispanista<sup>152</sup>.

Las traducciones de Bodini, modélicas aún hoy, van de Cervantes a la poesía contemporánea. Pero, además, como publicista y epistológrafo transmitió un conocimiento directo de la realidad en España recabado de estancias *in situ* entre 1947 y 1954, una experiencia reflejada en artículos<sup>153</sup> que oscilan entre mitografía y desmitificación y que establecen un paralelo con la Italia del Sur. De hecho, para Bodini la cultura del sur se revela como símbolo de una determinada condición humana<sup>154</sup>. En sus escritos aparecen los aspectos más característicos y pintorescos de la cultura española por los que se siente atraído: el flamenco, las corridas de toros<sup>155</sup>, los serenos, las peleas de gallos, las procesiones de Semana Santa; todos ellos considerados como manifestaciones de la dimensión desconocida de la España profunda. El elemento guía de este viaje es García Lorca, ya que Bodini hace suya la teoría del “duende”<sup>156</sup>. Pero merece la pena detenerse en la labor traductora de Bodini. Se ocupó de publicar en italiano las obras más importantes del Siglo de Oro<sup>157</sup>, entre las que destaca el *Quijote*<sup>158</sup>. En el prólogo a la traducción define a Don Quijote como el perenne caballero que

---

<sup>152</sup> Cfr. Miguel Hernandez, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962 (2ª ed. 1970).

<sup>153</sup> V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, edición de A. L. Giannone, Nardò, LE Besa, 2013.

<sup>154</sup> Para el escritor la capital natural de un italiano meridional como él, salentino, es Madrid, a pesar de las diferencias, cfr. A. L. Giannone, “Prologo”, en C. Bodini *Corriere spagnolo* cit. pp. 9-25.

<sup>155</sup> En varios de los artículos aborda el tema de los toros: “Banderillas de fuego”, “Torero per grazia di Dio”. Un tema tratado con criterio distinto a De Amicis en *Spagna*, Barbera, Firenze, 1875 y Marinetti en *Spagna veloce e toro futurista*, Morreale, Milano, 1931.

<sup>156</sup> El “duende” encarna para Bodini el espíritu de la tierra que actúa en la música y en las artes en ese fondo oscuro y gitano de la España negra, que define a partir de *El lazarrillo de Tormes*.

<sup>157</sup> Analizó la poesía de Góngora en *Studi sul Barocco di Góngora* (Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1964) y el teatro de Calderón en *Segni e simboli nella “Vida es sueño”* (Bari, Adriatica, 1968); tradujo el *Lazarillo de Tormes* (Torino, Einaudi, 1972). Su interés por la poesía barroca lo llevó a traducir también la poesía de Quevedo (*Sonetti amorosi e morali*, Einaudi, Torino, 1965).

<sup>158</sup> M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, traducción y prólogo de V. Bodini, Torino, Einaudi, 1957. De Cervantes tradujo también *Intermezzi*, Einaudi, Torino, 1972.

lucha con la realidad, a la vez que desmonta el cliché romántico del contraste frontal entre el idealismo del hidalgo y el realismo de Sancho<sup>159</sup>, sustituyéndolo por una relación dialéctica. La figura de Sancho adquiere así un relieve mayor en cuanto segunda cara del caballero, indispensable para representar el mundo a partir de la excéntrica perspectiva de la locura, que es el elemento unificador de los dos protagonistas<sup>160</sup>. En la aventura de ambos se encierra el sueño glorioso y miserable del hombre común en tiempos de Cervantes<sup>161</sup>.

Entre sus ediciones de autores contemporáneos<sup>162</sup>, particular importancia reviste la del teatro de Federico García Lorca, una obra que se encuentra en la biblioteca personal de Morante<sup>163</sup>, y cuyo prólogo contiene ideas que dejaron huella en la escritora. Así, por ejemplo, la idea que el poeta granadino representa la vida misma en un infinito presente y la de que la poesía lorquiana crea un mundo al nombrar las cosas, como un exorcismo de la muerte; en este sentido sería, pues, una poesía de la infancia, de la mirada inocente del niño que ve las cosas en su forma original y genuina. Como para Bo, para Bodini el folclore lorquiano va mucho más allá del regionalismo, ya que Andalucía es la forma familiar de configurar emblemáticamente una realidad y una antropología actuales.

Oreste Macrì, célebre hispanista de la Universidad de Florencia y gran amigo de Bodini, también compaginó su labor docente con la de escritor, crítico y

---

<sup>159</sup> Cfr. V. Bodini, "Introduzione" a *Don Chisciotte...*, cit., pp. XI-XIII.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>161</sup> "Nel sogno d'un cavaliere errante che arriva alla corte d'un re, e viene accolto da lui con tutti gli onori, supera prove, combatte, e la principessa se ne innamora, Cervantes centra liricamente il sogno glorioso e miserabile dell'uomo comune del suo tempo.", *ibid.*, p. XXX.

<sup>162</sup> Célebre es su antología de *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963; tradujo además a Pedro Salinas (*Poesie*, Milano, Lerici, 1958), Rafael Alberti (*Poesie*, Milano, Mondadori, 1964; *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1969; *Roma pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, 1972), Juan Larrea (*Versione celeste*, Torino, Einaudi, 1969) entre otros poetas. Fue pionero en dar una definición del surrealismo español, distinguiéndolo del creacionismo, modernismo, ultraísmo, expresionismo, poesía pura y cubismo, cfr., N. Trentini, "La ricezione di Lorca...", cit., p. 234.

<sup>163</sup> F. G. Lorca, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1961.



traductor<sup>164</sup>. En 1959 (2ª ed. 1961) publicó una antología de la poesía española contemporánea<sup>165</sup> en la que daba cuenta de los principales autores del siglo, empezando por la Generación del 98 y acabando con la de los años Cuarenta del siglo XX. En el prólogo confesaba su deseo de hacer justicia a los poetas españoles situándolos a la altura de otros autores europeos más conocidos en Italia. En particular, siguiendo la estela de Carlo Bo, atribuía a la Generación del 27 una función clave de mediación entre todos los poetas del siglo, una mediación que se asentaba en la herencia renacentista y el folclore popular<sup>166</sup>, y que tenía en Lorca su principal exponente. El mundo pueril, femenino, histérico, imaginativo, supersticioso, irracional de la cultura andaluza<sup>167</sup> es el que alimenta los temas de los autores del 27. Macrí subrayaba también el concepto lorquiano de “duende” y define su poesía como una “peregrinatio orphica”<sup>168</sup>, un viaje a las raíces de Andalucía que se manifiesta en un léxico recurrente: *niño, mujer, muerte, sangre, viento, nada*. No parece exagerado hallar un paralelismo con el viaje al sur de Manuele en *Aracoeli*, que puede considerarse un viaje al inframundo en busca de la madre. Por último hemos de señalar la sección de la introducción dedicada a Miguel Hernández, que Macrí coloca fuera de cualquier encuadre generacional, y cuyos versos reconduce a una experiencia mística radical<sup>169</sup>.

---

<sup>164</sup> Célebres son sus traducciones de Jorge Guillén, *Opera poetica*, Firenze, Sansoni, 1972 y Lorca, *Canti gitani e andalusi*, Parma, Guanda, 1949 (obra de gran éxito como atestiguan las ediciones del 51, 52, 54, 56, 58).

<sup>165</sup> O. Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, Bologna, Guanda, 1961, edición revisada y aumentada respecto a la primera de 1952. En 1974 aparecerá otra edición en dos volúmenes en Garzanti.

<sup>166</sup> Macrí señala que la unión entre lo culto y lo popular es una constante en la tradición literaria española. A este respecto cita la labor de los hermanos Machado en la recuperación del folclore y la obra de Rodríguez Marín en 12 tomos, *Biblioteca de tradiciones populares (1883-86)*. El renacimiento de lo popular también enlaza con la recuperación de melodías populares llevada a cabo por De Falla, Albéniz, Granados, que influyó a su vez en Alberti y Lorca, cfr. O. Macrí, *Poesia spagnola...* cit., pp. XLVIII-L.

<sup>167</sup> Cita *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset donde el filósofo establece una dicotomía entre la cultura andaluza, “campesina” y “vegetativa”, y la cultura del norte, “viril” y “activa”, *ibid.*, p. XLIX.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. LII.

<sup>169</sup> Cfr. “La poesía mística e tellurica di Miguel Hernández”, *ibid.* pp. LX-LXI.

Hemos dicho que Dario Puccini fue uno de los mayores difusores de la cultura española e hispanoamericana en Italia. Profesor de español en Cagliari y en La Sapienza, tradujo a grandes autores como Miguel Hernández, Neruda, Octavio Paz, Nicolás Guillén, Jorge Amado, Manuel Scorza, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges. Cultivó una gran amistad personal con Rafael Alberti de la que da testimonio una amplia correspondencia<sup>170</sup>. En 1965 Puccini publicó *Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1965)*<sup>171</sup>, que muy probablemente influyó, junto con la poesía de Hernández, también editada por Puccini<sup>172</sup>, en la visión de la guerra civil que planea sobre la última Morante<sup>173</sup>.

La labor de algunas revistas también fue importante en la difusión de poetas españoles en Italia: además de la antes mencionada, cabe recordar *Questo e altro*, *L'Europa letteraria* o *Botteghe oscure*. En especial esta última, vinculada al Partido Comunista Italiano, entonces con una gran influencia cultural, dedicó muchas páginas a poemas de españoles entre los años 1948 y 1960<sup>174</sup>. De forma esporádica otras cabeceras prestaron atención a España, entre ellas *Il Contemporaneo*, que en junio de 1956 dedicó un número a nuestro país<sup>175</sup>, o *Il Verri* que en 1958 publicó una *Antologia di poeti spagnoli d'oggi*<sup>176</sup>. Importante fue, en fin, la función de editoriales como Guanda, Feltrinelli y Einaudi,

---

<sup>170</sup> Dario Puccini, Rafael Alberti, *Corrispondenza inedita (1951-1969)*, edición de Gabriele Morelli, Milano, Viennepierre, 2009. Las traducciones de Puccini, junto a las de Macrì y Bo, contribuyeron de forma decisiva a que Alberti fuera uno de los poetas españoles más conocidos en Italia. Puccini tradujo *Miliziani a Ibiza*, Milano, Parenti, 1961; *L'arbereto perduto*, Roma, Editori riuniti, 1976; *L'uomo desabitato* y *Nocte di guerra nel Museo del Prado*.

<sup>171</sup> D. Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*, Roma, Editori Riuniti, 1965, 2 vols.

<sup>172</sup> Miguel Hernández, *Poesie*, ed. de Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

<sup>173</sup> Cabe recordar que Gil de Biedma le propuso la publicación de un número especial de *Nuovi Argomenti*, la revista de Moravia, dedicado a los poetas españoles actuales, pero el proyecto no se llevó a cabo, cfr. G. Calabrò, "Jaime Gil de Biedma: ricordi romani", en Muñiz-Gracia (eds.), *Italia/Spagna...*, cit., pp. 95-105.

<sup>174</sup> Podemos citar, por ejemplo, a Gil de Biedma, Octavio Paz, Luis Cernuda, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Tomás Segovia y María Zambrano. Esta última fue también colaboradora de la revista.

<sup>175</sup> *Spagna. Vent'anni dopo*, con colaboraciones de Antonello Trombadori, Claude Couffon, Vittorio Vivaldi y textos de Miguel Hernández, Ernest Hemingway, Antonio Machado, Rafael Alberti.

<sup>176</sup> Dirigida por Roberto Paoli con poemas de Dámaso Alonso, Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño y José María Valverde.

particularmente activas en la publicación de obras españolas. No olvidemos, por lo demás, que en 1961 Seix Barral y Einaudi crearon el Premio Formentor en el que participaron Calvino, Moravia, Gadda y Dacia Maraini<sup>177</sup>, lo que favoreció el intercambio de ideas entre los escritores de ambos países no menos que la traducción de sus obras, aunque – contradicciones del régimen – Giulio Einaudi fuera declarado persona *non grata* por el régimen de Franco por haber publicado en 1962 la antología *Canti alla nuova resistenza spagnola (1934-1961)*. Ciertamente que en esos años la literatura europea tendía a experimentar nuevas formas mientras que la española parece aún anclada en el realismo comprometido. Por esta razón quizá resultó un poco desfasada la publicación por parte de Feltrinelli, también en 1962, del volumen *Spagna, poesia, oggi; la poesia spagnola dopo la guerra civile*. Y de hecho, cinco años después Barral, en un congreso celebrado en Barcelona, calificó de “provincianas” las dos literaturas<sup>178</sup>.

Otro grupo de hispanistas que requiere una mención especial es el formado por los amigos de Morante que tuvieron vínculos con el mundo hispánico. Un lugar relevante le corresponde a Carmelo Samonà, prestigioso catedrático de la Universidad La Sapienza de Roma, especializado en literatura del Siglo de Oro<sup>179</sup>, además de refinado escritor.

Amigo de Morante fue también el bonaerense Juan Rodolfo Wilcock, que residió en Italia durante gran parte de su vida. Aunque estudió ingeniería civil, se dedicó a la poesía, la crítica literaria y la traducción.<sup>180</sup> Amigo de Jorge Luis

---

<sup>177</sup> Gadda fue galardonado con el premio internacional en 1963 por *La cognizione del dolore* y Maraini en 1962 por *Età del malessere*.

<sup>178</sup> En los años Sesenta José María Castellet intentó con poco éxito hallar un equivalente en España de los poetas *Novissimi*.

<sup>179</sup> Entre sus estudios más divulgados: *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1960; *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carducci Editore, Università di Roma, 1960; *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1972 (junto con Alberto Varvaro); *Della letteratura spagnola degli Secoli d'Oro*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1973 (en colab. con Guido Mancini, Francesco Guazzelli, Alessandro Martinengo).

<sup>180</sup> Colaboró en numerosos periódicos y revistas y tradujo obras de distintas lenguas al español. Su primera publicación en Italia fue en la revista de ciencia ficción “Futuro”. En el 1945 publicó *Ensayos de poesía lírica* y *Persecución de las musas menores*. Al año siguiente *Paseo sentimental* y en 1956, junto con Silvina Ocampo, la obra teatral *Los traidores*.

Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, viajó con estos dos últimos a Italia en 1951, donde se estableció definitivamente en 1956. Wilcock adoptó al también hispanista Livio Bianchi Wilcock, definido por su padre en una de las cartas a Morante como uno de los “Felici Pochi”, y a quien se debe la traducción italiana de los amigos del padre Borges, Bioy Casares, Ocampo, además de una antología de poetas catalanes<sup>181</sup>.

Próximo a Morante fue otro hispanista, Mario Socrate, que junto a ella participó en el rodaje de *Il vangelo secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini en 1964. Cabe recordar que el set de esta película reunió a un gran número de intelectuales entre los que se contaron Wilcock, en el papel de Caifás, y Mario Socrate en el de Juan Bautista, mientras que Morante se ocupó de la parte musical. Socrate, ensayista y traductor además de poeta y novelista, se ocupó de la literatura clásica y de la Generación del 27, en particular de Cervantes, Antonio Machado y García Lorca<sup>182</sup>, un “canon”, como vemos, compartido por los hispanistas italianos del momento

Para completar la lista de hispanistas activos durante la segunda mitad del siglo, es necesario nombrar a Francesco Tentori Montalto y a Cesco Vian. El primero, formado en la Florencia de los años Cincuenta, se dedicó sus principales ensayos a la literatura hispanoamericana y española<sup>183</sup>, además de traducir incasablemente para la mayoría de las editoriales italianas (Feltrinelli, Bompiani, Guanda, Einaudi, Rizzoli) dando a conocer, entre otros, a Juan Ramón Jiménez,

---

<sup>181</sup> Livio Bianchi Wilcock, *Poeti catalani*, Milano, Bombiani, 1962.

<sup>182</sup> Destacan las siguientes obras: *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado*, con presentación de Cesare Segre, Padova, Marsilio, 1972; *Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974; *Il riso maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*, Scandicci, La nuova Italia, 1998. De García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*, Studio Critico, traduzione e note di Mario Socrate, Garzanti, 1985.

<sup>183</sup> F. Tentori Montalto, *Poesia ispano-americana del '900*, Parma, Guanda, 1957; *Narratori ispanoamericani del '900*, Parma, Guanda, 1960; *Poeti ispano-americani del Novecento*, Bompiani, Milano, 1987; *Lirica spagnola del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1997; *Le più belle poesie di Jorge Luis Borges*, Milano Crocetti, 1994; *Le stagioni e gli addii: versioni di poeti spagnoli e ispanoamericani*, Firenze, Vallecchi, 1980; *Lirica spagnola del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1997; *Juan Ramón Jiménez*, Club degli Editori, 1967.

Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y María Zambrano<sup>184</sup>, además de Borges<sup>185</sup>. Cesco Vian, que dirigió durante un tiempo el Istituto Italiano di Cultura de Sevilla, fue profesor de la Universidad católica de Milán y de la Universidad de Parma. Como hispanista publicó manuales de lengua y literatura españolas<sup>186</sup> además de una edición del *Quijote* para De Agostini en 1960, una monografía sobre el teatro de Lope<sup>187</sup>, y varias traducciones de clásicos del Siglo de Oro: Cervantes, Quevedo y Lope<sup>188</sup>; como hispanoamericanista, estudió a Borges<sup>189</sup> y tradujo a autores como Mújica Láinez, Miguel Ángel Asturias o Julio Cortázar<sup>190</sup>.

---

<sup>184</sup> Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, Modena, Guanda, 1946; Luis Cernuda, *Poesie*, Milano, Lerici, 1962; Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*, Firenze, Vallecchi, 1963; María Zambrano, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, Firenze, Vallecchi, 1964; Vicente Aleixandre, *La distruzione o amore*, Torino, Einaudi, 1970; Luis Cernuda, *La realtà e il desiderio*, Firenze, Sansoni, 1971; Vicente Aleixandre, *Poesie della consumazione*, Milano, Rizzoli, 1972; Juan Ramón Jiménez, *Eternità: Pietra e cielo*, Milano, Accademia, 1974; Juan Ramón Jiménez, *Diario di poeta e mare*, Milano, Accademia, 1974; Juan Ramón Jiménez, *Antologia poetica*, Parma, Guanda, 1977.

<sup>185</sup> J. L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1959; *Antologia personale*, Milano, Silva, 1962; *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1963; *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1971; J. L. Borges; Adolfo Bioy Casares, *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975; Adolfo Bioy Casares, *Dormire al sole*, Torino, Einaudi, 1979; Jorge Luis Borges, *L'artefice*, Milano, Rizzoli, 1982; Jorge Luis Borges, *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, Milano, Bompiani, 1986.

<sup>186</sup> *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Le lingue estere, 1941 (con Carlo Boselli); *Carosello di narratori spagnoli*, Milano, Martello, 1956; *Antologia della letteratura spagnola*, Milano, Fabbri, 1969; *Grammatica della lingua spagnola*, Milano, Cisalpino, 1978 (con Giuseppe Bellini).

<sup>187</sup> Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Novara, De Agostini, 1960 (2 voll.); Lope de Vega, *Teatro scelto edito e inedito*, Milano, Club del libro, 1964.

<sup>188</sup> Francisco de Quevedo, *Narrazioni e fantasie satiriche*, Milano, Club del libro, 1963; Miguel de Cervantes, *Travagli di Persile e Sigismonda*, Milano, Club del libro, 1966; Lope de Vega, *Teatro*, Novara, EDIPEM, 1973

<sup>189</sup> *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Milano, Mursia, 1980; Jorge Luis Borges, *La moneta di ferro*, Milano, Rizzoli, 1981.

<sup>190</sup> Manuel Mújica Láinez, *Bomarzo*, Milano, Rizzoli, 1965; Miguel Ángel Asturias, *Mulatta senza nome*, Milano, Mondadori, 1967; Miguel Ángel Asturias, *Uomini di mais*, Milano, Rizzoli, 1967; Miguel Ángel Asturias, *Vento forte*, Milano, Rizzoli, 1967; Miguel Ángel Asturias, *Gli occhi che non si chiudono*, Milano, Rizzoli, 1968; Julio Cortázar, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1974 (con Flaviarosa Rossini); Juan Antonio Vallejo Nágera, *Io, il re*, Novara, De Agostini, 1986; Julio Cortázar, *Il persecutore*, Torino, Einaudi, 2003; Julio Cortázar, *Le armi segrete*, Torino, Einaudi, 2008.

### 1.3. El hispanismo en los escritores italianos del s. XX

De lo dicho hasta ahora se deduce que el hispanismo, aun siendo un sector minoritario dentro de la cultura italiana, en tiempos de Elsa Morante gozaba de notable vitalidad gracias a la personalidad de sus representantes más destacados, capaces de conjugar investigación y divulgación, traducción y creación literaria, dentro de una línea que enlazaba la literatura clásica y la actual. Que algunos de ellos tuviesen vínculos de amistad con la escritora o que sus obras constasen en su biblioteca y sus apuntes, refuerza la idea de que su visión de España participó en buena medida del clima aquí descrito.

Convendrá ahora añadir al cuadro la producción literaria italiana que tuvo como tema lo español.

Por razones históricas Sicilia siempre ha sido una puerta para la penetración de la cultura española en Italia y por ello no es extraño encontrar escritores sicilianos del XVI y XVII que tratan este tema<sup>191</sup>. Ya en el siglo XX, de entre un grupo representativo de autores<sup>192</sup>, despunta la figura de Leonardo Sciascia, que mantuvo una estrecha relación con Bodini<sup>193</sup>. Con él se inaugura un movimiento en Sicilia después de la segunda guerra mundial que mira con interés la cultura española. “Avevo la Spagna nel cuore”<sup>194</sup>, afirmará el autor del *Giorno della civetta*, que, como Vittorini, había despertado del sueño fascista gracias a la

---

<sup>191</sup> Algunos autores destacados son Sebastiano Bogolino, Simone Rau e Requesens y Tommaso Aversa. Un ejemplo interesante es el de Antonio Veneziano, el “sículo petrarca”, que fue compañero de Cervantes en las prisiones de Argel.

<sup>192</sup> Entre ellos están: Luca Pignato que versiona una poesía de Jorge Guillén; Sciascia que hace lo propio también con Guillén y Salinas; Quasimodo o Mario Farinella representan un lorquismo meridional; Machado y Guillén influyen en Stefano Vilardo; los hermanos Machado sirven de base para el estudio del folclore popular de Antonio Ocello. Lucio Piccolo también parte de Jorge Guillén, cfr. N. Tedesco, “La Spagna negli scrittori siciliani del Novecento. Alcuni esemplari da Sciascia a Piccolo”, en Muñiz-Gracia (eds), *Italia/Spagna...* cit., pp. 107-123.

<sup>193</sup> Prueba de la colaboración entre los dos escritores son *Dopo la luna*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1956 (premio Carducci di poesie) y las cartas publicadas en *Sud come Europa Carteggio Bodini-Sciascia (1954-1960)* recientemente publicado por Fabio Moliterni, Nardò, Besa, 2011.

<sup>194</sup> L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Milano, Adelphi, 1991, p.53.

guerra de España<sup>195</sup>. Ejemplo de su diálogo con la cultura española son *L'antinomio* (1960) y los escritos recopilados póstumamente en *Ore di Spagna* (2000). Sciascia se interesó sobre todo por el plano histórico-antropológico en las relaciones de los dos países: la razón de ser de Sicilia, y de toda Italia, se explicaría, en su opinión, a través de la historia de España. De ahí también la atención prestada a la lucha entre franquistas y republicanos<sup>196</sup>. Lo que más conviene resaltar aquí, sin embargo, es la visión de la “intrahistoria” que el siciliano toma de Unamuno<sup>197</sup>, y que actúa de alguna manera en *La Storia* de Morante. Otro punto en común, si bien solo virtual, sería la visión entre antropológica e histórica de la onomástica. Según Sciascia la onomástica femenina en Sicilia cambia a partir de la dominación española: la presencia de referencias a la Pasión de Cristo aumenta, sugiriendo una mayor participación y emancipación de la mujer en la sociedad meridional como *mater dolorosa*. Coincidente es también el valor emblemático atribuido a Cervantes y *Don Quijote*: el protagonista de *L'antinomio* pierde un brazo en la guerra civil como Cervantes en Lepanto; en *L'Onorevole* el elemento cervantino es muy importante y al autor del *Quijote* dedicará Sciascia *La vita di Antonio Veneziano* (1967) donde lo sículo-hispánico se entrelaza con el mundo árabe. En *Il Consiglio d'Egitto* y en *Morte dell'inquisitore*, en fin, el viaje a la historia pasada de España se enlaza con el presente inmediato de la Sicilia actual.

---

<sup>195</sup> R. M. Grillo, “La Spagna nel cuore di Leonardo Sciascia”, en M. Bastiaensen, *La penisola iberica e l'Italia...* cit., pp. 437-447.

<sup>196</sup> En una carta a José Luis Gotor Sciascia escribe: “Quando avrai il mio libretto, nel leggere quel racconto sulla guerra di Spagna, tieni presente che era mio intendimento, rappresentare, più che la situazione spagnola, che conosco per esperienza di libri, la situazione della Sicilia, che conosco per personale e dolorosa esperienza. E tieni pure presente che quell'io, cioè l'operaio siciliano che racconta in prima persona, vuole essere un 'noi'. Cioè: c'è l'operaio che racconta, ma ci sono anch'io scrittore come testimone del dramma”, cfr. N. Tedesco, *op. cit.*, p. 110.

<sup>197</sup> “[...] In particolare, la convizione di Sciascia che la Storia sia impostura è assai vicina a quella di Unamuno [...] Questi rilevava che dietro la storia ufficiale c'è una “intrahistoria”, quella fatta da “milioni di uomini senza storia che, a tutte le ore del giorno e in tutti i paesi del globo, si alzano e vanno nei campi a proseguire l'oscura e silenziosa fatica quotidiana ed eterna”, cfr. N. Tedesco, *op. cit.*, p. 111. En Sciascia el tema de la historia como impostura y falsedad se desarrolla en *Il Consiglio d'Egitto*.

Otra escritora que aborda el tema de España, esta vez en ambiente napolitano, es Anna Maria Ortese, principalmente con su obra *Il porto di Toledo* (1975), un hecho que cabe relacionar con los orígenes catalanes de su familia, pero también con la idiosincrasia napolitana tan estrechamente ligada a lo hispánico, y con lecturas y experiencias autobiográficas. En la obra de Ortese se aprecia un aprovechamiento del español como transmisor de afectividad junto a abundantes referencias culturales de España.

### **1.3.1. El tema de la guerra de España en los autores italianos del Novecento**

Pero es el tema de la guerra de España el que se convierte en el hilo conductor de un nutrido conjunto de publicaciones italianas del siglo XX que agrupan textos de muy desigual valor: piezas literarias, diarios, memorias, escritos de propaganda, artículos periodísticos, novelas, cuentos y ensayos. Las primeras obras que abordan el tema durante los años de la guerra son de carácter propagandístico y memorial, casi siempre auspiciadas por el régimen fascista activamente involucrado en la contienda. La producción antifascista, muy escasa debido a la censura, en su mayor parte se publica en el extranjero, y solo a partir de 1945 cobrará un papel relevante en Italia, pero escasa será su repercusión en términos estrictamente literarios. No puede olvidarse tampoco la labor de los corresponsales de guerra que escribían para los periódicos italianos<sup>198</sup>. Como afirma Mario Domenichelli<sup>199</sup>, es significativo que Dario Puccini no encontrara poetas italianos para su *Romancero de la resistencia española*; por contra, existe una nutrida producción novelesca filofascista en los años 30 y 40 que representa

---

<sup>198</sup> Algunos nombres destacados son Mario Isneghi, Indro Montanelli, Luigi Barzini, Guido Piovene, Sandro Sandri. El contacto directo con la guerra hizo que muchos de ellos cambiaran de opinión abandonando la visión fascista, como es el caso de Indro Montanelli. Giulio Piovene, años más tarde volverá al tema de la guerra con *La coda di paglia* e *Furie* en las que expresa sus remordimientos por haber estado en la parte equivocada. También hubo periodistas de izquierdas como Nicola Chiaromonte.

<sup>199</sup> M. Domenichelli, “La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce”, en Muñiz-García (eds.), *Italia/Spagna...* cit., pp. 327-347.



la guerra en clave heroica, militarista y chovinista<sup>200</sup>: obras de consumo y de propaganda política en las que las legiones de Mussolini están de la parte de la libertad contra la barbarie del comunismo<sup>201</sup>. Esta literatura se ciñe a una serie de patrones<sup>202</sup> tales como la presencia de un modelo de joven impuesto por el régimen<sup>203</sup>; la religiosidad frente a la barbarie “roja y rusa<sup>204</sup>”; los protagonistas siempre del lado del poder<sup>205</sup>, y el culto a la personalidad del Duce cuya bondad se alaba<sup>206</sup>. Frente a esta avalancha, apenas si despunta algún texto contrario a la intervención en España, como *La rivoluzione spagnola. A Malaga ce l'hanno con l'Inghilterra* de Vittorini.

Como hemos visto, la victoria sobre el fascismo provocó una inversión de tendencia. A partir de 1945 los escritores desenmascaran la retórica fascista y vuelven sus ojos a la reciente tragedia de la república española: es el caso de Elio Vittorini con *Conversazione in Sicilia* (1938-39), Francesco Jovine con *Michele e Guadalajara* (1945), Sciascia con el ya citado *L'Antimonio*, Davide Lajolo con *Voltagabbana* (1963), Pier Angelo Soldini con *Sole e bandiere* (1956). Aparecen también obras ambientadas en la guerra de España: *Il prete bello* (1954) de Goffredo Parise, *La colomba e il fauno* (1985) de Luciano Guidotti, *Il bottone di Stalingrado* (1972), di Romano Bilenchi, *Ultima frontiera* (1976) de Carlo

---

<sup>200</sup> Cfr. Cfr. J. Szymanowska, “La guerra civile di Spagna nella letteratura italiana”, en M. Bastiaensen (ed.), *La penisola iberica e l'Italia...* cit., pp. 417-426.

<sup>201</sup> Algunos de estos títulos son: Paolo Sighinolfi, *La Spagna in fiamme. Todo o nada* (1936); Paola Bologna, *L'eroe della Falange. Romanzo spagnolo* (1938, 40, 43); Pier Angelo Soldini, *Duri a morire* (1940); Davide Lajolo, *Bocche di donne e di fucili* (1939). Este último de mayor calidad que los anteriores. Después de participar en la Resistencia, en 1963 publicó *Voltagabbana*.

<sup>202</sup> Cfr. A. J. Marqués Salgado, “Dal CTV alle brigate internazionali. La guerra di Spagna nella letteratura italiana”, en Bastiaensen, Michel (ed.), *La penisola iberica e l'Italia...* cit., pp. 427-436.

<sup>203</sup> *Euro, ragazzo aviatore*, 1937, di Gino Chelazzi; *Ragazzi d'Italia nel mondo* (1938) di Pina Ballario, *Crocerossina* (1938) di Biagio d'Angelo di Rosa. En este sentido hay que decir que Morante publicó algunos artículos de corte fascista: uno, precisamente, dedicado a las colonias juveniles de jóvenes “balilla”, otros dedicados a criticar la cultura Griega.

<sup>204</sup> Prueba de ello son los cuentos *La fiammata* (1940) di Agostino Parma, *La mano di Dio y Il cappellano navarrino y Arriba España* di Guido Chiesa (1939).

<sup>205</sup> Como Diego en *Guardia rossa* (1937) de Luigi Daffini, o Alvaro en *Voragine rossa* (1939) de Renzo Chiosso. El tema imperial está en *Euro, ragazzo aviatore*, antes mencionado, *Pattuglia di eroi* (1939) de Francesco Furci, *Ragazzi d'Italia nel mondo*.

<sup>206</sup> Como en *Grande dramma, piccoli eroi* (1941) di Maria Rossi Gentile; *Il legionario* (1942) di Guido Testoni, *L'eroe della falange*.

Cassola. No faltan tampoco obras dedicadas a personajes famosos que lucharon en la parte republicana: *Il maggiore è un rosso* (1953) de Francesco Nitti, *Una città un amore* (1962) de Alberto Bevilacqua y *Concepción Villaria Gonzáles* (1961) di Santi Lombardozi.

Decisiva, para la divulgación de una imagen mítica de la España republicana en Italia, había sido, en efecto, la traducción de *From Whom the Bell Tolls* (1941) de Hemingway (*Per chi suona la campana*, trad. de Maria Napolitano, Mondadori 1945), cuya huella se advierte en *Il Compagno* de Cesare Pavese y en *Il sentiero dei nidi di ragno* de Calvino, ambos de 1947. Un año después se traduciría *Homage to Catalonia* (1938) de Orwell (*Omaggio alla Catalogna*, trad. de Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 1948)<sup>207</sup>, y ya a distancia el filón seguiría con *Il prete bello* de Parise (1954), *L'antinomio* de Sciascia (1960), el *Sipario ducale* de Paolo Volponi (1975), novela esta última contemporánea de *La Storia* de Morante, y como ella afecta de una radical desconfianza en la verdad oficial.

En los capítulos siguientes, trataremos de ver qué contactos y elementos actuaron con mayor fuerza en el hispanismo de Elsa Morante, que como tantos otros escritores italianos, vivió a distancia pero de forma partícipe el conflicto español y su realidad posterior.

---

<sup>207</sup> Cfr. M. Domenichelli, “La guerra civile spagnola per poche tracce”, en Muñiz-Gracia (eds.), *Italia/Spagna...*, cit., pp. 327-347.

## CAPÍTULO 2

### LA BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE MORANTE

#### 2.0. Premisa: fuentes documentales

Antes de abordar el rastreo de lecturas españolas de Morante, convendrá describir sumariamente la documentación examinada a tal fin, parte de la cual corresponde a material inédito, mientras que otra parte consiste en las ediciones de sus escritos. Para mayor claridad hemos dividido el conjunto en tres sectores: A) manuscritos y otros documentos personales conservados; B) artículos, entrevistas y relatos; C) las novelas publicadas.

A): Los manuscritos, donados en 1989 por los herederos siguiendo la voluntad de Elsa Morante, se conservan en el fondo Vittorio Emanuele de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma. Reseñamos a continuación los que conciernen a las novelas.

El material autógrafo de *Menzogna e sortilegio* lleva la signatura V. E. 1619/1-40; Cart. I-II; Datt. I-II y está organizado como sigue: V. E. 1619/1-40: 40 cuadernos, archivados en 7 cajas, correspondientes a la redacción de la novela. Las páginas presentan una doble numeración: la de la propia Morante y una posterior a lápiz, añadida por los catalogadores. V. E. 1629/Cart. I-II: 2 carpetas, archivadas en 1 caja, con folios sueltos de apuntes varios escritos a mano y a máquina; V. E. 1619/Datt. I-II: una caja donde se guarda el texto escrito a máquina de la redacción de la novela.

El material manuscrito de *La Storia* lleva la signatura V.E. 1618/1-5 y está dividido de la siguiente manera: V.E. 1618/1. 1-4: cuatro cuadernos formato álbum, que contienen la primera redacción; V.E. 1618/1. I-XVI: trece cuadernos relativos a la segunda redacción: uno de ellos numerado de II a V; V. E. 1618/2. I-VIII: carpeta de folios sueltos mecanografiados repartidos en ocho carpetillas. Se trata de la redacción definitiva, tal y como indica la autora; V. E. 1618/3. A-B:

dos cuadernos de apuntes personales y de notas históricas; V.E. 1618/4: un cuaderno formato álbum de pruebas de imprenta anuladas; V.E. 1619/5. A-D: carpetas de folios sueltos de redacciones descartadas, tal y como indica la autora.

Los manuscritos de *Aracoeli*, bajo la signatura V.E. 1621/A-D, forman cuatro unidades que reflejan distintas fases de su elaboración y revisión: V. E. 1621/A. I-XII: 13 cuadernos en formato álbum de dibujo correspondientes a la segunda redacción a partir de 1977; V. E. 1621/B. 1-3: 3 carpetas de 461 hojas sueltas autógrafas, fechables la mayoría entre 1977 y 1982, si bien hay algunas que pertenecen a la primera redacción de 1975; V. E. 1621/C. 1-4: 1275 hojas correspondientes a las pruebas de imprenta de la novela, también fechables entre 1977 y 1982; V. E. 1621/D. 1: copia a máquina de la novela, que corresponde a la versión final previa a la imprenta.

También hemos consultado el cuaderno, fechable en 1953, que incluye el texto manuscrito del cuento *Lo scialle andaluso* (signatura V.E. 1742). Se trata de un capítulo de la novela inacabada *Nerina*, convertido luego en cuento independiente. Este manuscrito, a diferencia de los anteriores, fue adquirido por la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma en subasta pública en la casa Christie's de Roma el 14 de junio de 2001.

Por lo que se refiere a la correspondencia, la recibida por la autora ha sido reunida en el fondo bajo una única signatura: A.R.C. 52 A, a la espera de asignar una específica a cada unidad. De ese conjunto, hemos extraído una veintena de cartas y postales donde España y lo español hacen acto de presencia. En el capítulo correspondiente ordenaremos las entradas por remitente y orden cronológico.

Los manuscritos contienen, en fin, una lista de libros de propiedad de la autora, confeccionada por ella misma y dispuesta en orden alfabético. El autógrafo se conserva en el Fondo Morante de la B.N.C.R. con la colocación A.R.C. 52 IV.3/1. Esta lista, unida a los ejemplares conservados y a datos extraídos de sus escritos, servirá para reconstruir la biblioteca virtual de Elsa Morante en lo que atañe a su cultura española.

B): Fuera ya de los documentos manuscritos, el vaciado de artículos y entrevistas publicados en periódicos entre 1948 y 1984, ha reportado algunos otros datos de interés que, como veremos, confirman la continuidad en el tiempo del hispanismo morantino. Significativas, aunque escasas, son también las referencias halladas en dos relatos de 1941 y en un Diario anterior de 1938 publicado póstumamente. Más numerosas y variadas, las esparcidas en artículos y ensayos, que ocuparán, por ello, una sección a parte en nuestro trabajo.

C): Por último hemos analizado la obra literaria publicada, incluidas las poesías reunidas en los volúmenes *Alibi* (Milano, Longanesi, 1958) e *Il mondo salvato dai ragazzini* (Torino, Einaudi, 1968). Por lo que respecta a las novelas, hemos tenido en cuenta también los paratextos que las acompañaron en las distintas ediciones y hemos seguido un orden cronológico: primero *Menzogna e sortilegio* y *L'isola di Arturo*, luego *La Storia* y *Aracoeli*. Las citas textuales, salvo en el caso de los paratextos pertenecientes a ediciones anteriores, se atenderán a los volúmenes de sus Obras completas (Elsa Morante, *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, “Meridiani”).

A continuación enumeraremos los libros que emergen de las fuentes primarias: en primer lugar, las obras conservadas en la biblioteca de Morante y aquellas de las que ha dejado constancia en su catálogo personal; luego los libros citados en su obra literaria, en entrevistas, artículos periodísticos o apuntes manuscritos.

## 2.1. Obras conservadas

En el catálogo publicado por Laura Desideri en *Le stanze di Elsa*<sup>208</sup>, figura un elenco de los libros poseídos por Elsa Morante. Aparecen en primer lugar los encontrados en las estanterías de su estudio y después los supuestamente empleados por ella para la redacción o edición de las distintas novelas. Se trata de

---

<sup>208</sup> G. Zabra; S. Buttò (eds.), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, 2006, Sezione VIII, pp. 138-148.

una amplia biblioteca que engloba títulos en varias lenguas correspondientes en su mayoría a obras de carácter literario, aunque hay otras de naturaleza científica, filosófica y artística. Hemos seleccionado los títulos relevantes para nuestro estudio, traduciendo las notas que los acompañan, algunas de ellas firmadas por el catalogador Emanuele Donati:

- \* Francisco de Goya y Lucientes, *Los caprichos, with a new introduction by Philip Hofer*, New York, Dover, 1969<sup>209</sup>. Está catalogado como uno de los libros utilizados para *Menzogna e sortilegio*. La nota que acompaña al título afirma que se usó para la portada de la edición de 1975 en la colección “Gli Struzzi”<sup>210</sup>, pero lo cierto es que para dicha edición se utilizó el grabado titulado “Caballo raptor”, perteneciente a la serie *Los disparates*.
- \* Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1950<sup>211</sup>. Abre la lista de los libros utilizados para *L’isola di Arturo*. Aparece la firma autógrafa de Elsa Morante en rotulador azul en la contraportada anterior<sup>212</sup>.
- \* Romeo Martínez, *Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1979<sup>213</sup>. En el catálogo se cita como “Romeo Martínez, *Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1972 (Maestri della fotografia)”, y una nota del catalogador afirma que se utilizó para la edición de *La Storia*<sup>214</sup>. Sin embargo, el libro fue publicado en 1979, y, por tanto, tuvo que ser una adquisición posterior de la autora.
- \* Robert Boulanger (ed.), *Espagne. Les guides bleus*, Paris, Hachette, 1973<sup>215</sup>. Se encuentra en el grupo de libros utilizados para *Aracoeli*. Aparece la firma de la autora en la guardia anterior; en la parte posterior de la página que contiene el mapa de España, al inicio del volumen, hay una llamada a Gérgal y en la página indicada aparece en evidencia la palabra “Gérgal”<sup>216</sup>.

---

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 143, catalogado como VIII. 41.

<sup>210</sup> “Utilizzato per la copertina dell’edizione 1975 (Gli Struzzi)”, *ibidem*.

<sup>211</sup> *Ibidem*, catalogado como VIII. 45.

<sup>212</sup> “Firma di Elsa Morante con pennarello blu nella sguardia anteriore”, *ibidem*.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 145, catalogado como VIII. 74.

<sup>214</sup> “Utilizzato per la copertina”, *ibidem*.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 147, catalogado como VIII. 90.

<sup>216</sup> “Firma di Elsa Morante nel foglio di guardia anteriore in alto a destra; nel verso della cartina geografica all’inizio del volume, vi è il rimando “Gergal – v. pag. 773 (De Almeria à Grenade)” e nella pagina indicata, vi è un segno di corrispondenza della parola “Gèrgal. [E.D]”; *ibidem*. La nota es de Emanuele Donati, como indican las iniciales.

- \* George Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Giorgio Monicelli (trad.), Milano, Mondadori, 1948<sup>217</sup>. También utilizado para *Aracoeli*.

Veamos ahora algunos aspectos de importancia para nuestra disertación. El catálogo de *Los caprichos*<sup>218</sup> de Goya editado por Philip Hofer se abre con una breve introducción a la que siguen los ochenta grabados y, al final, algunas estampas inéditas de procedencia privada. En el prólogo, el editor se centra en la génesis de las pinturas y en la explicación de algunas cuyo significado es más oscuro. Importante para Morante tuvo que ser, sin duda, el grabado 43, destinado en un principio a encabezar la serie y que muestra el lema “El sueño de la razón produce monstruos”<sup>219</sup>, ya que la autora lo cita en su ensayo *Del romanzo*<sup>220</sup>. Hofer desvela que Eleanor Sayre demostró que la fuente de la cita es la *Philosophie* de Rousseau<sup>221</sup>. Hay que precisar que la serie no fue utilizada para la portada de la novela, como se afirma en el catálogo, aunque bien es verdad que se puede establecer un paralelismo claro entre los grabados y muchos de los temas de la novela en cuestión y de la narrativa morantiana en su conjunto. El universo mágico de Goya se amolda perfectamente a la realidad narrativa de Morante como veremos.

El libro de fotografías de Capa, no pudo utilizarse para la edición de *La Storia*, pero sí para la “ambientación” de algunas escenas de guerra de *Aracoeli*. La introducción de Romeo Martínez se detiene en la biografía del fotógrafo que

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, catalogado como VIII. 91 por Emanuele Donati.

<sup>218</sup> Vid. Apéndice IV, figura 66.

<sup>219</sup> F. Goya, *Los Caprichos*, P. Hofer (ed.), New York, Dover, 1969, p. 95, vid. Apéndice IV figura 11.

<sup>220</sup> Este texto aparece por primera vez en la revista “Nuovi argomenti” n.38/39, de mayo-agosto de 1959, pp. 17-38. Vuelve a aparecer en *Pro e contro la bomba atomica*, cfr. Meridiani, vol. II., p. 1518. Sin duda Morante conocía el grabado en una edición anterior.

<sup>221</sup> F. Goya, *Los Caprichos*, *op. cit.*, p. 2. Hay que mencionar que la crítica ha señalado puntos de contacto entre Morante y Rousseau que podrían encontrar nuevo fundamento en la frecuentación de ambos del pintor español, cfr. Rago, Michele, “Pianto d’amore e di morte”, *Paese sera*, 9 novembre 1982, p. 11, y Dallamano, Piero, “Ecco la storia degli umili”, *Paese sera*, 5 luglio 1974, pp. 9-10.

revela una importante vinculación con España, y subraya la notoriedad alcanzada con la fotografía del miliciano abatido durante la guerra civil<sup>222</sup>. Capa es sobre todo un reportero de guerra y su motivación principal fue la de atrapar las escenas de los enfrentamientos armados en lo que tienen de crudo y de poco heroico, sin el adorno de la épica de la batalla. Como afirmó George Rodger “pensavamo che mostrando la guerra nei suoi orrori e nelle sue assurdità avremmo contribuito a far capire meglio le cose. Purtroppo oggi devo dire che, almeno in apparenza, non è servito a molto”<sup>223</sup>. El volumen lleva en la portada la famosa instantánea del soldado en el momento de ser abatido por el fuego franquista. Sobre esta foto volveremos a propósito de la primera edición de *La Storia* (1974).

El *Quijote* de Martín de Riquer sigue en lo esencial la primera edición de Juan de la Cuesta de 1605 para la primera parte y la de 1615 para la segunda. En el prólogo el editor señala los criterios filológicos utilizados para cotejar el texto con otras ediciones del siglo XVII, entre ellas, la traducción italiana de Lorenzo Franciosini (1622-1625), amén de otras ediciones inglesas y francesas que a juicio del estudioso, al ser cronológicamente próximas al original cervantino, suponían una fuente de desambiguación de términos.

La guía turística de España de Hachette fue, con bastante probabilidad, la utilizada para preparar el segundo viaje de Elsa a nuestro país en 1976<sup>224</sup>. La introducción está dividida en capítulos que dan unas nociones básicas sobre geografía, historia, economía, arte, música, fiestas y tradiciones populares, deporte e, incluso, de la lengua española. El autor del prefacio, Robert Boulanger, habla de España como de un país donde se vive en contacto con tradiciones ancestrales<sup>225</sup>; François Chevalier, por su parte, señala la originalidad y la

---

<sup>222</sup> Vid. Apéndice IV, figura 18.

<sup>223</sup> R. Martínez (ed.), *Maestri della fotografia. Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1979, p. 12.

<sup>224</sup> El volumen va acompañado de un mapa desplegable (vid. Apéndice IV, figura 24) que puede ser el mencionado por la autora sobre el que posó su dedo para elegir al azar el destino de su personaje en *Aracoeli* y de ella misma, cfr. cap. “Viajes y amistades españolas”, más adelante.

<sup>225</sup> “L’Espagne, en effet, est l’un des pays évolués qui semble cet âge climatérique que es le nôtre sans rupture brutale avec les fondements de sa civilisation. C’est un pays où les gens vivent encore en harmonie avec le legs des siècles passés, où les monuments ne sont pas des témoignages



incomprensión de la que ha sido objeto por parte de otras naciones europeas y relaciona el paisaje español con el asiático o el mejicano; más concretamente menciona Almería y Cartagena como paisajes africanos<sup>226</sup>. También se centra en la originalidad de Andalucía a la que llega a calificar de tierra bárbara<sup>227</sup>. Importante para nuestro estudio es la mención al culto a la Virgen como elemento vertebrador de la devoción meridional española<sup>228</sup>. En este apartado dedicado a la religiosidad cabe señalar la referencia al español como lengua apta para un diálogo con Dios<sup>229</sup>. Muchas de estas coincidencias temáticas puede que se encontraran ya en la mente de Morante y hallaran en este texto una confirmación, dado que se trata de ideas, por lo general, bastante extendidas sobre nuestro país. En el capítulo de la guía dedicado al arte español, firmado por Jacques Lassaigne<sup>230</sup>, se realiza un recorrido por las épocas destacadas desde sus orígenes hasta las vanguardias. Especial atención se dedica a los grandes maestros Velázquez, El Greco y Goya que merecen capítulos aparte. Se dedica también una sección a las tallas en madera pues para el autor la originalidad del arte español parte de la Contrarreforma. Otro de los capítulos que hay que destacar en relación a Morante es el dedicado al folclore que se cierra con una considerable discografía sobre temas y motivos populares<sup>231</sup>. Por último es necesario mencionar la existencia de un glosario en español para uso de turistas con frases hechas útiles

---

archéologiques sur les croyances et les activités d'une race éteinte", R. Boulanger (ed.), *Espagne. Les guides bleus*, Paris, Hachette, 1973, p. 12.

<sup>226</sup> "La longue côte méditerranéenne est bien différente. Les pluies n'y sont pas plus abondantes que vers l'intérieur, elles sont même plus rares encore vers Almeria et Cartagène, d'aspect africain avec leurs palmiers [...]", *ibid.*, p. 32 ; cfr. F. Chevalier, « Terre d'Espagne », en F. Boulanger (ed.), *op. cit.*, pp. 29-43.

<sup>227</sup> "Au-delà de Despeñaperros - de défilé de la Sierra Morena qui remonte vers les plateaux castillans - on entre dans les « pays barbares » aiment à dire les vieux Andalous, parmi lesquels nous avons encore connu des hommes fortunés qui n'avaient jamais daigné franchir cette « frontière », *ibid.*, p. 33.

<sup>228</sup> Cfr., F. Chevalier, « Terre d'Espagne », en F. Boulanger (ed.), *op. cit.*, pp. 33-36.

<sup>229</sup> "Dans les Castilles, en Navarre, en telles parties de l'Amérique, la dévotion n'est pas démonstrative, et certaines processions de la Semaine Sainte sont impressionnantes de gravité, de silence et de ferveur : la langue castillane semble y être celle que l'on parle avec Dieu », *ibid.*, p. 35.

<sup>230</sup> Cfr., J. Lassaigne, "L'art en Espagne", en F. Boulanger (ed.), *Espagne... op. cit.*, pp. 83-131.

<sup>231</sup> Cfr. "Fêtes, jeux et traditions populaires", en F. Bounanger (ed.), *Espagne... op. cit.* pp.143-147.

para las situaciones comunicativas más comunes y con un *lexicon* ordenado temáticamente<sup>232</sup>. En la página señalada por la autora en el apunte manuscrito, la 772, aparece la ruta para ir de Almería a Granada que termina en la 774. En el km 48 de dicho recorrido aparece la desviación para Gérgal, señalada por la autora en la que se lee “48 km: A 8 km, Gérgal, au pied d’une colline surmotée d’un château tres bien conservè”<sup>233</sup>.

El libro de Orwell<sup>234</sup> narra con afán periodístico la intervención del autor en la guerra civil española. En una primera parte se centra en su experiencia en el frente, mientras que la última está dedicada a los enfrentamientos en Barcelona entre comunistas y anarquistas. En su estilo de crónica la obra da una idea de los primeros años de la guerra en España, de la instrucción en el ejército, la vida de trinchera, los sanatorios, la Barcelona revolucionaria y burguesa, el aburrimiento en el frente, en definitiva, de todo lo que acontece al protagonista durante su estancia en Cataluña. El autor adopta un aire profético pues escribe en 1938, cuando aún no ha terminado la contienda; vaticina el triunfo de la dictadura fascista como única solución al conflicto, dado el estado de enfrentamiento y de división en el bando republicano y la imposibilidad de aplicar en España una dictadura del proletariado. Hay que mencionar también que algunos episodios destacados de la novela de Morante como la caída de Málaga, aparecen remarcados en este libro<sup>235</sup>. Asimismo, se hace un uso del español con valor expresivo. Bien es verdad que la parte partisana de la narración más se adecua a algunos episodios de *La Storia*, lo que lleva a pensar que quizá era ya una obra conocida por la autora con anterioridad a la tercera novela. De los puntos de contacto entre las novelas de Morante y la obra de Orwell nos ocuparemos con detenimiento en capítulos posteriores.

---

<sup>232</sup> Cfr. “La langue espagnole”, *ibid.* pp. 148-154.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 773.

<sup>234</sup> Véase Apéndice IV figura 69 en la que reproducimos la portada de la edición que manejó Morante.

<sup>235</sup> Cfr. G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1948, p. 49.

Por último, antes de concluir este apartado dedicado a los libros en propiedad de Morante, es necesario mencionar un volumen que, si bien no entra directamente en la temática hispánica, está estrechamente relacionado con la figura del dictador Franco en el proceso de redacción de la última novela, como tendremos ocasión de comprobar en capítulos posteriores a propósito de un pasaje del manuscrito de *Aracoeli* en el que se describe a Franco agonizante visitado por un Ángel de la Muerte, escena que no pasó a la edición definitiva<sup>236</sup>. Se trata de la obra de Gustav Davidson, *A dictionary of angels: including the fallen angels*, New York, The Free press, 1967<sup>237</sup>, en la que parece la firma de Elsa Morante en la portadilla con rotulador negro y también varias referencias manuscritas a páginas internas del libro en relación a la jerarquía angélica y a los emisarios de la muerte<sup>238</sup>. Este libro se encuentra en la lista de los utilizados para la redacción de *Aracoeli*.

En realidad, como veremos en los capítulos dedicados a las huellas de lo español en las novelas de Morante, estas obras no fueron utilizadas solamente para la redacción de los libros indicados en el catálogo y tampoco fueron las únicas que la escritora utilizó al elaborarlas, en particular *Aracoeli*.

## 2.2. Obras registradas

Se conserva, además, un repertorio bibliográfico de mano de Morante (signatura A.R.C. 52 IV.3/1). Se trata de un cuaderno de 310 x 210 mm con tapas de cartón, con 200 páginas numeradas a lápiz por los catalogadores, muchas de ellas en blanco. Contiene unos 900 títulos dispuestos por orden alfabético. Junto a

---

<sup>236</sup> Véase más adelante el cap. 3 de la Parte III, apartado “Aracoeli”.

<sup>237</sup> *Ibidem*, catalogado como VIII. 89 por Emanuele Donati.

<sup>238</sup> “Firma di Elsa Morante di traverso nell’occhietto con pennarello nero. Segno a “angelo delle tenebre” (p. 25). Appunti mss. nella sguardia posteriore con riferimenti alle p. del volume: “Angelo delle tenebre pag. 25”; “Gabriele e altri angeli della morte [la parte in corsivo è stata aggiunta] angelo della morte pag. 26 ed angelo del fuoco 29”; “Af (Anger) regolatore delle morti pag. 10”; “Oridni degli angeli (completi) da pag. 355 sgg.”; “Narudi [sottolineato] angelo che tiene lontani dalle case i cattivi pag. 204”; tra l’ultimo foglio e la copertina vi è una cartolina non datata indirizzata ad Elsa Morante [E.D]”; *ibidem*. Las iniciales E. D se refieren a Emanuele Donati.

cada entrada figura el título seguido de la información editorial, aunque sin la fecha de publicación. Los títulos editados no van más allá de 1965.

Del listado interesan las siguientes obras relativas al tema que nos ocupa, que presentamos respetando el formato en que aparecen:

Borges L. Jorge. La biblioteca di Babele. Einaudi.

Cervantes (de) Saavedra, Miguel 1) Don Quijote de la Mancha. Ed. Juventud. Barcelona.

D'Ors, Eugenio, L'arte di Goya. Trad - di Opp. Bompiani.

El Greco; Cinquanta riproduzioni a colori delle opere. The library of great painters.

Goya, Francisco, Los caprichos, Rip. a colori.

García Lorca, Federico, Teatro, Trad. L. V. Bodini, Einaudi.

Neruda, Pablo, Poesie Trad. Quasimodo. Ed. Einaudi.

Los versos del capitán, Ed. Napoli.

Picasso, Pablo, 6 cataloghi.

Velasquez [sic], Diego, *Riproduzione delle opere*. Riproduzioni a colori e in nero a cura di Ortega y Gasset.

Hechas las debidas comprobaciones, las referencias se pueden completar así:

- \* Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, trad. di F. Lucentini, Torino, Einaudi 1955. (las ediciones posteriores – 1961 y 1967– adoptaron el título *Finzioni*).
- \* Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1950.
- \* Eugenio D'Ors; Francisco de Goya y Lucientes, *L' arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948.
- \* D. Theotocopulos, *El Greco: Fifty Reproduction in Full Color*, ed. de L. Bronstein, New York, Harry N. Abrams, 1950 , The Library of Great Painters (1ª ed.).
- \* Francisco de Goya y Lucientes, *Los caprichos*, with a new introduction by Philip Hofer, New York, Dover, 1969 <sup>239</sup>.
- \* Federico García Lorca, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1961.
- \* Pablo Neruda, *Los versos del capitán*, Napoli, Arte Tipografica, 1952.

---

<sup>239</sup> Véase *supra* el catálogo de libros de la autora conservados por sus herederos.

- \* Pablo Neruda, *Poesie*, trad. Salvatore Quasimodo, Torino, Einaudi, 1952 (1ª ed.). Pero Morante pudo manejar una de las numerosas reediciones de esta obra en los años sucesivos.
- \* Para los “6 cataloghi” de Picasso, las opciones son demasiado numerosas para una indicación tan vaga, lo cual hace inviable aventurar títulos.<sup>240</sup>
- \* Alfred E. Herzer, *Velázquez. Introducción de José Ortega y Gasset*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

Pasemos ahora, como en el apartado anterior, a destacar algunos aspectos importantes de estas obras, partiendo de las dedicadas a la pintura española. El libro de Eugenio D’Ors contiene, en realidad, tres obras distintas: “Arte di Goya”, “Tre ore al museo del Prado” y “Un’altra visita al museo del Prado”<sup>241</sup>, que por afinidad temática aparecen publicadas en un solo volumen según se indica en la introducción. El estudio de Goya de D’Ors parte del barroquismo del pintor aragonés al que relaciona con Dostoievski, Proust, Wagner y Rembrandt. Goya se enmarcaría en el barroco merced a la sensibilidad perturbada que traslucen sus obras, símbolo de la indecisión y del juego de apariencias, elementos estos también presentes en la narrativa de Morante. Destaca asimismo el carácter internacional y la tendencia a lo nórdico en la obra de Goya que refleja la lucha entre realidad y fantasía propia del romanticismo. Aunque es un pintor que abunda en lo pintoresco, es precisamente este carácter de la centralidad de lo étnico lo que lo vuelve universal. En los capítulos dedicados a las visitas a El Prado, D’Ors explica las obras más importantes siguiendo un criterio subjetivo. Es necesario destacar las observaciones que realiza sobre El Greco que considera también precursor del romanticismo y que califica como pintor de lo ligero, pues sus figuras parecen flotar en el aire. Velázquez, en cambio, es el pintor de la realidad, que en muchos casos se adentra en lo picaresco, como en los cuadros

---

<sup>240</sup> Lionello Venturi, Eugenio Battisti, Nello Ponente, *Mostra di Pablo Picasso: catalogo ufficiale*. Roma De Luca, 1953; *The sculptor's studio: etchings by Picasso*, The Museum of Modern Art of New York, with an introduction by William S. Lieberman, The Museum of Modern Art of New York, 1966; *Las Meninas : catálogo*, Barcelona, mayo de 1968, Museo Picasso, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1968; Pierre Daix y Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906: catálogo razonado*, Barcelona, Editorial Blume, 1974; *Museo Picasso: catalogo*, Barcelona Ayuntamiento de Barcelona, 1971.

<sup>241</sup> Vid. Apéndice IV figura 65.

mitológicos, y otras permanece en lo sagrado, como en las obras religiosas. Relaciona a Velázquez con Cervantes pues ambos son capaces de transformar hermosas princesas en venteras. Por último, D'Ors dedica un breve comentario a la *Anunciación* del Beato Angelico en la que el ángel es símbolo de la belleza y donde destacan la concreción de los objetos. No lo considera un pintor "primitivo" pues se ve en su obra la lección de los mosaicos bizantinos. También Morante, como sabemos, dedicará un ensayo a este autor. Cabe señalar la presencia de un volumen de El Greco en la lista de Morante, junto a los de Goya y Velázquez, que demuestra el interés claro de la escritora por los grandes maestros de la pintura española señalados por D'Ors.

Ortega y Gasset, en la introducción de la obra pictórica de Velázquez, hace unas consideraciones generales sobre la biografía y la técnica del pintor sevillano y explora algunas de sus obras más importantes agrupándolas según la temática: bodegones, retratos, religiosas y mitológicas entre otras. Encontramos algunas ideas reveladoras en consonancia con Morante: en primer lugar, Ortega presenta a Velázquez como un pintor que se rebela contra los cánones de la belleza, hasta entonces, pieza clave en el arte italiano. Sostiene que el hombre busca en la belleza, que no es más que la adecuación del arte al deseo humano, un bálsamo que lo alivie en su huída de la realidad. Pero Velázquez pertenece a esa clase de artistas que persiguen atrapar la realidad misma, no como debería ser, sino tal y como es. El precursor de esta tendencia, y punto de partida del pintor sevillano, sería Caravaggio que es el primero en hacer entrar al pueblo como protagonista en el lienzo. Ortega llega incluso a definir a Velázquez como pintor de lo feo, en tanto que intenta salvar la realidad, que es corruptible, en la pintura y por ello renuncia a encantar al espectador para invitarlo a conmovirse con lo que es lamentable y perecedero. El resultado de esta concepción de la creación pictórica es que el arte pone toda la atención sobre sí mismo: "En la fealdad del objeto

nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado”<sup>242</sup>. Como veremos, esta concepción de la pintura de Velázquez coincide con las intenciones poéticas de Morante, sobre todo en la etapa final de su narrativa, a partir de *La Storia*. Los volúmenes citados de Picasso completan el interés de la escritora por la pintura española que ocupó un lugar destacado en las portadas de sus novelas como también tendremos ocasión de ver.

En cuanto a los libros carácter literario, nos detendremos aún en el prólogo de Vittorio Bodini al teatro de Lorca antes mencionado, donde se señalan algunas características esenciales de la cultura española reflejadas en la obra del granadino: una marcada espacialidad ajena al devenir histórico, que confiere a los temas y personajes de la literatura española carácter universal y un “genio” del pueblo contrapuesto a la modernidad. Más aún, Lorca representa la vida en un infinito presente propio de la inocencia del hombre primitivo y del niño que ve el mundo por primera vez:

[...] quella di Lorca è la freschissima e ingenua gnoseologia dell’infanzia, che ha per ogni cosa un grido di avida meraviglia, un desiderio per ogni forma o colore, che associa e dissocia con libertà più assoluta.<sup>243</sup>

Desde esta perspectiva encuentra sentido el estudio que el poeta granadino dedica a las canciones de cuna para indagar la “relazione dolcissima che si forma tra madre e figlio nel canto”<sup>244</sup>, una idea que veremos repetirse en *Aracoeli*. Esta concepción del poeta-niño también está en relación con la propia poética de Morante, cuyo máximo exponente es Ueseppe en *La storia*. Los puntos de contacto entre las poéticas de Lorca y Morante, siguiendo el prólogo de Bodini, no terminan aquí. La imagen de una España primitiva se encarna en la Andalucía de Lorca, tierra mediterránea cegada por el sol y teatro de tragedias como lo será Prócida en *L’Isola di Arturo* y Almería en *Aracoeli*. No podemos olvidar tampoco

---

<sup>242</sup> Alfred E. Herzer, *Velázquez. Introducción de José Ortega y Gasset*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. XV, vid. Apéndice IV figura 67.

<sup>243</sup> F. García Lorca, *Teatro*, prólogo y notas de V. Bodini, Torino, Einaudi, 1961, p. IX.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. XI.

que Morante, como Lorca, trata el tema de la descomposición del núcleo familiar: una razón más para que haya leído con sumo interés el volumen lorquiano de Bodini.

La obra de escritores hispanoamericanos también está presente en la lista de Morante: Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. El libro *Los versos del capitán*, poseído en la edición de Paolo Ricci (Nápoles 1952), demuestra la amistad que pudo existir entre Morante y Neruda. Se trata, de hecho, de un poemario escrito durante la estancia del poeta en Capri en 1951 y publicado en una edición limitada subvencionada por los amigos del poeta<sup>245</sup>. La tirada fue de cuarenta y cuatro ejemplares, de los cuales tres fueron para el autor y los demás distribuidos entre las amistades más íntimas, entre las que destacan Renato Guttuso, Salvatore Quasimodo, Giulio Einaudi, Giorgio Napolitano y la misma Morante. El poemario fue publicado anónimamente para no herir la sensibilidad de Delia del Corral, la primera mujer de Neruda, dado que el libro está dedicado al nuevo amor que le inspiró la que sería su última compañera, Matilde Urrutia. En 1963, en cambio, se publica una edición en Chile ya reconocida por el poeta. La obra se abre con una carta-prólogo firmada por una Rosario de la Cerda, trasunto sin duda de Matilde Urrutia, que envía al editor Ricci los versos como testimonio del profundo amor entre ella y un superviviente de la guerra de España al que llamará Capitán: “El venía de la guerra de España. No venía vencido. Era del partido de la Pasionaria, estaba lleno de ilusiones y de esperanzas para su pequeño y lejano país, en Centro América”<sup>246</sup>. A partir de esta trama marco en forma de epístola, se desgranán los poemas divididos en cuatro secciones: “El amor”<sup>247</sup>, “El deseo”<sup>248</sup>, “Las furias”<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Vid. Apéndice IV, figura 71.

<sup>246</sup> P. Neruda, *Los Versos del Capitán*, Napoli, Arte Tipografica, 1952.

<sup>247</sup> Esta parte contiene los poemas: *En ti la tierra, La reina, El alfarero, 8 de septiembre, Tus pies, Tus manos, Tu risa, El inconstante, La noche en la isla, La infinita, Bella, La rama robada, El hijo, La tierra, Ausencia*, cfr. P. Neruda, *I versi del capitano*, cit.

<sup>248</sup> Esta parte contiene los poemas: *El tigre, El cóndor, El insecto*.

<sup>249</sup> Compuesta por *El amor, Siempre, El desvío, La pregunta, La pródiga, El daño, El pozo, El sueño, Si tú me olvidas, El olvido, Las muchachas, Tú venías*.



y “Las vidas”<sup>250</sup>. Además del anterior, encontramos en la lista de la autora el volumen de Neruda traducido por Quasimodo e ilustrado por Renato Guttuso<sup>251</sup>. Se trata de una antología de la producción poética del poeta chileno comprendida entre 1924 y 1948. Contiene veinticuatro poemas procedentes de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*<sup>252</sup>, *Residencia en la tierra*<sup>253</sup>, *España en el corazón (1936-37)*<sup>254</sup>, *Poemas últimos (1937-47)*<sup>255</sup>, *Canto general de Chile*<sup>256</sup>, más la poesía *Que despierte el leñador* compuesta en 1948. El tema de la guerra de España está presente en varias composiciones: *Oda a Federico García Lora*, *Un canto para Bolívar*, *Canto de amor a Stalingrado* y *Que despierte el leñador*; pero sobre todo en los tres poemas procedentes de *España en el corazón*, escritos, precisamente mientras se desarrolla la contienda.

### 2.3. Obras mencionadas o citadas

En cuanto a las lecturas deducibles por referencias expresas o implícitas de la propia autora, es necesario comenzar por uno de los libros más presentes: *El Quijote*. Pese a que el único ejemplar del *Quijote* que conserva su biblioteca corresponde a la edición de Martín de Riquer<sup>257</sup>, tendremos ocasión de demostrar que Morante leyó también la obra en traducción italiana. Las traducciones disponibles de Cervantes hasta 1948, año en el que la escritora publicó su primera novela, no eran tan abundantes como podría suponerse. Después de un periodo de

<sup>250</sup> Esta parte incluye *El monte y el río*, *La pobreza*, *Las vidas*, *La bandera*, *El amor del soldado*, *No sólo el fuego*, *La muerta*, *Pequeña América*, *Oda y germinaciones*, *Epitalamio*, *La carta en el camino*.

<sup>251</sup> Vid. Apéndice IV, figuras 57, 58 y 59.

<sup>252</sup> En concreto *Cuerpo de mujer*, *En su llama mortal*, *Ah vastedad de pinos*.

<sup>253</sup> De *Residencia en la tierra I* (1925-1931) encontramos *Galope muerto*, *Monzón de mayo*, *Arte poética*, *Ángela adónica*, *Entierro en el este*; de *Residencia en la tierra II* (1931-1935): *Solo la muerte*, *Oda con lamento*, *Oda a Federico García Lorca*, *Vuelve el otoño*, *Josie Bliss*.

<sup>254</sup> En concreto *Canto a las madres de los milicianos muertos*, *Cómo era España*, *Tirras ofendidas*; poemario escrito en 1936-37.

<sup>255</sup> En concreto *Un canto para Bolívar*, *Canto de amor a Stalingrado*.

<sup>256</sup> En concreto *Himno y regreso*, *Atacama*, *Oda de invierno al río Mapocho*, *Quiero volver al sur*, *Jinete en la lluvia*, *Mares de Chile*.

<sup>257</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, [1944] 1950.

casi doscientos años en los que se realizan solamente dos: la de Lorenzo Franciosini<sup>258</sup> y la de Bartolomeo Gamba<sup>259</sup>, a principios del siglo XX había renacido el interés por la obra cervantina dando lugar a dos nuevas versiones: la de Alfredo Giannini<sup>260</sup> y la de Ferdinando Carlesi<sup>261</sup>. Con posterioridad a la publicación de *Menzogna e sortilegio*, se añadieron dos más, una de Gherardo Marone<sup>262</sup>, otra de Vittorio Bodini<sup>263</sup>. En los años Sesenta se sumaron las de Cesco Vian y Paola Cozzi<sup>264</sup> y en los años Setenta siguieron otras dos dentro de las obras completas del autor, publicadas por Mursia (la de Buttafava en colaboración con otros<sup>265</sup> y la de Letizia Falcone)<sup>266</sup>. Por otra parte, Morante

---

<sup>258</sup> *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Ceruantes Saauedra. Et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di spagnuolo in italiano. Da Lorenzo Franciosini fiorentino...*, Venezia, Andrea Baba, 1622. La segunda parte no se publicó hasta tres años más tarde.

<sup>259</sup> *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia opera di Michele di Cervantes Saavedra. Traduzione nuovissima dall'originale spagnuolo, colla vita dell'autore*, Venezia, Alvisopoli, 1818-1819. Durante el siglo XIX tuvo numerosísimas ediciones con diferentes títulos, el más antiguo calcado de la versión de Franciosini y sin nombre del traductor: *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia*, Opera di Michele Cervantes Saavedra. *Traduzione nuovissima dall'originale Spagnuolo con la vita dell'Autore*, Venezia, Tip. Alsopoli, 1818; *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia, traduzione novissima dall'originale spagnuolo con la vita dell'Autore*, Napoli, 1824; *L'ingegnoso idalgo don Chisciotte della Mancia tradotto da Bartolomeo Gamba ed ora riveduto da Francesco Ambrosioli*, Milano, A. Ubicini, 1841, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia con Sancio Pancia suo scudiero tradotto da Bartolomeo Gamba*, Milano, Pagnoni, 1875; *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, Edoardo Perini, 1888 (con grabados de Doré). En el s. XX se reeditó también numerosas veces, entre ellas: *Don Chisciotte della Mancia con Sancio Pancia suo scudiero con una prefazione di H. Heine*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1913; *Don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes di Saavedra; traduzione integrale di Bartolomeo Gamba; riveduta dal professor Ettore Fabietti*, Sesto San Giovanni Mi, A. Barion editore, 1931; *Don Chisciotte della Mancia, ibid.*, 1938. Cfr. Maria Scaramuzza Vidoni, «Il primo Don Chisciotte bilingue in Italia», cit., p. 222, nota 3, donde se contienen datos que aquí se han completado con otros, entre ellos el de la reedición de 1938.

<sup>260</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, Firenze, Sansoni, 1923. Más tarde editada con introducción de J.L. Borges .

<sup>261</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori, 1933.

<sup>262</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, prima traduzione integrale, con introduzione, commento e note a cura di Gherardo Marone, Torino, UTET, 1954.

<sup>263</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1957.

<sup>264</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Istituto Geografico de Agostini, 1960.

<sup>265</sup> *Don Chisciotte della Mancia*, introduzione di Juana Granados, traduzione e note di Gianni Buttafava, Ada Jachia Feliciani, Giovanna Maritano, Milano, Bietti, 1967.

<sup>266</sup> Miguel de Cervantes, *Tutte le opere*, a cura di Franco Meregalli, Milano, Mursia, 1971. Para mayor información sobre las traducciones de Cervantes cfr. Mariarosa Scaramuzza Vidoni, "Il primo *Don Chisciotte* bilingue in Italia", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, 2003, pp. 221-227, y Chiara Atzori, "Breve recorrido crítico por unas

transcribe en un manuscrito de *Menzogna e sortilegio* (V. E. 1619/34, 6r-7r) algunos fragmentos de un texto de Kafka que tiene como protagonistas a Sancho Panza y Don Quijote. Se trata del brevísimo cuento *La verdad sobre Sancho Panza*, publicado en Italia en 1935, dentro del volumen *Il messaggio dell'imperatore*<sup>267</sup>.

La lista de las obras literarias españolas leídas por la autora incluye también algunos volúmenes de poesía del siglo XX, cuya presencia se impondrá en la última etapa de la producción morantiana. De hecho, en una entrevista concedida a Enzo Siciliano en 1972, la escritora declaraba haber descubierto últimamente algunos autores: “aggiunge che ha scoperto di recente Miguel Hernandez: ‘E’ bellissimo, non lo conoscevo. Così come ho scoperto Guillen, non Jorge Guillén, certamente: l’altro, quello che cantava canzoni nei caffè”<sup>268</sup>. De hecho, como tendremos ocasión de ver, Morante leyó con toda seguridad al poeta oriolano en la edición bilingüe de Dario Puccini (*Poesie*, Feltrinelli, 1962, 2ª ed. 1970), aunque ya existía una traducción anterior de Juana Granados publicada en 1956<sup>269</sup>. Es muy probable, además, que Elsa tuviera conocimiento de otros poetas de la generación del 27 a través de la antología de Macri *Poesia spagnola del Novecento* (1961)<sup>270</sup>, como muestran ciertas coincidencias con ideas allí expuestas sobre el concepto de peregrinación órfica<sup>271</sup>. En la entrevista a Siciliano, Morante menciona también expresamente al poeta cubano Nicolás Guillén, diferenciándolo de Jorge Guillén. De él existían en Italia las ediciones de Dario Puccini *Canti cubani* (1961)<sup>272</sup> y *Elegie e canti cubani* (1971)<sup>273</sup>. En cuanto a Jorge Guillén, su

---

traducciones del *Quijote* al italiano: “La letra que no muere”, Centro Virtual Cervantes, Actas XL (AEPE).

<sup>267</sup> F. Kafka, *Il messaggio dell'imperatore*, trad. A. Rho, Torino, Frassinelli, 1935. Se trata de una antología que incluye, además del cuento citado, *La metamorfosis*. En el repertorio alfabético personal de Morante aparecen citados *Confessioni e immagini* y *La metamorfosi*. En el primer caso puede tratarse de F. Kafka, *Confessioni e immagini*, Milano, Mondadori, 1964.

<sup>268</sup> E. Siciliano, “La guerra di Elsa”, *Il mondo*, 17 agosto 1972, p. 21.

<sup>269</sup> J. Granados, *La poesia di Miguel Hernandez*, Milano, Edl. La goliardica, 1956.

<sup>270</sup> O. Macri (ed.), *Poesia spagnola del Novecento*, Bologna, Guanda, 1961.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. LII.

<sup>272</sup> N. Guillén, *Canti cubani*, ed. Dario Puccini, Roma, Editori riuniti, 1961.

<sup>273</sup> N. Guillén, *Elegie e canti cubani*, ed. Dario Puccini, Milano, Accademia Sansoni, 1971.

notoriedad en Italia era grande, tanto a causa de sus frecuentes estancias en ese país (particularmente en Florencia) y de sus contactos con intelectuales y poetas italianos (especialmente con Oreste Macrì)<sup>274</sup>, así como con editores de la talla del milanés Scheiwiller, que en los años 60 dedicó varias publicaciones al poeta español: *Homenaje* (1967) y *Aire nuestro* (1968)<sup>275</sup>.

Otro poeta hispanoamericano presente en las obras morantianas es el peruano César Vallejo, encuadrado por la escritora, sin distinciones, dentro de la literatura española, como se desprende de sus palabras en un Congreso de hispanistas celebrado en Roma y al que nos referiremos más adelante:

Non occorre che io dica che cosa significa per me la Spagna. Per intenderlo, basta notare che il mio romanzo *La Storia* porta come dedica in prima pagina e come epigrafe all'ultimo capitolo, le citazioni di due eroi della poesia spagnola: Cesar Vallejo e Miguel Hernández<sup>276</sup>.

La cita de Vallejo –adscrito por Morante a la “poesia spagnola”– se sitúa al inicio y reza: “Por el analfabeto a quien escribo”. Se trata de un verso del poema “Himno a los voluntarios de la república” que forma parte del volumen *España aparte de mí este cáliz*, escrito en 1937 y publicado póstumo en 1939 (posteriormente quedaría recogido en *Poemas humanos*, la edición póstuma de la obra completa del poeta). Ni allí ni en otro lugar indica Morante la fuente de la que había extraído los versos. En el *Romancero de la Resistenza spagnola* de Dario Puccini figuraba *España, aparta de mí este cáliz*, pero no el *Himno a los voluntarios de la república*, que sí había recogido, en cambio, Roberto Paoli en distintos volúmenes por él dedicados a la poesía de Vallejo<sup>277</sup>. No podemos

---

<sup>274</sup> J. Guillén, *Opera poetica: Aire nuestro*, ed. trad. Oreste Macrì, Firenze, Sansoni, 1972. Para la fortuna de Guillén en Italia, G. Morelli, “Jorge Guillén e l'Italia”, en D. Puccini (ed.), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 151-156; y L. Dolfi, “Guillén in Italia: Macrì e la “tertulia” fiorentina (dai carteggi a Jorge Guillén)”, en *Il mondo iberico / a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 143-162.

<sup>275</sup> J. Guillén, *Homenaje*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967; J. Guillén, *Aire nuestro: cántico, clamor, homenaje*, *ibid.*, 1968.

<sup>276</sup> Cfr. M. Bardini, *Morante Elsa: italiana: di professione Poeta*, cit., p. 731.

<sup>277</sup> César Vallejo, *Poesie*, traduzione introduzione e bibliografia, a cura di R. Paoli, Milano, Lerici, 1964. A esta siguieron *Opera poetica completa* a c. de Roberto Paoli, Milano Accademia, 1973 y *Poemi in prosa; Poemi umani; Spagna, allontana da me questo calice*, Milano Accademia, 1976.

descartar tampoco que Morante accediera a una versión en lengua original a través de sus contactos personales con españoles e hispanistas<sup>278</sup>.

Otro grupo de libros españoles poseídos por la escritora derivan de su amistad personal con el escritor Terenci Moix. Para confeccionar esta lista hemos tenido en cuenta la correspondencia con la escritora, en una de cuyas cartas, fechable en 1969<sup>279</sup>, le anuncia el regalo de algunos libros suyos, que, sin embargo, no figuran entre los conservados en la biblioteca de Morante ni entre los catalogados en su archivo:

Sono, ancora, il noioso “gatto”, in catalano, impaziente da conoscer-la. Pure, credo che magari sia buono, prima, da far-la questo modesto offertorio (!) da due dei libri miei, comme si fa in Barcelona” (carta fechada en Roma el 11 de enero de 1969).

Moix había escrito hasta esa fecha: *El desorden* (1965), *La torre de los vicios capitales* (1967), *Olas sobre roca desierta* (1968) y *El día que va a morir Marilyn* (1969). Es bastante probable que los libros aludidos sean *La torre de los vicios capitales*<sup>280</sup>, premio Victor Català, y *Olas sobre una roca desierta*<sup>281</sup>, premio Josep Pla; descartamos *El día que va a morir Marilyn* porque la terminó el mismo año en el que está fechada la carta<sup>282</sup>.

---

<sup>278</sup> César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz 15 poemas por Cesar Vallejo*, México Lucero, 1940 (con nota preliminar de Juan Larrea); *Poesías completas: 1918-1938*. Buenos Aires Losada, 1949; Id., *España, aparta de mí este cáliz*, La Habana, Ministerio de educación, Dirección de cultura, 1961; Id., *Poemas humanos*, Lima Perú Nuevo, 1959; Id., *Poemas humanos (1923-1938): España, aparta de mí este cáliz*, Buenos Aires Losada, 1961.

<sup>279</sup> Se trata de una carta en sobre y papel timbrados del “11nd International Conference in Support of the Arab Peoples”, que tuvo lugar en El Cairo del 25 al 28 de enero de 1969. Moix usa el papel y el sobre tachando los dibujos y escritos referidos a este evento. La carta se encuentra en el archivo A.R.C. 52, véase carta 1 Apéndice I.

<sup>280</sup> T. Moix, *La torre dels vicis capitals*, Barcelona, Selecta, 1968; en castellano, *La torre de los vicios capitales*, Barcelona, Taber, 1969. Esta obra fue galardonada con el premio Victor Català en 1968.

<sup>281</sup> T. Moix, *Onades sobre una roca deserta*, Barcelona, Destino, 1969; en castellano en la misma editorial en 1970. Esta obra obtuvo el premio Josep Pla en 1968.

<sup>282</sup> T. Moix, *El día que va a morir Marilyn*, Barcelona, Edicions 62, 1969; la primera edición en castellano es una traducción de José Miguel Velloso: *El día en que murió Marilyn*, Barcelona, Lumen, 1970. Esta novela es una reelaboración de *El desorden* que el escritor presentó al premio Nadal y que quedó finalista en 1965, aunque no fue publicada. Cabe precisar que Moix, con el pseudónimo de Ray Sorel, había escrito para la editorial Mateu dos novelas negras: *Besaré tu cadáver* (1963)<sup>282</sup> y *Han matado a una rubia* (1964)<sup>282</sup>, pero las descartamos como posibles obsequios a Morante pues el mismo escritor no reconoció su autoría hasta más tarde y, dado el

De regreso a Barcelona, tras su estancia en Roma, el autor informa de cómo transcurre su vida y en especial su actividad como escritor y como lector:

[...] Anche ho scritto, certo, ma delle cose brevi, commenti su politica, articoli sul Massaccio e Pasolini --- e lavoro sempre su quel romanzo *Il sesso degli angeli*, per cui vado scrivendo, pari pari, su un taccuino sulle mie impressione riguardando il mestiere di scrivere e soprattutto la redazione di questo romanzo, il quale diventa di piú in piú ambizioso e complicativo. Ci sono piú di 300 personaggi che vanno diventando un riflesso assai completo della cultura catalana in questa storia del dopoguerra. Spero di raggiungerlo, con questo libro, l'immagine di una grande tragedia collettiva<sup>283</sup>.

El artículo sobre Masaccio es *Lo trágico en lo joven* y el de Pasolini, *Pier Paolo Pasolini y la religión de su tiempo*, ambos publicados en el volumen *Crónicas italianas*<sup>284</sup>. En cuanto a la obra en curso, *El sexo de los ángeles*, no vería la luz hasta 1992 en la editorial Planeta<sup>285</sup>. Por otra parte, esta carta menciona varias lecturas en curso de Moix, entre ellas la de *Fortunata y Jacinta* de Galdós<sup>286</sup>, un autor revitalizado por entonces en Francia gracias a las películas de Buñuel *Tristán y Nazarín*, pero al que Morante no parece haber prestado atención.

Con posterioridad, en 1971, cuando Moix se encontraba residiendo en Madrid, informaba a su amiga de los obstáculos de la censura superados para el montaje de *Yerma*<sup>287</sup> y de su propia actividad como escritor. En ella le anunciaba el envío de sus *Crónicas italianas*:

Scrivo, certo, e proprio il mese scorso ho pubblicato un romanzo che ritengo il piú ambizioso che abbia mai fatto (Si chiama *La Increata* consciezza della mia Raça; è un titolo che ho preso da Joyce per fare una "saga" crudele e disperata della crisi d'Occidente, il destino fatale della Catalogna e la ricerca di Dio. Per questo libro mi

---

carácter de presentación del obsequio, suponemos que querría mostrarse a la escritora con sus mejores pruebas literarias, es decir, las dos novelas hasta entonces premiadas.

<sup>283</sup> Carta escrita a máquina sin sobre, fechada en Barcelona el 4 de agosto de 1970, cfr. apéndice sobre la correspondencia de Morante.

<sup>284</sup> T. Moix, *Crónicas italianas*, Barcelona, Seix-Barral, 1971.

<sup>285</sup> T. Moix, *Lleonard o el sexe dels angels*, Barcelona, Planeta, 1992. Obra galardonada con el premio Ramón Llull ese mismo año. En castellano, *El sexo de los ángeles*, Barcelona, Planeta, 1992.

<sup>286</sup> Cfr. carta 11 de Moix en Apéndice I.

<sup>287</sup> La obra fue estrenada en Madrid el 30 de noviembre de 1971, bajo la dirección de Víctor García y con Nuria Espert como protagonista.

hanno dato una altro premio, ma penso è questo fatto che mi interessa (quello che mi fa felice e che mi sento realizzato di avere scritto un libro più maturo)” [...]

P.D./ Ti fece spedire, dalla Editoriale, il mio libro “Crónicas Italianas”, dedicado a te – ¿Lo ai ricevuto?<sup>288</sup>.

*La increada consciència de la raça*<sup>289</sup> publicada en castellano solo tres años después por la editorial Lumen<sup>290</sup>, le había valido, en efecto, el premio Prudenci Bertrana en 1971. En cuanto a las *Crónicas italianas*, llevaba esta dedicatoria a la escritora:

A ELSA MORANTE Ringrazio il tuo aiuto / -magari inconsapevole- / in questa mia disperata / ricerca fra li (sic) ruderi / dell’Umanesimo - e anche dell’essere. / Oggi, nella caduta del Secolo<sup>291</sup>.

En el volumen, Moix repasaba la experiencia vivida durante su estancia en Italia en los años Sesenta desde muy diversos aspectos: el arte clásico, el paisaje, la crítica (a veces acerada) de la vida política, social y cultural, y la narración de sus encuentros con la propia Morante, con Pasolini, Fellini, Rafael Alberti y María Teresa León.

En el capítulo titulado “Elsa, en su isla”, se felicitaba por que *L’isola di Arturo* hubiera sido traducida al catalán de la mano de un gran poeta como Joan Oliver, y auspiciaba que *Menzogna e sortilegio* tuviera igual suerte lamentando el ya excesivo retraso: “sólo falta esperar que un algún editor se atreva con la edición de *Menzogna e sortilegio*, que ya era urgente traducir hace más de quince años y sin la cual el conocimiento de Elsa Morante entre nosotros es incompleto”<sup>292</sup>. También *Il mondo salvato dai ragazzini* merecía una pincelada, pero en relación con la personalidad de la escritora a quien mostraba encerrada en su “isla” como una forma de defensa ante la deriva consumista de la sociedad que

---

<sup>288</sup> Carta de Moix a Morante sin fecha (1971 o posterior deducible por los acontecimientos narrados), cfr. carta 11 Apéndice I.

<sup>289</sup> T. Moix, *La increada consciència de la raça*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

<sup>290</sup> T. Moix, *La increada consciència de mi raza*, Barcelona, Lumen, 1974.

<sup>291</sup> T. Moix, *Crónicas italianas*, Barcelona, Seix-Barral, 1971.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 66. Véase Apéndice II “Las traducciones al español de las novelas de Elsa Morante” en esta tesis.

rechazaba con apasionada indignación. Será suficiente reproducir los fragmentos más significativos:

Me he referido en el título a una isla de Elsa, que no es tal vez la de Arturo pero que coincide con ella en este aspecto de refugio donde se cobijan los que se resisten a ceder bajo el embrutecimiento general<sup>293</sup>.

Hace unos meses me daba Elsa, una vez más, la medida de su rechazo absoluto de aquellas deformaciones contenidas en tal ocasión en las canciones populares comercializadas para uso del turismo más convencional. Estábamos en *La Antica Pesa, trattoria* trasteverina que goza de cierto renombre, y donde la antigua, espontánea alegría que sigue a las comidas populares se ha trocado en algarabía de burócratas y pequeño-burgueses deseosos tal vez de immortalizar en una noche de esparcimiento sus pobres vidas de seres atrapados por el sistema. Este mismo público consume a los guitarristas trasteverinos, que saben lo que deben ofrecerles: pobres reminiscencias de lo que antaño fuera magnífico legado popular, expresión genuina del espíritu de un pueblo. Convertido hoy todo ello en rasgueo inconsistente de guitarras que alternan una “napolitana” con un tanto desgarrado de los Abruzzi, desfigurándolos y acompañándolos, seguidamente, con la última melodía yanqui – mejor cuanto más cursi – que cante las cuatro delicias turísticas de Roma. En este aspecto, aquella noche, el rechazo de Elsa se correspondía con su desprecio cotidiano por los ritmos de una moda incomprensible que nos los impone con una tenacidad ante la cual estamos quizás indefensos.<sup>294</sup>

He recurrido antes al ejemplo de la desfiguración de lo popular, pero se puede recurrir, fácilmente, a cualquier otro símbolo de la civilización llamada industrial, donde el hombre unidimensional sufre el espejismo de su propia autorrealización. Uno puede contagiarse de la ira de Elsa cuando, en un cine de Arte y Ensayo, mientras se espera la proyección de un film de Dreyer, lanzan los altavoces los siniestros escupitajos de la música *pop* italiana (a considerar entre la más horterera del mundo): puede contagiarse cuando, esperando uno de los escasos programas interesantes de la televisión, se van sucediendo las imágenes de esas estupideces musicales con que el medio de difusión más increíblemente popular obsequia la noche sabatina a millones de espíritus amodorrados; puede contagiarse la ira de Elsa, en fin, cuando por las calles más estrechas de Roma se está a punto de ser atropellado por un automóvil que forma, con otros miles, no se sabe qué masa metálica, amenazadora para cualquier persona que conserve aún el gusto por sus propias piernas, por el placer de la contemplación<sup>295</sup>.

En su isla, la escritora continúa manteniendo los ojos bien abiertos al mundo, con una mirada que parece habituada a no recibir la respuesta definitiva. Siempre defensora a ultranza de las posibilidades de la juventud en su rebelión biológica contra un *status* podrido, escribe esos poemas preciosos de *Il mondo salvato dai ragazzini* (donde incluso Edipo y Antígona nos son restituidos, a través del lenguaje popular, en una dimensión de hermosa carnalidad sin remedio) y defiende en un momento dado a los *capelloni* y los hippies para llegar, años después, a la conclusión de que incluso esas ilusiones pueden fallar, convertidas no sólo en inútil asocialidad, sino en carencia absoluta de los valores espirituales que, en principio, se pretendía restaurar<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>296</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.



Otro filón de lecturas morantianas de las que tenemos traza indirecta, es el de las antologías de cantos y tradiciones populares españoles, a tenor de la presencia abundante de estos textos en su obra. Entre las más reputadas por entonces, y a la que Morante pudo acceder a través de sus amigos hispanistas, se halla la de Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*<sup>297</sup>, que, como veremos, reproduce coplas mayoritariamente coincidentes con las de *Aracoeli*. Según explica el mismo Rodríguez Marín, el criterio de ordenación de los textos tiene como referencia las etapas de la vida. Y es indicativo a tal respecto que en *Aracoeli* los primeros capítulos estén dedicados a “Nanas o coplas de cuna” y “Rimas infantiles”. No obstante, algunas referencias a números de páginas presentes en la redacción manuscrita parecen remitir a otras colecciones derivadas de la de Rodríguez Marín, aunque no ha sido posible hallar una edición concreta que encaje con ellas <sup>298</sup>.

La constante presencia en todos los manuscritos de llamadas para comprobar palabras en español, hace suponer que Morante consultó con asiduidad diccionarios y gramáticas. El panorama de obras disponibles en la Italia de entonces era amplio, pero no consta ni en su biblioteca ni en su archivo documento alguno que atestigüe qué instrumentos empleó<sup>299</sup>. Nos limitamos, por tanto, a destacar los más difundidos: ante todo los manuales y diccionarios de

---

<sup>297</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, 5 vol. (1ª ed. 1882-1883).

<sup>298</sup> A modo de ejemplo, recordaremos la edición abreviada del magno compendio de Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Buenos Aires, Bajel, 1948, y la antología de Alcázar que la precedió, *Cantos populares anotados por Ignacio de Alcázar*, Madrid, Antonio Aleu Edit., 1910, sin olvidar recopilaciones del siglo XIX como la de Cecilia Böhl de Faber: *Cuentos y poesías populares andaluzas* coleccionados por Fernán Caballero, Leipzig, Brockhaus, 1866, y la de Antonio Machado Álvarez, Montoto y Rautenstrauch, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cª, 1883-1886, 11 vols (en particular el vol. 1: *Introducción. Fiestas y costumbres andaluzas. Cuentos populares*).

<sup>299</sup> En el fondo Morante encuentra un índice con vocabulario en italiano (A.R.C. 52. IV. 3/3), otro con palabras en inglés (A.R.C. 52. IV. 3/5) y otro para nombres propios (A.R.C. 52. IV. 3/4), pero ninguno específico para el español.

Carlo Boselli desde su *Grammatichetta di Lingua spangola* de 1907 y numerosos manuales posteriores hasta la *Grammatica pratica della lingua spagnola* de 1938, reeditada hasta a finales de los años 60. En segundo lugar, los instrumentos didácticos de Juana Granados, que a partir de la década de los 50 toma el relevo, muy en particular con la *Grammatica della lingua spangola* reeditada por Paravia hasta 1982; destacable es además su curso de Lengua Española para la radio pública. No menor difusión y prestigio tuvo la obra de Anna María Gallina, cuya gramática española publicó Mursia en 1965 y a la que siguió un curso de civilización ampliada también al mundo hispanoamericano con varias reimpresiones. En fin, los libros universitarios sobre civilización española de Guido Mancini y Carmelo Samonà (amigo personal de Morante). E ello cabe añadir las gramáticas Francisco Broch y Llop, Leonida Biancolini, o el *Corso pratico di lingua spagnola* de Catena, entre otros. Por lo que atañe a los diccionarios, los de mayor difusión eran los de Luigi Bacci, Carlo Boselli, Lucio Ambruzzi, y Sebastián Carbonell, ninguno de los cuales figura en la biblioteca de la autora, al igual que ocurre con las gramáticas.

Importante fuente de noticias antropológicas, geográficas y culturales sobre España fueron las guías turísticas. Según se desprende de varias notas en los cuadernos manuscritos de *Aracoeli*, además de la guía de España de Hachette, presente en la biblioteca, Morante manejó otra específica de Almería: J. Porras, *Guía turística de Almería y provincia*, Málaga, Jabega, 1975, como tendremos ocasión de demostrar.

Por último, cabe añadir otros títulos que, no siendo obras españolas ni escritas en castellano, tienen como tema principal España. En primer lugar el *Manoscritto trovato a Saragozza* de Jan Potocki<sup>300</sup>, en segundo lugar, el españolizante *Gaspard de la Nuit* del poeta francés Aloysius Bertrand, lecturas ambas que hemos podido rastrear en *La Storia*, y los manuscritos de *Menzogna e*

---

<sup>300</sup> J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Torino, Adelphi, 1965.

*sortilegio* respectivamente, pero que analizaremos en la Parte III de esta tesis dedicada a una y otra novela.

Por otra parte, si bien la biblioteca de Morante conserva solo el *Omaggio alla Catalogna* de Orwell, utilizado para la ideación y la redacción de *Aracoeli*, hemos comprobado, – y lo demostraremos en la sección dedicada a esta novela– que a tal efecto tuvo también presente la *Storia della guerra civile spagnola* de Hugh Thomas (Einaudi 1963, trad. de Piero Bernardini Marzola)<sup>301</sup>.

Otro descubrimiento realizado por nosotros conduce a una precoz lectura hispanista de Morante: el libro de Ezio Levi, *Il príncipe Don Carlos nella legenda e nella poesia* (1924)<sup>302</sup>, ampliamente utilizado en dos artículos juveniles de 1941, ambos aparecidos bajo seudónimo: *Il fantastico don Carlos* y *La verità su don Carlos*<sup>303</sup>, un dato hasta ahora desconocido, que retrotrae a su “prehistoria literaria” las huellas de los español.

Un curioso vericuetto nos ha conducido, en fin, al interés de Morante por Teresa de Ávila, sin que haya sido posible verificar la lectura directa de sus obras. El rastro seguido ha llevado a los manuscritos de *Menzogna e sortilegio*, donde dos citas mencionan palabras de la Santa. La primera figura en uno de los cuadernos que contienen el borrador de la novela, y se encuentra bajo el título subrayado de “Diamante e rubino”:

“Por amor de la fiebre”<sup>304</sup>.

Nuestras pesquisas han permitido descubrir que Morante tomó estas palabras de un verso de Eugenio Montale perteneciente a *Sotto la pioggia* (*Occasioni*, 1ª ed. Torino, Einaudi, 1939):

---

<sup>301</sup> En el manuscrito encontramos, entre otras, la siguiente anotación : “1936 - (19 luglio scoppio della rivoluzione in Spagna ) - 18 luglio - Sollevazine in varie città di Andalusia. Ad Almeria non c'è la sollevazione (v. Thomas pg. 153)”, cfr. V. E. 1621/B. 3. f. 85. cfr. H. Thomas, *Storia della guerra civile spagnola*, trad. P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1963.

<sup>302</sup> E. Levi, *Il príncipe Don Carlos nella legenda e nella poesia*, Fratelli Treves, Roma, 1924. El libro es la reelaboración del precedente *Storia poetica di Don Carlos*, Pavia 1914.

<sup>303</sup> “Il fantastico don Carlos”, en *Oggi*, 6 dicembre 1941, pp. 15-16; “La verità su don Carlos”, *ibid.*, 20 dicembre 1941, pp. 17-18.

<sup>304</sup> V.E. 1619/22, I r.

‘Por amor de la fiebre’... mi conduce  
un vortice con te. Raggia vermiglia  
una tenda, una finestra si rinchiude.  
(vv. 7-9)

Allí el propio poeta remitía en una nota a la mística española: “Parole di Santa Teresa”<sup>305</sup>. Que la cita fue tomada de Montale queda ulteriormente confirmado por el hecho de que no se encuentra en las obras de Santa Teresa, mientras que contiene un giro sintáctico italiano (“por amor *de*” antes que “por amor *a*”): puede que el poeta ligur la leyera algo parecido en alguna traducción y lo retradujera al español. Pero lo que interesa en nuestro caso es que Elsa Morante memorizó la expresión, conocedora de su pertenencia a la mística española y atraída por el erotismo exaltado que expresaba. La segunda cita remite expresamente a Santa Teresa y tiene por tema también el amor: “Oh infelici che sono! Essi non amano” (Santa Teresa, *apropósito dei demoni*)<sup>306</sup>. Tampoco en este caso ha sido posible hallar correspondencia literal con un pasaje de las obras teresianas<sup>307</sup>. La frase entrecorillada alude a los demonios como dignos de compasión no por su maldad, sino por su incapacidad de vivir y gozar la pasión amorosa.

El recorrido aquí trazado permite extraer algunas conclusiones. Las lecturas españolas de Morante fueron limitadas, pero jalonan toda su obra, desde su “prehistoria literaria” hasta la última novela. Entre los autores áureos de cabecera domina casi en solitario Cervantes, aunque entre rendijas también despunta la mística erótica de Teresa de Ávila. La poesía moderna vinculada a la

---

<sup>305</sup> Véase la ed. crítica de *Le Occasioni* al cui dado de Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 127. Por otra parte, el poeta argentino Emilio Sosa López, la utilizó como título de un poemario aparecido en 1962, cfr. Emilio Sosa López, *Por amor de la fiebre*, Córdoba (Argentina), ed. Autor, 1962. Morante y Moravia pertenecieron al Pen Club Argentino, pero no hay pruebas de que conocieran a este poeta.

<sup>306</sup> V. E. 1619/33, I r.

<sup>307</sup> Ciertamente que no hemos podido consultar la traducción italiana entonces disponible: Teresa di Gesù, *Opere*, traduzione di P. Egidio di Gesù e P. Federico del SS. Sacramento, Milano, Santa Lega Eucarística, 1931-1933, dividida en cuatro volúmenes: 1. *Vida di Teresa di Gesù scritta da lei stessa*; 2. *Cammino di perfezione. Castello interiore*; 3. *Fondazioni*; 4. *Opere minori: Relazioni spirituali. Pensieri sull'amore di Dio. Esclamazioni. Costruzione delle carmelitane scalze*.

guerra civil, con César Vallejo y Miguel Hernández en primer plano, es otra piedra angular con decisivo reflejo en las novelas morantianas. A estos nombres se añaden los de Lorca y Neruda, y, para la prosa, Borges. Otros indicios llevan a ediciones de grandes hispanistas contemporáneos: Ezio Levi, Vittorio Bodini, Dario Puccini, Oreste Macrì. A medio camino entre literatura y antropología, se hallan los cantos populares e infantiles, abundantemente citados en las últimas novelas. A la antropología española, así como a su historia moderna, conducen otros textos: desde relatos del siglo XIX ambientados en una España pintoresca y romántica (Potocki, Aloysius Bertrand), hasta los libros de Orwell y Hugh Thomas sobre la guerra civil, pasando por guías turísticas de España y Almería. Un lugar destacado ocupan también los grandes nombres del arte español: Velázquez, El Greco, Goya (este último protagonista en la portada de *Menzogna e sortilegio*), y Picasso, consultados en catálogos y estudiados a través de ensayistas como D'Ors y Ortega y Gasset.

Las piezas de este *puzzle* irán encontrando su lugar y su coherencia a lo largo de los capítulos siguientes. De momento añadiremos alguna más indagando en las amistades españolas de Morante y en los viajes emprendidos por nuestro país.



## CAPÍTULO 3

### VIAJES Y AMISTADES ESPAÑOLAS

#### 3.1. Viajes

En 1963 la escritora había sido invitada por José Luis Aranguren a participar en el seminario “Realismo y realidad en la literatura contemporánea” que debía celebrarse en Madrid en octubre de ese mismo año:

Chère Madame,  
J'ai l'honneur de vous écrire comme Directeur du Séminaire projeté sur «Réalisme et Réalité dans la Littérature Contemporaine », pour vous encourager à venir à Madrid le prochain Octobre (du 14 au 20). Comme vous le savez, à un moment donné, on a pensé transférer le Séminaire à Nice. Mais, à cause des frais et des occupations, le nombre des participants espagnols aurait été très restreint et partant, le retentissement en Espagne de cet événement, passablement réduit. D'autre part, il faut toujours résister au piège de l'identification d'un pays avec son Régime. Nous écrivains espagnols, et particulièrement les jeunes, Castellet, Barral, Hortelano, etc. avons besoin de vous entendre et de parler avec vous. Je suis convaincu que vous pourrez vous exprimer beaucoup plus librement que vous ne le pensez. Et il est très important que ça se passe précisément en Espagne. Donc, dans l'espoir de vous voir chez nous, je vous prie de croire à mes sentiments les plus distingués et devoués<sup>308</sup>.

Sin embargo, Morante no asistió a esta reunión, quizá temerosa de ser instrumentalizada por la prensa del régimen pese al tranquilizador mensaje de Aranguren. En cambio, ese mismo año realizó un viaje privado a Andalucía acompañada por el joven actor americano Allen Migdette, amigo de su amado Bill Morrow, que había muerto poco antes<sup>309</sup>. De la relación triangular entre ese viaje, la fugaz amistad con el joven americano y el recuerdo de Bill, daba cuenta la propia Elsa muchos años después: “Mi sono recata due volte in Spagna. La prima

---

<sup>308</sup> Fondo Morante, A. R. C. 52, no catalogada, vid. Apéndice I.

<sup>309</sup> Allen Midgette había venido a Italia para asistir a una exposición pictórica de Bill Morrow, celebrada en Roma entre el 27 de marzo y el 12 de abril de 1962 en la Galleria La Nuova Pesa. Durante su estancia en Roma conoció a Morante, Moravia y Pasolini. Diremos incidentalmente, que Elsa tenía una foto de Midgette en su casa y Bertolucci, al verla, lo contrató para su película *La Commare Secca* (1962), con guión de Pasolini, y después para *Prima della rivoluzione* (1964). A su vuelta a los Estados Unidos en 1964, el actor entró en contacto con Andy Warhol con el que colaborará proficuamente.

volta con un amico americano, che ora non vedo più: si chiama Allan (sic), un amico de Bill. E la seconda volta, non molto tempo fa, con Carlo Cecchi [...]”<sup>310</sup>.

Hay que hacer notar que durante 1961 también había sido invitada reiteradamente por Sergio Gajardo y Bill Morrow a unirse a ellos en España. En una postal enviada desde Sitges del 23 de marzo de 1961, Sergio escribía en una francés aproximado: “Nous habitons avec Bill a la playe dans une petite maison. Je voudrai savoir qui est que tu fais. - Je t’embrasse - Sergio”<sup>311</sup>; y en otra, enviada en abril o marzo del mismo año también desde Sitges, añadía, chapurreando el italiano: “Ti aspettiamo. Cara Elsa, abbiamo per te un grande letto bianco, in casa nostra dove c’è anche Kumquat Fini. Baci. Sergio”<sup>312</sup>. De hecho las únicas dos notas de Bill conservadas en la correspondencia hacen referencia a este acontecimiento: “I am on my way to Spain - Sergio is with me carrying gifts for you - Love - Bill”<sup>313</sup>; “Elsa, we are waiting for a lovely face. Please hurry. Bill”<sup>314</sup>. En una nueva carta enviada por Sergio desde Barcelona el 4 de abril de 1961, este se extendía en planes para un viaje por España:

Cara Elsa

Oggi sono venuto a Barcelona e sono tanto contento di avere le tue notizie.

Noi non abbiamo trovato una casa et Leonor ci a invitato à Corsica allora abbiamo deciso di viaggiare per qualche mese.

La nostra idea era de prendere il vatello per Napoli il 10 e venire a trovarti a Roma.

Doppo la tua lettera penso di rimandare el viaggio fino al 24. Cossi si venite, possiamo forse fare un giro insieme.

L’aeroporto di Barcelona è vicino da Sitges, cossi si voi venire abitare con noi sulla spiaggia (fà un sole bellissimo). In ogni modo scrivime al piu presto e noi ti troveremo al tuo arrivo al eroporto o à Barcelona.

Voleva chiederti anche si tu puoi fare qualche cosa per sistemarci durante un messe a Roma (maggio). Non deve costare molto!

---

<sup>310</sup> J. N. Schifano, “La divina barbara”, en J.N. Schifano y T. Notarbartolo (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 11. Schifano realiza una entrevista a Morante en la clínica Margherita el 29, 31 de octubre y 1 de noviembre de 1984. Publicó “Barbara e divina” en “L’Espresso” del 2 de diciembre de 1984 y posteriormente “La divina barbara” en los *Cahiers Elsa Morante* antes mencionados. Para ambos artículos utilizó el material recabado en dicha entrevista.

<sup>311</sup> D. Morante y G. Zagra (ed.), *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012, p. 325.

<sup>312</sup> Kunquat Fini era un gato de Leonor Fini. *Ibidem*. Aquí y en adelante mantenemos los errores de italiano presentes en el original. .

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 327.



Bill a molta voglia di rivederti. Io, comme sai, trovo uno dei piaceri piu teneri è di essere con te.  
Forse tutti possiamo andare insieme à Sevilla, Granada!  
Scrivi presto. Io ritornero Sabato a Barcelona per avere tue notizie.  
Mi fa piacere sapere qui sei stata in quel film di Pasolini.  
A presto - Baci - Sergio<sup>315</sup>

No hay constancia de que Morante fuera a visitarlos entonces, aunque todo hace pensar que esa había sido su primera intención y que, por tanto, la visita de 1963 a Andalucía fue una suerte de promesa cumplida. En cierto sentido, pues, podría decirse que el primer contacto directo de nuestra autora con España estuvo marcado por el deseo de colmar la ausencia de Bill compartiendo un espacio soñado más que vivido<sup>316</sup>.

Estrechamente vinculado, en cambio, con la obra literaria de Morante está el segundo viaje, realizado en las Navidades de 1976 cuando la autora había escrito ya el fragmento *Superman*<sup>317</sup>, novela que quedará incompleta, y un primer esbozo de *Aracoeli*, cuya primera redacción es de 1975. Al retorno en 1977, comenzará la escritura definitiva de la novela, que llevará a publicarla en 1982. Muchos de los elementos presentes en la obra tienen su origen en este itinerario por el sur de la península que, como podemos constatar por las declaraciones de la misma autora, se convirtió en una especie de búsqueda de exteriores para su relato.

[...] In “Aracoeli” descrivo esattamente il viaggio che ho fatto. Quel villaggio che si chiama El Almendral esiste realmente. Mi sono recata ad Almeria semplicemente per aver messo a caso la mano su una carta geografica, e il mio dito si è posato su Almeria. Allora ho detto a Carlo: Andiamo ad Almeria. Là giù ho trovato un tassista d’una rara intelligenza. Gli ho detto: Cerco un villaggio fatto così e così: il villaggio che avevo già descritto. Allora lui ha indovinato e mi ha condotta là, e [sic] El Almendral, villaggio tra i

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>316</sup> De esta opinión es también Graziella Bernabò: “Il fatto stesso che la scrittrice avesse trascorso le successive feste natalizie in Andalusia con Allen Midgette - che a Bill era molto legato - non è la testimonianza di un banale capriccio, ma del desiderio di mantenere una sorta di contatto con lui attraverso una persona che gli era stata vicina”, cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema...*, cit., p. 154.

<sup>317</sup> Iniziata in Roma el 19 de septiembre de 1975, cfr. S. Cives, “Elsa Morante «senza i conforti della religione», en G. Zagra y S. Buttò (eds.), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., pp. 61-63.

più miserabili, e vuoto, completamente vuoto. Tutta povera gente, che aveva dovuto emigrare alla ricerca d'un lavoro<sup>318</sup>.

Nótese, pues, que –pese a lo casual de la elección de Almería– el espacio andaluz reflejaba un arquetipo vivo en la mente de la escritora, hasta el punto de que el taxista acierta en la elección de la localidad (El Almendral) gracias a la descripción del “villaggio” imaginado previamente (“il villaggio che avevo già descritto”): un vacío metafísico de miseria.

Una vez que llegaron al aeropuerto de Almería, por aquel entonces poco más grande que una normal estación de autobuses, conocieron efectivamente a un taxista de nombre Ángel, que hablaba con bastante fluidez el italiano, y Morante le pidió que la llevara a un pueblo según la descripción que tenía en mente. Al día siguiente el taxista los llevó a Gérgal y después a El Almendral, confirmando a la escritora que el pueblo que había imaginado existía realmente<sup>319</sup>. No podemos afirmar a ciencia cierta qué hay de real o de invención en este relato de Morante. La predilección por una región aislada y primitiva, alejada en el tiempo y el espacio de los flujos industriales y burgueses del norte de Europa, no parece un hecho casual, sino toda una declaración de intenciones de la autora. Almería en 1976 es una de las provincias menos conocidas y menos estereotipadas de España aunque ya empezase a hacer mella en ella el *boom* turístico que la atenazará a partir de los años Setenta. No hay que olvidar tampoco que la madre de las hermanas Zambrano se llamaba Araceli Alarcón Delgado y era originaria de Bentarique un pueblo de Almería.

Desde Almería viajaron a Granada, donde tuvieron un encuentro digno de mención para nuestro estudio. En un bar de la ciudad, Morante y Cecchi conocieron a una mujer llamada Carmen, que estaba esperando con sus dos hijos la llegada del marido que trabajaba en un aparcamiento de coches cercano. La

---

<sup>318</sup> J. N. Schifano, “La divina barbara”, en J.N. Schifano y T. Notarbartolo (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 11. Para el mapa de España vid. Apéndice IV, figura 42.

<sup>319</sup> Por el contrario, el gato Patufé y un perro vagabundo en la desolación de la aldea que aparece en la novela fueron vistos allí por la escritora, cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 245.

niña tendría alrededor de diez años y el niño unos cuatro. Morante quedó cautivada por el parecido del pequeño Gasparillo, que así se llamaba, con el de su personaje de ficción Useppe. Tras esta toma de contacto inicial, Carmen les dio su dirección y al día siguiente los dos viajeros se presentaron en su casa, en un barrio a las afueras de Granada, llevando algunos regalos para los niños. Pasaron juntos el día y se despidieron intercambiándose las direcciones y promesas de volverse a ver<sup>320</sup>. Prueba de este encuentro es una carta que hemos encontrado en el Fondo Morante, escrita por Carmen Muñoz Vacas a Elsa. Está fechada en Granada el 27 de febrero de 1977 y es respuesta a una postal que la escritora había enviado desde Roma al regreso del viaje. Reproducimos texto respetando todos los errores de lengua que contiene.

Nuestra amiga Elsa a la llegada de nuestra carta te encuentres bien nosotros bien G. A. D. Me diras como has llegado del viage. Me diras que as pasado que habeis tardado tanto en escribir. Es que he recibido vuestra postal y no hemos acordado mucho de vosotros y me ha gustado mucho la postal. Pues dice la Carme y el Gasparillo que tiene muchas ganas de verte. Y el otro día fue el cumpleaños de Gasparillo y traje una tarta y tuvimos en plan de familia. Su familia aquella que vimo aquí. con la niña que se llamaba Marina y los padre y los hermanos y nos acordamos mucho de vosotros. Dice la Carmela que quieren un libro de Roma Pues Elsa muchos saludos de mi marido Gaspar y Gasparillo dice que tiene ganas de ganar dinero y la Carmen para ir a verte. Pues me diréis cuando llegateis a Roma. Elsa no sabemos lo que vamos hacer porque esa familia que te conte no esta persigiendo para matarnos y estamos guntando un poco de dinero para irnos a otra vivienda y no te puedes figurar la gente mala que hay aquí porque sale por la noche cuando no hay luces y sale a matarnos y tenemos que correr hasta en la calle aquí se despide tu amiga Carmen y sus hijos y su marido  
[en el margen superior] muchos besos a Carlos y a ti Elsa.<sup>321</sup>

Como puede verse, la remitente alude a unos enemigos que persiguen a la familia con fines asesinos. Del registro lingüístico de la carta, que hubiera podido escribir la misma Aracoeli, y de los hechos narrados trasluce una familia que vivía en condiciones de marginalidad, hecho que justificaría el interés que despertó en Morante, especialmente sensible a realidades sociales problemáticas y fuera de la mediocridad burguesa. Lo que merece la pena destacar es que el apellido de Carmen es precisamente Muñoz, el que llevará la protagonista de la última novela.

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>321</sup> Fondo Morante, A. R. C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

En la inacabada *Senza i conforti della religione*, la actriz de origen español se llama Aracoeli Sánchez y en el primer esbozo de *Aracoeli*, el personaje de la española llevaba inicialmente el apellido Hernández, en un evidente homenaje al escritor oriolano. Pero el encuentro con Carmen Muñoz, imagen viva de la mujer primitiva andaluza, debió de influir en la elección definitiva: Aracoeli Muñoz Muñoz<sup>322</sup>.

En este viaje por Andalucía, según Carlo Cecchi<sup>323</sup>, Morante estaba entusiasmada, ansiosa por no perderse detalle. Algunos elementos de la novela se deben sin duda a esta absorción voraz. Por ejemplo, la descripción del toro de Osborne que aparece en *Aracoeli*<sup>324</sup>, correspondiente al situado en el término municipal de Benahadux, en la carretera N-340, K. 454, en dirección a Gérgal. Es uno de los pocos que se localizan en el sureste español y sin duda tuvo que verlo la autora en persona. También el talismán Indalo citado en *Aracoeli*, corresponde a una experiencia directa durante el viaje, según aclararía la propia autora:

[...] *La figura dell'omino, il talismano che Aracoeli dà a suo figlio?*

«Nella chiesa, dici?»

*No, sopra le porte. Quell'omino che sembra saltare alla corda...*

«Ride -. Esiste in Andalusia, è una figura molto conosciuta. La si vede dappertutto, sulle porte delle case. Non ne conosco il significato, Esiste. È molto importante. L'ho vista in una osteria, su un muro. L'ho presa tale quale dalla realtà. Ma non Aracoeli, il cui nome è peraltro diffuso in Spagna»<sup>325</sup>.

Se trata de una figura regalada por Aracoeli durante la niñez de su hijo Manuele, y que este reconoce en la puerta de una taberna en Gérgal:


---

<sup>322</sup> No obstante, no es descartable que este apellido rondara ya la imaginación de la escritora al tratarse, precisamente, del que llevaba Manuel Muñoz Martínez, el compañero sentimental de Araceli Zambrano que murió en manos de la Gestapo en diciembre de 1942, como más adelante veremos.

<sup>323</sup> “Cecchi said he was always amazed at how energetic Elsa was and how she wanted to go everywhere and see everything”, cfr. L. Tuck, *Woman of Rome. A life of Elsa Morante*, New York, Harper Perennial, 2009, p. 198.

<sup>324</sup> “Improvvisamente, una VERA visione mi fa sobbalzare sul sedile. Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero. Ma come la corriera lo ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo”, E. Mo. *Opere*, cit., vol. II, p. 1202, vid. Apéndice IV, figura 53.

<sup>325</sup> J. N. Schifano, “Barbara e divina”, *L'Espresso*, 2 dicembre 1984, p. 128.

E intanto, alzando gli occhi, ho ancora un'altra sorpresa: di sopra all'uscio, sul muro, c'è una sorta di feticcio di terracotta, nel quale d'un balzo riconosco la medesima piccola sagoma del talismano  che Aracoeli mi appese al collo una volta, dopo la profezia della zingara. Evidentemente, il famoso omiciattolo dalle braccia spalancate che reggono il grande arco, è un qualche genio del luogo, forse comune da queste parti;<sup>326</sup>

Otros elementos que pueden considerarse fruto de la experiencia directa son las alusiones al sabor y al olor del chinchón o las descripciones del aeropuerto con el tumulto de viajeros españoles que vuelven a casa por Navidad. No hay que olvidar que las dos estancias de Morante en España tuvieron lugar durante los meses de diciembre y enero: de ahí el predominio de una climatología invernal a la hora de describir la Almería, que visita Manuele en el puente de Todos los Santos, completamente alejada de la imagen veraniega de la ciudad.

De hecho, como tendremos ocasión de ver, Morante extrajo otros detalles de las guías turísticas que utilizó en su viaje: la *Espagne* de Hachette (Paris, 1973) conservada en su biblioteca, y otra comprada *in loco*: la *Guía turística de Almería y provincia* de Juan Porras<sup>327</sup>. Esta última, no solo le sirvió de pauta en sus recorridos almerienses, sino que le ofreció luego un material precioso para algunos pasajes de *Aracoeli*. Por ahora nos limitamos a señalar, dentro de la sección de rutas, la número 6 correspondiente a la Sierra de los Filabres<sup>328</sup>, donde aparece en primer lugar Gérgal, con indicaciones sobre el castillo y el observatorio astronómico de El Calar Alto. En la página 373 una fotografía ofrece la panorámica del pueblo con el castillo al fondo y otra imagen con casas de pizarra de Olula de Castro<sup>329</sup>. No hay textos que mencionen El Almendral, pero este aparece en el mapa de la página 371, al norte de Gérgal. La ruta incluye

---

<sup>326</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1252. En las pruebas de impresión y en la copia a máquina de *Aracoeli*, aparece reiteradamente esta figura dibujada por la propia autora, cfr. V.E. 1621/C2, f. 161, V.E. 1621/C.4.1. f. 168 y V.E. 1621/D.1. f. 193, vid. Apéndice IV, figura 30.

<sup>327</sup> J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975.

<sup>328</sup> En el manuscrito de *Aracoeli* aparece esta nota: "Per Materiale delle cose ved. Guida di Almeria pg. 372, 373" (V. E. 1621-B. 3, f. 74), que lleva directamente a las páginas de la guía tituladas: Ruta nº 6: Sierra de los Filabres, cfr. J. Porras, *Guía de Almería...* cit., p. 369-379, vid. Apéndice IV, figura 45.

<sup>329</sup> Vid. Apéndice IV, figuras 48 y 59.

también Tabernas y su paisaje desértico, donde se encuentra todavía hoy el llamado “Mini-hollywood”, es decir, un poblado que recrea el lejano Oeste americano y que ha sido escenario de numerosos “spaghetti-western”<sup>330</sup>. Casi con total seguridad muchos de estos lugares fueron visitados por Morante, aunque otros pudieron pasar directamente de la Guía a la novela, ya que, como tendremos ocasión de comprobar, la autora solía mezclar recuerdos biográficos y librescos con total naturalidad.

Conviene, recordar asimismo que entre los dos viajes a España, Morante realizó otro a América Latina. Tras pasar las navidades de 1964 en los Estados Unidos, se trasladó a México con objeto de visitar a su hermano Aldo, que entonces ocupaba el cargo de director de la Banca Commerciale en la capital. Visitó también la península del Yucatán, donde quedó fascinada con la cultura Maya. A la vuelta de este viaje declaró que había experimentado algo parecido a la felicidad. Y no es baladí notar que para su funeral fue ataviada con un vestido de reminiscencia maya por ella comprado en aquel viaje.

A pesar de que resulta verosímil que Morante llevara consigo algún cuaderno de apuntes durante su estancia en España, no se conserva documento alguno que haga referencia a este viaje. Ello da tanto más valor a los datos recabados de las guías y de las novelas.

### **3.2. Amistades con españoles e hispanófilos**

Ya hemos visto que Morante, además, trabó amistad con españoles, hispanoamericanos y prestigiosos hispanistas a lo largo de su vida. Estos contactos se vieron, sin duda, favorecidos por la llegada de exiliados después de la guerra. Según José María Gotor<sup>331</sup>, se podían clasificar en dos grupos los

---

<sup>330</sup> Vid. Apéndice IV, figuras 51 y 53.

<sup>331</sup> Cfr., J.L. Gotor, “Repubblicani spagnoli a Roma: Maria Zambrano”, en D. Puccini (ed.), *Gli Spangoli e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1997, p. 88-91.

españoles presentes en Roma: el de funcionarios en la F.A.O.<sup>332</sup>, y el que giraba en torno a Rafael Alberti, compuesto principalmente por intelectuales de izquierdas. De hecho, el antifranquismo fue un tema común en los círculos culturales progresistas italianos en los Cincuenta y Sesenta<sup>333</sup>. Otro punto de contacto entre los intelectuales españoles fue la revista *Botteghe oscure*, fundada por Margherita Caetani en 1948, y cuya actividad se prolongó durante toda la década de los Cincuenta. Participaron en ella, entre otros, Diego de Mesa, editor de la FAO, y antes embajador de la República Española en Belgrado, y María Zambrano, que durante su estancia en Roma se ocupó de cuidar los textos españoles.

Como hemos tenido ocasión de señalar, la relación entre la filósofa malagueña y Morante ha despertado recientemente el interés de algunos estudiosos. María Zambrano residió establemente en Roma entre 1949 y 1969, salvo dos estancias en París, la primera entre 1950 y 1953, la segunda entre 1957 y 1960. En la capital italiana cultivó la amistad de intelectuales como Elena Croce, Cristina Campo, Elémire Zolla y de exiliados españoles como Ramón Gaya, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Diego de Mesa o Enrique de Rivas. Era tertuliana habitual de los cafés Rosati, Canova y Greco, tan de moda en aquel momento, en los cuales coincidió con Moravia, Morante y Pasolini. Morante no la menciona, pero todo apunta a que trabó gran amistad con su hermana Araceli Zambrano, cuyo nombre fue sin duda la fuente de inspiración para el personaje de su última novela. Moix escribirá en sus memorias: “La Morante, sin ir más lejos, se pasó algunas comidas intentando convencerme de que todas las andaluzas eran sufridoras y se llamaban Araceli”<sup>334</sup>. El compañero sentimental de Araceli fue Manuel Muñoz Martínez, militar republicano apresado por la Gestapo en París

---

<sup>332</sup> De este grupo formaban parte Nieves Madariaga, Diego de Mesa, Enrique de Rivas (sobrino de Azaña).

<sup>333</sup> Según cuenta Irazoqui, Pasolini prefería la dictadura de Franco porque así, al menos, el enemigo estaba claro y bien identificado, cfr. M. Cicala, “Pier Paolo Pasolini visto dal suo «Gesù», *Il venerdì di repubblica*, 2 sett. 2013, ahora en [http://www.dagospia.com/rubrica-2/media\\_e\\_tv/pier-paolo-pasolini-visto-suo-gesu-enrique-irazoqui-si-sentiva-62104.htm](http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/pier-paolo-pasolini-visto-suo-gesu-enrique-irazoqui-si-sentiva-62104.htm).

<sup>334</sup> T. Moix, *El peso de la paja. Memorias del cine de los sábados*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, p. 28.

tras la ocupación alemana y fusilado poco después en España, donde había sido enviado de vuelta. Las dos hermanas lo acompañaron en ese viaje y, al parecer, la misma Araceli sufrió también las torturas de la policía alemana, lo que dejó en ella un sentimiento crónico de dolor. Quizá estas circunstancias determinaran que Morante congeniara con ella más que con María, sin olvidar el poco interés que en nuestra escritora despertaban las mujeres intelectuales<sup>335</sup>, a las que prefería iletradas de condición humilde más cercanas a la idea de “i Felici Pochi” por ella cultivada. La misma escritora declararía a Schifano:

... O le siciliane - ride -. Ho un grande amore per la donna semplice. Non mi piacciono molto le femministe, perché penso che la donna è una creatura necessaria all'umanità, agli uomini. Mi piacciono molto le donne come Nunziatella, de *L'isola di Arturo*, come Aracoeli. Non tanto le signore o le intellettuali. Forse è un torto<sup>336</sup>.

El hecho de que recientemente una parte de la crítica haya puesto en relación la obra Morante y la de Zambrano responde más a una necesidad de hilvanar a dos figuras de mujeres intelectuales que compartieron coordenadas espacio-temporales, que a demostrar una sólida influencia entre ellas. Esto no quiere decir que Morante no cultivara amistad con mujeres de temperamento artístico, como prueban las cartas intercambiadas con la pintora de origen argentino, Leonor Fini<sup>337</sup>, y con la colombiana Emma Reyes, amiga asimismo de María Zambrano y de Diego de Mesa. En este último caso interesa destacar dos misivas de Emma que aportan datos sobre los vínculos de Morante con el mundo hispanoamericano. En una le habla de una posible traducción al español de *L'isola di Arturo* y en la otra le recomienda que llame a Diego de Mesa, en la FAO, y la informa de que fue amigo de su hermano Aldo en México (como siempre, reproducimos, el texto sin aportar correcciones a sus errores de lengua):

dimi si hai convinato la traduzione del tuo bello libro in ESPAÑOLO perché cui o la posibilita di parlare. No sai quanto a piacuto e intersato a questi pochi che posono legere

---

<sup>335</sup> Cfr. D. Morante y G. Zagra (ed.), *L'amata...* cit. pp. 195-235 y 365-383.

<sup>336</sup> Entrevista concedida a Schifano, cfr. “La divina barbara”, en J.N. Schifano y T. Notarbartolo, *Cahier Elsa Morante...*cit. p. 8.

<sup>337</sup> Véase la correspondencia entre Leonor Fini y Elsa Morante publicada en D. Morante y G. Zagra (eds.), *L'amata...* cit. pp. 195-235 y 365-383.



in Italiano e come io sono tanta entusiasta. Mi sono convertita en il tuo capo di pubblicità en questa piccola e simpatica citta. Pero volio sul serio podere fare cual cosa di belle prima di tornare en Italia<sup>338</sup>.

Io non so veramente per che te dico tutto cuelo che te lo sai da sola. Forza he soltanto una forma di dirte chi penso a te y che o fede: he chi vole credere che superarai e che ci donerai ancora dei bellissimi libri come il ultimo che mi ai regalati.

Ti abbraccio forte forte e tanti bacci

di Emma

Telefona al mio amico DIEGO DE MESA a la FAO - Al Mexico era molto amico dil tuo fratele, poi e una cara persona<sup>339</sup>.

A principios de la década de los Sesenta, Morante conoció a Enrique Irazoqui. Este barcelonés, hijo de un psiquiatra español y de una empresaria italiana, llegó a Roma con 19 años en 1964, enviado por el clandestino sindicato de estudiantes de la Universidad de Barcelona para convencer a intelectuales italianos a impartir conferencias en las universidades españolas para socavar las bases ideológicas la dictadura franquista. En Roma conoció a Pietro Nenni, Giorgio La Pira, Vasco Patrolini, Giorgio Bassani. Pier Paolo Pasolini le propuso representar a Cristo en su película *Il vangelo secondo Matteo*, en la que, como sabemos, colaboraba Elsa Morante. En un primer momento, Irazoqui rehusó, alegando que la religión cristiana era todo lo contrario de su ideología anarquista, pero la promesa de Pasolini de ir a España<sup>340</sup> y la no exigua suma de dinero que le ofreció –dinero utilizable para sufragar la militancia política–, terminaron por convencerlo: Elsa Morante, Alfredo Bini (productor) y Giorgio Manacorda fueron los intermediarios del acuerdo. Durante el rodaje entró en contacto con el grupo de intelectuales que participaban en el film: Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Francesco Leonetti, Enzo Siciliano y Giorgio Agamben, entre otros. Pero según declararía el propio Irazoqui, fue Morante la que dejó una huella indeleble en él: “Meglio parlare di Elsa Morante: un’anarchica. Il mio vero Pigmalione. Fu lei ad insegnarmi tutto in quei mesi romani. Al giradischi ascoltavo le musiche che

---

<sup>338</sup> Fondo Morante de la BNC, A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> Efectivamente vino a Barcelona a dar unas charlas, cfr. M. Cicala, “Pier Paolo Pasolini visto dal suo “Gesù”, cit. en [http://www.dagospia.com/rubrica-2/media\\_e\\_tv/pier-paolo-pasolini-visto-suo-gesu-enrique-irazoqui-si-sentiva-62104.htm](http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/pier-paolo-pasolini-visto-suo-gesu-enrique-irazoqui-si-sentiva-62104.htm).

aveva scelto per il Vangelo. Mi iniziò ai tortellini alla panna<sup>341</sup>. Sin embargo, su amistad se cortó a causa de una fuerte discusión<sup>342</sup>, cosa habitual en las relaciones de Morante.

La correspondencia conservada por la escritora: una carta y un telegrama, muestran, en cambio, admiración y afecto por parte de Irazoqui, que a veces mezcla palabras castellanas en su perfecto italiano:

Ho parlato con te 5 minuti fa, dopo 2 settimane di tentative inutili e sono veramente felice per la possibilità di vederti presto, dopo 10 anni (la última volta non conta) di parlare con te sólo in sogno e attraverso “Il mondo salvato dai ragazzini”. Elsa, mi piacerebbe tanto prendere ancora bicchieri di Pernod con i xxxxx di xxxxxx e sentirti gridare furiosa contra non importa chi. Ho pensato molte volte in questi anni alle mie visite in via del Babuino, veramente timido allora e tu lo interpretavi come mancanza di tenerezza e io che non sapevo come fare. Insomma, ti voglio un bene immenso, sei un mito tanto straordinario, non veramente un mito, insomma, ma voglio vederti subito ¿Sono forse xxxxx? Vieni subito<sup>343</sup>

Elsa ti prego di venire prestissimo que tenemos que hablar de tantas cosas compañera del alma compañera<sup>344</sup>

Como puede verse, Irazoqui alude a un pasado desencuentro entre ambos que “non conta”, pero más importa notar que en el telegrama cita los últimos versos de la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández, recogida en *El Rayo que no cesa*, porque este guiño de complicidad alude a la lectura compartida del poema. Convendrá, pues, reproducirlo íntegramente:

ELEGÍA A RAMÓN SIJÉ  
(*En Orihuela, su pueblo y el mío,  
se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé,  
con quien tanto quería.*),

Yo quiero ser llorando el hortelano  
de la tierra que ocupas y estercolas,  
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracoles  
Y órganos mi dolor sin instrumento,

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> Tal y como me informó Giuliana Zagra en una entrevista personal.

<sup>343</sup> Carta escrita a mano de E. Irazoqui a Elsa Morante desde Barcelona fechada el 28 de mayo de 1974, cfr. D. Morante y G. Zagra, *L'amata* ... cit. p. 446.

<sup>344</sup> Telegrama con la fecha casi ilegible 197? enviado desde Barcelona a Via dell'Oca 27. Fondo Morante de la BNC de Roma, A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.  
Tanto dolor se agrupa en mi costado,  
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,  
un hachazo invisible y homicida,  
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,  
lloro mi desventura y sus conjuntos  
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,  
y sin calor de nadie y sin consuelo  
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,  
temprano madrugó la madrugada,  
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,  
no perdono a la vida desatenta,  
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta  
de piedras, rayos y hachas estridentes  
sedienta de catástrofe y hambrienta

Quiero escarbar la tierra con los dientes,  
quiero apartar la tierra parte  
a parte a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte

Volverás a mi huerto y a mi higuera:  
por los altos andamios de mis flores  
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.  
Volverás al arrullo de las rejas  
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,  
y tu sangre se irá a cada lado  
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,  
llama a un campo de almendras espumosas  
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas...  
de almendro de nata te requiero,;  
que tenemos que hablar de muchas cosas,  
compañero del alma, compañero.

(10 de enero de 1936)

La carta de Irazoqui es de 1974, pero carecemos de datos sobre la anunciada visita de Morante a España, un hecho que se produjo solo en 1976, sin que conste ningún encuentro por entonces entre ambos.

Ya hemos visto que Morante entabló también amistad con el catalán Terenci Moix, un caso obviado por la crítica, a pesar de la considerable documentación que lo atestigua. Moix conoció a Elsa durante su estancia en Roma en 1969. Contactó primero con ella por carta enviándole dos libros suyos como regalo<sup>345</sup>, pero al estrechamiento de lazos contribuyó sin duda la relación sentimental de Moix con Pasolini, lo cual lo convirtió a su vez en testigo excepcional del vínculo Morante-Pasolini, como declararía en su autobiografía novelada<sup>346</sup>.

Moix llegó a Italia en busca de aventuras y modernidad, intentando escapar del provincialismo de la España atrasada, folklórica y represiva. Su sorpresa fue, por tanto, mayúscula cuando constató la admiración que la España primitiva despertaba en sus amigos intelectuales:

Y, si en una determinada polémica con Elsa Morante y Pasolini, yo había soportado las más extravagantes disquisiciones sobre el sentido trágico y parateatral de la saeta, no me costaba nada aceptar que los ritmos de percusión del villancico tenían sus orígenes en alguna remota danza guerrera, como pretendía Livio. Ni siquiera intenté polemizar, porque en aquel 1969 la Italia culta quería creer que los Pirineos eran el Atlas y los andaluces vivían en tribus más o menos nómadas. (La Morante, sin ir más lejos, se pasó algunas comidas intentando convencerme de que todas las andaluzas eran sufridoras y se llamaban Araceli.)<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Se trata de los libros que hemos analizado en el capítulo anterior dedicado a la biblioteca de Morante.

<sup>346</sup> T. Moix, *El peso de la paja. Memorias. El cine de los sábados*, Barcelona, Pala & Janes, 1990.

<sup>347</sup> *Ibid.* p. 28.

Entre los conjuradores de mi memoria, la Morante y Pasolini continuaban siendo los más insistentes. Porque en la miseria física atribuida a una España tercermundista, veían ambos el retorno a un mundo hecho de pureza, la revolución a través del atavismo, la redención por medio de las esencias preservadas.<sup>348</sup>

No sabemos hasta qué punto la memoria del escritor reelaboró los acontecimientos apoyándose en noticias posteriores (la autobiografía es de 1990)<sup>349</sup>, pero de ser cierto cuanto afirma, el personaje de Aracoeli ya habría sido concebido en 1969. Ello concuerda con el hecho de que en el esbozo de *Senza i conforti della religione*, abandonado en 1963, figurase una actriz de origen sículo-español y tendente a la ninfomanía llamada Aracoeli Sánchez.

Moix se sintió fascinado por la cultura milenaria de Italia y aceptaba con resignación la ironía que ello suscitaba en sus dos amigos: “Mientras, Pasolini continuaba empeñado en hacerme un psicoanálisis gratuito y Elsa Morante lo complicaba tratando de convencerme de que mi amor por las ruinas equivalía a una nostalgia del vientre de la madre”<sup>350</sup>. En el grupo de amigos de Pasolini, entre los que se encontraba también Irazoqui, había muchos de ellos intelectuales, pero también *ragazzi di vita*: los muchachos de las zonas suburbanas y deprimidas de Roma elevados por Pasolini a protagonistas de su homónima novela de 1955 e idealizados por Elsa Morante en *Il mondo salvato dai ragazzini*. No sin cierta dosis de celos, el escritor barcelonés ofrece una visión crítica de estos jóvenes *lumpen*. A propósito de Ninetto Davoli, al que llama *Rizitos* [sic], por entonces protegido de Pasolini y adorado por todos, afirma:

Sólo alcanzaba a ver que un grupo de intelectuales y artistas - los que componían el llamado *giro di Pasolini* - celebraban con singular delectación la ignorancia de *Rizitos*, le aplaudían cosas que dichas por cualquier otro *giovanotto* hubiesen criticado. Cuanto mayores eran las estupideces que soltaba el zagalón, más genuino, auténtico y dulce le encontraban. Y ante cada una de sus meteduras de pata, la Morante solía sonreír con devoción y, elevando las manos al cielo, proclamaba: «*Ma è proprio un angelo!*»<sup>351</sup>.

---

<sup>348</sup> *Ibid.* p. 212.

<sup>349</sup> Por tanto tras la publicación de *Aracoeli*.

<sup>350</sup> T. Moix, *El peso de la paja...*cit. p. 49.

<sup>351</sup> *Ibid.* p. 41.

El juicio de Moix es, por lo demás, implacable en relación a los deseados bienes que el desarrollo capitalista pone al alcance de estos pobres muchachos.

Querían conseguir una réplica de Francisco de Asís que tanto admiraban, pero el *poverello* de la Italia del bienestar utilizaba su bendita virginidad para soñar con un «Masserati» y vestirse de delincuente americano en las tiendas más selectas de Via Condotti.<sup>352</sup>

Sin embargo, más tarde admitiría la presencia en Ninetto de una realidad poética que da vida a la creación artística del escritor y cineasta. Precisamente la amistad entre Morante y Pasolini se vio perjudicada por la decisión de Ninetto de romper con Pasolini para casarse con una muchacha. Moix también relata este episodio cuando narra su encuentro con Irazoqui al poco de haberse producido la ruptura:

El ángel (Ninetto), trasladado al cine, podía generar una poesía que no me gustaba; pero esta poesía, en la vida cotidiana, era lo que daba a Pasolini toda su fuerza, según me contaba la Morante, día sí y día no. Como siempre he sido particularmente insensible a los efluvios angelicales, no aprecié las virtudes de *Rizitos* hasta que ya era demasiado tarde, cuando, poco antes de la muerte de Pasolini, me encontré a Enrique Irazoqui en la “Librería Francesa”. Acababa de ver al amigo común en un hotel de París, y le había encontrado destruido porque el ángel le había abandonado.<sup>353</sup>

La autobiografía de Moix, como vemos, está salpicada de anécdotas que ponen de manifiesto el contacto diario (“día sí y día no”) con Morante dentro de un estrecho círculo de amistades en torno a la figura de Pasolini donde los intereses artísticos se mezclaban con confidencias de carácter íntimo. Una de estas anécdotas sirve para dar una idea del temperamento pasional de la escritora, enamorada del arte y de Roma, pero profundamente herida por su degradación moderna, percibida como una suerte de invasión de los bárbaros.

En cuanto a Elsa, no sólo secundó la indignación de su amigo, aplaudiéndole como una loca, sino que me montó un número parecido a cierta tarde en que nos dirigíamos a visitar por enésima vez al fornido Caravaggio, en la iglesia de San Luigi dei Francesi. Las estrechas callejas que separan aquella iglesia de la Piazza Navona estaban abarrotadas de

---

<sup>352</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>353</sup> *Ibid.* p. 41. Según cuenta Giuliana Zagra, Morante apoyó la decisión de Ninetto de contraer matrimonio, algo que Pasolini no le perdonó.

automóviles, aparcados unos, transitando con dificultad otros. Y ante aquella desastrosa aglomeración, Elsa se arrojó al suelo, y se colocó en postura de cruz, al tiempo que gritaba «*Assasinni!* [sic] *Avete rovinato la mia Roma!*»

Tenía razón, pero yo pasé mucha vergüenza porque me vi obligado a agacharme para levantarla contra su voluntad y ante las risas de los transeúntes<sup>354</sup>.

Ya de vuelta a España, Terenci Moix le enviará a la amiga postales y cartas en las que compartía aspectos de la cultura y de la vida españolas: imágenes del Barrio Gótico barcelonés (el patio de la casa del Arcediano<sup>355</sup>, la calle del Obispo Irurita<sup>356</sup>, el Museo Picasso<sup>357</sup>); de Banyoles (la iglesia parroquial de Porqueras)<sup>358</sup>, de Besalú (el puente románico)<sup>359</sup>, de Ampurias (ruinas greco-romanas)<sup>360</sup> o la Costa Brava (Palafrugell y Tossa de Mar)<sup>361</sup>. Moix anota en estas postales una sola frase explicativa de la imagen añadiendo a veces comentarios que conectan con intereses compartidos por Morante. Así de Besalú afirma: “Una città tutta medievale. Nemeno una macchina. Ti abbraccio”; de Palafrugell, “Un posto meraviglioso, finalmente tranquillo, pieno di pace – quasi senza macchine!!”; de Ampurias: “Tanti auguri dalla culla grecorromana de la mia Catalogna”; de Tossa de Mar: “Tanti auguri dal mare e dalla Storia”; del museo Picasso: “Doppo tutto un mattino guardando tanti quadri meravigliosi di Picasso, ti mando un abbraccio”.

En otra carta, Moix rememora un viaje al interior de Cataluña huyendo de la vacuidad urbana para reencontrar el pasado “romántico” y la naturaleza, percibida como fuerza “titánica” bajo el aspecto de tempestad:

---

<sup>354</sup> *Ibid.* p. 220.

<sup>355</sup> Postal enviada desde Barcelona en 1970 a Elsa Morante en Via dell’Oca; Fondo Morante A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

<sup>356</sup> Postal enviada desde Barcelona en 1970? a Elsa Morante en Via Dell’Oca, contiene una foto nocturna de la Calle Obispo Urrutia; Fondo Morante A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

<sup>357</sup> Postal enviada desde Barcelona en julio de 1973? a Elsa Morante en Via dell’Oca, *ibidem*.

<sup>358</sup> Postal enviada el 7 de julio de 1970 a Via dell’Oca, *ibidem*.

<sup>359</sup> Postal enviada en 1970 a Via dell’Oca, *ibidem*.

<sup>360</sup> Postal enviada el 19 de agosto de 1971 desde Cadaqués a Via dell’Oca, *ibidem*.

<sup>361</sup> Ni la postal de Calella de Palafrugell ni la de Tossa de Mar tienen fecha, esta última no lleva sello ni timbre, por lo que probablemente llegó a Morante en un sobre que no se ha conservado, *ibidem*.

[...] Comincio a sentire questo mondo come una assurdità e vorrei cercarne una uscita, manco sia romantica nel suo senso più vero. Ci pensavo due settimane fa, in quel piccolo viaggio che ho fatto nel interno della Catalogna, coi suoi piccoli paesi quasi abbandonati, che ricordano il tempo della nostra indipendenza. Pensavo a la possibilità di ritrovare me stesso al di fuori degli interessi editoriali, dai giornali, delle chiacchierate che ci fanno sbagliare piuttosto che riuscire.

Ebbi allora una emozione única, che la mia poverissima conoscenza della vostra lingua non mi permette di esprimere con proprietà. Ero andato al mare, in una parte della nostra costa che è vicinissima a Francia, e dove le montagne più selvagge si confrontano col mare più sereno che ci sia. Immagina, allora, una baia molto grossa - quella di Port de la Selva - formata fra le montagne altissime, dove ci sono parecchie rudere che risalgono al Paleolitico. Immagina, nel più alto de queste montagne un monastero enorme, San Pere di Roda, che s'impadronisce di tutto il paesaggio con la sua architettura meravigliosa - secolo XI - e la sua grandiosità sbalorditiva. Fu un momento magico. Non c'era che una natura quasi titanica e questo insieme monumentale, miscuglio del purissimo romanico catalano - que e quasi depuoillé - e uno splendido gotico posteriore. Era un posto di pace, di meditazione, abbandonato da secoli ma ad mirabilmente con servato. Súbitamente, incominciò una tempesta fortissima, e mi ressi conto che ero fra i nuvoli, comme si fosse prigioniere dal cielo arrabiato. Il paesaggio, bello come era, diventò nero, tagliato dai fulmini. E il vento, furioso, pareve un flagello di non si sa che Dio, forse un messaggio da monachi morti in questa pace che ormai diventava ira. Sai? Sentivo lo strano bisogno di rimanere sempre in quel posto, ed ebbe anche un colpo di paura che non posso spiegare in forma ragionevole. Doppo, tornai a Cadaqués, quel piccolo, fantástico posto accanto al mare, e ritrovai i miei amici, con le loro pollemiche sulla architettura, i libri o il cinema; le loro facende sentimentale; i loro scherzi stronzi ... fummo a ballare in uno di questi posti detti "psicodelic", con la música pazza, fece quei movimenti di folle, ma mi sentivo molto triste, più solo di mai. Allora fini ubriaco, la quale cosa non faccio mai perché, comme tu sai benissimo, io non bevo<sup>362</sup>.

Este fragmento, que se cierra en *anticlímax*, con el retorno frustrante a la sociedad veraniega de Cadaqués, encaja con elementos recurrentes en Morante, como el gusto por lo gótico, la voz del pasado, el viaje exterior e interior, que sin duda ambos compartían o que Moix adoptó tras conocerla. La carta sigue con un vago propósito de aislamiento y algunas noticias sobre las lecturas realizadas a su retorno a Barcelona, entre las que destaca sobre todo *Fortunata y Jacinta* de Galdós, "una opera geniale, nel senso più vero":

Ah, che storia assurda! Penso che non ho mica il diritto di disturbarti con questa roba mia, ma avevo il bisogno di comunicarti quelle impressione, forse perché in fondo spero che la tua sensibilità può capirlo meglio di nessun altro. Insomma, questi mesi mi occorreva cercare una pace nuova, e avevo pensato di buttare tutto in aria, non scrivere più, rinunciare a tutti i miei amici e, così, nudo, scomparire durante cinque anni. Ho capitò, però, che questo sogno è impossibile perché i miei compromesi - forse falsi, tuttavia - son più forti di me. Nonostante questo, ho deciso che prima di finire l'anno andrò per due

---

<sup>362</sup> Carta escrita a máquina, conservada sin sobre, escrita en Barcelona el 4 de agosto de 1970, *ibídem*.



messi al Monastero di Poblet, un vero gioiello románico che rimane abitato dai frati; sonno questi fratti, che mi offrono una camera per scrivere tranquillo, senza vedere nessuno, senza udire le machine, senza penare ai soldi, agli editori o al cinema ... Può essere tanto bello! Ma sto sicuro che me ne stanqueró dopo un mese, perché sono povero figlio di questa nostra società amalata, e anche se la odio ho preso tutti i suoi vici. Quei che forse mi ucciderano comme ucciderano lei stessa.

Sto a Barcelona, ora, e fa un caldo da morire. La città è mezzo vuota, non si può fare che leggere o scrivere. Ho riletto delle belle cose: Platone, La Chartreu de Parma, Lo Idiota, i Vangeli ... ma, soprattutto, Galdòs, un romanziere eccezionale, quasi dimenticato dai giovani ma che ormai è venuto revisionato in Francia per via dei film che Buñuel ha fatto su di lui (Tristana y Nazarin). Il suo romanzo più bello è, però, Fortunata y Jacinta, che è una opera geniale, nel senso più vero.

Cara Esla: ho una grande voglia di rivederti e chiacchierare lunghissimo. Spero farlo la settimana prossima. Tanti, tanti auguri<sup>363</sup>.

En otra carta de 1971, se detiene en pormenores de su vida en Madrid, donde se ha mudado con su compañero sentimental Enric:

Adesso habito a Madrid, dal novembre scorso e fino a giugno - non è che per un povero catalano, e di più nazionalista furibundo, questo sia un grande piacere, però era veramente la mia sola uscita per potere rimanere accanto il mio amico, che rimane, da quasi due anni, la mia più importante ragione di vita (ed io la sua.)<sup>364</sup>

Por el comentario en el que se declara “nacionalista furibundo”, y por otras alusiones al pasado independiente de Cataluña, deducimos que Morante estaba al tanto del catalanismo antifranquista. En esta misma misiva Moix reserva un espacio también a la vida cultural de Madrid, desde donde escribe. En este caso para informar del montaje de *Yerma*, estrenada en Madrid el 30 de noviembre de 1971 bajo la dirección de Víctor García y con Nuria Espert como principal actriz. Una ocasión que le permite recordar las dificultades abordadas en 1969 para superar la censura en el estreno de *Las criadas* de Genet en el teatro Figaro de Madrid. No faltan, en fin, noticias sobre los libros recientemente publicados por el propio Moix, uno de los cuales, *Crónicas italianas*, tenía –ya lo hemos visto– como dedicatoria a Morante:

---

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> Carta sin fecha, pero atribuible a 1971 o poco posterior ya que hace referencia a “Crónicas Marcianas” que fue publicado ese año, Fondo Morante A. R. C. 52 pendiente de catalogación, vid. Apéndice “Correspondencia”.

Adesso sto a Madrid perche lui lavora come attore in una produzione meravigliosa della *Yerma* di Garcia Lorca, diretta e interpretata dello stesso regista e la stessa attrice che avevano fatto *Les Bonnes* de Genet, due anni fa, a Firenze (te ne ricordi, che te ne avevo parlato) È stato un enorme successo del nuovo teatro, dopo che il governo franchista aveva proibito parecchie volte lo spettacolo perché, come sai, Nuria Espert, vengono ritenute “pericolose”. Ma finalmente, lo spettacolo fu permesso e due settimane fa era esibito a Londra. I critici inglesi sono impazziti, e The Observer ha scritto che la mia amica e fra le più grosse attrici del mondo. Anche io lo credo. (Lo spettacolo reciterà a Venezia il prossimo mese di settembre. Tenta di vederlo: è una *Yerma* indimenticabile.)[...]

In somma: questa è stata la mia vita da quando partii di Roma. Leggo molto, moltissimo (quasi sempre storia e filosofia), vado molto al Museo del Prado, sto ogni giorno al teatro, con Enric, e con la mia amica l’attrice (una donna di una intelligenza superiore) chiacchieriamo sui libri che leggiamo. Scrivo, certo, e proprio il mese scorso ho pubblicato un romanzo che ritengo il più ambizioso che abbia mai fatto (si chiama *La Increata Consciencia della mia Raça*; è un titolo che ho preso a Joyce per fare una “saga” crudele e disperata della crisi d’Occidente, il destino fatale della Catalogna e la ricerca de Dio). Per questo libri mi hanno dato un altro premio, ma penso è questo fatto che mi interessa (quello che mi fa felice e che mi sento realizzato di avere scritto un libro più maturo) [...]

P.D./ Ti fece spedire, dalla Editoriale, il mio libro “Crónicas Italianas”, dedicato a te - ¿lo ai ricevuto?”<sup>365</sup>

Otras cartas revelan la sombra de conflictos y malentendidos, tanto más frecuentes en las relaciones con Morante cuanto más íntimas eran, y destinados a acentuarse con el tiempo hasta dejarla por completo aislada. Lejos aún de esta deriva, la relación con Terenci Moix se mantuvo cordial, aunque, por lo que se deduce de la siguiente carta, amenazada por una confrontación de pareceres al borde de la incomprensión (“parlando, non ci capiamo completamente”):

Mia cara Elsa:

è da molto tempo che pensavo a scriver-ti - più, molto più di un anno - Purtroppo, il tempo, così inesorabili, mi ha costretto a rimandare sempre questo che io ritenevo - che ritengo sempre - un dovere di amicizia. Non mi sembra giusto, nemmeno di “buon gusto”, dimenticare le hore sparse a Roma, quasi due anni fa, ed specie le hore, le chiaccheratte che avevo passato accanto a te. Non vorrei che tu pensi che ti ho dimenticato - anzi, ti penso spesso ed ho una grande voglia di rivederti, anche se dopo, così parlando, non ci capiamo completamente (we don’t understand each other). Ed, anche, anzitutto, perché io ho cambiato molto in tutto questo tempo (penso che sia stato un cambio, una evoluzione, per benissimo, ma non so che ne penserai tu...<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> Carta sin fecha, pero atribuible a 1971 o poco posterior ya que hace referencia a “Crónicas Marcianas” que fue publicado ese año.

<sup>366</sup> De una carta de Terenci Moix a Elsa Morante desde Madrid. Documento privado que he consultado en edición facsímil por cortesía de Gabriele Morante. La carta no tiene fecha, pero podemos suponer que es del 1971, año de publicación de *Crónicas italianas*. Hemos respetado los errores de italiano del texto. Actualmente el documento se encuentra en el Fondo Morante de la BNC de Roma, A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

Uno de los capítulos del volumen *Crónicas italianas* había sido dedicado por Moix a “María Teresa León y Rafael Alberti”. La pareja de exiliados españoles también formó parte del entorno de Morante en aquellos años, y sin duda ello propició el contacto directo con Moix, que en sus memorias incluyó una jocosa poesía burlesca de Alberti por él enviada al catalán para celebrar la reciente publicación del volumen:

ALELUYAS A TERENCE MOIX  
POR SUS *CRÓNICAS ITALIANAS*

¡100.000 veces insensato,  
oh niño Terenci ingrato

niño de teta prodigio  
como un Venus Calipigio

que por no volver a Roma  
se caga en ti la paloma!

Cronista italianizante  
por detrás y por delante  
¿entra en esto la Morante?

Roma en su color de otoño  
espera mostrarte el coño

(que no es el de la condesa  
marcusiana y algo obesa)

sino el gran suyo inmortal  
que por dentro no está mal.

Ven, que te espera el Trastevere  
con su traste que no muerte

con su columna, el Bernini  
con su iglesia, el Borromini  
y con Petronio, Fellini

El Caravaggio se crece  
con tu elogio, que merece,

y sufre el Papa Paolo  
por dormir de noche solo.

Ven, que te espera en su sala,  
soñando en formar escuela,

junto a Cecilia Sacala  
la gran Cecilia Metela.

Ven y trae por cortesía  
a tu hermana Ana María,  
a quien por lo que leí  
de ella, admiro más que a ti.

(Esto es una pasquinada  
más terrible que una espada)

Te digo adiós con apremio  
pues van a darte otro premio.

Y te auguro un buen Natale  
con María Teresa. Vale

RAFAEL (*Roma, 1971*)<sup>367</sup>

Rafael Alberti había llegado a Italia en 1963 proveniente de Argentina y permaneció en Roma hasta 1977. La elección del país transalpino se debió al consejo del amigo Eugenio Luraghi, industrial milanés que fue el primer traductor de su obra al italiano<sup>368</sup>. Durante su estancia, tuvo contacto con los intelectuales italianos y con los exiliados españoles, mientras desarrollaba una actividad cultural incesante. Primero se instaló en Via Monserrato, pero en el otoño de 1965 se trasladó a Via Garibaldi, en pleno Trastevere. Su casa fue un punto de encuentro para intelectuales italianos de izquierdas y para todo el exilio español que pasaba por Roma. De hecho, su obra poética es de las mejor difundidas en lengua italiana con traducciones de Oreste Macrì, Dario Puccini y Vittorio Bodini. Fruto de su estancia en Italia es, la antes mencionada, *Roma: peligro para caminantes*, cuyo hilo conductor es el caos incesante que asfixia la ciudad, un tema (o una fobia) que, como hemos visto, compartió con Morante<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> T. Moix, *El peso de la paja...*, cit. pp. 216-217.

<sup>368</sup> Había visitado ya Italia anteriormente, en 1950 junto con Neruda y Bergamini gracias a Quasimodo y en el 57 donde había conocido a Renato Guttuso, Carlo Levi, Dario Puccini y Alberto Moravia, Alfonso Gatto, Vasco Pratolini y Pier Paolo Pasolini, cfr. S. Grasso, "Rafael Alberti «pellegrino» a Roma", en Puccini, Dario (ed.), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 159-162.

<sup>369</sup> "Trata de no mirar sus monumentos / caminante, si a Roma te encaminas. / Abre cien ojos, clava cien retinas / esclavo siempre de los pavimentos. // Trata de no mirar tantos portentos / fuentes, palacios, cúpulas, ruinas / pues hallarás mil muertes repentinas / - si vienes a mirar - sin

La cultura española tuvo, además, un momento de gran notoriedad con ocasión del congreso antes mencionado sobre “La cultura spagnola fra ieri e domani” celebrado en Roma en 1976 y en el que participaron Jordi Carbonell, José María Castellet, Alfonso Carlos Comín, Manuel Vázquez Montalbán, José Ramón Recalde y Alfonso Sastre, además de los sindicalistas Gregorio Pimentel de Comisiones Obreras y Ángel Morera y Vicente Tarrazona de la Unión Sindical Obrera. Morante asistió a él para desautorizar la traducción, mutilada y modificada, que Plaza y Janés acababa de publicar de su novela *La Storia*. De sus palabras extraemos el pasaje que más interesa para el objeto de esta tesis: una declaración de filohispanismo en toda regla, donde la autora reiteraba su homenaje a César Vallejo y a Miguel Hernández, y la identificación de España con una mezcla de lo fabuloso, lo vitalista y lo sangriento, del folklore atávico y la guerra civil:

Non occorre che io dica che cosa significa per me la Spagna. Per intenderlo, basta notare che il mio romanzo *La Storia* porta come dedica in prima pagina e come epigrafe all'ultimo capitolo, le citazioni di due eroi della poesia spagnola: Cesar [sic] Vallejo y Miguel Hernandez [sic]. Nei loro nomi, che segnano così l'inizio come la conclusione del mio romanzo, io ho inteso onorare - seppure con quel mio minimo contributo - quando di vivo, di tragico e di meraviglioso rappresenta la Spagna nella cultura del mondo e della vicenda sanguinosa del nostro secolo<sup>370</sup>.

Ello nos lleva a la relación de Elsa Morante con algunas de las figuras destacadas del hispanismo italiano. En la correspondencia con Carmelo Samonà, recientemente publicada<sup>371</sup>, emerge la amistad personal que los unió. Es bastante verosímil que, como sostiene Daniele Morante, Elsa acudiese habitualmente a él para consultarle dudas relativas a lengua española, especialmente durante la redacción de *Aracoeli*. Gran amante de la música y en particular Mozart, afición que compartía con nuestra autora, Samonà publicó un artículo titulado “Elsa

---

miramientos // mira a diestra, a siniestra, al vigilante, / párate al ¡alto!, avanza al ¡adelante! /marcha en un hilo el ánimo suspenso. // Si vivir quieres, vuélvete paloma; / si percer, ven, caminante, a Roma / alma garage, alma garage inmenso”, cfr. R. Alberti, *Roma: peligro para caminantes*, Málaga, Litoral, 1974, p. 25.

<sup>370</sup> M. Bardini, *Morante Elsa: italiana: di professione Poeta*, “La porta di corno”, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 731.

<sup>371</sup> Cfr. D. Morante; G. Zagra (ed.), *L'amata...* cit. pp. 399-402, 419 y 614.

Morante e la musica”<sup>372</sup>. En él señalaba la gran importancia que este arte tuvo en ciertos periodos de la vida de la autora y de la pasión que despertaron en ella algunos compositores: “Il musicista eletto era in definitiva, per la Morante, un inconfutabile emblema; qualcosa che non le dava solo turbamento o piacere: corrispondeva a una visione del mondo”<sup>373</sup>. Apuntaba también a la presencia de Beethoven en *L’isola di Arturo* y de Bach en *La Storia*, si bien el compositor que la marcó de manera determinante fue Mozart al que consideraba “il sublime fanciullo che *parla* direttamente, l’oracolo che non indottrina o persuade, ma semplicemente *rivela*”, y por esta razón digno de formar parte de la lista de los “Felici Pochi” de *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>374</sup>. Asimismo se detiene en la colaboración con Pasolini como asesora musical de muchas de sus películas. Samonà vio en el abandono de la música por parte de Morante una señal de su deterioro y de su renuncia a la vida. Conviene recordar también que Samonà colaboró en el número especial dedicado a Elsa Morante por la revista *Reporter* con esta poesía sin título, donde emerge el retrato de una mujer anclada en una suerte de eterna juventud interior, refractaria a los cambios que degradaban la realidad romana desvirtuando su carácter popular más genuino:

Nel carcere del temo non c’è una  
più felice di te, cui più rinresca  
la trafittura della giovinezza  
finita, il morso della grigia e ottusa  
città cosmopolita. Creatura  
folle sembri agli sciocchi; e sei più arguta  
e saggia di un filosofo, e più fresca  
di un mattino di pioggia. Non invecchia  
chi, da vecchia, ha la grazia: la parola  
sommessa, da cui il torbido clamore  
è sconfitto senza saperlo. Ignora  
il tuo dono la città assurda, adora  
idoli che la sferza del tuo umore  
dissacra. Tu vivrai sempre; lei muore  
Roma, 1972<sup>375</sup>

<sup>372</sup> C. Samonà, “Elsa Morante e la musica”, *Paragone-letteratura*, 432 (feb. 1986), pp. 13-20.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>375</sup> C. Samonà, “Senza Titolo”, *Reporter*, 1-8 dic. 1985, p. 12.

Amigo de ambos y colaborador de Samonà fue el hispanista Mario Socrate (Juan el Bautista en *Il vangelo secondo Matteo*). Coetáneo de Morante (nació en 1920), fue catedrático de la Terza Università di Roma, y compaginó sus estudios eruditos con una faceta no desdeñable de escritor. Moriría en 2012. A medio camino entre crítica y creación literaria se encuentra también otro coetáneo de la escritora, Juan Rodolfo Wilcock. Nacido en Buenos Aires en 1919, se trasladó a Italia en 1956, donde vivió hasta su muerte en 1978. La correspondencia publicada certifica una amistad intensa con nuestra autora, que atravesó altibajos debido por la fuerte personalidad de ambos, como muestra esta carta de agosto de 1965:

Ma non voglio certo fare la pace. Dovresti capire che una persona che a torto o a ragione pensa ormai quasi soltanto alla morte e perciò si preoccupa di sapere se un'altra persona, stimata, abbia chiarito un malinteso così affliggente come quello di credere che invece di affetto le si dava odio, e una terza persona piena di forza, di intelligenza, di salute e di denaro le si scagli contro gridando: "Come osi turbare con le tue piccole, piccolissime cose le mie ben più vaste e profonde e importanti cure", e non avrai il coraggio di negare che l'hai detto, "e per quel che riguarda quella persona che dici di stimare mi sono bene occupata di spiegarle che la odi", allora non si può rispondere altro che "Sta' zitta". L'ho fatto con molta forza. Ma qualcuno ch'è così tronfio e crudele esce per me dalla cerchia dell'umano per rientrare nella cerchia dell'ufficiale e del privilegio, che per me come per la morte sono burla e follia. E con tanta chiarezza lo vedo che mi illudo perfino di potertelo comunicare.

Non più amico<sup>376</sup>.

Al final los malentendidos se resolvieron y Morante volvió a contar con la amistad de Wilcock y su hijo, también hispanista. La carta de reconciliación muestra la importancia que Elsa daba a las emociones y los sentimientos más profundos por encima de la expresión verbal:

E così GRAZIE ancora a te e a Livio: con l'augurio di essere sempre degli F.P. benedetti come adesso. Questo è quel che conta: il resto sono tutte balle! Ti includo qui 2 copie della poesia - e altre 2 le metto in un'altra busta e te le spedisco in questo stesso momento - cioè 4 come tu mi hai chiesto - pregandoti di baciare per me quei 4 cari F.P. a cui le hai destinate. E ti abbraccio, sperando di vederti appena tu ne avrei voglia (anche quando ci vediamo parliamo poco -perché le parole sono ancora più difficili a parlarle che a

---

<sup>376</sup> Carta de R. J. Wilcock a E. Morante desde Velletri el 8 de agosto de 1965, cfr. D. Morante, G. Zagra (eds.), *L'amata...*, cit., p. 487.

scriverle! PAROLE! PAROLE! chi ci capisce niente, nelle parole?! e vorranno poi davvero dire qualcosa? le parole?)<sup>377</sup>

En el fondo Morante se encuentra una traducción al español de *Alibi*, titulada *Coartada* realizada por J. Rodolfo Wilcock<sup>378</sup>.

Pero Morante tuvo también contactos con españoles y americanos dentro del ámbito del activismo político. En plena efervescencia del mayo del 68, se convirtió en un punto de referencia de la militancia de izquierdas y muchos fueron los jóvenes comprometidos que recurrían a ella buscando apoyo contra las tropelías de distintos gobiernos dictatoriales. De esta actividad son prueba las cartas que recibía de militantes trotskistas en relación a la detención en Uruguay de diversos compañeros y de la posible extradición a Argentina de algunos de ellos con el consiguiente peligro de muerte, durante el gobierno militar de Onganía:

[...] è per confermarla l'appuntamento per domani che le serviva dopo aver già parlato con lei per telefono.

27 militanti troskisti della IV Internazionale di America Latina e precisamente di Uruguay sono stati imprigionati mentre facevano una riunione [...]

Tra gli arrestati ci sono diverse donne uruguayane ed argentine. Il pericolo più serio è per le compagne argentine che se il governo uruguayano le spedisce in Argentina corrono urgente pericolo di vita. Per questo bisogna che facciamo qualcosa per loro, per impedire che dalla galera si passi alla persecuzione ed all'assassinio. L'obiettivo di far ritornare in Argentina questi compagni è di consegnarli in mano alla C.I.A.

Bisogna proprio che tutti gli intellettuali uniscano i loro sforzi per esigere la immediata liberazione di questi militanti<sup>379</sup>.

También recibe noticias de arrestos de trotskistas en España:

Cercherò de, in il mio orribile italiano, di spiegare como vanno le cose.

1) Queste repressione contra i troskisti in Montevideo (Uruguay) la sta portando l'imperialismo a scala mondiale: In Madrid la polizia franchista a arrestato 20 compagni della FUDE. Tra di essi si trovano molti che appartengono al Partito trotskista spagnolo.

---

<sup>377</sup> Carta de E. Morante a R. J. Wilcock desde Roma el 26 de enero de 1968, *ibid.*, p. 496.

<sup>378</sup> A.R.C. 52. III. 1. ff. 18r-22r.

<sup>379</sup> Carta de Luigi Compostela a Elsa Morante fechada el 12 de noviembre de 1968. En ella aparece también el texto del telegrama que debía ser enviado a la embajada de Uruguay en Roma: "Inmediata liberazione incondizionata e sospensione di ogni misura di consegna al governo argentino imprigionati troskisti". Luigi Compostela se presenta como miembro de la IV Internazionale y Vice director de la *Revista marxista europea*. La carta se encuentra en el Fondo Morante de la BNC de Roma, A.R.C. 52, pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.



Io sono qui per continuare la campagna per noi, per la FUDE. A Barcelona abbiamo approfittato molto bene l'aiuto que lei ci ha dato. Ma il problema adesso non siamo noi. Il problema sono questi compagni arrestati a Montevideo. Molti di loro che sono di nazionalità argentina, rischiano de essere consegnati alla polizia argentina.

Che può fare lei? Lei a la risposta: molto. Da un telegramma di protesta, a fare una campagna in il suo ambiente a tutto Questo per lei è importante: conosco bene la sua sensibilità, il suo desiderio e spiritu di lotta per il progresso de quelli che fanno la historia, quelli che oggi sonno imprigionati e rischiano de essere liquidati per l'imperialismo. Dobbiamo vederla. Lei puo metterci in contatto con tutto un settore. Veda in questo qualche cosa molto più importante che la nostra discussione della ultima volta. La saluto e aspetto vederla<sup>380</sup>.

Como puede verse de las cartas de Luigi Compostela y Jorge Estévez, Morante estaba al tanto de los avatares de esta formación tanto en Sudamérica como en España. Por lo tanto, si bien encerrada en su torre de marfil como muchos han querido presentarla, y ajena a las circunstancias políticas del momento, distaba mucho de ser indiferente a las luchas de su tiempo, y en particular a las que se libraban en el mundo hispánico.

Tal y como queda en evidencia en este capítulo, los contactos con España y los españoles son abundantes y documentados en la vida de Morante. Cabe señalar, por último, una carta anecdótica, pero que dice mucho de la personalidad de nuestra escritora. Se trata de una breve misiva por ella conservada en la que Germán Zamora Sánchez la informaba de la veracidad del origen español de su apellido, sobre cuya posibilidad ella se había pronunciado en una entrevista al diario francés *Le Monde*:

[...] En su entrevista a *Le Monde*, de 23.11.84, dice Vd.:

“Je pensé que mon nom est espagnol. En Espagne, un ami à moi a vue une bibliothèque qui s'appelle Morante. Mais j'avais...”.

Pues bien, en mi pueblo toledano de Torralba de Oropesa (unos 400 habitantes) hay más Morantes que en la Guía Telefónica de toda Roma.

Dios guarde a Vd. muchos años.

p. Germán Zamora<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Carta sin sobre escrita a mano y sin fecha. Fondo Morante de la BNC de Roma, A.R.C. 52 pendiente de catalogación, vid. Apéndice I.

<sup>381</sup> Carta escrita a máquina fechada el 4 de diciembre de 1984 y con encabezamiento del Instituto Storico dei Cappuccini. Germán Zamora Sánchez fue un fraile capuchino nacido en Torralba de Oropesa (Toledo) en 1933. Estudió en la Orden Capuchina y el Universidad Gregoriana de Roma. Fue profesor de filosofía en Salamanca y superior provincial de los capuchinos de Castilla. En

Elsa Morante solía bromear en su juventud con sus orígenes inciertos de paternidad dudosa, diciendo que era, en realidad, hija del duque de Aosta. Posiblemente se refería a Manuel Filiberto de Saboya-Aosta, hijo del rey Amadeo I de España y primo del rey Víctor Manuel III de Italia. De esta forma se atribuía un nacimiento noble muy en línea con su vocación fabuladora<sup>382</sup>. Pero, como vemos, últimamente había optado por la línea sículo-española había prevalecido en su identidad imaginaria: era la simbiosis entre lo fabuloso y lo genuino la que mejor correspondía a las raíces de su ser.

---

1975 pasa a ser miembro del Istituto Storico dei Cappucini del que fue presidente. Falleció en Madrid en 1992.

<sup>382</sup> Marcello Morante, a propósito del episodio de la paternidad de los hermanos Morante, afirma: “Prima della rivelazione, Elsa soleva dire, un po’ per scherzando un po’ no, che lei era figlia del duca d’Aosta. Questa battuta voleva dire tante cose: che rinnegava la paternità di Augusto, che rivendicava un padre più pregevole”, cfr. M. Morante, *Maledetta benedetta*, Milano, Garanti, 1986, p. 12.

## **PARTE III**

### **HUELLAS DE LO ESPAÑOL EN LA OBRA DE ELSA MORANTE**



## PREMISA

En los capítulos anteriores hemos reconstruido, con la ayuda de testimonios directos e indirectos, el conocimiento que Elsa Morante tuvo de la realidad y la cultura españolas, término este último en el que la autora incluía lo hispanoamericano.

Ha llegado ahora el momento rastrear las huellas de lo español en su propia obra. Para ello tendremos en cuenta, además de las novelas, escritos de distinta índole, unas y otros dispuestos por orden cronológico a fin de vislumbrar mejor las fases del fenómeno.

Nuestra indagación ha tenido en cuenta una variada casuística:

- 1) mención de elementos culturales diversos a partir de realidades descritas: topografía, paisaje, colores, imágenes, postales, cuadros y elementos de la antropología;
- 2) citas explícitas de obras españolas o hispanoamericanas;
- 3) utilización implícita de obras españolas o hispanoamericanas;
- 4) utilización de léxico, fraseología y onomástica españoles.

Para llevar a cabo este rastreo hemos consultado manuscritos y ediciones teniendo muy en cuenta el proceso evolutivo de la escritura, incluida la fase de corrección de pruebas.

Asimismo, hemos conjugado el criterio cronológico con una distribución tipológica de los textos distinguiendo los escritos creativos de otras aportaciones. Para ello, hemos agrupado la producción morantiana en dos grandes apartados: los escritos creativos y los no literarios.

En el primer caso hemos distinguido a su vez los trabajos juveniles anteriores a 1948, y las obras publicadas a partir de ese año: las cuatro novelas (*Menzogna e sortilegio*, 1948; *L'isola di Arturo*, 1957; *La Storia*, 1972; *Aracoeli*, 1982), la colección de cuentos y las dos colecciones de poesía (*Alibi*, 1958 e *Il mondo salvato dai ragazzini*, 1968).

En el segundo caso hemos incluido ensayos, entrevistas, paratextos, intervenciones en congresos, conferencias y publicaciones en periódicos. Parte de esta producción no literaria corre paralela a las novelas y, en cierto modo, las contextualiza.

# CAPÍTULO 1

## LA NARRATIVA BREVE Y OTROS GÉNEROS

### 1.1. Los relatos anteriores a 1948

Iniciamos, pues, con el examen de la producción literaria de Morante hasta la publicación de la primera novela en 1948, fecha que marca su consagración como escritora. Toda esta etapa ha sido considerada por la crítica como el laboratorio en el que se cimentará la escritura madura de la autora<sup>383</sup>. Hoy día se sabe, contrariamente a lo que había afirmado Garboli en 1995<sup>384</sup>, que la escritura de Elsa Morante no surgió de la nada, sino que fue consolidándose durante más de una década a través de publicaciones dispersas, algo que se ha dado en llamar su “prehistoria literaria”<sup>385</sup>. Esa producción, consiste en 135 relatos, todos ellos publicados en la prensa periódica entre 1933 y 1947 como medio para subsistir<sup>386</sup>. Posteriormente, la autora sometió estos escritos a un proceso de depuración y reunió solo una parte en dos colecciones de cuentos: *Il gioco segreto*

---

<sup>383</sup> En su ya citadas monografía, Pupino, Sgorlon y Venturi señalaban, entre otras coincidencias, la predilección por lo fantástico y lo maravilloso, la atmósfera onírica y algunas constantes narrativas o temáticas (el yo narrador-personaje, el rechazo de la autoridad paterna). Por su parte Manuela Perpetua (*L'analisi strutturale dei racconti di Elsa Morante*, Roma, Lombardi, 1999), subraya en los relatos el predominio de la descripción, la reflexión y la penetración psicológica en los personajes, por lo general relacionados con elementos patológicos o deseos frustrados. En términos más generales, Elena Porciani (*L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., pp. 9-25) identifica en lo onírico el hilo conductor de toda la cuentística morantiana.

<sup>384</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto...*, cit., pp. 67-68.

<sup>385</sup> La misma escritora denomina así esta producción anterior a sus novelas en una nota a la edición de *Lo scialle andaluso* de 1963: “*Il ladro dei lumi*, finora inédito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell'autrice. Una preistoria, come si vede, non risparmiata dai terrori primordiali [...]”, E. Morante, *Opere*, cit. vol. I, p. 1579.

<sup>386</sup> Cfr. Carlo Cecchi e Cesare Garboli, “Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933-1970)” en *Opere*, cit., vol. II, pp. 1635-1648; “Tavola cronológica” en E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006, pp. 289-292; T. Baldassarro, “Bibliografía degli scritti di Elsa Morante” en *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 151-163.

(1941)<sup>387</sup>, primer volumen publicado por ella, y *Lo scialle andaluso* (1963)<sup>388</sup>. Debido a esta severa selección, toda la etapa juvenil ha sido tradicionalmente considerada como un simple y prescindible ensayo antes de *Menzogna e sortilegio* (1948). A las dos antologías mencionadas hay que añadir otra de narraciones y poemas para niños realizada también por la propia autora rescatándolos de la prensa periódica donde habían visto la luz: *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* (1942)<sup>389</sup>. Dos colecciones de relatos fueron publicadas póstumamente: *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie* (1996)<sup>390</sup>, que añade otros relatos infantiles olvidados al cuento de 195<sup>391</sup> y *Racconti dimenticati* para adultos<sup>392</sup>; más recientemente Einaudi ha

---

<sup>387</sup> Este volumen, publicado por Garzanti en 1941, supone el exordio literario de la escritora, si bien se trata de cuentos ya publicados entre 1937 y 1941 en varias revistas. He aquí los títulos que contiene: *L'uomo dagli occhiali* (1936), *La nonna* (1937), *Via dell'Angelo* (1937), *Il gioco segreto* (1937), *Il compagno* (1938), *Cane* (1939), *Una storia d'amore* (1939), *Il cocchiere* (1939), *Lo scolaro pallido* (1939), *Innocenza* (1939), *L'Anima* (1939), *Appuntamento* (1939), *I due zaffiri* (1940), *La pellegrina* (1940), *I gemelli* (1940), *Il cavallo dell'ortolano* (1940), *Il confessore* (1940), *Un uomo senza carattere* (1941), *Il barone* (1941), *Frivolo aneddoto sulla Grazia* (1941).

<sup>388</sup> Este volumen publicado por Einaudi comprende: *Il ladro dei lumi* (1935), *L'uomo dagli occhiali* (1936), *La nonna* (1937), *Via dell'Angelo* (1937), *Il gioco segreto* (1937), *Il compagno* (1938), *Andurro e Esposito* (1939), *Il cugino Venanzio* (1940), *Un uomo senza carattere* (1941), *Il soldato siciliano* (1945), *Donna Amalia* (1950), *Lo scialle andaluso* (1951).

<sup>389</sup> E. Morante, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, Torino, Einaudi, 1942, con ilustraciones de la autora. Posteriormente aparece otra edición revisada y ampliada con el título *Le straordinarie avventure di Caterina*, Torino, Einaudi, 1959. El volumen comprende *Le straordinarie avventure di Caterina*, historia dividida en ocho capítulos, *Un negro disoccupato*, publicado por primera vez en *Il cartoccio dei piccoli* en 1935, *Piuma mette K.O. l'amico Massimo*, aparecido en el *Corriere dei piccoli* en 1935, e *Il soldato del re*, publicado en el *Corriere dei piccoli* en 1937.

<sup>390</sup> E. Morante, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, edición de Giuseppe Pontremoli, Trieste, Einaudi ragazzi, 1996.

<sup>391</sup> Incluye, además de los presentes en la edición anterior de *Le straordinarie avventure di Caterina*, los siguientes relatos: *Paoletta diventò principessa*, *La casina che non c'è più*, *La storia dei bimbi e delle stelle*, *Storia della povera Caroluccia*, *La casa dei sette bambini*, *Il sogno delle cento culle*, publicados por primera vez en el *Corriere dei piccoli* de 1933 (respectivamente el 2 de febrero, el 26 de febrero, el 5 de marzo-30 de abril, el 9 julio y el 29 octubre), más otros dos: *Rosettina alla finestra*, aparecidos el 18 marzo de 1934 en el *Cartoccino dei piccoli*, 25 marzo 1934, y *La storia di Giovannola*, en *Il Corriere dei piccoli* el 19 de febrero de 1935.

<sup>392</sup> E. Morante, *Racconti dimenticati*, edición de Irene Babboni y Carlo Cecchi, Torino, Einaudi, 2002.



publicado una tercera recopilación de narrativa para niños con el título *Aneddoti infantili*<sup>393</sup>.

La primera publicación de la que tenemos constancia es de 1933: se trata de un cuento de hadas titulado *Paoletta diventò principessa*<sup>394</sup>. De hecho, Morante comienza publicando en el semanario *Corriere dei piccoli*, y también en el *Cartoccino dei piccoli*, entre 1933 y 1936, aunque alternó sus colaboraciones con la revista educativa *I diritti della scuola*, principalmente, y *Meridiano di Roma*, en menor medida. A partir de 1937 iría ganando espacio la narrativa para adultos, mientras el estilo se iba depurando. En este periodo se consolida su colaboración con *Meridiano de Roma*, y hace acto de presencia el interés por elementos inquietantes (así *L'uomo dagli occhiali*); muchos de los cuentos adquieren también un tinte religioso o hagiográfico. Entre 1939 y 1941 será la revista *Oggi* la que acogerá un número creciente de publicaciones suyas (el último título publicado será *Il gioco segreto*, de 1941). Es precisamente en este periodo en el que, según Porciani<sup>395</sup>, emerge el interés de la escritora por la figura del soñador encarnada por Don Quijote.

A lo largo de estos años Morante utilizó, además de su nombre real, dos seudónimos: con el de Antonio Carrera firmaba para *Oggi* artículos y reportajes de tono ligero, para entretenimiento de lectores pertenecientes a las clases acomodadas de la Italia fascista: descripción de visitas a museos, cementerios o instituciones culturales; crónica de acontecimientos populares como procesiones o carnavales, de fiestas privadas a las que asisten personajes peculiares; en algunos casos, narraciones de anécdotas de infancia o de fantasías que sirven de excusa para presentar las reflexiones de un poeta protagonista. Antonio Carrera, en efecto, se presenta como una creación literaria, una voz de la que Morante se sirve para camuflar una serie de artículos que tienen como fin el sustento económico,

---

<sup>393</sup> E. Morante, *Aneddoti infantili*, Torino, Einaudi, 2013. Se trata de fragmentos publicados desde el 17 de junio de 1939 y el 20 de enero de 1940 en la sección “Giardino di infanzia” del semanario *Oggi*.

<sup>394</sup> *Corriere dei piccoli*, 12 de febrero de 1933, p. 4.

<sup>395</sup> E. Porciani, *L'alibi del sogno...*, cit., pp. 246-247.

dado que en este periodo Morante estas colaboraciones constituían su única fuente de ingresos. Carrera usa siempre la primera persona<sup>396</sup> e incluso cita otros personajes como familiares y amigos que le sirven de ejemplo para muchas de las conductas descritas en los artículos. Algunas características las comparte con Morante, como es el caso de la miopía, o la condición de literato. Ciertos episodios pueden atribuirse también a la biografía de la escritora. En el artículo titulado *I servitori e padroni*<sup>397</sup>, por ejemplo, Carrera hace referencia a una estancia durante su niñez con una rica pariente denominada la duquesa F., clara rememoración de los años transcurridos con su madrina Maria Gonzaga. Asimismo, el artículo *Alberghi e pensioni*<sup>398</sup> pudo estar inspirado en el periplo de la propia escritora por distintos alojamientos de la ciudad de Roma cuando se independizó de su familia. Todas las intervenciones de Carrera están presididas por un tono amable y humorístico. De hecho, la Ironía, aparece como un personaje en el artículo titulado *Ricevimento*<sup>399</sup>. Morante creó esta figura posiblemente para mantener separados los cuentos con pretensiones literarias, siempre firmados por ella, y los artículos mercenarios, pero Carrera terminó por convertirse en una máscara que ocultaba gustos, opiniones y recuerdos de la propia autora. Un tema que destaca en muchos de los artículos firmados con seudónimo es el contraste entre distintos grupos sociales: nobles y plebeyos, pobres y ricos, maestros y alumnos, amos y siervos; pero siempre en un tono conciliador y sarcástico, dado el tenor de la revista. Eso mismo explica la presencia de ciertos elementos comunes a la ideología del régimen, tales como la pureza lingüística o el ensalzamiento de los valores del pueblo italiano. Todo este mundo de damas que organizan recepciones, o bien conservan sus aires de superioridad una vez venidas a menos, un mundo de “gente bien” grotescamente disfrazada de carnaval, de nuevos ricos con ganas de triunfar en la buena sociedad romana, de canciones

---

<sup>396</sup> Como señala E. Porciani, a partir de 1941 se convierte en una especie de personaje que se autoproclama poeta, que es el primer “alibi” literario de Morante, cfr. E. Porciani, *L'alibi nel sogno...*, cit., p. 210.

<sup>397</sup> *Oggi*, 18 enero 1941, pp. 11-12.

<sup>398</sup> *Alberghi e pensioni, vita segreta dei clienti*, *Oggi*, 22 de febrero de 1941, pp. 11-12.

<sup>399</sup> *Oggi*, 6 de enero de 1940, p. 10.

ligeras y pasatiempos amables, prefigura el que rodeará a Aracoeli en su vida de Roma como recién casada. Prueba ulterior de que Morante recuperó este material en *Aracoeli* es la presencia del eslogan publicitario: “A Roma superbo sorge - il gelato Cono Norge”, ya presente en el artículo de Carrera *I fidanzati*<sup>400</sup>.

Dado que algún crítico (Porciani por ej.) alberga dudas sobre la autoría morantiana de los artículos firmados con el seudónimo de Renzo o Lorenzo Diodati, será conveniente exponer las pruebas que la apoyan, tanto más cuanto que algunos son especialmente significativos para nuestra tesis.

Entre los documentos privados de Morante se conservan los recortes de prensa de algunos artículos firmados con este alias: *Genghiz-Khan*<sup>401</sup>, *Tamerlano*<sup>402</sup> y *Cosmopoli sull'Acropoli*<sup>403</sup>. También se han encontrado las copias a máquina de *Storia di re Teodorico*<sup>404</sup>, *Il fantastico don Carlos*<sup>405</sup> y *La verità su don Carlos*<sup>406</sup>. Este último dividido en dos capítulos: “Don Carlos nella leggenda” y “Don Carlos nella storia”. Al final de la copia que contiene estos dos relatos aparece la firma mecanografiada de “Lorenzo Diodati”. Una prueba ulterior de la paternidad morantiana de los escritos, es la presencia en el reverso de una de las hojas de un apunte autógrafo: “Un uomo senza carattere, racconto di Elsa Morante”, título de un artículo aparecido en *Oggi* el 21 de junio de 1941, es decir, seis meses antes que los dedicados a Don Carlos<sup>407</sup>.

También los artículos de Diodati pertenecen a ese periodismo de tono medio y amable, dirigidos a un público burgués acomodado y afecto al régimen, si bien con un mayor carácter erudito. Es posible, que en esta labor *pro pane lucrando* fuera ayudada por Arrigo Benedetti y Mario Pannunzio, directores por

---

<sup>400</sup> *Oggi*, 15 marzo 1941, p. 10.

<sup>401</sup> *Oggi*, 23 diciembre 1939, pp. 13-14.

<sup>402</sup> *Oggi*, 8 junio 1940, pp. 11-12.

<sup>403</sup> *Oggi*, 26 octubre 1940, pp. 12-13.

<sup>404</sup> *Oggi*, 17 y 24 de mayo 1941, pp. 19-20 en ambas.

<sup>405</sup> *Oggi*, 6 diciembre 1941, pp. 15-16.

<sup>406</sup> *Oggi*, 20 diciembre 1941, pp. 17-18.

<sup>407</sup> Cfr., “Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933-1970)”, en E. Morante, *Opere*, vol. II, pp. 1635-1648.

entonces de la revista y amigos de Moravia<sup>408</sup>. Efectivamente, las contribuciones suelen versar sobre personajes ilustres y extraordinarios, en su mayoría grandes conquistadores, aunque no faltan hombres remarcables por su intelecto o ingenio. Pero para el tema que nos ocupa, revisten particular interés los dos artículos dedicados al príncipe don Carlos, hijo de Felipe II de España, cuya fuente hemos podido identificar<sup>409</sup>, y a los que dedicaremos la parte final de este capítulo.

Por ahora añadiremos otros datos que permiten completar el contexto en el que se inscriben<sup>410</sup>. Un caso especial lo constituyen dos artículos: *Gli spettri chiassosi della città*<sup>411</sup> e *Cosmopoli sull'Acropoli*, que no concuerdan, ni por temática ni por estilo, con el resto, pero que se asemejan a la serie firmada por Carrera. Asimismo, encontramos también el caso inverso, pues uno de los artículos de Carrera, *L'ultimo soggiorno di Torquato Tasso*<sup>412</sup>, está más en la línea de las biografías de personajes ilustres de Diodati. Una prueba más de los vasos comunicantes entre Diodati y Carrera es la utilización de la misma anécdota en dos relatos firmados con uno y otro seudónimo. En el artículo dedicado a Schielmann se narra un episodio en el que el protagonista pide prestada una suma a un pariente, un tío. Este le envía la suma requerida con una carta llena de reproches; el mismo episodio, con más detalle sobre el contenido de la carta, se lo atribuye a sí mismo Carrera en un pasaje autobiográfico de *Parenti serpenti*<sup>413</sup>.

No faltan referencias a la cultura española en los relatos de estos años dedicados a la publicística. La primera novela corta de Morante, publicada por entregas, puede considerarse *Qualcuno bussava alla porta*, que vio la luz en *I diritti della scuola* entre septiembre de 1935 y agosto de 1936. En ella aparece por primera vez un elemento relacionado con España, si bien de forma tangencial. Se

---

<sup>408</sup> Cecchi y Garboli no aclaran si el seudónimo fue inventado por los directores o por ella misma, como con el caso de Carrera, cfr. E. Morante, *Opere*, vol. II., p. 1645.

<sup>409</sup> Por obvias razones España, tras la victoria franquista apoyada por los gobiernos totalitarios de Mussolini y Hitler, gozaba de gran simpatía en la prensa del régimen.

<sup>410</sup> Cfr. E. Morante, *Opere*, vol. II. p. 1645.

<sup>411</sup> *Oggi*, 1 noviembre 1941, pp. 12-13.

<sup>412</sup> *Oggi*, 27 enero 1940, pp. 8-9.

<sup>413</sup> *Oggi*, 1 febrero 1941, pp. 13-14.

trata de la historia de amor de Lucia y Franco. La pequeña Lucía es abandonada por su madre, una joven que se convertirá en una zíngara errante al ser dejada por su amado; es adoptada luego por un anciano que vive en un palacio, donde crece encerrada con todas las atenciones de una princesa. De vez en cuando consigue citarse con un misterioso muchacho que sabe componer música: se trata del pequeño Franco, de quien descubre estar enamorada una vez llegada a la madurez. Ambos escapan de la isla para vivir una nueva existencia juntos. Franco está convencido de que compondrá una gran obra musical que les dará dinero suficiente para vivir, pero las cosas no salen como pensaban y a duras penas subsisten en una habitación de alquiler, gracias a unas pocas clases de piano que Franco imparte. Al cabo de un tiempo, los jóvenes vuelven a la isla para recibir la herencia de la tía de Franco y aquí se produce la reconciliación con el padre Michele que cree ver en Lucia y su pequeño hijo, Giovanni Sebastiano. Al final Lucia, en la procesión de la Virgen de Septiembre, se encuentra con una zíngara que le explica que sus bailes y adivinanzas hacen que los seres queridos que ha abandonado tengan una vida mejor. Se trata de la vieja Mirtilla, la madre de Lucía.

Como puede verse, el relato abunda en peripecias folletinescas. Con todo, ya están presentes algunos temas y figuras de la narrativa posterior (la isla, la búsqueda de la felicidad en jóvenes personajes, la extraña combinación de realismo y fantasía), además de mostrar una notable maestría en las partes descriptivas. El relato se divide en once capítulos encabalgados entre las distintas entregas para lograr un efecto de suspense, al dejar la acción a medias hasta el próximo número. En el capítulo 8, titulado “Qualche miracolo”, es donde encontramos la primera referencia a España. Se trata de la canción *Rosa di Malaga*, que una joven modista escucha en un gramófono. La pieza no es del agrado de Franco, músico de gran sensibilidad, y la voz narrante apostilla: “Inoltre, un disco girava sempre come un ossesso, ripetendo una orribile canzone

che parlava di una rosa di Malaga e di un amore, pare, senza speranza”<sup>414</sup>. Más adelante, cuando los jóvenes esposos celebran la Navidad rebosantes de dicha aunque pobres de recursos, la alegría lleva a Franco a pedir a la modista que ponga precisamente esa canción. En este punto se cita el estribillo:

*Rosa  
di Malaga sei,  
splendido fior,  
rosso d'ardor.*<sup>415</sup>

Entonces la denostada canción se vuelve “melodiosa” y “dulce” bajo el efecto del amor. Se trata de una melodía de Dino Rulli con letra de Guglielmo Giannini, editada por Franchi, en Roma en 1927. La canción, sumamente popular en Italia en los años treinta, no tiene en sí misma ningún valor en la diégesis narrativa, pero su recuerdo es indicio de la precoz asociación de Morante entre España y el color rojo de la pasión. Tan es así que volverá a aparecer como música de fondo para el baile en el relato *Gioco di società*, publicado en *Oggi* en 1939:

Nel salotto della signora Cattarella, vedova di un funzionario, c'erano undici invitati; già era stato portato in giro il cioccolato, speciale col vassoio dei biscotti, si era fatto il gioco dell'“uccellin volò volò”, e il grammofoño aveva cantato “Rosa-tu di Malaga sei”,<sup>416</sup>

y en otro artículo firmado con el seudónimo de Antonio Carrera: *Giorni di ricevimento*:

C'era fra le cabine un organetto, in cui si introduceva un nichelino. Allora subito l'organetto incominciava a cantare:

Son io che con monocolo e marsina  
m'aggio fra la folla ultramondana...

E poi:

Tabarin!  
Tu se' il mio regno d'or!  
E per te  
io sono il re dei cuori!  
Ma il mister  
de la mia vita ignori!

---

<sup>414</sup> E. Morante, *Qualcuno bussa alla porta, I diritti della scuola*, n.13, 1936, p. 184, en [http://193.206.215.10/morante/periodici/dirittiscuola/PER\\_ITA289\\_193600013.html](http://193.206.215.10/morante/periodici/dirittiscuola/PER_ITA289_193600013.html), 3/1/2015.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> *Gioco di società, Oggi*, 26 agosto 1939, p. 7.

Lo tengo chiuso in me  
io che de' cuor son re!

Questo era il tango che ballavo nell'estate; ma nell'inverno ballavo di preferenza *Rosa di Malaga* (mi par bene che fosse un fox), canzone che diceva così: «Rosa, tu di Malaga sei, splendido fior, rosso d'ardor!». A rievocare questo motivo, subito rivedo il salotto dove più brillai, dove la società mondana mi spalancò le porte, come suol dirsi: e cioè il salotto della signora Magalei, che riceveva il sabato<sup>417</sup>.

Como puede verse, aquí la canción sugiere reinos dorados de amor pasional y melodramático sobre un fondo burgués de cartón piedra.

A la asociación de lo español y la fantasía responde también el relato *I miei vestiti*, cuya protagonista, que narra en primera persona, pretende ser una diseñadora de éxito confeccionando sugestivos trajes con los que intenta impresionar a sus amiga. Uno de ellos lleva por nombre “Tramonto a Siviglia”:

Con occhi ladri spiavo i figurini francesi, interpretandoli ad uso della mia propria persona. Così non indossavo che «modelli», spregiando le sartine da soffitta delle compagne. «È un Worth», spiegavo con sufficienza alla altre che sbalordite miravano una camiciola di mia madre, di quelle dette «negligenze», che avevo trasformata in abito, applicandovi inoltre tanti, tanti lustrini. Oppure: «È di Schiaparelli. Si chiama “Tramonto a Siviglia”». Era una gonnella nera tutta a trafori smerlettati, su giustacuore composto con certe vecchie tappezzerie<sup>418</sup>.

Como vemos, el vestido responde a la moda española de toreras y faldas de volantes y es a la vez un trabajo casero que finge ser pieza de alta costura. También aquí el elemento exótico de España se presenta ligado al desenfoque de la realidad, no sin cierta intención irónica.

Un ejemplo más del vínculo entre lo español y actitudes soñadoras o arriesgadas femeninas, se halla en el relato *L'istitutrice*. En él, las niñas intentan, sin éxito, descubrir si su institutriz fuma puros *Trabucos*, una marcha que sugiere arriesgadas aventuras de bandoleros:

Per esercizio del cervello, spesso l'istitutrice giocava con noi «al bastimento». Dunque, Giacinta mi lanciò il fazzoletto dicendo: «E' arrivato un bastimento carico carico di... t!»». Ansante risposi: «*Trabucos!*». A mia volta le rilanciai il fazzoletto: «E' arrivato un bastimento carico di... v!». Giacinta disse tremando: «*Virginia!*» e gettò il fazzoletto a *Mademoiselle*: «E' arrivato un bastimento carico di ... s!». Ci scambiammo sguardi

---

<sup>417</sup> *Giorni di ricevimento*, en *Oggi*, 5 abril 1941, p. 6.

<sup>418</sup> *I miei vestiti*, en *Oggi*, 8 julio 1939, p. 7.

fantásticos e comossi: «Se dicesse “sigari”» pensavamo sicure, «allora sarebbe vero!». Ma ella dopo aver pensato disse: «Sapone»<sup>419</sup>.

También en este caso, como en el de *Rosa di Malaga*, se trata de hispanismos de segunda mano inducidos por el ambiente, que no denotan un interés específico de Elsa Morante por lo español, sino la persistencia en su memoria de asociaciones de ideas y estereotipos ligados a España, absorbidos inconscientemente por el efecto del ambiente.

En otro relato, *I tre compagni*, Morante va más lejos inventando una estación y un plato basados en el nombre propio *Domingo*:

Poi, felice di aver trovato un ascoltatore, egli sfogliò febbrilmente il suo libriccino: «Guardate!» esclamò. «Per ogni stazione c'è scritta la data, l'ora e il minuto del passaggio: il 7 ottobre 1934 alle 6,15 passai per la stazione di Stormtown; il 3 aprile 1937, alle 13,25, passai per la stazione di Domingo Querido». «Domingo Querido?» interruppi. «Devo averne sentito parlare. Non è questa città che ha dato il nome ad una pietanza, le scaloppe alla Domingo?».

A queste parole, con mia sorpresa, vidi il viaggiatore dai baffoni, che pareva assopito, svegliarsi di botto, con occhi scintillanti: «Nossignora», disse, «codesto è un piatto paesano, dei nostri; io sono cuoco e posso dirlo. La vera scaloppa alla Domingo si cucina nel seguente modo: si prepara a parte una salsa di capperi, uova sode e acciughe. Si frigge la scaloppa nell'olio d'oliva, a fuoco lento, e si serve con un contorno di ravanelli»<sup>420</sup>.

Tal vez la invención de una ciudad llamada *Domingo querido* pudo inspirarse en el “México lindo y querido” de Jorge Negrete, una canción sumamente popular en los años treinta y cuarenta. Sea como fuere, ello confirma la predilección temprana de Morante por hispanismos que mezclan lo exótico y lo popular.

Mayor importancia adquiere, en esta primera fase de relatos, el elemento quijotesco, no sin coincidencias con el *Umorismo* de Pirandello. En el cuento *Maschere in piazza* se narra la historia de un anciano disfrazado que es el hazmerreír de la isla de Capri, al igual que la vieja ridículamente “imbellettata” de Pirandello (“Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti

---

<sup>419</sup> *L'istitutrice*, en *Oggi*, 22 julio 1939, p. 14.

<sup>420</sup> *I tre compagni*, en *Oggi*, 22 junio 1940, p. 10.



giovanili. Mi metto a ridere”, *L’Umorismo*). En un contexto carnavalesco, se relata cómo los señores de la isla se disfrazan en un intento de mantener una tradición que está desapareciendo arrastrada por la ola *snob* que invade la pequeña isla. Morante llama la atención sobre un personaje, un anciano de aspecto ridículo al que han traicionado todos sus sueños: gloria, amor, fortuna, incluso la industria. Lo único que le queda es convertirse en un “tipo dell’isola”. Pero el efecto que produce en su paseo de dos horas diarias ataviado con los más variopintos disfraces, es el contrario: el estupor y el ridículo. Aquí Morante inserta un nuevo tema: el de la vergüenza provocada por el disfraz, y el del disfraz mismo como signo de una atracción por lo español. De hecho el relato concluye con el protagonista en su cama mientras observa la montera que le ha servido de complemento en uno de sus disfraces: “Dopo due ore è finito. Solo in camera egli guarda crescere la notte. Il suo cappello da *toreador* pende da un chiodo”<sup>421</sup>. Esta imagen prefigura la del relato *Lo scialle andaluso*, donde un gran mantón andaluz pende de la manilla de la ventana recordando al protagonista Andrea la vergüenza sufrida el día anterior:

Cominciava a spuntare il giorno, e alla prima luce gli apparve, fra le lagrime, un’ampia forma nera che pendeva dalla maniglia della finestra: era lo scialle andaluso, che gli sembrò l’immagine stessa della sua vergogna<sup>422</sup>.

Podría hablarse incluso de un fetichismo de los objetos cargados de valor simbólico. Entre ellos destacan precisamente los pertenecientes a la cultura española, ya sean una montera, un mantón u otros que iremos viendo.

Por otra parte, todo lo relacionado con lo carnavalesco se entrelaza con lo imaginario y se desliza hacia lo grotesco, en algunos casos, y hacia lo maravilloso en otros. En este caso el disfraz cumple una función esperpéntica que mucho tiene que ver con el contraste entre visión interior y visión exterior de la realidad en la que el personaje se cree noble mientras que la mirada de los otros lo ve ridículo como le ocurre a Don Quijote.

---

<sup>421</sup> *Maschere in piazza*, en *Oggi*, 8 septiembre 1939, p. 8.

<sup>422</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 1575.

Además de la anterior, encontramos otras figuras que comparten con Don Quijote ciertos elementos, entre los que destaca la visión alterada de la realidad. En *Filtro d'amore*<sup>423</sup>, por ejemplo, Paolo, el protagonista ve todo bajo el influjo de un filtro amoroso que lo lleva a enamorarse de la imagen mental de su señora, y, en el delirio de su agonía, se enfrenta a piedras transformadas en soldados contra las que lucha a la manera de Don Quijote.

También en el pintor Candido, protagonista del cuento *Ricevimento* firmado por Carrera, encontramos un paralelismo con la figura de Don Quijote, concretamente en los episodios que transcurren en la casa de los duques en la segunda parte de la novela cervantina, aunque con un tono más cáustico y teniendo como fondo el tema del arribismo social.

Una referencia expresa a la novela de Cervantes se halla, por lo demás, en el relato *La vecchia cavalla*, donde una vieja yegua es comparada con Rocinante, por su aspecto decrepito y famélico:

Scusiamola: nessun Ronzinante fu mai, più di lei, ossuto, sfiancato e logoro. Il suo povero pelame è tutto scucito, e si trascina come un'ubriaca, la povera bestia di pezza; con occhi velati e malinconici<sup>424</sup>.

*Il matrimonio del barone*<sup>425</sup> es, sin embargo, el relato donde más trasluce el subtexto quijotesco. El protagonista es un noble solitario que abandona el campo para instalarse en un palacio decadente en un “paesetto del Mezzogiorno” parecido al “lugar de la Mancha”. Lo acompaña en su residencia decrepita la criada Matelda como única compañía. En esa soledad, termina por perder la razón convirtiéndose en hazmerreir de los vecinos del pueblo. En su enajenación, comienza a hablar con personajes imaginarios, antepasados muertos que vuelven a visitarlo: Matelda, una mezcla entre Aldonza Lorenzo y Sancho, que contempla atónita las locuras de su amo. Pero aquí, nuevamente, el arribismo hace su

---

<sup>423</sup> *Oggi*, 14, 21 y 28 octubre 1939, p. 10; recogido después en la colección *Il gioco segreto*.

<sup>424</sup> *La vecchia cavalla*, en *Oggi*, 7 dicembre 1940, p. 14.

<sup>425</sup> *Oggi*, 17 y 24 mayo 1941, pp. 19 y 20 respectivamente; luego en *Il gioco segreto* con el título *Il barone*.

aparición al final: Matelda envenena a su amo y se convierte en la solitaria dueña del desvencijado palacio.

También en el cuento firmado por Diodati, *La damigella matura e il gentiluomo ambizioso*, el tema del ascenso social está presente mezclado con la ilusión amorosa contrariada: la de Ana María Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier, por el advenedizo conde de Lauzun, que, significativamente, posee un lema de armas español:

Madamigella aveva dunque quarantatrè anni quando conobbe un colonnello dei dragoni che la stupì per il suo fiero e amabile atteggiamento, differente da quello di qualunque altro ufficiale. Costui da colonnello dei dragoni fu poi promosso a capitano delle guardie. Allora conte di Peguylem, aveva per divisa un razzo che sale fra le nuvole col motto in spagnolo: «Io vado al più alto punto a cui si può salire». Questa divisa colpì Madamigella per la sua originalità. [...] <sup>426</sup>.

Como puede comprobarse, en los tres relatos el ascenso social se enlaza con la idea de la nobleza decaída y con los sueños de grandeza y felicidad desmentidos por la dura realidad. Respecto al *Quijote*, desaparece, sin embargo, cualquier desinteresada ambición, cualquier dialéctica entre los contrarios.

### 1.1.1. La figura de Don Carlos

Llegamos así a la figura más destacada para nuestro estudio que reúne las dos líneas interpretativas de la decadencia en un contexto hispánico: Don Carlos el desdichado. Se trata de las dos narraciones que, en 1941, Morante publicó bajo el seudónimo de Diodati en el semanario *Oggi: Il fantástico don Carlos y La verità su don Carlos*<sup>427</sup>. Fueron los dos últimos artículos publicados con este alias,

---

<sup>426</sup> *La damigella matura e il gentiluomo ambizioso*, *Oggi*, 29 novembre 1941, pp. 15-16. El artículo aparece ilustrado en la edición con una reproducción en blanco y negro de un detalle de la *Caza al jabalí* de Velázquez.

<sup>427</sup> *Il fantástico Don Carlos*, *Oggi*, 6 dicembre 1941, pp. 15-16; *La verità su don Carlos*, *ibid.*, 20 dicembre 1941, pp. 17-18.

y prácticamente los últimos redactados por la autora antes de dar a la luz *Il gioco segreto* en 1941<sup>428</sup>.

Pues bien, como hemos podido comprobar, para componer estas piezas, Morante se atuvo al libro del hispanista Ezio Levi, *Il príncipe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*<sup>429</sup>, una obra que reconstruye la vida de Don Carlos a partir de documentos históricos, pero que da cuenta también de la leyenda crecida en torno a él en las literaturas europeas.

Ezio Levi d'Ancona fue uno de los hispanistas más destacados en Italia durante la primera mitad del s. XX<sup>430</sup>. Su especialización en literatura española llegó con la madurez, como atestiguan sus obras *Nella letteratura spagnola contemporanea* (1922), *Motivos hispánicos* (1933), con prólogo de Ramón Menéndez Pidal, o *Lope de Vega e l'Italia* (1935)<sup>431</sup>, con prólogo de Pirandello. En sus escritos prevalece el planteamiento erudito<sup>432</sup>, pero también denotan una búsqueda de sus propios orígenes como sefardita. Relacionado con Américo Castro y Ramón Menéndez Pidal, junto a este último puso en marcha un proyecto editorial denominado *Motivos hispánicos*, del que se publicará solo el primer volumen, precisamente el estudio sobre Don Carlos. El fin del proyecto era “ilustrar los documentos de la literatura española yacientes en bibliotecas y

---

<sup>428</sup> Después de *Il gioco segreto* de 1941, Morante publicará *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* en 1942, una nueva edición del *Gioco segreto* para Garzanti en 1945 y ese mismo año *Il soldato siciliano*, seguido en 1947 de *Mia moglie* y *Tempo di pace*.

<sup>429</sup> E. Levi, *Il príncipe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma, Fratelli Treves, 1924. Se trata de la segunda edición ampliada y reelaborada de *Storia poetica di Don Carlos*, Pavia, 1914. Con bastante probabilidad Morante usó la segunda edición de 1924 que está acompañada de ilustraciones de los personajes, las mismas presentes en sus artículos en “Oggi”: *El príncipe Don Carlos* de Coello Sánchez y *Felipe II* de Tiziano, vid. Apéndice IV figuras 74 y 75.

<sup>430</sup> Judío sefardita de orígenes zamoranos, nació en Mantua en 1884 y se licenció en Letras por la Universidad de Pavía en 1906. Su formación prosiguió en el Istituto di Studi Superiori di Firenze, donde fue alumno de Pino Rajna y de Alessandro d'Ancona, con cuya se casó uniendo su apellido al propio. Después de desempeñar varios cargos docentes, en 1922 ocupó la cátedra de Literaturas Neolatinas en la Universidad de Palermo, y tres años más tarde se traslada a Nápoles donde enseñó Filología Románica en la Universidad Federico II, hasta que en 1938. Tras la promulgación de las leyes raciales del régimen fascista, fue expulsado de la institución, que lo sustituyó por Salvatore Battaglia, y se exilió en los Estados Unidos donde enseñará en el Wellesley College de Massachusetts. Murió en Boston en 1941.

<sup>431</sup> E. Levi, *Nella letteratura spagnola contemporanea*, Firenze, Saggi, 1922; Id., *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933; Id., *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni, 1935.

<sup>432</sup> J.L. Gotor, “Ezio Levi, un hispanista erudito”, en [cvc.certantes.es/literatura/aispi/pdf/05\\_069](http://cvc.certantes.es/literatura/aispi/pdf/05_069).

archivos de Italia y los referentes a la literatura italiana que se conservan en España”<sup>433</sup>. Valdrá la pena recordar también su *Castelli di Spagna* (1931)<sup>434</sup>, donde intentó demostrar la diversidad de la península Ibérica con respecto al resto de Europa: una especie de isla misteriosa, llena de fascinación y de fantasmagorías.

Sus investigaciones sobre Don Carlos habían iniciado en 1913 a partir del *Don Carlos* de Otway. Un año más tarde publicaría *Storia poetica di Don Carlos*, obra revisada y ampliada en 1924 con el título *El príncipe Don Carlos nella leggenda en ella poesia*. Centro del libro era el contraste entre lo histórico y lo fantástico, en un continuo cotejo de las fuentes historiográficas y de las obras literarias que había ido construyendo la leyenda. Resumiremos a continuación su contenido empleando un cuerpo de letra menor.

El libro arranca con la narración de la infancia Don Carlos según los documentos oficiales de la época (cartas de embajadores entre otros). Don Carlos de Austria, primogénito de Felipe II y de María Manuela de Portugal, había perdido a su madre a los pocos días del alumbramiento. Desde la niñez había mostrado un carácter polémico y cruel, manifestado en actos violentos y en el gusto por la guerra. Llegado a los catorce años, su padre contrajo matrimonio con Isabel de Valois, hija de Catalina de Medicis. Según las crónicas, entre los esposos hubo siempre amor y respeto mutuo, pero una enfermedad que se manifestaba en erupciones y pústulas llevó a la reina a una muerte prematura. Entre madrastra e hijastro nació respeto y afecto dentro de los límites de la amistad. Al joven infante se le propuso como esposa, en un primer momento, a la hermana de su madrastra, Margarita. Pero la inestabilidad mental y física del joven fue acentuándose con los años. Para curarlo de la tisis, fue enviado a la vecina Alcalá de Henares donde, al poco de recobrar la salud, sufrió un accidente que casi le cuesta la vida, del que salió con una profunda crisis mística. La primeras diferencias con el rey su padre se manifestaron a propósito de la política matrimonial: Carlos, enamorado secretamente de su prima Ana, hija de Maximiliano de Austria, no quería desposar ni a María Estuardo, que fue propuesta en lugar de Margarita, ni a su tía Juana, viuda del rey de Portugal. A esta situación hay que añadir la vida violenta y disoluta que el joven conducía en la corte. La negativa del padre a que lo acompañara a Flandes para resolver los problemas de la revuelta popular, aumentó el resentimiento entre ambos y don Carlos decidió huir a Italia o Flandes para conspirar contra su propio padre, pero ninguno de sus planes llegó a buen puerto. Al final, el rey se vio obligado a encarcelarlo por traición y a tomar precauciones para que no se suicidara arrojándose al fuego. Aun así, el joven infante consiguió malograr su salud dándose a toda clase de excesos que acabarían por procurarle la muerte.

La transformación de estos hechos en leyenda inicia muy pronto, cuando los enemigos de Felipe II lo acusan de la muerte de su hijo, bien por su participación en conjuras secretas con los flamencos rebeldes, bien por estar enamorado de su madrastra. Otros veían incluso la mano del rey tras la muerte de la joven esposa, envenenada por la princesa de Éboli, a quien consideraban su amante. Todos estos elementos, más dramáticos y novelescos que la historia real, serán los que acaben triunfando en la literatura europea. Levi analiza este proceso comenzando por los primeros

---

<sup>433</sup> Cfr. J. L. Gotor, *ibid.*, p 79.

<sup>434</sup> E. Levi, *Castelli di Spagna*, Milano, Treves, 1931.

textos (de Juan López, Guillermo el Taciturno, Luis Turquet de Maherne, Giambattista Adrinani o Famiano Strada, entre otros), para centrarse luego en las variantes posteriores, en particular las del teatro español, más reticente a aceptar los aspectos novelescos de la historia. Particular relieve da al *Don Carlos* de Diego Ximénez de Enciso, una de las obras literarias más fieles a la realidad histórica, aunque Levi señala cierto parecido con la figura de Hamlet. También dedica un comentario a *La vida es sueño* de Calderón, que cree inspirada en la de Enciso y en la *Histoire generale d'Espagne* de Turquet, sobre todo por lo que respecta a la figura del rey Basilio, trasunto de Felipe II.

Del teatro español pasa a los narradores y dramaturgos franceses de los siglos XVI y XVII entre los que destacan Branthôme y Réal. De este último parte el drama de Otway a cuyo análisis dedica Levi todo un capítulo. Aborda luego el teatro italiano, más fiel al relato histórico: *La vita del cattolico Re Filippo*, en particular, sirvió de inspiración a Alfieri para su *Filippo*, que resalta la falta de humanidad en el rey. El alemán Schiller se centró, en cambio, en la amistad e hizo de Don Carlos un mito positivo. Otro capítulo dedica Levi a la actualización del drama del desdichado infante por parte de románticos franceses, italianos y españoles.

Elsa Morante sigue punto por punto el libro de Ezio Levi<sup>435</sup>, pero invierte el orden de las partes publicando primero el artículo dedicado a la creación del mito: *Il fantastico Don Carlos*, y después el dedicado a la realidad histórica del personaje: *La verità su don Carlos*. En el primer artículo el adjetivo “fantástico” se presenta en varias de sus acepciones, es decir, la figura de Don Carlos creada por la fantasía de los escritores posteriores, pero también la de un hombre excepcional y extravagante: dos caras opuestas y complementarias de una misma medalla en el eterno conflicto ficción/realidad.

El relato inicia con la muerte del príncipe en la torre del Alcázar y con las causas que llevaron a los enemigos del rey a transformar este episodio en un arma de propaganda para desprestigiarlo. Sigue el episodio de la muerte de la joven esposa del monarca, Isabel de Valois, de la que culpan también a su esposo, ayudado esta vez por su supuesta amante, la princesa de Éboli. Este inicio coincide con el del capítulo III de Levi, titulado “Le origini della leggenda”. Antes de comentar la estrategia seguida por nuestra autora para reutilizar el texto, añadiremos algún detalle más.

Levi sitúa el origen del mito en los primeros rumores de “una delle più austere leggende, che la fantasia abbia mai fatto fuori dalla storia delle sofferenze umane”<sup>436</sup>. Las habladurías, surgidas días después de morir el infante, van creciendo poco a poco a calor de la impopularidad de Felipe II; a ello contribuyó no poco la revuelta en Flandes donde los rebeldes vieron en el

---

<sup>435</sup> Nos referimos a la segunda edición, *Il principe don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma, Treves, 1924.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 67.

infante un símbolo de la represión sufrida en sus propias carnes. La *Apología* de Guillermo el Taciturno presenta ya a Felipe II como asesino de su esposa para casarse con Ana de Austria, prometida a su vez de don Carlos. Lo mismo se cuenta en el *Diógenes*<sup>437</sup>, escrito posiblemente por un protestante flamenco<sup>438</sup>. Ezio Levi menciona asimismo la *Histoire générale d'Espagne* de Luigi Turquet de Mayerne. En esta obra se cuenta la idea del padre de encerrar al joven príncipe, incapaz de gobernar, en un monasterio; idea que vuelve a aparecer en Basilio de *La vida es sueño* de Calderón. También en esta obra se insinúa por primera vez la relación adúltera entre la reina Isabel y el marqués de Posa. Levi señala cómo a tan solo 20 años de los hechos, la narración ha tomado ya una deriva fantástica. Por tanto se van consolidando dos versiones: una realista, donde el príncipe muere de forma natural como consecuencia de sus excesos, y otra fantástica en la que es mandado asesinar por su padre y que se irá complicando paulatinamente con elementos cada vez más novelescos. La versión realista se refugia en la historiografía española e italiana como demuestra la *Historia dei suoi tempi* (1583) de Gianbattista Adriani que pretende rehabilitar la figura de Felipe II presentando a don Carlos como un auténtico demente; o Traiano Boccalini que, a pesar de ser abiertamente antiespañol, justifica la decisión del monarca en nombre del interés de Estado. En Francia, sin embargo, no sujeta al dominio de España como Italia, ni al predominio de las ideas contrarreformistas, prosperó la versión fantástica porque se prefería ensalzar la figura del príncipe, víctima del padre tirano. En este ambiente triunfaron los testimonios de exiliados en la corte parisina como el secretario del rey, Antonio López, que propagó sus narraciones fantásticas por todos los salones de la ciudad, y a quien Levi atribuye la idea de que Carlos e Isabel fueran amantes; Agrippa d'Avigné, orgulloso de haber conocido a López, fue el primero en hablar de ello. Otro autor francés citado por Levi es Antonio de Thou, cuya *Historia sui temporis* añade detalles como cierto artilugio para abrir y cerrar los aposentos del príncipe ideado por el relojero Luigi de Foix. Comentando esta obra, el botánico Clusio Lecluse atribuía los celos entre padre e hijo al amor de ambos por Ana de Austria y no por Isabel. Se sale del guión Pietro Mathie, cuya *Histoire de France et des choses memorables*, lejos de prestar fe a los amores entre Carlos e Isabel, ofrece numerosos detalles sobre de la precoz crueldad del joven príncipe durante su infancia.

Morante resume toda esta parte poniendo el foco en la interconexión entre la muerte de Isabel y la del príncipe y en la doble lectura de los hechos con arreglo a la tesis de la conspiración y del adulterio. Retoma luego el relato de Mézeray de la detención y muerte del infante, reproduciendo la famosa frase: “Quando ho il sangue cattivo, chiamo il chirurgo che me lo tolga dal braccio”, que el cronista pone en boca de Felipe II como respuesta a la petición de clemencia de su hijo (frase en realidad pronunciada –como aclara Levi– en otra ocasión y con distinto fin). Esta sentencia había tenido tanto éxito entre los panegiristas del rey, que a ella aludía el título de la obra de Gaspar Núñez de Arce, *El haz de leña*. La

---

<sup>437</sup> Se trata de *Diogènes, ou du moyen d'establiir après tante de misères et calamitez une bonne et assurée paix en France et la rendre plus florissante qu'elle ne fust jamais*, poema anónimo francés impreso en 1581, cfr. E. Levi, *ibid.*, p. 72.

<sup>438</sup> En realidad se culpa a Caterina de Medicis, madre de la princesa, de suministrar el veneno para impedir que se difundiera entre las cortes reales europeas la noticia de que la joven reina padecía la lepra, cosa que habría tenido atroces consecuencias en su política matrimonial, cfr. E. Levi, *ibid.*, p. 74.

versión de Mézeray, sin embargo, se impuso en todo el mundo, hasta llegar a Capitstron, pasando por S. Réal y Otway. En este caso Morante sigue muy de cerca el texto de Levi:

<p>Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. III “Le origini della leggenda”, p. 104.</p>
<p>La leggenda si arricchiva di particolari; per esempio il Mézeray, dopo aver descritto l’odio nato fra padre e figlio sia per la gelosia di Filippo sia per la simpatia di Don Carlos verso i fiamminghi, racconta una frase del re al figlio dopo che già era stata pronunciata la condanna a morte contro di lui. Al vedere il padre, il prigioniero si sarebbe gettato ai suoi piedi e singhiozzando avrebbe detto: «Signore, pensate che sono del vostro stesso sangue». Al che il re avrebbe risposto: «Quando ho del sangue cattivo, chiamo il chirurgo che me lo tolga dal braccio!». Ma una consimile risposta fu veramente data dal re, ma in tutt’altra occasione. Durante l’auto-da-fé dell’8 ottobre 1559, uno dei condannati a morte, don Carlos di Sessa, passando accosto al re, gli chiese come mai permettesse che fosse dato alle fiamme un gentiluomo di sangue nobile al pari di lui stesso, il re. Al che Filippo rispose: «Se mio figlio fosse malvagio come voi, io stesso porterei la legna per bruciarlo».</p>	<p>[...] Durante la prigionia, un giorno Filippo andò a visitare il figliolo. I camerieri accorsero ad annunciare l’augusta vista al recluso: - Viene vostro padre. - No, non dite mio padre, dite il mio re! - Quando la condanna a morte fu pronunciata, Filippo volle vedere un’altra volta il prigioniero; questi gli si gettò ai piedi piangendo disperatamente e mormorando: - Signore, ricordatevi che io sono del vostro sangue. - Quando io ho del sangue cattivo - rispose il Re - me lo faccio togliere dal mio braccio dal mio chirurgo! Questa frase di Filippo, che ebbe un’eco lunghissima nella leggenda, è veramente storica, ma fu pronunciata in tutt’altra occasione, durante l’auto-da-fé di Valladolid, l’8 di ottobre di 1559. Uno dei condannati, don Carlos di Sessa, passando davanti al Re mentre veniva condotto al rogo, chiese come egli potesse permettere, pur essendo un gentiluomo, che un altro gentiluomo venisse dato alle fiamme. - <i>Io porterei le legna per abbruciare mio figlio, s’egli fosse così malvagio come voi</i> (1) - rispose Filippo.</p>

En cuanto a la vida de Isabella y su supuesta relación con el marqués de Posa, Levi sigue su rastro legendario de autor en autor constatando como los escritores franceses trasforman la historia para convertirla en una trama novelesca de pasión, amor e intriga: una fórmula explicable por la boga que entonces tenían en Francia las novelas de tema español –*Almahide* y *Mathilde d’Aguilar* de Mademoiselle de Scudéry, *Zayde* de Mme de Lafayette, *Ines de Cordove* de Mme Bernard o *Memoires de la coure d’Espagne* y *Relation du voyage d’Espagne* de Mme d’Aulnoy–, caracterizadas por mujeres pasionales y por hombres que mezclaban fanfarronería y caballerosidad<sup>439</sup>. La imaginación de los escritores y viajeros extranjeros, también habían transformado la realidad española en leyenda y veían lo que querían ver, más que lo que realmente existía:

Evidentemente come Don Chisciotte vedeva i giganti anche nei mulini a vento, così i viaggiatori e le viaggiatrici francesi, che scendevano in Ispagna colla testa piena di

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 108.



fantasie tragiche e romanzesche [...] volevano vedere a ogni costo, anche dove non c'erano, vittime e sicari<sup>440</sup>.

No es difícil suponer el efecto que estas observaciones tuvieron sobre Morante a la hora de conformar su visión de España. Por el momento su interés se detuvo en los capítulos dedicados a la muerte de Don Carlos, que condensó eliminando datos eruditos para centrarse en la escena del desenterramiento del cadáver y resaltar la indefensión del cuerpo con la frase: «E gli ufficiali risalirono alla luce lasciando scoperchiati i poveri resti di Don Carlos»:

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. III "Le origini della leggenda", pp. 113-114.</p>
<p>La morte misteriosa di Carlo non cessò dall'incuriosire negli anni e nei secoli successivi. Più di una volta, la sua tomba fu scoperchiata per verificare se fosse vero che, come asseriva il Louville, la testa del morto era staccata dal busto, il che avrebbe provato che egli era stato decapitato per ordine del padre. Nel 1795, un tale che abitava all'Escoriale fece aprire la bara ed esaminò il cadavere, che gli apparve intero, senz'altro segno di lesione che la rovina del tempo. Diciassette anni dopo, nel 1812, un gruppo di ufficiali di Napoleone, durante la guerra contro gli spagnoli e contro gli inglesi, scese nel Pantheon dell'Escoriale; alla richiesta degli ufficiali di esaminare la bara di Don Carlos, il guardiano si rifiutò di dar loro le chiavi e spense la torcia. Ma gli ufficiali si impadronirono delle chiavi, raccesero la torcia, e tratto dal loculo il sarcofago, che per la sua pesantezza non poté esserne tratto fuori che a metà, lo scoperchiarono e incominciarono a grattare la calce sottostante coi loro coltelli da caccia per <i>vérifier si la tête manquait</i>. Già appariva un ciuffo di capelli rossastri, e poi tutto il cranio, non disgiunto dal corpo; ma per una maggior sicurezza gli ufficiali si apprestavano ad esaminare se la colonna vertebrale era intatta, quando un'ordinanza del colonnello si precipitò nella cripta avvertendo che si appressavano gli inglesi. E gli ufficiali risalirono alla luce lasciando scoperchiati i poveri resti di Don Carlos.</p>	<p>[...] Nel 1795 uno sconosciuto, che abitava all'Escoriale e quindi si suppone appartenesse alla Corte di Spagna, fece aprire la tomba di don Carlos ed Esaminò il cadavere. Egli lo descrive così:          "Si aggiunge che il capo è separato dal corpo. È un'impostura, perché ho visto con tutto il mio agio il cadavere che si conserva, <i>intero e intatto</i>, sebbene con la corruzione, che è naturale abbia prodotto il lungo tempo che è corso dopo la morte fin qui.          Sicché questo principe non fu punto decapitato. S'egli fu ucciso per comando del Re, suo padre, deve esserlo stato in un modo tale che il suo corpo rimanesse intatto, poiché, ripeto, non vi si vede altra traccia di lesione che le rovine del tempo. [...]          Diciassette anni dopo (1812), durante la guerra contro gli spagnoli insorti e contro gli inglesi, un gruppo di ufficiali di Napoleone giungeva con l'avanguardia del maresciallo Soult all'Escoriale e scendeva nel Pantheon. Il colonnello Bory de Saint-Vincent, dello stato maggiore del maresciallo, chiese di esaminare la tomba di Don Carlos. Il guardiano protestò, disse che si sarebbe lasciato uccidere piuttosto di por mano alla tomba dell'Infante, volle chiudere la cripta e spense la torcia. Gli tolsero le chiavi, si riaccessero le fiaccole e si incominciò a trarre fuori il sarcofago. Ma questo era pesantissimo e non lo si poté togliere dal loculo altro che a metà. Il coperchio pareva fosse stato anticamente riaperto ed era inchiodato con grosse borchie; fu tolto ed apparve uno strato duro e disuguale di calce. Qua e là la calce appariva raschiata e raspata, sicché attraverso i fori si intravedevano alcune parti dello scheletro. Gli ufficiali incominciarono a smuovere quella calce compatta e a tagliarla coi coltelli da caccia. Essi volevano "verifier si la tête manquait" come aveva fatto Louville; e infatti poco dopo si intravide il teschio. Le carni erano ormai distrutte e apparivano a tratti le ossa frontali e le parietali; in alto un ciuffo di capelli rossastri. La prova che si cercava non era raggiunta perché, pur essendo la testa al suo posto, poteva esservi stata riaccomodata e ricomposta dopo; per accertare che il principe non era stato decapitato bisognava [pg. 114] esaminare se la colonna vertebrale era intatta (1). In questo momento s'udirono nel silenzio della cripta risonare dei passi precipitosi; era l'ordinanza del colonnello che accorreva ad avvertire che gli Inglesi erano vicini. Tutti abbandonarono quei poveri resti e salirono all'aperto.</p>

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 111.

Levi analiza luego el reflejo de la leyenda en el teatro europeo. De entre los autores españoles citados<sup>441</sup>, destaca Diego Ximénez de Enciso, cuyo *Don Carlos* desdibuja los límites entre sueño y realidad, y presenta con solemnidad la muerte y la nada, sugiriendo a Levi una asociación de ideas entre Don Carlos y Hamlet<sup>442</sup>, cosa que sin duda interesó a la joven Elsa, para quien Hamlet era arquetipo de la incapacidad de adaptarse a la realidad. Entre las obras que tuvieron el *Don Carlos* de Enciso como modelo (*Don Carlos* de José Cañizares, *La tragedia del duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón, *El segundo Séneca de España*, etc.), el hispanista italiano incluye *La vida es sueño* de Calderón, ofreciendo así una clave de lectura a nuestra autora capaz de enlazar tres figuras emblemáticas bajo un mismo prisma: Don Carlos, Hamlet y Segismundo.

De entre los novelistas y dramaturgos franceses citados<sup>443</sup>, Morante elige las dos figuras más importantes: Branthôme y S. Réal. El primero, en *Les Mémoires de Messire Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantome, contenant les vies des Dames illustres de son tems, Les vies des hommes illustres et grands capitaines estrangers de son temps y Les vies des grands capitaines français*, relata episodios de la vida de don Carlos sustentados en su presencia en la corte madrileña durante 1564. En ellos plasma descripciones de los personajes que vio en persona y que Morante retoma a veces casi literalmente (véanse los fragmentos aquí evidenciados en cursiva), aunque optando por una síntesis económica y sugestiva que no excluye variaciones de adjetivos, adiciones, supresiones, alteración del orden de los elementos:

---

<sup>441</sup> En el cap. IV titulado “La leggenda di Don Carlos nel Teatro Spagnuolo”, *ibid.*, pp. 116-211.

<sup>442</sup> Levi, citando a Gossart, afirma que “Nell’aver intravisto la grandiosità d’una simile rappresentazione psicologica, nell’aver creato questo tipo di amaro e bizzarro Amleto spagnuolo, è certo la maggiore e più luminosa gloria di Enciso”; Levi señala también que, a pesar de que *Hamlet* es anterior al *Don Carlos* de Enciso, no está demostrada la influencia de uno sobre otro, cfr. *ibid.*, p. 187.

<sup>443</sup> Cfr. “Novellieri e tragici francesi dei secoli XVI e XVII”, *ibid.*, pp. 212-253.

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. V “Novellieri e tragici francesi dei secoli XVI e XVII”, p. 215.</p>
<p>Lasciamo ora questi resti riposare in pace e vediamo come la figura di Don Carlos si trasformò con gli anni nel poetico ed eroico mito che doveva ispirare, fra le mille altre, la poesia di Calderon de la Barca, di Alfieri, di Schiller e la musica di Verdi.</p> <p>Il primo a foggiare, pur con elementi reali, il leggendario romanzo d’amore che doveva poi diventare oggetto di poesia, fu l’abate Brantôme, il quale era stato qualche mese alla Corte di Madrid e vi aveva conosciuto tutti i personaggi del dramma. Nel suo libro intitolato <i>Les vies des grands capitanes</i>, egli descrive la bellezza della regina Isabella con frasi rapite: «Io credo», egli dice, «che mai nulla si sia visto di tanto bello quanto questa regina». <i>Isabella era alta e sottile, con occhi neri scintillanti, i capelli neri. La si diceva malaticcia; infatti di tanto in tanto le apparivano sulla pelle macchie rossastre, che invano si tentava di guarire con albume d’uovo. Mirabili era i suoi gioielli, e i suoi vestiti, che ella non indossava mai due volte, e subito regalava alle sue damigelle.</i> Straordinaria era la sua dottrina e la sua grazia. Brantôme racconta che la prima volta che ella vide il marito, lo fissò con tanta attenzione che egli le chiese: «<i>Que mirais, si tengo canas?</i>». (<i>Guardate se ho i capelli bianchi?</i>). Infatti, egli era molto più anziano di lei, sebbene non tanto quanto voleva la leggenda, che lo fece addirittura vecchio; quando si sposarono, Filippo aveva trentacinque anni, Isabella ne aveva quindici.</p> <p>D’altra parte, Brantôme ci descrive Filippo bello, affabile e biondo, mentre di Carlos ci dice quanto fosse bizzarro, e violento e crudele. Egli era lo spavento di tutti, ma soprattutto delle dame che abbracciava e baciava per la strada quando le incontrava, e che ingiuriava se si ribellavano. Soltanto Isabella gli ispirava la venerazione e il più devoto amore. <i>Lo scrittore ci dice che, al primo vederla, Carlos bruciò d’amore per lei e d’odio per suo padre, che gliel’aveva tolta, giacché in un primo tempo ella era stata destinata sposa a Carlos. Nulla di preciso Brantôme ci dice sui sentimenti di Isabella; se cioè, ella amasse il marito vecchio più di lei di venti anni, o l’esaltato, malinconico giovinetto Carlos.</i></p>	<p>[...] <i>Ella era alta e slanciata, i capelli neri e gli occhi neri e scintillanti. La si diceva malaticcia; infatti più d’una volta era stata in pericolo di vita, e certe macchie della pelle, che si cercavano in vano di togliere con albume d’uova fresche e con altri impiastri, attestavano l’impurità del suo sangue.</i></p> <p>“<i>J’arrivay en Espagne un mois après sa recouvrance de santé.. Je la vis sortir et se mettre dans son coche, toujours à la portière, comme c’es toit sa place ordinaire : aussy telle beanté de devoit estre recluse an dedans, mais descouverte. Elle estoit vestue d’une robe de satin blanc, toute couverte de passement d’argent, le visage tousjours descouvert. Mais je crois que jamais rien ne fust veu si beau que ceste royne, comme je pris l’hardiesse de lui dire »</i></p> <p>I suoi abiti erano ricchi e belli, con la maniche intagliate e a sbuffi. <i>Ella non portava mai due volte lo stesso vestito, che subito regalava alle sue gentildonne. Mirabile era lo scintillio dei suoi gioielli, delle perle e dei diamanti; ma più preziosa ancora era la grazia squisita della sua dottrina</i>, appresa alla scuola di Enrico Stefano. Ella parlava francese ai francesi e con gli spagnuoli, castigliano; e bisognava sentire come risonava la parola spagnuola sulle sue belle labbra! [...]</p> <p>La prima volta che Isabella vide il marito, egli racconta, lo fissò con suo sguardo così intento e fermo che il Re le chiese: <i>¿Qué mirais, si tengo canas? “Guardi se ho i capelli bianchi?”</i> [p. 214-216]</p> <p>Filippo gli sembrò bello di viso, pallido e biondo, elegante nelle vesti, sempre semplici e squisite, affabile nel parlare. Don Carlos era tutto il contrario; <i>strano, bizzarro, stravagante</i>, minacciava, ingiuriava e picchiava a tutto spiano; di notte andava per le strade a cercarvi avventure, querele e colpi di spada, circondandosi di buffoni e di scapestrati. <i>Egli era il terrore di tutti, ma specialmente delle signore, che egli baciava e abbracciava senza ritegno, per via, coprendole di ingiurie, se si ribellavano.</i> Isabella per la sua bellezza soave, per la sua grazia e la maestà delle parole e degli atti, subito impose l’ammirazione e il rispetto a Brantôme, che pure era uno scettico conoscitore di donne.</p> <p>[p. 213-214]</p> <p>Don Carlos, terrore delle donne di Madrid, davanti a Isabella “changeoit du tout d’humeur et de nature, voir de couleur ». E certo tra le ragioni di rancore verso Filippo, la più forte era questa ch’egli “lui avoit soustrait et ravy sa fame, donne Elisabeth de France, qui justement lui avoit esté donnée par accor faisant la paix, et qu’elle luy estot deue ; ce que luy desplaisoit fort, car il l’aima tousjours et l’honnora jusqu’à la mort ».</p> <p><i>Appena il principe ebbe vista Isabella, subito ne divenne così follemente innamorato e così geloso, che per tutta la vita arse di terribile odio contro il padre, che gli aveva tolta “si bella preda”. Se solo la guardava, quel suo viso così dolce gli metteva lo sgomento nel cuore: “aussy dict-on que cela fust cause de sa mort”. Brantôme non ci dice se l’amore del marito fosse contraccambiato da Isabella o se ella invece non si sentisse, nel profondo del suo animo, vinta dalla tenerezza del principe disgraziato e sofferente.</i></p> <p>[p. 215]</p>

Nótese que Morante rectifica la traducción de Levi de la frase española *¿Qué mirais, si tengo canas?*, sustituyendo el impropio Tu (*Guardi se ho i capelli bianchi?*) con un correcto Voi: *Guardate se ho i capelli bianchi?*

Como vemos, y como Levi nota, el relato de Brantôme tiene todos los ingredientes de una novela sentimental: la reina hermosa, el marido hosco y viejo, el príncipe enamorado y celoso. En cuanto a *L'Histoire nouvelle de Don Carlos* de S. Réal, complica la trama con la presencia insidiosa de la princesa de Éboli acentuando así más aún el sesgo amoroso de la leyenda. Isabel se había prometido con don Carlos, pero Felipe II, al quedar viudo, decide contraer matrimonio con ella. Don Carlos, secretamente enamorado de la que se convertiría en su madrastra, rechaza las atenciones de la duquesa de Éboli que, despechada, trama un plan para vengarse que termina con la muerte del príncipe y el envenenamiento de la reina. Este relato novelesco es retomado por Morante con su acostumbrada habilidad sintética. También resume los capítulos dedicados al teatro, limitándose al *Don Carlos* de Otway, al *Filippo* de Alfieri y al *Don Carlos* de Schiller. En este caso omite los detalles más cruentos para resaltar la sintonía entre Don Carlos e Isabel en su mezcla de inocencia y amor, y el trágico final, donde el rey resulta ser víctima de sí mismo antes que, como en el relato de Levi, un frío ejecutor (en cursiva y negrita los elementos textuales seguidos más de cerca, aunque siempre con significativas variaciones, entre ellas un «disperato e cupo» que sustituye el «nero e minaccioso» del original):

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. VI "Otway", pp. 256-279.</p>
<p>[...] ed ecco, il sipario si apre sulle <i>soleenni festività delle nozze</i> fra Isabella e il vecchio Filippo. <i>Carlos assiste a queste feste con volto disperato e cupo</i>; né il suo contengo sfugge al padre, che già si prepara alla vendetta. Egli non tarda ad accusare d'incesto Carlos, per il suo puro amore verso la matrigna; fa uccidere il marchese di Posa, fedele amico e confidente di Carlos (che poi diventerà un personaggio di primo piano nella tragedia di Schiller); e, <i>venuto in possesso delle lettere di Carlos ai fiamminghi</i>, fa arrestare il figlio.</p> <p>Al momento dell'arresto, Isabella, ingiustamente sospettata nella sua fedeltà di moglie, ingiuriata da Filippo, alla fine <i>spezza i legami delle convenzioni sociali e si getta singhiozzando nelle braccia di Carlos. Filippo rimane umiliato e interdetto, perché capisce che nessun supplizio potrà ormai bastare per l'immensa gioia degli innamorati in quell'istante</i>. E Carlos grida: <i>«Risvegliati, anima mia! Ho provato gioie così ardenti sulla terra, che oramai non mi basteranno più i sensi per quelle del cielo!»</i>.</p> <p>Egli <i>sfida le spade</i> degli sgherri e <i>non si stacca dalla regina finché questa non gliene fa cenno</i>. Il re ordina intanto che egli venga rinchiuso nella torre e che per Isabella si prepari un lentissimo veleno, in modo che alla sua agonia si mescoli lo strazio della fine di Don Carlos: «Ed ora», dice al precettore Gomez, «alimenta la mia rabbia, fa che non mi spenga. Io ho trionfato sopra l'amore e sopra la natura!».</p> <p>Alla fine, l'innocenza dei due giovani innamorati viene alla luce; ma troppo tardi; Isabella, vinta dal veleno, muore accanto allo svenato Don Carlos; e <i>il re prorompe nella disperata esclamazione: «Siate dimenticati per sempre, scettro e corona e stirpe gloriosa! Invece del serto scintillante, cingano il mio capo soltanto le tenebre eterne!»</i>.</p>	<p>[...]. La tragedia di Otway si inizia in mezzo al <i>tripudio nuziale</i>: sono di fronte Filippo, raggiante la felicità, la Regina, chiusa in un melanconico silenzio, <i>Don Carlos, nero e minaccioso come un cielo in tempesta</i>. Questa comune tristezza dei due giovani rivela che le nozze non hanno sciolto né spezzato il nodo che avvinceva le loro anime, e getta subito il sospetto nel cuore del Re. Accanto ai due giovani sono collocati due confidenti, nei quali si irraggia e se spande la luce del loro candore: una bella fanciulla francese, Enrichetta, a fianco di Elisabetta, e a fianco di Don Carlos il Marchese di Posa. [...] Nella rabbia di sapersi tradito, per sfogare in qualche modo la follia sanguinaria, il Re ordina a Gomez di pugnare il Marchese. Ruy abbraccia il rivale "come l'amante che s'attacca all'amata" e, nella stretta, si fa scorrere tra le mani un pugnale e lo affonda nel petto dell'avversario. Nella colluttazione e negli ultimi rantoli dell'agonia, Posa si lascia sfuggire un rotolo di carte, le quali si sparpagliano per terra. Filippo si china sul cadavere, raccoglie quelle carte insanguinate, le legge. Sono <i>lettere di Don Carlos ai Fiamminghi</i>. La prova del tradimento non poteva essere più luminosa. [...]</p> <p>Di fronte a questa furia Isabella si irrigidisce, riacquista il senso della sua dignità e del suo orgoglio. Filippo la vuole a forza colpevole, la respinge a forza da sé. E sia! Ciò che non si può evitare, si compia. Ed <i>ella si getta disperatamente, singhiozzando, tra le braccia di Don Carlos</i>. Di fronte a questo spettacolo dell'amore ineluttabile, che <i>spezza i lacci delle convenzioni sociali</i> e non ha più ritrosia né ritegno, <i>Filippo si sente umile e disarmato, perché si avvede che ogni supplizio sarà inadeguato a punire la gioia infinita, che si diffonde in quell'amplesso</i>. Il linguaggio dei due amanti non è più dubbioso, ma superbo e squillante.</p> <p><i>Carlos: «Svegliati, anima mia!... Sulla terra io ho provate gioie così intense, che appena io avrò senso per quelle del cielo. Oh, quale fascino, ben più dolce di quello dei fiori (si appoggia sul seno di lei), più soave dell'incenso che ascende al cielo, presentato dalle mani degli angeli!</i></p> <p><i>Odioso tiranno</i>, grida la Regina a Filippo; <i>schiaivi, schiaivi miserabili</i>, Don Carlos chiama gli sgherri che tentano di trascinarlo con loro. E <i>sfida l'spade e le ascie e non si scioglie dalle braccia della Regina, altre che quand'ella gliene fa cenno</i>.</p> <p>Dopo il fragore della tempesta, ora sovrasta sulla scena un tragico silenzio. Isabella inginocchiata, come infranta dalla violenza della passione, singhiozza, mentre più lontano s'allunga sul suolo il cadavere di Posa. La Morte si è accampata in quella casa, ora dirige ogni passo, suggerisce ogni parola che sarà pronunciata. Il Re si avvicina alla Duchessa d'Eboli e le ordina di preparare per la Regina un veleno lentissimo, in modo che le torture dell'agonia siano aggravate dallo spettacolo della fine di Don Carlos. "Ed ora, dice a Gomez, accendi la mia rabbia, impedisci che essa si spenga. Io ho trionfato sopra l'amore e sopra la natura!".</p> <p>[...] Don Carlos viene portato da due guardie a morire in cospetto del padre e di Isabella. Rigato di sangue, tremulo e pallido, egli si fa adagiare accanto alla Regina, che si torce negli spasimi estremi dell'agonia. Non una parola di odio per Filippo, non un gesto, non uno sguardo irriverente. Quando la morte è vicina, i due moribondi si lasciano cadere dai loro seggi e si inginocchiano invocando per il loro giudice la pace eterna. La virtù ormai brilla d'una luce così divina, che <i>il Re come disperato esclama: «Corona e scettro, ceppi gloriosi, siate per sempre dimenticati! Invece del fulgore della corona, soltanto le tenebre eterne circondino il mio capo!»</i></p>

Más drástico resulta el resumen del *Filippo* alfieriano, que atenúa el juicio negativo de Levi, limitándose a comparar su planteamiento –demasiado político– con el psicológico de Enciso y Otway:

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. VII “L’Alfieri”, pp. 327-328.</p>
<p>Per tacere dei numerosissimi minori che similmente portarono sulle scene la tragedia di Don Carlos, citeremo ancora i due maggiori: Alfieri e Schiller. Il primo rovesciò tutto il peso della vergogna e della ferocia su Filippo, nel quale impersonò la cupa figura del tiranno quale gli fu ispirata dalla lettura degli <i>Annali</i> di Tacito; la prima idea di Alfieri, infatti, nell’accingersi a scrivere la tragedia, era di raffigurare in Filippo la tirannide e in Carlos l’amore della libertà e quindi se stesso. Il personaggio di Filippo non è artisticamente riuscito; da lui non viene mai nessun accento di umanità né di quella regale giustizia che lo rivestiva nel dramma di Enciso, e, ancora, in quello di Otway. Egli è il tiranno nel senso più retoricamente bieco e astratto.</p>	<p>[...] Ma poi, nella lettura dei primi sei libri degli <i>Annali</i> di Tacito, si affacciò alla fantasia dell’Alfieri un’altra figura imponente e scultoria: Filippo, il tiranno bestiale, simulatore, crudele e sanguinario. E allora la scena fu sgombrata, furono fatte tacere le voci di amore e di dolore dei due giovani, furono tolti di mezzo i confidenti, furono cancellati tutti gli accenni agli usi e ai costumi spagnuoli del tempo e sommerso nell’ombra ogni carattere pittoresco e vistoso della scena. Essa si innalzò nuda e liscia, come le pareti d’un tempio squallido e vuoto. Anche quella nudità avrebbe avuto una certa sua grandezza tragica e suggestiva, se la figura che vi doveva campeggiare fosse stata davvero un solenne simulacro sacerdotale, se Filippo - nella sua tirannia e nella sua immane cupidigia di dominio - fosse apparsa un’anima grande e potente. Ma invece Filippo, foggiate di maniera su pochi e rapidi tratti di Tacito, riuscì una delle più meschine e triste creature del teatro alfieriano. Io non so davvero comprendere come tanti critici si siano lasciati illudere dalla grossolana brutalità degli atteggiamenti di questo tiranno ed abbiano proclamato Filippo una maschia figura di dominatore.[...]</p>

Llegada al drama de Schiller, Morante sigue más de cerca el texto de Levi, aunque no resiste la tentación de introducir pequeños retoques, aquí señalados en negrita:

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. VIII “Shiller”, pp. 374-375.</p>
<p>Isabella e Carlos, quest’ultimo nascosto <b>sotto la spoglia di un frate</b>, non sospettando di essere spiati, <b>si stringono nel loro primo ed ultimo abbraccio</b>:  CARLOS - Voglio che <b>d’ora in avanti</b> non vi sia <b>più fra noi alcun</b> segreto. <b>Non avrete</b> più bisogno di temere gli sguardi del modo (<i>Vuole riprendere la sua maschera</i>). Questa è la mia ultima menzogna.  IL RE (<i>avanzandosi fra loro due</i>) - sì, la tua ultima.  (<i>La Regina cade svenuta; Carlos la raccoglie fra le braccia</i>) - È morta. Oh, cielo, oh, terra!  IL RE (<i>calmo e freddo, rivolgendosi all’Inquisitore</i>) - Cardinale, io ho compiuto l’opera mia. Compilate la vostra.</p>	<p>Filippo indovina che <b>sotto il saio</b> si deve celare Don Carlos e si mette in via seguito dai soldati e dall’inquisitore, e coglie infatti i due amanti infelici <b>nel momento del loro primo ed ultimo amplesso</b>.  CARLOS: Io voglio che <b>da ora in poi</b> non vi sia <b>nulla di</b> segreto fra noi. Voi <b>non avete</b> più bisogno di temere gli sguardi del mondo. (<i>Vuole riprendere la sua maschera</i>). Questa è la mia ultima menzogna.  IL RE, <i>avanzandosi tra essi</i>: Sì, la tua ultima  <i>La regina cade svenuta; Carlos la raccoglie tra le braccia</i>: Ella è morta? Oh cielo! Oh terra!  IL RE, <i>calmo e freddo rivolgendosi all’inquisitore</i>: Cardinale, io ho compiuta l’opera mia. Compilate la vostra.</p>

La conclusión reproduce, en fin, aunque con menos palabras, la tesis del estudioso italiano:

<p>-Elsa Morante, <i>Il fantastico Don Carlos</i>, pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 6 dicembre, 1941, p. 15-16.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. X “I romantici”, p. 425.</p>
<p>Pur da questa breve scorsa, si può capire come <b>la leggenda di Don Carlos sia una delle più forti leggende d’amore e di morte</b> create dagli uomini; simile a quella <b>di Paolo e Francesca, di Ugo e Parisina</b>. <b>Lorenzo Diodati.</b></p>	<p><b>La leggenda di Don Carlos è una delle più ricche e delle più suggestive</b> della letteratura moderna. [...] Dai pochi fatti spicciolati offerti dalla storia la fantasia popolare ha tratto una delle più delicate <b>leggende di amore e di morte</b>, che siano fiorite lungo il sentiero dell’umanità. La corte spagnuola si circondava d’un pauroso mistero. In quel mistero la fantasia ha collocato la sua mitica storia degli amori di Carlo e Isabella, tragici e sanguinosi come quelli di <b>Paolo e Francesca, di Ugo e Parisina</b>. La storia di Don Carlos è un vero mito, come quelli favoleggiati nei tempi eroici e recati sulle scene nel teatro greco, come quegli altri nei quali si sbizzarrì la romanzesca fantasia del Medio Evo.</p>

En cuanto al artículo *La verità su don Carlos*, su fuente es el capítulo I del libro de Levi, titulado “Il príncipe don Carlos”<sup>444</sup>. Aquí Morante se muestra particularmente interesada en la infancia del personaje, de la que reproduce incluso pequeños detalles (la mordedura de los senos del ama de cría, sus primeras palabras, la crueldad con los animales). Las intervenciones más personales en la reescritura son, a parte de una distinta ordenación de los episodios, las relativas a la orfandad del niño. Así, evita aludir a las “manos mercenarias” que lo cuidaron («Il bimbo crebbe solo, abbandonato a mani prezzolate»), para centrarse en la suplencia materna ejercida por la tía del huérfano («la sola persona cara che vegliò sulla sua infanzia fu la zia, donna Giovanna» → «Carlos trascorse l’infanzia con la zia donna Giovanna»): un trasunto evidente de su propia biografía. A este respecto es también digno de nota que la frase pronunciada por el muchacho hablando de sí mismo en tercera persona: “Come rimarrà il bimbo [...] qui, solo...?”, empuje a la joven Elsa a sustituir *bimbo* por *niño*, creando una forma híbrida que anticipa el bilingüismo de *Aracoeli*: “«Come resterà *el niño* [...] qui solo...?)»” (véase el cotejo de ambos textos con los puntos señalados en negrita):

<sup>444</sup> Cap. I “Il príncipe Don Carlos”, en E. Levi, cit., pp. 3-41.

<p>Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i>, con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 20 dicembre 1941, p. 17-18.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. I “Il principe don Carlos”, pp. 3-6.</p>
<p>Don Carlos nacque l'8 di luglio del 1545 da Filippo II di Spagna, il quale era allora in età di diciotto anni e mezzo, e da donna Maria Infanta del Portogallo, anch'essa diciottenne. La madre morì quattro giorni dopo il parto, e Carlos trascorse l'infanzia con la zia donna Giovanna, essendo il padre lontano per gli affari politici e la guerra. Carlos aveva sei anni quando anche la zia dovette lasciarlo, per andare sposa al principe ereditario del Portogallo. Al momento di staccarsi da lei, Carlos diceva: «<b>Come resterà el niño</b>», così chiamava se stesso, «qui solo, senza madre né padre, col nonno in Germania e il padre al Monzon?».</p> <p>Si diceva che, per ritardo di sviluppo, fino a cinque anni egli non avesse pronunciato una parola; e la prima parola da lui udita fu «no». Un ambasciatore veneto scrive che «ancora poppante, egli mordette i petti a tre sue balie che per questo rispetto furon vicine a morire». L'ambasciatore veneziano Federico Badoer racconta che un giorno «essendoli stata donata una biscia scodarella molto grande et essa avendoli dato un morso a un dito, egli subitamente coi denti le spiccò la testa». Un contemporaneo dice che «di nessuna cosa gustava di più che di vedere gli animali arrostiti vivi». Non voleva sentir parlare altro che di guerra e di armi, odiava i buffoni e prediligeva i soldati; e per questo motivo molti presagivano per lui il glorioso destino di suo nonno Carlo V.</p>	<p>[...] Don Carlos nacque da genitori poco più che fanciulli. Il padre, Filippo II, aveva, quando egli nacque, diciotto anni e mezzo, diciotto anni la madre, donna Maria infanta del Portogallo, la quale morì quattro giorni dopo il parto avvenuto l'8 di luglio del 1545. <b>Il bimbo crebbe solo, abbandonato a mani prezzolate, privo delle cure materne</b> e delle cure del padre, che le guerre e la politica chiamavano lontano; la sola persona cara che vegliò sulla sua infanzia fu la zia, donna Giovanna, la quale pure dovette lasciarlo, quand'egli aveva sei anni, per andare in Portogallo sposa al principe ereditario di quella corona. In una lettera diretta a Carlo V da don Luigi Sarmiento ci è descritta in modo da stringere il cuore la scena della separazione del piccino dalla zia: “Tre giorni piansero l'uno e l'altra, e il piccino diceva: - <b>Come rimarrà il bimbo</b> - così egli si chiamava da se stesso - qui, solo, senza mamma, senza padre, col nonno lontano, in Germania e il padre a Monzón?” Alla fine il piccino si gettò tra le braccia di don Luigi, che doveva accompagnare in Portogallo donna Giovanna, scongiurando che ritornasse presto.</p> <p>[...] Il grande avo, Carlo V, amava sentirsi ripetere le ingenuie risposte del nipotino e si compiaceva del giudizio che di lui comunemente si dava in questi anni. Lo si diceva “simile al padre di faccia, ma dissimile di costumi”, animoso, sebbene talora crudele, “nemicissimo dei buffoni, amicissimo dei soldati”. Si presagiva in lui un nuovo Carlo V per il carattere focoso, insofferente, violento; infatti egli non voleva sentir parlare altro che di guerre e di armi, e in vano Honorato Juan cercava di richiamarlo allo studio e di addolcirne le asprezze del carattere con la lettura del <i>De officiis</i> di Cicerone.</p> <p>[...] Ancor poppante, scrive un ambasciatore veneto (1563), egli “mordette i petti a tre sue balie che per questo rispetto furon vicine a morire”. Si diceva che, per ritardo di sviluppo, a cinque anni egli non avesse pronunciata una parola; “et la prima parola avvertita in lui fu <i>no</i>”. Famiano Strada riferisce che il più grande divertimento del piccino era di vedere agonizzare le lepri colpite dai cacciatori; un contemporaneo, Orazio della Rena, dice “che di nessuna cosa gustava più che di vedere gli animali arrostiti vivi”; l'ambasciatore veneziano Federico Badoer compie il quadro di tanta ferocia narrando che una volta “essendoli donata una biscia scodarella molto grande et essa avendoli dato un morso a un dito, egli subitamente co' denti le spiccò la testa”.</p>

En otros lugares el resumen es más mecánico, pero, aun así, prevalece la tendencia a modificar el orden de los datos o a suprimir alguno, como los que



endurecen en exceso el talante de los personajes restando protagonismo a la corriente de afecto que, pese a todo, circula entre ellos. Tal es el caso de Felipe II, enamorado de su esposa y correspondido por ella, a quien Elsa presenta como una persona afable («grazioso e biondo, affabile nei modi»), antes que «poco simpatico» y de «carattere chiuso, severo e vendicativo», conforme al juicio de Levi:

Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i> , con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i> , 20 dicembre 1941, p. 17-18.	Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i> , Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. II “La Regina Elisabetta e la Principessa d’Eboli”, pp. 45-50.
Nel 1559, Filippo II sposava la giovinetta Isabella, figlia di Caterina de’ Medici. Filippo aveva a quel tempo trentacinque anni, e le testimonianze del tempo ce lo descrivono <b>grazioso e biondo, affabile nei modi</b> . L’ambasciatore veneto Morosini ci dice di lui: «È molto vendicativo, né si scorda facilmente l’ingiurie, ma sa coprire molto bene i suoi affetti, di maniera che dicono in Spagna per proverbio che dal riso del re al coltello non vi sia differenza alcuna».	Ciò che rendeva Filippo <b>poco simpatico non erano i lineamenti irregolari, ma il carattere chiuso, severo e vendicativo</b> . «È molto vendicativo, né si scorda facilmente l’ingiurie, ma sa coprire molto bene i suoi affetti, di maniera che dicono in Spagna per proverbio che dal riso del re al coltello non vi sia differenza alcuna»; così in una sua Relazione (1581) l’ambasciatore veneto Giovanni Francesco Morosini.

En cualquier caso, la síntesis de Morante opta por concentrar datos y escenas en pocos protagonistas, lo cual explica, por ejemplo, que atribuya al solo Rey las decisiones que afectan a su hijo, poniendo en primer plano el conflicto personal antes que el institucional (véanse aquí abajo las partes evidenciadas en negrita):

<p>Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i>, con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 20 dicembre 1941, p. 17-18.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. I “Il principe don Carlos”, pp. 15-20.</p>
<p><b>Filippo considerava</b> il matrimonio del figlio come un mezzo politico per crearsi nuovi nodi e nuovo potere in Europa; non così la pensava Carlos, <b>e questo segnò il primo grave distacco fra padre e figlio. Filippo</b>, caduto il progetto di Maria Stuarda, <b>decise</b> di dare al figlio la propria sorella Giovanna, la stessa che aveva allevato Carlos nell’infanzia, rimasta ora vedova dell’Infante del Portogallo. Ma Carlos si precipitò nella cappella del Palazzo dove i deputati erano raccolti, e dichiarò loro che esso avevano fatto una <i>necedad</i> proponendo al padre di dargli in moglie la principessa sua zia. E li invitò a non occuparsi delle cose sue intime, che riguardavano lui solo. Per cui anche questo progetto di nozze andò in fumo, e Giovanna si chiuse in un convento.</p>	<p><b>Alla corte di Madrid tutti apertamente preferivano</b> alla “candidatura nuziale” di Maria Stuarda quella di donna Giovanna, sorella di Filippo II e vedova dell’infante del Portogallo. [...] Ma Don Carlos non voleva sentir parlare di queste nozze con la zia, che egli aveva venerata come madre fin da piccino. Nel dicembre del 1567, presentandosi improvvisamente nella cappella del Palazzo dov’erano riuniti i deputati, egli indirizzò loro alcune parole rimproverandoli di volersi immischiare nelle cose più intime e care: “nelle corti di Toledo voi faceste una <i>necedad</i> di supplicar mio padre che mi maritasse con la principessa mia zia...»[...] Dopo questa scenata clamorosa non si poté più pensare a simili nozze; e donna Giovanna decise di seppellire la sua dolorosa bellezza tra le mura d’un convento.</p>
<p>Don Carlos soleva dire «<i>que plutost se laisseroit-il mourir, si son père le vouloit forcer de l’épouser</i>». Il fatto è che Carlo era innamorato; senza averla mai vista, egli sognava di sposare sua cugina Anna, figlia di Massimiliano d’Austria, <b>che la fama gli descriveva</b> come bellissima e saggia. Una volta che egli appariva assorto e cupo, e che la regina gli chiese dove fosse il suo pensiero, egli rispose: «Lontano, a più di duecento leghe da qui!» «E dove, allora?» «Vicino a mia cugina Anna».</p> <p>Teneva sempre presso di sé, in uno scrigno d’ebano adorno di pietre preziose, il ritratto di Anna (che fu poi trovato dopo l’arresto, quando furono frugati i suoi oggetti e le sue carte). Il matrimonio fra Carlos ed Anna non era affatto sconsigliabile neppure dal punto di vista diplomatico. <b>Con estrema gioia di Carlos</b>, furon fatti progetti di nozze; ma quando le trattative erano a buon punto, Filippo, per chi sa quali suoi segreti disegni, le fermava. Questo <b>fece salire al culmine il rancore di Carlos per suo padre</b>. Fu allora che Carlos compilò un beffardo libriccino intitolato «<i>Los grandes y admirables viaje del Rey don Phelipe</i>», in cui, dentro si leggeva: «<i>El viaje de Madrid al Pardo de Segovia, del Pardo al Escorial, del Escorial a Aranjuez, de Aranjuez al Escorial...</i>», ecc., e così per molte pagine, elencando ridicolmente i viaggi e le passeggiate di Filippo attraverso i suoi luoghi di piacere e di villeggiatura; <b>questo libro cadde fra le mani del re provocandone l’ira</b>.</p>	<p>[...] diceva “<i>que plutôt se laisserait-il mourir, si son père le vouloit forcer de l’épouser</i>”. Don Carlos aveva già fatta la sua scelta. Senza mai averla vista, egli si era innamorato di Anna, sua cugina, figlia di Massimiliano d’Austria <b>che gli ambasciatori imperiali gli descrivevano</b> bellissima, saggia e devota. Un pomeriggio d’agosto del 1565 il Principe era salito su un carro tirato da buoi, <b>insieme con la regina e le sue dame</b>, per visitare il parco di Segovia. Egli era accigliato ed assorto; ad un tratto la Regina scherzando gli domandò dove fosse il suo pensiero. - Più di duecento leghe lontano! - E dov’è, tanto lontano? - Vicino a mia cugina.</p> <p>Quando, dopo l’arresto, nel 1568, frugarono tra le carte e i gioielli del Principe, in un cofano trovarono un piccolo ritratto dell’arciduchessa Anna, chiuso in una scatoletta di ebano e adorno d’ogni sorta di pietre preziose. [...]. Filippo allora fece proseguire <b>le trattative nuziali che erano seguite sempre con ansia appassionata da Don Carlos, dalla regina Maria di Ungheria e da Massimiliano</b>. Ma appena si era vicini a una soluzione favorevole, ecco che il Re trovava nuovi pretesti per differirla. [...] <b>Perciò appariva a molti un principe imbecille e fiacco; tra i molti anche il figliolo “se nocqui, dice Branthôme (1), de son père et de ses oisivetés, si bien qui’il fist faire un jour un livre de papier tout en blanc et par mocquerie fist mettre en la subscription et en commencement du dict libre - Los grandes y admirables viajes del Rey Don Phelipe - e au-dedans y avoit : «El viaje de Madrid al Pardo de Segovia, del Pardo al Escorial, del Escorial al Aranjuez, de Aranjuez al Escorial, del Escorial al Pardo, del Pardo a Madrid, de Madrid a Aranjuez, de Aranjuez a Tolledo, de Tolledo a Valledolit, de Valledolit a Burgos, de Burgos a Madrid, y del Pardo a Aranjuez, de Aranjuez al Escorial, del Escorial a Madrid y de aquí a las Cortes de Monzón. Et ainssi de feuillet en feuillet en emplit le libre par telles inscriptions et escriptures ridiculenuses, se mocquant ainssi du roy son pere e de ses voyages et promenades qu’il faisoit en ses maisons de plaisance; ce que le roy sceust e en vist le libre, don il en fust fort aigry contre lui”</b>.</p>

Otro motivo desavenencia paterno-filial es la vida disoluta de don Carlos, a la cual Levi dedica diversas anécdotas, pero que Morante reduce a una, precisamente la documentada en lengua castellana, pese a figurar en una nota a pie de página:

<p>Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i>, con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i>, 20 dicembre 1941, p. 17-18.</p>	<p>Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i>, Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. I “Il principe don Carlos”, pp. 25-26.</p>
<p>Don Carlos proseguiva intanto a corte una vita di disordini e di violenze: egli si era unito a dodici giovani suoi pari, e con loro percorreva la città, compiendo ovunque prepotenze e soprusi. Negli archivi di Simancas sono conservati i conti di corte, in cui sono annotate indennità pagate ai parenti di ragazze battute dal principe (<b>15 ottobre 1566 - A Damian Martin, padre de las niñas pegadas, por mandado de Su Alteza, cien reales de limosna</b>). Una volta, egli rimase cinque ore chiuso nelle scuderie reali; quando ne uscì, si trovarono ventitré cavalli feriti.</p>	<p>Questo episodio di violenza non stupì la corte altro che per l'autorità della vittima; del resto esso non era che uno degli episodi abituali della vita del Principe. Poc'anzi egli aveva minacciato il suo <i>ayuda de cámara</i> prediletto, Juan Estevez de Lobón, di gettarlo dalla finestra; aveva dato un schiaffo a Don Alonso de Córdoba, altro suo gentiluomo, colpevole di non aver risposto sollecitamente a una sua scampanellata; aveva minacciato col pugnale alla mano Don Fadrique Enriquez, suo maggiordomo. Erano sempre gli istinti selvaggi del fanciullo persecutore delle biscie scoderelle, che rinascevano di tratto in tratto con tutta la violenza d'una brutale natura che erompe. Nei conti della Corte, che si conservano negli archivi di Simancas, sono spesso notate delle idennità pagate alle famiglie di alcune ragazze battute dal Principe (1) [Nota 1: <b>15 ottobre 1566 - A Damian Martin, padre de las niñas pegadas, pro mandato de Su Alteza, cien reales de limosna</b> (Gachard, p. 395 n.)] Un giorno egli si chiuse nelle scuderie reali e vi rimase cinque ore; quando ne uscì, si trovarono ventitré cavalli feriti. Un altro cavallo, quello che Filippo preferiva ed era perciò chiamato <i>el privado</i>, fu così maltrattato dal Principe, che morì in pochi giorni.]</p>

El conflicto estalla cuando el rey contraviene su promesa de llevar al joven Carlos a Flandes. En este caso, Morante, no solo restringe una vez más los hechos a padre e hijo, sino que –anticipando situaciones de *L'isola di Arturo*– pone el acento en el desengaño del joven iluso antes que en el engaño perpetrado por su progenitor.

Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i> , con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i> , 20 dicembre 1941, p. 17-18.	Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i> , Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. I “Il principe don Carlos”, pp. 29-31.
In quel tempo, fu decisa da Filippo la partenza per le Fiandre in rivolta. Carlos decise di accompagnarlo, allo scopo di far visita alla fidanzata in Austria. Egli mandò ad Anna doni magnifici fra cui un diamante del valore di trentamila scudi, preparò il proprio corredo, le vesti regali, i pennoni dorati da innalzare sulla nave. <b>Ma anche questo viaggio, che forse in realtà Filippo non aveva mai voluto, andò in fumo.</b>	[...] Ma intanto <b>fervevano i preparativi della partenza per le Fiandre</b> , e Don Carlos esultava, di tutto dimentico e non preoccupato che di piacere alla fidanzata, alla quale inviava doni magnifici e tra l’altro un famoso diamante valutato trentamila scudi. Mentre si allestivano le navi, Don Carlos preparava il corredo, le vesti, persino in pennoni da innalzare sull’albero del suo bastimento. Ma i mesi passavano e la partenza veniva sempre differita di giorno in giorno. <b>Alla fine apparve ben chiaro che Filippo non vi aveva mai pensato seriamente, e che i preparativi, appunto perché ostentati con tanta libertà, erano una finzione di quel gran maestro di inganni.</b>

La labor de reescritura morantiana se hace más hilada en el epílogo, con el descubrimiento de la conspiración urdida por Don Carlos, su arresto, prisión y muerte:

Elsa Morante, <i>La verità su don Carlos</i> , con pseudónimo Lorenzo Diodati, <i>Oggi</i> , 20 dicembre 1941, p. 17-18.	Ezio Levi, <i>Il principe don Carlos nella leggenda e nella Poesia</i> , Roma, Treves, 1924 (2ª ed.): Cap. I “Il principe don Carlos”, pp. 32-38.
Don Carlos aveva ordinato al Gran Maestro delle Poste di preparargli i cavalli per l’imminente viaggio e aveva chiesto un nuovo appuntamento a don Giovanni, ma questo non comparve. Allora don Carlos, presentando che suo padre fosse stato informato di tutto, si mise a letto fingendosi malato. Egli aveva mutato le sue stanze in un arsenale, con archibugi, pugnali, polvere e palle di piombo. Qua lo sorprese addormentato, nella notte il re, seguito da quattro ministri. Gli furono tolte tutte le armi, fu frugato nelle sue carte e trovati documenti fra cui le lettere ai Grandi, e una lista di nemici da sopprimere, primo fra tutti suo padre. Il principe singhiozzava, chiedeva di essere senz’altro ucciso, e tentò di gettarsi nel fuoco del camino. Egli faceva appello al cuore del padre: «Non sono padre», rispose Filippo, «sono il re».	Don Carlos aveva ordinato al gran maestro delle poste di tener pronti dei cavalli per un viaggio imminente, e aveva dato un nuovo appuntamento a Don Giovanni. Ma questi non si fece vivo. E allora, convinto che il Re avesse già avuto sentore dei suoi maneggi, Il Principe si finse ammalato e si gettò sul letto. [...] Prevedevano una sorpresa, il Principe aveva mutato le sue stanze in una specie di arsenale, con polveri, palle di piombo, archibugi, spade e pugnali. [...] I quattro ministri si impadronirono di un archibugio carico, della spada e del pugnale, che erano appesi accanto al letto. [...] Una cassetta che conteneva lettere e carte fu trasportata nello studio del Re, vi si trovarono un piano della fuga, le lettere ai Grandi, una lista dei nemici da levare di mezzo, tra i quali erano il Re, il Principe e la Principessa d’Eboli, il Duca d’Alba e il cardinale Espinosa, e una lista di amici fidati. Il Principe chiedeva che lo si uccidesse senz’altro, poi, visto non gli si dava ascolto, cercò di gettarsi sul fuoco che ardeva nel grande camino della camera. Lo trattennero. Tremante di collera e di disperazione, il Principe singhiozzava e faceva appello al cuore del padre. -“Non sono padre - rispose Filippo - sono il re”

Da quel momento, l'Infante, diventando prigioniero, non fu lasciato solo un minuto; disarmato, era sorvegliato continuamente da otto gentiluomini, che si davano a turno. Qualche giorno dopo, fu trasferito in una torre che aveva una sola finestra ad inferriata ed un grande camino, anch'esso munito di sbarre, per impedirgli di gettarsi nel fuoco. Al posto dei gentiluomini di prima ne furono collocati degli altri sconosciuti. Da principio, Carlos decise di lasciarsi morire rifiutando ogni cibo; ma poi fu vinto dalla fame e chiese da mangiare. Filippo intanto lo considerava come morto, al punto che don Giovanni vestì gli abiti da lutto. I suoi servi furono licenziati, i suoi cavalli donati ad altri principi. «Non si parla più della cattura del Principe», diceva l'ambasciatore di Genova, «Come se fosse tra li difunti, fra i quali credo che si possa enumerare».

Il principe intanto, nella sua torre, leggeva e commentava la storia e le leggi di Spagna, e scriveva con grande fervore lunghe pagine che poi stracciava scrollando il capo. Non essendo riuscito a farsi morire di fame, egli decise di uccidersi con gli eccessi, e quando gli riuscì meglio rispondendo di più alla sua natura. Egli era stato sempre assai vorace: «La sola attitudine che mostri», aveva scritto di lui l'ambasciatore Dietrichstein, «è per i piaceri della tavola; si getta con avidità sui cibi ed appena ha finito, vorrebbe ricominciare, così che per simili stravizi è sempre malaticcio e molti pensano che non vivrà a lungo». Non solo, nella sua prigione, il principe mangiava voracemente frutta cruda, e ogni altra cosa che ritenesse dannosa, ma volontariamente esponeva il suo corpo che non era mai stato troppo robusto ad ogni sorta di logoramento. Beveva una grande quantità d'acqua ghiacciata, rimaneva per ore ed ore nudo, dormiva con le finestre aperte. Verso la metà di luglio, divorò un intero pasticcio di pernici, pieno di droghe, e per vincere la sete sopravvenutagli, invano bevve acqua diaccia. Gli sopravvennero il vomito e la febbre, ed egli rifiutò ogni cura suggerita dai medici. Volle dettare il suo testamento, nel quale lasciava quasi tutto il suo avere a monasteri e conventi. Chiese di vedere per l'ultima volta suo padre, ma questi rifiutò.

Aveva da pochi giorni compiuto i ventitré anni. Il venticinque luglio cadeva la festa di San Giacomo di Compostella, ed egli, che era assai devoto di quel santo, raccolse tutte le forze per vivere fino a quel giorno. Mentre scoccava la mezzanotte del 24 luglio, disse: «È il momento», e alzatosi sul letto, con una candela benedetta fra le mani, disse al confessore: «Padre mio, mi aiutate!»; poi volle che gli fosse recitata la preghiera che Carlo V aveva chiesto morendo. Infine si fece stendere sulle coperte un saio di frate minore e un cappuccio di frate domenicano e al tocco dopo mezzanotte spirò.

[...] Dopo quella notte il prigioniero non fu lasciato solo un istante: a turno, di sei ore in sei ore, otto gentiluomini, a coppie, lo sorvegliavano continuamente, senz'armi. [...] Pochi giorni dopo egli fu fatto uscire dalle sue stanze e condotto in una torre che aveva una sola finestra chiusa da sbarre di ferro, una sola porta ferrata e un ampio camino, pure sbarrato e ferrato, per timore che non vi si rinnovassero i tentativi di suicidio. I gentiluomini di guardia furono tutti mutati; in luogo di quelli più cari e affezionati furono collocati degli sconosciuti. [...] Carlos decise di morire e rifiutò ogni cibo, ma poi, costretto dalla fame, si decise a mangiare [...] Anzi il Re ostentava di considerare come morto il suo disgraziato figliuolo; disciolse la sua *casa*, licenziò servi e gentiluomini, donò cavalli ai principi di Boemia, a Don Giovanni e al Duca d'Urbino. Don Giovanni vestì abiti da lutto. Nessuno osava più parlare del Principe per timore di spiacere al sovrano [...] “Non si parla più della cattura del Principe - dice l'ambasciatore di Genova - come se fosse tra li difunti, fra i quali credo che si possa con numerare”; e quello tedesco: “Des Printzen balbe so iste es ganz still, als o ber tot war”. Il Principe, nel fondo della sua torre, occupava le giornate leggendo commentando la storia e le leggi della Spagna. Scriveva con ardore delle lunghe pagine che poi, scrollando la testa, rompeva in minutissimi pezzi. Poiché la fame non l'aveva ucciso, egli pensò di logorare il suo inutile corpo con ogni sorta di eccessi; se ne rimaneva ore ed ore nudo, dormiva colle finestre aperte, beveva continuamente dell'acqua ghiacciata, mangiava con voracità della frutta ed ogni altra cosa che ritenesse nociva. Questi tentativi gli riuscivano assai meglio dei primi, perché erano assecondate dalle abitudini inveterate e da inclinazioni naturali. Infatti la sua voracità era ben nota: “la sola attitudine che mostra, scriveva nel 1564 l'ambasciatore Dietrichstein, è per i piaceri della tavola; egli si getta avidamente sui cibi ed appena ha finito, vorrebbe ricominciare, sicché per questi stravizi è sempre malaticcio e molti credono che non vivrà lungamente” [...] Verso la metà di luglio egli divorò tutto intero un pasticcio di pernici, pieno di droghe, le quali le diedero una sete ardente, che invano egli cercò di spegnere con la solita acqua ghiacciata. Sopraggiunsero il vomito e la febbre; i medici accorsero e suggerirono dei rimedi che il Principe rifiutò. Dopo aver ricevuto dal confessore l'assoluzione, egli chiese di vedere per l'ultima volta il padre; ma Filippo non volle ascoltare neppure il sacro richiamo di quel moribondo.

Il 22 luglio Don Carlos dettò il suo testamento [...] Egli aveva una grande venerazione per San Giacomo di Compostella, la cui festa cade il 25 luglio, e perciò raccolse tutte le forze per vivere fino a quel giorno e per morire in quella solennità. Alla mezzanotte del 24 luglio, udendo scoccare i lenti rintocchi: - “È venuto il momento” - disse e, alzatosi sul letto, prese in mano una candela benedetta. - “Padre mio, mi aiutate!” - implorò al confessore, e volle che egli recitasse la preghiera che Carlo V aveva detto morendo; poi chiese che gli stendessero sulle coltri un saio di frate minore e il cappuccio da frate domenicano. Al tocco spirava. Aveva ventitré anni e sedici giorni.

Como vemos, aquí, pese al evidente plagio, Morante muestra ya una notable habilidad narrativa. Pero de este aprendizaje artístico interesa destacar sobre todo la atracción sentida por una figura a la vez patética y delirante como la del desdichado príncipe español, dividido entre el amor y el odio, su papel de víctima indefensa y su violencia autodestructiva. A través del libro de Levi, la escritora había absorbido además la imagen de una España entre barroca y romántica, cuya “cupa corte” proyectaba una sombra inquietante.

La historia de don Carlos contiene algunos elementos que anuncian temas propios de la narrativa morantiana: la infancia y juventud, con sus sueños irrealizables, la nobleza decaída, inmersa en pasiones y sufrimientos; el conflicto padre-hijo y las ocultas relaciones edípicas en el seno familiar.

Ezio Levi d’Ancona murió exiliado en Boston en 1941. En el mismo año de su desaparición, aparecían en la prensa del régimen los dos artículos de Morante-Diodati que resumían su libro más emblemático: era una coincidencia paradójica que nuestro descubrimiento ha permitido sacar a la luz.

Tres años antes, en 1939, Elsa Morante había dejado constancia de otra referencia al Siglo de Oro. En el *Diario* escrito ese año<sup>445</sup>, había consignado el siguiente epígrafe tripartito:

Tosto sarà che a veder queste cose  
non ti fia grave, ma fieti diletto  
quanto natura a sentir ti dispose.  
LA VIDA ES SUEÑO  
*Libro dei sogni*<sup>446</sup>

Los versos que preceden el título del célebre drama calderoniano corresponden a la *Divina commedia* de Dante (*Purgatorio*, XV, vv. 31-33), en ellos el Ángel de la

---

<sup>445</sup> Cfr. E. Morante, *Diario 1938. Lettere ad Antonio*, al cuidado de Alba Andreini, Torino, Einaudi 1939. En el frontispicio del manuscrito autógrafa figuran primero los versos dantescos, más abajo, en el margen inferior derecho, “Libro dei sogni”, y en el margen lateral izquierdo: “La vida es sueño”.

<sup>446</sup> E. Morante, *Opere*, vol. II, p. 1577.

misericordia anuncia al poeta que sus ojos, ahora deslumbrados por la luz, se acostumbrarán pronto al resplandor divino. El *Libro dei sogni* con que se cierra el epígrafe podría ser el volumen sobre la cábala del que en 1932 Hoepli había publicado una edición acompañada por un escrito de Freud (*Libro dei sogni. Con un saggio introduttivo sulle dottrine oniriche dai babilonesi a Freud*, Milano, Hoepli, 1933). En medio, con letras capitales para resaltar su centralidad, el título del drama calderoniano como clave para interpretar la vida<sup>447</sup>. La obra no figura en la biblioteca de Morante, pero su título, con la identificación absoluta de la vida como sueño, le transmitió tempranamente una filosofía de la existencia que, como veremos, supo conjugar con la del *Quijote* en algunas de sus obras narrativas.

## **1.2. Ensayos, artículos, entrevistas y otros escritos posteriores a 1948**

Antes de abordar las huellas de lo hispánico en la narrativa de Morante, las rastreamos en otros textos de carácter no literario, en su mayoría posteriores a la publicación de su primera novela en 1948, cuando la escritora despertaba ya el interés de la crítica y la prensa: entrevistas, artículos y escritos de carácter diverso.

### **1.2.1. Entrevistas**

A lo largo de su vida, Morante no concedió muchas entrevistas a los medios de comunicación. Ninguna a la televisión, salvo una breve declaración a propósito del premio Strega por *L'isola di Arturo*. En la prensa periódica encontramos algunas más. Nos detendremos en las que mencionan la cultura

---

<sup>447</sup> El drama de Calderón no se encuentra entre los libros conservados por Morante; en italiano, antes de 1938, había numerosas ediciones disponibles: *La vida es sueño*, Roma, Tip. Simboli, 1928 (trad. de A. Gasparetti); *La vita è sogno*, Milano, C. Signorelli, 1927 (trad. de G. Bottoni); *La vita è un sogno*, Torino, Unione Tipografico-editrice torinese, 1931 (trad. di C. Berra); *La vita è un sogno*; *Il mago prodigioso*, ed. de A. Monteverdi, Firenze L. Battistelli, 1920; *La vita è sogno*, Napoli, L'editrice italiana, 1020 (trad. de G. Marone).

española empezando por la figura de Don Quijote, que es la más recurrente. Las primeras referencias al personaje cervantino se producen en relación con *Menzogna e sortilegio*. Morante incluye la novela de Cervantes entre las obras que la han influido, subrayando la ampliación del espectro a épocas distintas del siglo XIX:

Del resto - mi ha detto la Morante - io ho avuto in mente, nel "formare" il mio romanzo, tre compiute invenzioni, la "Chartreuse de Parme" di Stendhal, l'"Orlando Furioso" dell'Ariosto e il "Don Chisciotte" di Cervantes. Come vede, usciamo anche dall'Ottocento<sup>448</sup>.

Se explica así que los paratextos que han venido acompañando las distintas ediciones de la novela mencionen siempre a Cervantes.

En 1948, Nino Badano, reseñando la conversación por él mantenida con la escritora, refería como ésta le había confesado que, no solo había leído el *Quijote* desde su más temprana juventud, sino que aquella lectura condicionó otras, encauzándola hacia la ensoñación quijotesca y la búsqueda "romántica" de un ideal:

Forse più esattamente si potrebbe dire che la scoperta del suo mondo espressivo, la Morante l'ha compiuta e tuttora la compie attraverso le sue letture. Di queste letture - è stata lei a rivelarlo - la più importante e decisiva è stata, fin dagli anni della giovinezza, quella del *Don Chisciotte*, che le ha, in certo modo rivelato le sue esigenze e disposizioni romantiche; tanto importante da avviarle in seguito alla ricerca o alla scoperta di un medesimo ideale romantico per esempio nell'*Idiota* di Dostojevskij e in Poe che ha avuto pure, sempre per sua confessione, una influenza notevole (del resto avvertibile) sulla sua formazione<sup>449</sup>.

Como hemos visto en el capítulo dedicado a su biblioteca, Morante manejó, además de la edición española de Martí de Riquer, otras en italiano. De hecho –como tendremos ocasión de demostrar– para *Menzogna e sortilegio* se sirvió de una traducción, mientras que, atendiendo al testimonio de Giulia Massari, el texto en lengua original lo leyó hacia 1957:

---

<sup>448</sup> Augusto Levi, "Esistenzialismo e 'spirou' nella notte del Premio Viareggio", *Il Corriere*, 7 agosto 1948, p. 1.

<sup>449</sup> Nino Badano, "Visita alla Morante", *La fiera letteraria*, n. 37, 5 dicembre 1948, p. 3.



Il libro che sempre ha affascinato la Morante è don Chisciotte: lo ha letto tante volte che ora riesce persino a leggerlo in spagnolo, nonostante non conosca questa lingua. Ed è il personaggio che più di frequente si riconosce nei suoi libri (cursiva nuestra)<sup>450</sup>.

Se trata, pues, de un influjo de base ya en los inicios de su carrera literaria. No es, pues, de extrañar que siguiera mencionando la novela cervantina como referente incluso al final de sus días, tal y como se lee en la entrevista concedida a Jean Noël Schifano pocos meses antes de su fallecimiento. Así, respondiendo a la pregunta sobre la presunta homosexualidad del protagonista de *L'isola di Arturo*, identificaba el *Quijote* con el sueño:

“E’ omosessuale, non soltanto. E’ tutt’e due. Ma preferisce i ragazzi. Sostiene di non amare sua madre, ma Nunziatella, per lui è una mamma. Gerace che peraltro diventa nel contempo i tre modelli ai quali si riferisce, per me, ogni personaggio: Achille, che è la vita naturale; *Don Chisciotte, che è il sogno*; Amletto, che è la disperazione il rifiuto [...]”

Más adelante, confirmaba al entrevistador la asociación entre sus orígenes sicilianos y España:

“Credo che il mio cognome sia spagnolo. In Spagna un mio amico ha visto una biblioteca che si chiama Morante. Ma avevo ... però questi sono problemi che non interessano la stampa. Nella mia vita ci sono due padri, tutti e due siciliani. Preferisco non parlarne. Quanto a mia madre, settentrionale, fu la più casta delle donne”<sup>451</sup>

Estas declaraciones de Elsa Morante no podrían ser más reveladoras, tanto por la referencia a don Quijote y a la teoría de los personajes –en este caso en relación con el personaje de Wilhelm Gerace que encarna la ensoñación quijotesca–, como por la supuesta españolidad de su apellido, es decir, del de su padre Augusto, siciliano de origen. En Madrid existía efectivamente una biblioteca del Marqués de Morante, famosa por el número y el valor bibliográfico de sus fondos. De ella se conserva hoy día sólo el catálogo (*Catalogus Librorum*, Madrid, Eusebio Aguado, 1854-1870), ya que este tesoro se dispersó en una subasta en París, mientras que otra parte pasó a la Biblioteca Nacional. Por ello resulta difícil saber si la información llegó a Elsa Morante a través de alguien que

---

<sup>450</sup> Giulia Massari, “L'isola di Elsa”, *Il mondo*, 19 marzo 1957, p. 15.

<sup>451</sup> Jean Noël Schifano, “Barbara e divina”, *L'Espresso*, 2 dicembre 1984, pp. 122-133.

vio una placa conmemorativa en el edificio, o por otros medios. Ya hemos visto que otra fuente de información fue para la escritora Germán Zamora, quien le aseguró que en su pueblo natal, Torralba de Oropesa, el apellido Morante era frecuentísimo.

En el capítulo sobre la biblioteca de Morante hemos señalado que en diferentes declaraciones y entrevistas, la escritora cita también a otros autores españoles: Miguel Hernández, Nicolás Guillén y Jorge Guillén. Así en la entrevista a Siciliano de 1972:

[...] Aggiunge che ha scoperto di recente Miguel Hernandez: “E’ bellissimo, non lo conosco. Così come ho scoperto Guillen, non Jorge Guillen, certamente: l’altro, quello che cantava canzoni nei caffè”. Poi fa il nome della Cvetaeva; ha riletto Cervantes, tutti i racconti di Cecov in primavera [...] <sup>452</sup>.

La obra cervantina “riletta” no podía ser otra que el *Quijote*, aunque nada impide pensar que sus lecturas pudieron extenderse a las *Novelas ejemplares*, una de las cuales, *La gitanilla*, tiene cierto parecido con el argumento del relato *Qualcuno bussava a la porta* (en Italia existía la antigua traducción de Alessandro de’ Novilieri Clavelli, con texto en español al frente, y la más reciente de Antonio Gasparetti) <sup>453</sup>.

### 1.2.2. Ensayos

En sus dos ensayos de poética, Morante reserva al *Quijote* un lugar destacado. Especialmente relevante es *I personaggi* de 1950 <sup>454</sup>, un texto al que ya nos hemos referido, pero sobre el que conviene volver. Allí la escritora sostiene que el problema fundamental del hombre estriba en sus relaciones con la realidad; de ahí que la única satisfacción posible resida en el reconocimiento de personajes

---

<sup>452</sup> Enzo Siciliano, “La guerra di Elsa”, *Il mondo*, 17 agosto 1972, p. 21.

<sup>453</sup> M. Cervantes, *Novelle esemplari*, trad. de Alessandro de’ Novilieri Clavelli, Milano, Pagnoni, 1875; M. Cervantes, *Novelle esemplari*, trad. de A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1952, 2 voll.

<sup>454</sup> Texto que aparece por primera vez en la sección semanal “Rosso e bianco” de *Il Mondo*, el 2 de diciembre de 1950, y después en la edición póstuma E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, cit.

vivos en obras literarias, cuya tipología reduce a tres modelos, todos basados en la relación entre individuo y realidad:

[...] Dunque: a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà:

- 1) *il Pelide Achille*, ovvero *il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;
- 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca la salvezza nella finzione;
- 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere<sup>455</sup>.

Ejemplos de los distintos caracteres son Fabrizio del Dongo, Manon Lescauto o Chichicov, para el modelo de Aquiles; *El idiota* de Dostoyevski y Emma Bovary para Don Quijote. De Hamlet no da ejemplos por considerarlos demasiado evidentes para cualquier lector, quizá porque la crisis del hombre contemporáneo le parece la más propicia al arquetipo del irresoluto. Existen también, según la autora, personajes mixtos como Orestes o Werther, resultado de la combinación de los tres, y Raskolnikov de *Crimen y castigo*, combinación de Don Quijote y Hamlet.

Para nuestro estudio interesa ante todo la visión de Don Quijote como paradigma universal antes que como personaje irrepetible. De hecho, los personajes morantianos son todos quijotescos en mayor o menor medida, pues todos parten de un conflicto con la realidad y una huida a paraísos imaginarios llevada hasta el extremo. Arturo, semejante al principio al feliz Aquiles, se desplaza luego a un mundo de ensoñaciones sin vínculo con la realidad; Anna y Francesco de *Menzonga e sortilegio* huyen también a mundos imaginarios, aunque comparten con Hamlet la inacción, la imposibilidad de actuar en sus vidas. Andrea de *Lo scialle andaluso* se refugia en la religión, pero vive del amor que experimenta por su madre idealizada. Davide Segre en *La Storia* es también un idealista que al final no consigue escapar de su propia tragedia.

---

<sup>455</sup> E. Morante, *Opere*, Meridiani, vol. II, p. 1467.

El *Quijote* es también para Elsa ejemplo paradigmático del género novelesco junto con *El asno de oro* de Apuleyo. Así consta en el artículo titulado *Sul romanzo*<sup>456</sup>, donde nuestra escritora cuestiona la clasificación tradicional de los géneros, ampliándola a poemas épicos y narrativos:

Inoltre succede pure, che, secondo le rigide, e talora incongrue, determinazioni dei “generi”, le storie letterarie accademiche, nelle loro trattazioni del romanzo, studiano, sì, fra i romanzi - com’è logico -, *L’asino d’oro*, per esempio, o il *Don Chisciotte*; ma non, invece, l’*Eneide*, per esempio, o l’*Orlando furioso*, che pure, nella loro sostanza, sono assolutamente dei romanzi, e andrebbero studiati sotto lo stesso titolo dei due primi. Nei riguardi dell’arte del romanzo, non importa se questi siano scritti in prosa, e quelli in versi;<sup>457</sup>.

La peripecia novelesca arranca, pues, para Elsa Morante, del conflicto con la realidad. Más concretamente, la novela expresa la tensión entre la realidad y la psicología del autor, y por tanto, todas parten de un principio subjetivo. Así pues, cada obra literaria posee su propio “sentimiento” predominante, que en Flaubert y Cervantes corresponde al ideal romántico.

Se si volesse isolare il sentimento predominante che stimola, in ogni romanziere, la sua diversa scoperta del mondo, si potrebbe riconoscere che in Verga, per esempio, questo sentimento è la *pietà*, in Flaubert (come già in Cervantes) è l’*ideale romantico*, in Melville è la *religione materna*, in Kafka è la *paura dell’esistenza e delle “relazioni” nel mondo*, in Poe è l’*orrore della morte*, ecc.<sup>458</sup>.

Ello confirma que la lectura morantiana de Cervantes se atiene a la visión romántica del conflicto entre lo ideal y lo real pero enfocándola desde la perspectiva de sus reelaboraciones modernas, en particular *Madame Bovary*, con su final trágico exento de grandeza, lo que nos lleva al interés de Morante por la frase “El sueño de la razón produce monstruos”, tomada de *Los caprichos* de Goya, y citada en lengua original en el ensayo:

*El sueño de la razón [sic] produce monstruos*. E in poche epoche, come nella presente, il sonno della ragione è stato assecondato, cullato, lusingato. Persino le macchine prodotte

---

<sup>456</sup> Aparece por primera vez con el título «Nove domande sul romanzo» en la revista *Nuovi argomenti*, n. 38/39, de mayo-agosto, 1959, pp. 17-38. Vuelve a ser publicado en *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*.

<sup>457</sup> E. Morante, *Opere*, vol. II, p. 1487.

<sup>458</sup> *Ibidem*.

dalla scienza, che dovrebbero rappresentare i monumenti della ragione, si riducono, invece a dispensieri inerti di questo sonno senile. Ed è logico, allora, che dentro una simile industria del sonno, la vera arte sia guardata come un'intrusione sovversiva, e poco raccomandabile<sup>459</sup>.

El conflicto no afecta solo a los personajes de ficción, sino que se halla en la base del movimiento creativo del artista, que, cuando es grande, es siempre trágico porque se enfrenta a la esencia de la vida. Pero si el *Quijote* es para Morante “il più bello di tutti i romanzi” es por su capacidad de representar la tragedia a través de la comedia:

[...] Adesso non mi si fraintenda, per carità (anche questa, potrebbe capitare!) arguendo (o pretendendo di arguire) dalle mie parole, che lo specchio dell'arte abbia da esser uno specchio *ottimistico*. Anzi la grande arte, nella sua profondità, è sempre pessimista, per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica. La grande arte è tragica, sostanzialmente, anche quando è comica (si pensi al *Don Chisciotte*, il più bello di tutti i romanzi)<sup>460</sup>.

Una idea que nos lleva nuevamente al ensayo *L'Umorismo* de Pirandello, pero que subraya más la raíz trágica y pesimista de la “grande arte”.

En otro artículo, titulado *Felicità*<sup>461</sup>, Morante abordará nuevamente la figura de Don Quijote para observar ahora el contraste con Sancho y preguntarse cuál de los dos es más feliz<sup>462</sup>.

Lo dicho hasta aquí es suficiente para demostrar la centralidad de Cervantes en la teoría literaria de la escritora. Ello explica que, entre los cuadros que adornaban su estudio, se encontrase la reproducción del dibujo de Picasso que

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, pp. 1517-1518.

<sup>460</sup> E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, conferencia leída en los teatros Carignano de Turín, Manzoni de Milán y Eliseo de Roma en febrero de 1965; se publicó en *Linea d'ombra* en diciembre de 1948 y posteriormente en el volumen homónimo ya mencionado. Ahora en E. Morante, *Opere*, vol. II, pp. 146-47.

<sup>461</sup> “Chi più felice? Diogene o Alessandro? / Chi più felice? Don Chisciotte o Sancio? / Chi più felice? Violetta o Monsieur Duval padre?”, M. Bardini, *Elsa Morante, italiana di professione Poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 707. El artículo fue publicado originalmente en *Almanacco Letterario Bompiani*, 1959, p. 174, y después, con el título “Ricerca del più felice”, en *Gazzetta del libro*, 11 febrero 1959; ahora en M. Bardini, *Elsa Morante...*, cit., p. 707.

<sup>462</sup> De menor envergadura, aunque significativa también para el hispanismo de Morante, será su intervención, varias veces citada, en el congreso *La cultura spagnola fra ieri e domani* celebrado en Roma aquel mismo año. Pero el tema allí tratado, la traducción española de *La storia*, aconseja ocuparnos de ella en el apéndice sobre las traducciones de su obra en España.

representa las siluetas de Don Quijote y Sancho<sup>463</sup>. Pero solo un examen de la producción narrativa de la autora podrá esclarecer la naturaleza concreta del influjo ejercido sobre ella.

---

<sup>463</sup> Así lo indica Giuseppe Grieco en una entrevista a Elsa Morante, realizada en 1961: “Finalmente siamo giunti, Elsa Morante apre la porta, ci fa strada. E intanto scioglie il nodo del fazzoletto, libera la testa, va a dare un’aggiustatina a un enorme fascio di gladioli che erompono da un vaso, sposta qualcosa sul ripiano della scrivania ingombra di libri, sorride all’immagine dell’indimenticabile gatto Alvaro che fa spicco su una parete, strizza l’occhio a un allampanato Don Chisciotte (riproduzione di un disegno di Picasso), si scusa per il disordine che in realtà non esiste, ma stava appena rientrando proprio per il nostro appuntamento, desideriamo qualcosa da bere?”, cfr., Giuseppe Grieco, “Elsa Morante”, *Grazia*, 24 set. 1961, p. 50, véase Apéndice IV, figura 1.

## CAPÍTULO 2

### PRESENCIA LOS HISPÁNICO EN LA NARRATIVA POSTERIOR A 1948

Al abordar la presencia de la cultura española en la producción mayor de Morante, hemos dividido el análisis en dos capítulos. El primero se centra en *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo* y los relatos recogidos en *Lo scialle andaluso*, mientras que el segundo está dedicado a *La Storia* y *Aracoeli*. Esta división refleja, como veremos, dos diferentes enfoques de lo español.

#### 2.1. *MENZOGNA E SORTILEGIO*

La primera novela de Elsa Morante se presenta como el manuscrito que Elisa, la protagonista, escribe encerrada en la lúgubre habitación de un piso en Roma, poco después de la muerte de su madre adoptiva, que resulta ser una consumada meretriz. Para dar explicación a esta extraña circunstancia, la narradora nos transporta a la época de la infancia de sus verdaderos padres, en una ciudad imprecisa del sur de Italia, posiblemente en Sicilia, a caballo entre el siglo XIX y el XX. A través de la voz de Elisa, conocemos a Anna, su madre, que se enamora perdidamente de Edoardo, su primo hermano perteneciente a la facción familiar rica, mientras que ella es hija del deshonorado Teodoro y de una simple maestra de escuela. Entran también en escena Francesco, su padre, que viene del campo a estudiar a la ciudad y se enamora sin remedio de la joven Anna. Completa el cuarteto Rosaria, una joven prostituta que, a su vez, bebe los vientos por Francesco y que resultará ser, al final, la madre adoptiva de la joven. Posteriormente Elisa narra los recuerdos de su infancia y la trágica historia de desencuentros que la llevará a abandonar, huérfana y enferma, su ciudad para establecerse definitivamente en Roma.

### 2.1.1. La huella del *Quijote*

Para el estudio de los elementos hispánicos en *Menzonga e sortilegio* hemos consultado el material manuscrito y mecanografiado de la obra, conservado en la Biblioteca Nazionale de Roma con la signatura V.E. 1619/1-40; Cart. I-II y Datt. I-II, y así distribuido:

Vitt. Em. 1619/1-40: cuarenta cuadernos de tipo escolar numerados por la autora, agrupados en siete cajas, que contienen la redacción manuscrita de la novela.

Vitt. Em. 1619/Cart. I-II: dos carpetas con hojas sueltas manuscritas y mecanografiadas con apuntes de distinta naturaleza.

Vitt. Em. 1619/Datt. I-II: la redacción mecanografiada final de la novela, archivada en dos cajas, una principal y otra adjunta.

El corpus principal de la novela está contenido en cuarenta cuadernos numerados por la escritora del I al XL (no existe un cuaderno XVII, sino dos cuadernos XVI, primero y segundo). Las páginas de los cuadernos I a XXXIV llevan numeración autógrafa consecutiva del 1 al 3173 en el recto, donde se encuentra el texto manuscrito que constituye la novela en su primera versión. El verso de las páginas está en blanco o se dedica a correcciones o apuntes referentes al texto contenido en el recto. Los cuadernos numerados de XXXV a XL son añadidos que contienen fragmentos reelaborados, entre los que destacan los dos primeros capítulos de la novela. La guarda anterior está dedicada por lo general a epígrafes, citas de otros autores, títulos de los capítulos, en definitiva, a todo el material paratextual de la novela. La guarda posterior, en cambio, se reserva para apuntes y reflexiones sobre la estructura de la novela, la psicología de los personajes o listas de palabras.

Las dos carpetas con material suelto contienen documentos pertenecientes tanto a etapas anteriores a la redacción como contemporáneas de la misma. Por último encontramos la copia mecanografiada y corregida a mano por la propia autora, es decir la versión definitiva que entrega a la editorial.

Entre 1941 y 1942, Morante inició un proyecto de novela titulado *Vita di mia nonna*<sup>464</sup>. El estallido de la guerra la obligó a interrumpirlo para huir a Fondi,

---

<sup>464</sup> En la portada de una de las carpetas del material manuscrito (V.E. 1619/Cart. II) encontramos apuntes de una novela con el título *Memoria di un Anonimo*, después cambiado a *Vita di mia nonna*. En la misma carpeta, en el fascículo I encontramos fragmentos de la historia de Francesco di Iorio, fechada el 7 de octubre de 1942. Hasta llegar al título definitivo Morante barajó muchas posibilidades, baste como ejemplo esta lista de posibles títulos anotada a mano por la autora en la contraportada y en la primera página del primer cuaderno manuscrito (V.E. 1619/1): “[Brillante] Diamante e rubino. Rubino e diamante: Romanzo. Il coro tace. La morte del padre. La bugiarda. Editta ovvero Le finte memorie. Istrione. La crudeltà. Amori crudeli. Coro di morti di Elsa Morante. L’immaginarìa, Ricordi immaginari. Le finte memorie. Editta [ovvero] la bugiarda. Storia infedele. Memoria bugiarda. Memorie infedeli. I bugiardi. La bugiarda. La casa dei bugiardi. Confessione bugiarda. Finta [auto]biografia. Cronaca bugiarda. I finti compagni. I compagni bugiardi. Una famiglia sconscacrata. La compagnia bugiarda. La compagnia dei bugiardi. Finta confessione”. El subrayado es de la autora, además el título “Amori crudeli” aparece encerrado en un círculo. Todos ellos, como puede verse, apuntan a la condición de falsedad de lo narrado por Elisa. Para mayor información sobre los títulos de la novela vid. M. Bardini, *Morante Elsa...*, cit., pp. 249-253.



en Ciociara, junto a Moravia, y el material quedó custodiado por su amigo Carlo Ludovico Bragaglia hasta que la escritora lo recuperó en una visita fugaz a la capital. Terminada la guerra, Elsa retomó aquel borrador hasta convertirlo en la novela definitiva, que, tras un laborioso periodo de corrección, entregó a editorial Einaudi en enero de 1948. Obtenido el parecer favorable de Natalia Ginzburg, el libro vio la luz en julio de ese mismo año dentro de la colección “Supercollari”. La novela fue galardonada con el premio Viareggio y tuvo una acogida discreta por parte de la crítica y del público. En 1961, a raíz del éxito obtenido por *L’isola di Arturo*, se volvió a editar en vida de la autora con escasas variantes y correcciones respecto a la primera versión. En 1966, en colaboración con Mondadori, se publicó la edición económica de la novela en dos volúmenes, esta vez con un éxito extraordinario. En 1975, tan solo un año después de la publicación de *La Storia*, Einaudi volvió a editarla en la colección “Struzzi”, junto con *L’isola di Arturo*. Posteriormente, además de ser incluida en las *Opere* de Meridiani en 1988, Einaudi siguió reimprimiéndola <sup>465</sup> sin variaciones significativas<sup>466</sup>.

Se trata, sin duda, de la más cervantina de todas las novelas de Elsa Morante, como la propia autora evidenció al redactar los textos para las solapas de las distintas ediciones. Así, en la contraportada de 1975 leemos:

Il modello supremo di “Menzogna e sortilegio” è stato il “Don Chisciotte” - senza dimenticare, in diversa forma, l’“Orlando furioso”. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell’antica epopea cavalleresca, così, nell’ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l’ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell’epopea borghese<sup>467</sup>.

A distancia de casi treinta años de su publicación, la escritora ofrecía así una clave interpretativa para la estructura de *Menzogna e sortilegio*, que podría ser

---

<sup>465</sup> En 1994 se publica con introducción de C. Garboli; en el 2013 ha sido editada en formato electrónico.

<sup>466</sup> Para mayor información sobre las ediciones de *Menzogna e sortilegio*, cfr. M. Bardini, “Osservazioni consequenziali su *Menzogna e sortilegio*”, en Id., *Elsa Morante...*, cit., pp. 209-339.

<sup>467</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1975.

vista como una extemporánea epopeya burguesa, émula de la parodia cervantina de las novelas de caballerías, en la medida en la que revisita con ironía los estereotipos de la novela decimonónica. De ahí el confiar el relato a las memorias de una narradora demente.

El paratexto correspondiente a la edición de 1966, no solo alude en la guarda posterior del primer tomo a los personajes como «Caballeros de la Triste Figura», sino que, anunciando el contenido del segundo, describe su ruina expresamente en términos tragicómicos:

La “menzogna”, che nel primo volume di questo romanzo ha teso e annodato i suoi fili intorno ai protagonisti, diventa, nel secondo volume, il “sortilegio” che li stringe e li consuma fino alla rovina. La loro cronaca quotidiana si trasforma quasi in epica e i “Cavalieri della Trista Figura” (come la narratrice Elisa chiama gli oscuri e strani eroi della sua famiglia) acquistano, pur nelle loro stravaganze e nei loro equivoci, una statura tragica<sup>468</sup>.

Aún más explícita resulta la guarda anterior del segundo volumen, donde Morante menciona expresamente la muerte del protagonista cervantino que tiñe de tristeza el final de sus disparatadas aventuras, y define «donquijotesca» toda la novela:

Infine, come l’agonia del vecchio e malato Don Chisciotte colora di tristezza tutto il comico della sua avventura, così, in questo romanzo donchisciottesco, l’umorismo e la tragedia confondono i loro colori: lasciando nel lettore il rimpianto che lasciano, al momento dell’addio, gli incontri reali della vita<sup>469</sup>.

Nos hallamos, pues, ante una obra que mezcla un tema recurrente del realismo decimonónico (la decadencia de una familia) con el humorístico desenmascaramiento del autoengaño: un humorismo que recuerda mucho la interpretación de lo tragicómico en Cervantes propuesta por Pirandello, pero añadiendo una fuerte dosis de nostalgia por las ilusiones perdidas.

Por lo demás, las referencias a *Don Quijote*, y a lo caballeresco en general, se filtran en la diégesis narrativa. La primera referencia caballeresca que encontramos se encuentra en el título del segundo capítulo de la primera parte:

---

<sup>468</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Verona, Mondadori, 1966, vol. I.

<sup>469</sup> *Ibid.*, vol. II, guarda anterior.

“Santi, sultani e Gran Capitani in camera mia”<sup>470</sup>, donde la expresión “Gran capitani” evoca la España de las gestas militares en su periodo imperial, y en particular las hazañas del “Gran Capitán” Gonzalo Fernández de Córdoba. La presencia, además, de “santi” y “sultani” mezcla religiosidad cristiana y exotismo árabe aludiendo vagamente a las cruzadas y transportando al lector al universo aventuresco a través del eco lejano del primer verso del *Orlando furioso*, también citado en el paratexto de la edición de 1975 como referente: “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori”. Sin embargo, al comprimirse en el estrecho espacio de la intimidad («in camera mia»), el escenario fantástico se reconduce a la estrecha realidad pequeño burguesa. Esta referencia, situada justo después de la presentación del personaje principal en el primer capítulo (“Una sepolta viva e una donna perduta”)<sup>471</sup>, divide la narración en dos planos: por un lado el mundo evocado, consistente en un pasado mítico, maravilloso y grandilocuente; por otro, el mundo real, compuesto por una pequeña habitación que da a un sombrío patio interior donde la narradora protagonista escribe sus “memorias”.

L’única finestra della cameretta dà su un cortile; non però, sul cortile principale del casamento, vasto e chiassoso, ma su una stretta corte secondaria, per dove non passa quasi nessuno. Il casamento s’innalza per dieci piani, e in questa corte, chiusa fra quattro altissimi muri di cemento, come una sorte di torre scoperta in cima, il sole non entra mai, per nessuna ora o stagione; sul suolo, fra le pietre sparse d’immondizie, spunta un’erba scolorita. [...]

In questa cameretta io ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa<sup>472</sup>.

La reclusión casi carcelaria aquí descrita no puede no remitir a la celda en la que, según cuenta Cervantes en su prólogo, fue compuesto el *Quijote*, y que, como en el caso de Morante, ha dado rienda suelta a su imaginación:

Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de

---

<sup>470</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol I, p. 16.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>472</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?<sup>473</sup>

Referencias más concretas a la novela cervantina aparecen aquí y allá: así cuando se utiliza el españolismo *hidalghe* para referirse a los personajes que pirandellianamente asaltan la imaginación de Elisa y que se convertirán en los protagonistas de la novela: “solo le mie maschere, queste Hidalghe generose, erano al pari di me, amare, e superbe nel vanto, e feroci nello sdegno”<sup>474</sup>. La hidalguía era el escalafón de la nobleza más bajo en la España de la época, si bien sonaba altisonante en boca de los fanfarrones españoles de paso por Italia, donde tenían fama de grandes señores aunque en su tierra viviesen con estrecheces. Estas implicaciones no podían escapar a Morante, que usa el término con el doble valor irónico. De esta forma los personajes no son sino pobres desgraciados que se asoman a sus recuerdos para configurar una historia mediocre con pretensiones de grandeza. Estamos aquí en una escena muy parecida a la que se representa en el cuento juvenil *Il matrimonio del barone*.

Un “Cavaliere della Trista Figura” emerge luego como fantasma en la imaginación de la protagonista para llamarla a su deber de narradora, apartándola de las distracciones de la vida mundana: “simile ad un severo cerimoniere che richiami agli usi di corte una damigella sventata, quel Cavaliere dalla Trista Figura mi ghiacchiava sulle labbra il riso e le parole”<sup>475</sup>. Esta presencia añade una atmósfera gótico-romántica a la parodia del *Quijote*. De hecho, la imagen evoca también los espectros imaginarios que pueblan la mente de Don Quijote: caballeros, damas y sabios encantadores que configuran un universo similar al de Elisa. A la luz de estos datos, la cita de Cervantes puede ser interpretada como un guiño al lector para manifestar que la narradora miente<sup>476</sup>.

---

<sup>473</sup> M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Istituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 9. De ahora en adelante citaremos por esta edición.

<sup>474</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 27.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>476</sup> M. Scarano se basa en la declarada enfermedad mental de Elisa para considerar no creíbles las memorias de la protagonista; asimismo el relato en tercera persona corrobora esta teoría al ser imposible que Elisa conozca todos los pormenores de la narración desde un punto de vista de la

En el capítulo siguiente, titulado “Gli ultimi cavalieri della Trista Figura”<sup>477</sup>, el espectro de Don Quijote se extiende al resto de personajes que componen la familia de Elisa. Valdrá la pena recordar que, en la novela de Cervantes, el apelativo “Caballero de la Triste Figura” es invención de Sancho para aludir al aspecto deplorable de su amo tras un encontronazo. Don Quijote, en cambio, está convencido de que algún sabio encantador le ha dado ese nombre imitando los mote de otros caballeros.

Díjole también Sancho:

- Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso che tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura.

Con esto se fue el bachiller, y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle “el Caballero de la Triste Figura”, más entonces que nunca.

- Yo se lo diré - respondió Sancho-, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya de cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes.

- No es eso - respondió don Quijote -, sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, el de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el otro, el caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y, así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llames el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura.

- No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura - dijo Sancho -, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren, que sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor (y esto sea dicho en burlas), que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, que podrá muy bien escusar la triste pintura.

Rióse don Quijote del donaire de Sancho; pero, con todo, propuso de llamarse de aquel nombre, en pudiendo pintar su escudo o rodela como había imaginado. (Parte I, cap. XIX)<sup>478</sup>.

El episodio se sostiene, pues, sobre una doble perspectiva: de una parte el hecho real, la imagen lamentable del hidalgo; de otra la fantasía del protagonista,

---

verosimilitud, cfr. M. Scarano, “La “fatua veste” del vero”, en *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 95-171. También Bardini y otros críticos antes que él sostienen esta teoría, pero sin ponerla en relación con Cervantes.

<sup>477</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 30.

<sup>478</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit., pp. 205-206.

y, en la zona intermedia, Sancho. Aplicando esta disyuntiva a la novela de Morante tenemos el plano de lo real con Elisa que inventa fábulas en su habitación, y el plano de lo fantástico representado por las figuras espectrales de los personajes. Por este motivo, podemos considerar a Elisa como una especie de mago Frestón, que gracias a procedimientos mágico-imaginativos, llega a conocer las peripecias de los miembros de su familia y deja prueba de ello en su novela, cobrando así fuerza la teoría de que la narradora plasma en un manuscrito sus invenciones<sup>479</sup>.

Todos los elementos hasta aquí señalados dan idea de la compleja recreación cervantina de Morante, más aún si se examinan los manuscritos preparatorios de *Menzogna e sortilegio*. La presencia de *Don Quijote* es notable tanto en la fase de redacción como en la de corrección del texto, aunque en esta última las referencias más explícitas sufrirán una importante poda.

Las alusiones al *Quijote* abarcan todos los momentos de la composición de la novela, si bien en formas y con intensidad distintas. Podemos precisar, por otra parte, que, durante la composición de la novela, Morante leyó el *Quijote* en la traducción ochocentista de Bartolomeo Gamba, reeditada en 1939<sup>480</sup>. A esta conclusión lleva el hecho de que en el cuaderno XXI, dedicado a las peripecias de Edoardo, aparecen en la primera página, junto al título “Il Cugino”, algunas propuestas de epígrafe luego descartadas. Entre ellas destaca la siguiente:

“O sfaccendato lettore potrai credermi senza che te...”<sup>481</sup>.

---

<sup>479</sup> Es interesante señalar que Miguel de Unamuno dedicó un artículo a la descripción del caballero errante en el *Quijote*, cfr. M. Unamuno, “El caballero de la Triste Figura. Ensayo iconológico”, en M. Unamuno, *Obras completas*, tomo VIII: *Ensayos*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 257-277.

<sup>480</sup> Vid. el capítulo 2 de la Parte II, “La biblioteca española de Morante”.

<sup>481</sup> Al lado de esta cita aparece “?Sulla copertina: “O pernice mia dei monti, lévati, e scuoti le ali e scaccia il corvo notturno che ti dorme al fianco” (canto popolare greco)/ no scegliere altra / ? sull’ultima parte “Sciocca! Tante storie per un anello!”(Saffo)”, cfr. V. E. 1619/XXI f. 1. Estas dos citas aparecen como epígrafes al inicio de la Parte VI de la novela, titulada “Il postale”, cfr. E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 711.

Esta frase corresponde al prólogo de Cervantes a la Primera Parte del *Quijote* (“Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que...”), y coincide *pedem litteram* con la versión de Gamba: “*Sfaccendato lettore, potrai credermi senza che te ne faccia giuramento...*”, la cual diverge claramente de la ofrecida por las otras dos traducciones disponibles antes de 1948 (fecha de publicación de la novela): “*Scioperato lettore, mi potrai credere...*” (Franciosini), “*Inoperoso lettore ben mi potrai tu credere...*” (Giannini). Como ya tuvimos ocasión de aclarar, solo hacia 1957 Elsa Morante leyó la obra en lengua original, lo que permite colegir que fue la traducción de Gamba la que le había permitido, en su juventud, familiarizarse con la obra.

En el mismo cuaderno del que nos estamos ocupando, pero en la guarda posterior, se encuentra una anotación que prevé, al inicio de la novela, una cita de Cervantes encaminada a justificar la narración de Elisa:

“PRINCIPIO. Citare in principio frase di Cervantes a proposito di personaggi strani e forsennati<sup>482</sup>,”

una indicación tal vez referida a otra frase del Prólogo, donde Cervantes atribuye a su propio ingenio haber engendrado “la historia de un hijo... *antojadizo y lleno de pensamientos varios*” (cursiva nuestra), aplicándola a todos los personajes<sup>483</sup>:

Y, así, ¿Qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Cfr. V. E. 1619/XXI f. II v.

<sup>483</sup> En el folio citado donde se encuentra la frase, aparecen otras anotaciones sobre la parte inicial y final de la novela: “S’io comincio col parlare di me è per questo. In principio descrivo la mia strana indole per questo (scrise ai lettori) Vi dico come io sono perché mi scusiate se da me non può uscire altro. N.B. mettere al principio del libro tutta la parte riguardante mia vita e rapporti con Rosaria che prima avevo deciso di mettere alla fine - Il libro finisce con la mia partenza della città insieme a Rosaria e il dialogo sul gatto. (prima racconto a Rosaria il sogno fatto la notte) Io soffrivo a dover partire da loro. La notte prima della partenza definitiva con Rosaria dalla mia città sogno che all’arrivo nella nuova città tutti acclamano: Elisa! Elisa! e sui muri scritto: Evviva Elisa (gloria letteraria annunciata - cfr. sogno di Venezia)”. La presencia de la frase “Vi dico come io sono *perché mi scusiate se da me non può uscire altro*” es la que me lleva a pensar en la cita del Prólogo de Cervantes: cfr. con “¿Qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío...?”.

<sup>484</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit., p. 9.

Elisa, por tanto, comienza su relato bajo los auspicios de Cervantes como creador de personajes “strani e forsennati”. Ello convierte el capítulo II en una suerte de prólogo, y de hecho, en la versión final pasará a ser una “Introduzione alla storia della mia famiglia”, dividida a su vez en tres capítulos (“Una sepolta viva e una donna perduta”, “Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. (S’annuncia il misterioso Alvaro)” y “Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura”), enmarcados por dos poesías: “Dedica per Anna ovvero alla Favola” y “Ai personaggi”. En esta Introducción Elisa se presenta a la manera de Cervantes como narradora de una novela que es fruto de su “entendimiento enfermo”:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più di un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: sono io, Elisa<sup>485</sup>.

No son los únicos puntos en común con el prólogo cervantino: Elisa se autopresenta también en un espacio cerrado que recuerda a una cárcel, y si Cervantes, confesándose “padraastro de Don Quijote” y remitiéndose a la voz ausente de Cide Hamete Benengeli, menoscaba ante el lector la fiabilidad de su relato, Elisa hace otro tanto, delegando su responsabilidad narrativa en la voz de sus antepasados difuntos, a lo que cabe añadir las continuas llamadas al lector diseminadas a lo largo de la novela.

Al redactar el texto definitivo, Morante descartó las dos citas del Prólogo cervantino, pero no su idea de fondo. Convendrá, pues, detenernos un momento en la génesis de la estructura deducible de los manuscritos, porque arroja cierta luz sobre el espacio que en ella ocupa la presencia subyacente de Cervantes.

En los primeros cuadernos, la estructura general estaba basada en los personajes<sup>486</sup>, cada uno de los cuales protagonizaba una sección. Ello conformaba

---

<sup>485</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 23.

<sup>486</sup> Es interesante señalar que en un folio de la Cartella II aparece una distribución de los acontecimientos narrados que sigue un esquema basado en las cartas del tarot: “1. Quattro di denari – Nascita di una bimba (nove di denari – la nonna)/2. Asso di Coppe – La famiglia il focolare /3. Quattro di coppe – nascita di un bambino /4. Fante di coppe – Giovane sfortunato in amore / 5. Regina di coppe – la madre /6. Quattro di spada – Trionfo del male /7. Otto di spade – La condanna / 8. La Regina di spade – La donna vedova /Asso di bastoni, fante di bastoni,



seis capítulos precedidos por el poema “Alla favola”, y así distribuidos en un apunte que figura en la guarda anterior del cuaderno II:

Alla Favola  
I (Cesira)  
II (Teodoro)  
III (Edoardo)  
IV (Francesco)  
V (Alessandra)  
VI (Anna)<sup>487</sup>

En el cuaderno XII, fechado el 22 de mayo de 1945, figuran también, en la guarda anterior, indicaciones manuscritas para la disposición de los capítulos, junto con unos versos de un canto popular griego que pasarán a la versión final:

O [bella] pernice dei monti, risvegliati, e scuoti le ali  
e scaccia il corvo notturno che ti dorme a fianco  
(canto popolare greco)

Premettere all’inizio del libro

Alla favola  
e dopo la chiusa  
A un fantasma<sup>488</sup>

Morante tenía, pues, la intención de situar como apertura el poema “Alla favola”, y como cierre “A un fantasma”, transcrito en la misma página<sup>489</sup>, pero

---

cavaliere di bastoni, bastoni = lettera / 9. La Papessa – Segreti, misteri /10. L’innamorato – L’amore, l’unione, la creazione, la prova /11. La morte / 12 Il Diavolo – Fatalità / 13. L’Astro – Il cielo dell’anima, la speranza. / 14. La luna – tenebre, spavento, l’inganno / 15. Il giudizio – Risveglio, sorpresa, splendore / 16. Il matto – Incoscienza, follia, la carne il sensitivo”, cfr. V. E. 1619/Cart. II, f.17r. En el folio siguiente, junto al título “Memoria de un anónimo”, figura el título “La stanza dei tarocchi” que recuerda mucho a la obra de Calvino *Il castello dei destini incrociati* (1969) a la que precede en casi veinte años. En este sentido la obra de Morante podría considerarse como anticipadora de las tendencias experimentales que dominan parte de la narrativa italiana del Novecento. Sobre este punto nos detendremos más adelante.

<sup>487</sup> V. E. 1619/II, guarda anterior.

<sup>488</sup> V. E. 1619/XII, guarda anterior.

<sup>489</sup> En la misma guarda anterior aparecen unos versos sin título dedicados a un suicida: “Superba sorte di colui/che osa, e uccide se stesso/Altri seguitano a vagare,/non più uomini, nè celesti: ombre/Altri si confiungono all’eterno/dimentichi della forma mortale/Ma lui rifiuta il cielo/come la terra: esule in terra/sarebbe straniero in cielo./E l’eternità rifiuta/altro non vuole che la morte/la morte e la volontà ultima signora./Pietà non chiede: solo un suo diritto./E Dio, senza pietà per lui, /consacra la morte con la morte./L’anima tua ti rendo/gli dice, fa’ di lei /secondo la tua volontà/E lui ne fa strage”. la anotación posterior en la misma página hace pensar que se trata del poema indicado que estaría dedicado a Francesco: “I Capitolo: al suicida (Superba sorte di colui che osa, e uccide se stesso...) (no Ad un fantasma) altri morti (ma lui (invece che ma il suicida)ecc... N.B.: Francesco non osa uccidersi, muore mentre non osa, per disgrazia – La sorte decide per lui – (ma forse parla del suicidio solo di passaggio – non che lo pensi veramente molto)”, *ibidem*.

luego sustituido por “Ai personaggi”. En la página inicial de este mismo cuaderno, aparece el título “Il Cavaliere della Trista Figura”: “(fin. infanzia di Francesco – soggiorno di Francesco al villaggio (morte di Damiano))”<sup>490</sup>. De ello se induce que, en un primer momento, el apelativo quijotesco estaba pensado para Francesco, mientras que en la versión final se hará extensible a todos los personajes y a la propia Elisa. Además, el título está precedido por indicaciones de la autora sobre el trabajo afrontado para elaborar el prefacio, prueba ulterior de que el título del Caballero de la Triste Figura estaba ligado al inicio de la novela<sup>491</sup>.

En la guarda anterior del cuaderno XIV, figura otra propuesta de estructura también basada en los personajes y con la poesía como exordio:

- Di te, finzione...
- Parte I (Elisa) (Gli addormentati e i morti...)
- II(Cesira)
- III(Edoardo)
- IV(Francesco)
- V(Alessandra)
- VI(Anna) (Levati, o pernice dei monti...)
- Quando tu passi...<sup>492</sup>

Aquí se sitúa en primer lugar la parte dedicada a la narradora y el capítulo tiene como posible título “Gli addormentati e i morti”, evocando una cita de Lady Macbeth repetida varias veces en los manuscritos como posible epígrafe de la novela<sup>493</sup> (sobre ella volveremos más adelante). En el segundo cuaderno numerado como décimo sexto, los títulos de los capítulos se perfilan ulteriormente:

- | Titoli |   |
|--------|---|
| 1)     | Elisa ovvero Menzogna e privilegio [sacrile] sortilegio |
| 2)     | Menzogna e sortilegio                                   |
| 3)     | Diamante e Rubino                                       |

---

<sup>490</sup> V. E. 1621/XII, f. 2r.

<sup>491</sup> “(Per la Prefazione al libro ved: pag. 1011 – 1012 – 1013)/(eppure mettere tutto ciò alla fine del libro ?)/(così pure la parte cancellata a pag. 1026)”, V. E. 1619/XII, c, 2r.

<sup>492</sup> V. E. 1619/XIV guarda anterior.

<sup>493</sup> La cita en cuestión aparece por primera vez en el cuaderno I: “I dormienti. Gli *addormentati e i morti [altro] non son[o] che figure difunte...*” (Lady Macbeth) / questo solo avanti alla Prima Parte”, cfr. V. E. 1629/I f. 3r.

4) Elisa ovvero Diamante e Rubino	I) oppure: nel Titolo Elisa e nel
? II) Titolo Diamante e Rubino	testo:
? I)-(Cesira)	I) (Cesira)
II)-(Teodoro)	II) (Teodoro)
III)-(Edoardo)	III) (Edoardo)
IV)-(Anna)	IV) (Francesco)
V)-(Francesco)	V) (Alessandra)
VI)-(Elisa) <sup>494</sup>	VI) (Anna)

Como se aprecia, el problema de la distribución de los capítulos está ligado al del título<sup>495</sup>. Se mantienen las seis partes dedicadas a los personajes, si bien en una aparece Elisa y en otra es sustituida por Alessandra. También Anna cambia de posición desplazándose a la parte central.

La redacción del borrador termina en el cuaderno XXXIV. Los cuadernos siguientes están dedicados a partes reelaboradas (“Pagine rifatte e aggiunte”, como reza el encabezamiento). En el cuaderno XXXIX, que contiene una reelaboración del primer y segundo capítulo, encontramos dos versiones de la disposición de los capítulos más cercanas a la definitiva.

Así pues, disponemos de cinco versiones de los títulos de los capítulos, que sirven de guía para reconstruir el proceso de elaboración de la macroestructura de la novela. En la siguiente tabla las hemos ordenado cronológicamente de izquierda a derecha comenzando por la más antigua. Las dos primeras conservan la disposición del material en el primer proyecto narrativo (cuadernos I-XXXIV). Las dos siguientes corresponden a fases más avanzadas de la redacción y se encuentran entre el material contenido en la Carpeta I (una de las listas, escrita a mano, ofrece indicaciones sobre el número de página<sup>496</sup>, la otra, escrita a máquina, coincide casi exactamente con la versión final):

<sup>494</sup> V. E. 1619/XVI 2 f. 1566/100. v.

<sup>495</sup> Para un estudio pormenorizado de la historia del título de la novela remitimos a B. Bardini, *Elsa Morante*, cit. pp. 249-253.

<sup>496</sup> En la tabla hemos prescindido de estos números de página que coinciden casi con total seguridad con los de la primera edición de 1948 por no considerarlos un dato relevante en el cotejo.

VERSIÓN 1	VERSIÓN 2	VERSIÓN 3	VERSION 4	VERSIÓN 5
V. E. 1619/XXXIX f. 1v y r.	V. E. 1619/XXXIX f. 2r, 3r, 4r, 5r.	V. E. 1619/ Cart. I. f.5r, 6r, 6v.	V. E. 1619/ Cart. I., f.7r , 8r, 9r(dattiloscritto)	Edición definitiva, E. Morante, <i>Opere</i> , cit. , p. 1699-1701
Titoli dei Capitoli (gli adormentati e i morti non son che figure difunte) da L. Macbeth Altri capitoli nel corso del libro cap. [entra in scena il butterato]	Titoli dei capitoli	Indice	(dattiloscritto) INDICE	<i>Menzogna e sortilegio</i>
		Dedica per Anna ovvero Alla Favola	Ai personaggi	Dedica per Anna <i>ovvero</i> alla Favola
Parte prima Cap. I – Una sepolta viva e una donna di strada Cap. II – Mia nonna Cesira – Mia madre e il butterato La cena sulla neve.	Parte prima (Gli adormentati e i morti non son che figure difunte (Lady Macbeth)) Titolo della parte: Una famiglia sconosciuta oppure Senza i sacramenti La famiglia di Elisa Cap. I. Una sepolta viva e una donna perduta [di strada] Cap. II. Dinastia di bugiardi. Mia nonna inventa menzogne [racconta bugie] – Mia madre e il butterato – La cena sulla neve	Introduzione alla Storia della mia famiglia Capitolo primo – Una sepolta viva e una donna perduta Capitolo secondo – Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia (S’annuncia il misterioso Alvaro) Capitolo terzo – Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura	INTRODUZIONE ALLA STORIA DELLA MIA FAMIGLIA Capitolo Primo Una sepolta viva e una donna perduta. Capitolo Secondo Sati, Sultani e Gran Capitani in camera mia (S’annuncia il misterioso Alvaro) Capitolo Terzo Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figur	Introduzione alla Storia della mia famiglia I. Una sepolta viva e una donna perduta. II. Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. (S’annuncia il misterioso Alvaro) III. Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura.
				Ai personaggi
Parte seconda Cap. I. Mia nonna fa un matrimonio d’interesse. II. [Primo incontro col cugino] Primo saluto di Anna al cugino – Nicola Monaco calunnia il cugino e tesse imbrogli. III. La fine di un nobiluomo un po’ troppo amante del bere. IV. La figlia del bottegaio viene umigliata. si ode la voce del cugino	Parte seconda Tit: L’erede normanno Cap. I. Mia nonna fa un matrimonio d’interesse Cap. II. Primo saluto del cugino ad Anna – Nicola Monaco diffama il cugino e tesse imbrogli. Cap. III La fine di un nobiluomo che amò troppo il bere. Cap. IV La figlia del bottegaio si mortifica [viene umiliata]. Si ode per un momento la voce del cugino	Parte Prima – L’erede normanno Capitolo Primo – Una città retriva – Presentazione della mia famiglia – La cena sulla neve Capitolo Secondo – (Si dà inizio alle mie Storie familiari) Mia nonna fa un matrimonio d’interesse. Capitolo Terzo – Progetti per l’Estero – Primo saluto del Cugino ad Anna Capitolo Quarto – Nicola Monaco diffama il Cugino e tesse imbrogli. Capitolo Quinto – Concetta si libera dei dannati – La fine d’un imbroglione Capitolo Sesto – La fine d’un nobiluomo romantico – Armida la gallina Capitolo Settimo – La figlia del bottegaio si mortifica – S’ode per un istante la voce del Cugino	PARTE PRIMA- L’erede Normanno. Capitolo Primo Una città retriva – Presentazione della mia famiglia – La cena sulla neve. Capitolo secondo Si da inizio alle storie della mia famiglia. Antico romanzetto popolare. Capitolo Terzo Progetti per l’Estero. Primo saluto del Cugino ad Anna. Capitolo Quarto Nicola Monaco calunnia il Cugino e tesse imbrogli. Capitolo Quinto Concetta si libera dai dannati. - La fine d’un imbroglione. Capitolo Sesto La fine d’un gentiluomo romantico. – Armida la gallina. Capitolo Settimo La famiglia del bottegaio si mortifica. – S’ode per un istante la voce del Cugino.	<b>Parte prima L’erede normanno</b> I. Una città retriva. Presentazione della mia famiglia. La cena sulla neve II. (Si dà inizio alle mie Storie familiari). Mia nonna fa un matrimonio d’interesse. III. Progetti per l’Estero. Primo saluto del Cugino ad Anna. IV. Nicola Monaco diffama il Cugino e tesse imbrogli. V. Concetta si libera de dannati. La fine d’un imbroglione. VI. La fine d’un nobiluomo romantico. Armida la gallina VII. La figlia del bottegaio si mortifica. S’ode per un istante la voce del Cugino.

<p>Parte terza (Sciocca! Tante arie per un anello! (frammenti di Saffo))          Cap. I. Dei giovani signori si divertono. Anna piange          II. E' il più importante fra tutti i capitoli e contiene un prezioso anello.          III. Il cugino si esalta e recita versi osceni</p>	<p>Parte terza (Sciocca! Tante arie per un anello! (Frammenti di Saffo))          Tit: La stagione formosa La stagione di mia madre o di Anna principio e fine oppure Diamante e Rubino oppure La Stagione          Cap. I. [Giovani maliziosi fan cadere le ragazze. Un incidente malizioso e straordinario. Anna trova/conosce la (propria) gloria. xxxxxxxxxx Disavventura] Malizioso e straordinario accidente.          Tit: La stagione oppure Intermezzo sentimentale oppure un amore d'adolescenti          Cap. II. Anna conosce la (propria) sorte gloriosa [gloria]. Gloria di Anna. Dono di un anello.          Cap. III. Il cugino [si esalta e] recita un madrigale oscuro</p>	<p>Parte Seconda – La cuginanza          Capitolo Primo – Malizioso e straordinario accidente          Capitolo Secondo – Anna glorificata – Dono dell'anello          Capitolo Terzo – Donne scontente, donne maligne e donne gelose          Capitolo Quarto – Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi - Si riparla dell'Estero con l'intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc. – La cicatrice          Capitolo Quinto – Il Cugino recita versi oscuri</p>	<p>PARTE SECONDA – La cuginanza.          Capitolo Primo          Malizioso e straordinario accidente.          Capitolo secondo          Anna glorificata.- Dono dell'anello.          Capitolo Terzo          Donne scontente, donne maligne e donne gelose.          Capitolo Quarto          Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi.- Si riparla dell'Estero con l'intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc. – La cicatrice.          Capitolo Quinto          Il Cugino recita versi oscuri.</p>	<p><b>Parte seconda La cuginanza</b>          I. Malizioso e straordinario accidente.          II. Anna glorificata.          Dono dell'anello.          III. Donne scontente, donne maligne e donne gelose.          IV. Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi.          Si riparla dell'Estero con l'intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc.          La cicatrice.          V. Il Cugino recita versi oscuri.</p>
<p>Parte quarta          Cap. I. Entra in scena il butterato – Cominciano le sue vanterie          II. L'anello cambia proprietaria          III. Un anonimo provoca una catastrofe Il cugino scaccia una bella donna dalla città.</p>	<p>Parte Quarta          Tit: L'anonimo          Cap. I. Entra in scena il butterato. Cominciano le sue millanterie vanterie          Cap. II. L'anello cambia padrona.          Cap. III Catastrofe provocata da un anonimo. Una bella donna scacciata dalla città [Il cugino scaccia una bella] [dalla città viene]</p>	<p>Parte Terza – L'anonimo          Capitolo Primo – Entra in scena il butterato – Incominciano le sue millanterie          Capitolo Secondo – I due diventano amici – Rosaria al bivio tra l'onestà e il disordine          Capitolo Terzo – La baronessa madre arriva in città          Capitolo Quarto – L'anello cambia padrona          Capitolo Quinto – Catastrofe provocata da un Anonimo – Una bella donna scacciata dalla città.</p>	<p>PARTE TERZA – L'anonimo.          Capitolo Primo          Entra in scena il Butterato. – Incominciano le sue millanterie.          Capitolo secondo          Rosaria al bivio tra l'onestà e il disonore.          Capitolo Terzo          La Baronessa Madre arriva in città          Capitolo Quarto          L'anello cambia padrona.          Capitolo Quinto          Catastrofe provocata da un Anonimo. – Il monocolo misterioso. – Una bella donna è scacciata dalla città.</p>	<p><b>Parte terza L'anonimo</b>          I. Entra in scena il butterato. Incominciano le sue millanterie.          II. I due diventano amici.          Rosaria al bivio fra l'onestà e il disonore.          III. La baronessa madre arriva in città.          IV. L'anello cambia padrona.          V. Catastrofe provocata da un Anonimo.          Il monocolo misterioso.          Una bella donna scacciata dalla città.</p>

<p>Parte quinta  Cap. I. Si torna ai bei tempi di Nicola Monaco  Cap. II. Il butterato ha un primo amore infelice. [Il cugino si smarrisce]  Cap. III. Il cugino si smarrisce e pensa soltanto a se stesso. Anche mia madre fa un matrimonio d'interesse.</p>	<p>Parte Quinta  Tit: Il butterato Una tragedia puerile oppure Tragedie puerili oppure Un matrimonio d'interesse  Cap. I. Si torna ai bei tempi di Nicola Monaco – Il butterato esperimenta/ha un primo amore infelice  Cap. II. [Chi fugge la morte abbandona i propri amici e in seguito fugge dalla morte non riconosce più è inseguito dalla  Tit: oppure Peccati mortali  [morte non si cura più dei compagni]  ha più niente ai suoi  [fugge dalla morte Il cugino abbandona la compagnia Chi ha paura tradisce non riconosce i compagni  Un vigliacco quando ha paura della morte non riconosce più i suoi compagni  Il cugino ha paura e volta le spalle alla compagnia  Cap. III. Anche mia madre fa un matrimonio d'interesse.</p>	<p>Parte Quarta – Il butterato  Capitolo Primo – Si ritorna ai bei tempi di Nicola Monaco  Capitolo Secondo – Il butterato ha qualche sfortuna in amore  Capitolo Terzo – La fine d'un vecchio ateo (con una dubbia conversione in extremis)  Breve soggiorno di Francesco in Purgatorio  Capitolo Quarto – Il Cugino incontra la paura e volta le spalle alle compagnie    Capitolo Quinto – Mia madre fa un matrimonio d'interesse  Capitolo Sesto – La casa nuziale</p>	<p>PARTE QUARTA – Il butterato.  Capitolo Primo  Si ritorna ai bei tempi di Nicola Monaco.  Capitolo secondo  Il Butterato ha qualche sfortuna in amore.  Capitolo Terzo  La fine d'un vecchio ateo (con una dubbia conversione in extremis). – Breve soggiorno di Francesco in Purgatorio.  Capitolo Quarto  Il Cugino incontra la paura e volta le spalle alla compagnia.  Capitolo Quinto  Mia madre fa un matrimonio d'interesse.  Capitolo Sesto  La casa nuziale</p>	<p><b>Parte quarta Il butterato</b>  I. Si ritorna ai bei tempi di Nicola Monaco.  II. Il butterato ha qualche sfortuna in amore.  III. La fine d'un vecchio ateo (con una dubbia conversazione <i>in extremis</i>).  Breve soggiorno di Francesco in purgatorio.  IV Il Cugino incontra la paura e volta le spalle alla compagnia.  V. Mia madre fa un matrimonio d'interesse.  VI. La casa nuziale.</p>
<p>Parte sesta  Cap. I. Il butterato ha un altro amore infelice  Segue cap. Parte sesta.  Cap. II. Concetta fa penitenza. Fugace apparizione di una finta monaca.  Cap. III. Una signora di mio gusto.  Cap. IV Il butterato si vanta. Un sito mal frequentato e una storia infernale.</p>	<p>Parte sesta  Tit: Il postale ovvero I patrizi si umiliano Inverno  Cap. I. Il butterato esperimenta un altro amore infelice  Cap. II. Concetta fa penitenza – La penitenza – Una patrizia si umilia [fugace apparizione di una finta monaca] Breve e trascurabile apparizione di una finta monaca (oppure per la prima ed ultima volta un personaggio [senza importanza d'importanza] d'infimo ruolo, in aspetto di finta monaca)  Cap. III [Una signora di mio gusto] Una signora di mio gusto – Il postale e il brutto Caboni [e la trista la spaventosa pianura] (una bettola/un ritrovo mal frequentato/a) [Il butterato si vanta] Il butterato si vanta [Un sito mal frequentato] L'oste compie/commette una strage e un cliente racconta una assurdit� infernale [ Il delitto dell'oste senza faccia e altra storia infernale una assurdit� Il butterato si vanta]</p>	<p>Parte Quinta – Inverno  Capitolo Primo – Il butterato ha nuove sfortune in amore –  Una patrizia si umilia –  Breve e trascurabile apparizione d'una finta monaca  Capitolo Secondo – Una signora di mio gusto  Capitolo Terzo – S'incomincia con una vistosa lode di Elisa – Di nuovo la medesima signora del Capitolo precedente – Una serata all'Opera –L'ambulante e il brutto Coloni  Capitolo Quarto – Un ritrovo mal frequentato – Il butterato si vanta e un carrettiere racconta un'assurdit� infernale  Capitolo Quinto – Amare visite e amara strage</p>	<p>PARTE QUINTA – Inverno.  Capitolo Primo  Il Butterato ha nuove sfortune in amore.- Una patrizia si umilia.- Breve e trascurabile apparizione d'una finta monaca.  Capitolo secondo  Una signora di mio gusto  Capitolo Terzo  S'incomincia con una vistosa lode di Elisa. – Di nuovo sulla medesima Signora del Capitolo precedente. Una serata all'opera. Il Postale e il brutto Caboni.  Capitolo Quarto  Un ritrovo mal frequentato. – Il Butterato si vanta e un carrettiere racconta un'assurdit� infernale.  Capitolo Quinto  Amare visite e amara strage.</p>	<p><b>Parte quinta Inverno</b>  I. Il butterato ha nuove sfortune in amore.  Una patrizia si umilia.  Breve e trascurabile apparizione d'una finta monaca.  II. Una signora di mio gusto.  III. S'incomincia con una vistosa lode di Elisa.  Di nuovo la medesima signora del capitolo precedente.  Una serata all'Opera.  L'«ambulante» e il brutto Caboni.  IV. Un ritrovo mal frequentato.  Il butterato si vanta e un carrettiere racconta un'assurdit� infernale.  V. Amare visite e amara strage.</p>

<p>Parte settima  Cap. I. Siamo ammesse in casa del cugino.  Cap. II. Tre donne innamorate [di uno solo del cugino] di lui Stravaganze di un epistolario senza mittente plausibile. ([Nostro cugino Edoardo!] [Tre innamorate tre donne] [Una corrispondenza incredibile])  Cap. III. Anna ridiventa un personaggio leggendario ma senza precedenti. Mia madre fa un'offerta espiatoria.  Cap. IV L'anello torna alla prima proprietaria  Cap. V Epilogo<sup>497</sup></p>	<p>Parte settima  Tit: Diamante e rubino oppure II postale  Cap. I. [Siamo ammesse alla] Nostro ingresso al Palazzo del cugino – Tre donne innamorate di lui – Un epistolario stravagante – Stravaganza di un epistolario (senza mittente) che irriterà ogni lettore assennato.  Cap. II (Anna ritrova la [gloria] propria sorte gloriosa – una passeggiata senza precedenti) Mia madre commette un peccato e fa un'offerta espiatoria. (Il Peccato di mia madre e l'offerta espiatoria)  Cap. III Lunga passeggiata con mio padre  Cap. IV Una confessione inedita  Cap. IV L'anello torna alla prima padrona  Cap. V Epilogo<sup>498</sup></p>	<p>Parte Sesta – Il postale  Capitolo Primo – Un incontro fra parenti    Capitolo Secondo - Nostro ingresso al palazzo del Cugino  Capitolo Terzo – Tre donne innamorate di lui  Capitolo Quarto – Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?    Capitolo Quinto – Mia madre fa un peccato e un'offerta espiatoria  Capitolo Sesto – Carcere e strazi per la mia bella  Capitolo Settimo – Ambigua condotta del Cugino  Capitolo Ottavo – Si svelano dei peccati che sbalordiscono il confessore  Capitolo Nono – L'anello torna alla sua prima padrona  Epilogo seguito da un Commiato in versi</p>	<p>PARTE SESTA – Il Postale  Capitolo Primo  Un incontro fra parenti.  Capitolo secondo  Nostro ingresso al Palazzo del Cugino.  Capitolo Terzo  Tre donne innamorate di lui.  Capitolo Quarto  Stravagante Epistolario che irriterà ogni lettore assennato.  Capitolo Quinto  Mia madre fa un peccato e un sacrificio espiatorio.  Capitolo Sesto  Carcere e strazi per la mia bella.  Capitolo Settimo  Ambigua condotta del Cugino.  Capitolo Ottavo  Si svelano peccati che sbalordiscono il Confessore.  Capitolo Nono  L'anello torna alla sua prima padrona.    Ultimo madrigale per Anna, ovvero Alla Favola.    EPILOGO, seguito da un Commiato in versi.    FINE</p>	<p><b>Parte sesta Il Postale</b>  I. Un incontro fra parenti.  II. Nostro ingresso al palazzo del Cugino.  III. Tre donne innamorate di lui.  IV. Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?  V. Mia madre fa un peccato e un'offerta espiatoria.  VI. Carcere e strazi per la mia bella.  VII. Ambigua condotta del Cugino.  VIII. Si svelano dei peccati che sbalordiscono il confessore.  IX. L'anello torna alla sua prima padrona.</p>
				<p>Epilogo seguito da un "Commiato" in versi.</p>

<sup>497</sup> V. E. 1619/XXXIX f. 1v y r.

<sup>498</sup> *Ibidem.*

Como vemos, las dos primeras versiones están divididas en siete partes; las dos siguientes y la definitiva, en seis, pero con la primera reconvertida en Introducción y subdividida a su vez en capítulos: uno correspondiente a la primera parte original, otros dos añadidos ex novo: “Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia” y “Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura”, es decir, los de más clara filiación cervantina. Súmese a estos, el hecho de que los capítulos dedicados al “Extranjero”, donde Teodoro y Edoardo narran aventuras imaginarias en lugares exóticos, fueron redactados en la etapa final e insertados a posteriori en las Partes I y II, respectivamente como capítulo III y IV<sup>499</sup>. Este último describe una corrida de toros en Sevilla (“Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi. Si riparla dell’Estero con l’intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc. La cicatrice”). Uniendo, pues, los dos hechos, el añadido de la Introducción inspirada en Cervantes, y el de los episodios del “Extranjero” con su escena de tauromaquia, podemos concluir que la última fase de redacción incrementa el elemento hispánico en la obra.

A todo lo anterior hay que añadir la redistribución de los poemas y epígrafes. Las citas de *Macbeth* que aludían a toda la obra en la versión 1, y solo a la “Prima parte” en la versión 2, desaparecen en las siguientes y no llegan a la versión definitiva. La cita de Safo se sitúa como apertura de la “Parte terza” en las dos primeras versiones, mientras que en la definitiva abre la “Parte sesta Il Postale”, junto con la otra cita de un canto popular griego, muy presente en las anotaciones manuscritas de los cuadernos<sup>500</sup>. En la versión 3, la obra se abre con la poesía “Dedica per Anna ovvero alla Favola”, pero en la versión 4 se desplaza al final del relato, justo antes del epílogo; en el inicio se inserta la poesía “Ai personaggi”. La versión final coloca la “Dedica per Anna” antes de la introducción y desplaza la poesía “Ai personaggi” al final de la misma, como

---

<sup>499</sup> De hecho, los fragmentos manuscritos dedicados a estos episodios cuadernos XXXV y XXXVII respectivamente, es decir, en los que contienen el material nuevo y reelaborado.

<sup>500</sup> Aparece en la guarda anterior del cuaderno IX, en la del cuaderno XII, ligada al personaje de Anna en los cuadernos XIV y XV, en el cuaderno XX como inicio de la novela junto con la cita prevista de Cervantes.



transición a los capítulos propiamente dichos. De esta forma se crea un marco delimitado por la dedicatoria y por el poema, que se aproxima aún más al paratexto del *Quijote*.

<i>Menzogna e sortilegio</i>	<i>Don Quijote</i>
“Dedica per Anna ovvero Alla Favola”	“Dedicatoria al duque de Béjar”
Introduzione alla storia della mia famiglia	Prólogo
Ai personaggi	Poemas burlescos
Partes y capítulos	Partes y capítulos

En el cuaderno XXXIX hay, además, algunas pruebas descartadas del primer capítulo, que permiten ver con más detalle el proceso de transformación de la primera parte hasta su versión definitiva:

V. E. 1619/XXXIX f. 7r
<p>“Gli addormentati e i morti non son che figure difunte...” (Lady Macbeth)</p> <p style="text-align: center;"><b>Parte I</b> <b>Cap.I (pag 1-</b> <b><u>Una sepolta viva e una donna perduta [di strada]</u></b></p> <p>[Prima d’iniziare il mio racconto, e di Nell’accingermi a narrare la vicenda ch’è argomento di questo libro, e a descri Prima d’iniziare Non posso iniziare] Prima d’incominciare il mio racconto, e di rievocare vicende passate e personaggi scomparsi, [va son costretta a mi trovo a dover] son costretta a descrivere, o almeno presentare brevemente, il personaggio di me stessa. Infatti il racconto che segue, e che forse, per certi tratti, parrà a molti bizzarro, non vuol esser altro, se mi esamino bene, che una giustificazione della mia propria bizzarria. <b>Bizzarria!</b><sup>501</sup></p>
V. E. 1619/XXXIX f. 17r
<p style="text-align: center;"><b><u>Parte Prima</u></b> (I cavalieri dalla Trista Figura)</p> <p>Gi addormentati e i morti non son che figure dipinte... (Lady Macbeth)</p> <p style="text-align: center;"><b>Cap I</b> <b>Una sepolta viva e una donna perduta</b></p> <p>Son già due mesi che la mia cara madre adottiva, la mia bella Rosaria, è morta. Le nostre pompose stranze dalle quali andava tanto suberba, non l’han conosciuta inferma; ella s’è spenta sotto i ferri del chirurgo, in una sala operatoria <u>d’ospedale</u>, senza gravi sofferenze, e ignara del suo destino. Due giorni innanzi, sana ed esultante all’aspetto era partita di casa in mia compagnia per recarsi alla clinica.<sup>502</sup></p>

<sup>501</sup> V. E. 1619/XXXIX f. 7r.

<sup>502</sup> V. E. 1619/XXXIX f. 17r.

V. E. 1619/XXXIX f. 23r
(I Cavalieri dalle triste figure)
<p><b>Gli addormentati e i morti non son che figure dipinte... (Lady Macbeth)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo Primo</b> <b>Una sepolta viva e una donna perduta</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Son ormai due mesi che la mia cara protettrice e madre adottiva, la mia bella Rosaria, é morta. Ma questo nostro pomposo alloggio di cui fu proprietaria suberba, non l'ha ....</b><sup>503</sup></p>
V. E. 1619/XXXIX f. 43r
<p style="text-align: center;">[Parte Prima] [Necessaria]Introduzione alla storia della mia famiglia [La famiglia di Elisa] [I cavalieri dalle triste figure]</p> <p style="text-align: center;"><b>I</b> <b>Una sepolta viva e una donna perduta</b></p> <p>(sopprimere) <b>Son ormai due mesi che la mia madre adottiva è morta. Ella non s'è spenta qui, nel nostro alloggio, ma in una sala operatoria, d'ospedale sotto i ferri del chirurgo: senza dolore, in virtù della narcosi, e inconscia della propria fine. Era la sola amica e protettrice ch'io avessi al mondo: vivevamo insieme da quindici anni, ed ero ancor bambina quand'ella mi raccolse presso di sé. Dopo la mia madre vera, io non avevo amato, in tutta la mia vita, nessun altro che lei.</b><sup>504</sup></p>

Como puede apreciarse, en la primera versión las palabras de Lady Macbeth figuraban como epígrafe, situando así en el mismo plano a difuntos y durmientes. Ello hace suponer que la cita estaba pensada para toda la novela, presentando a Elisa como una durmiente rodeada de difuntos. De esta forma el tono fantasmagórico habría tenido mayor protagonismo. En la segunda versión, la cita cervantina se coloca como posible título de toda la primera parte, interpuesta a los versos de Shakespeare, que pasarán a introducir el capítulo I, más acorde con la descripción de Elisa como “sepolta viva”. En la tercera versión se mantiene este mismo diseño, pero en la cuarta desaparece la cita de L. Macbeth y la referencia cervantina pasa a ser un posible título de uno de los que componen la “Introduzione alla storia della mia famiglia”. Por tanto Morante abandona las palabras de Lady Macbeth por ser una referencia demasiado explícita y deja el valor evocativo a los títulos de los capítulos de la introducción: en el primero

<sup>503</sup> V. E. 1619/XXXIX f. 23r.

<sup>504</sup> V. E. 1619/XXXIX f. 43r.

presenta oximóricamente a la narradora “sepolta viva”, y a la “donna perduta” realmente difunta (ambas de naturaleza fantástica, “*pictures*” en boca de L. Macbeth), y a continuación los personajes en dos tiempos: “La famiglia di Elisa” y “I cavalieri dalle triste figure”, queriendo así subrayar la mezcla de tono alto y bajo y de plano real y ficcional, pero de forma mucho menos explícita. Hay en los manuscritos de Morante abundantes testimonios de anotaciones que manifiestan este intento de hacer la narración menos explícita<sup>505</sup>.

En el cuaderno cuadragésimo, denominado por la autora “Quaderno aggiunto II”, encontramos tachado “Cap. III Cavalieri dalle triste figure”. En el “Quaderno aggiunto III”, que inicia en el reverso del XXXIV, figura ya el título final y la versión casi definitiva de los capítulos de la introducción:

Quaderno aggiunto III.

(canc.) Introduzione alla storia della mia famiglia

- 1 Una sepolta viva e una donna perduta
- 2 Una eredità singolare
- 3 Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia
- 4 Gli ultimi cavalieri della Triste Figura<sup>506</sup>

La escritora añade además, como veremos, una referencia al cuento de Kafka, *La verdad sobre Sancho Panza*, lo que hace más explícita la filiación cervantina del relato<sup>507</sup>. Si la cita fue eliminada en la edición definitiva, se debió con toda probabilidad al deseo de no sobrecargar de mediaciones su referencia a Cervantes. En cualquier caso, la presencia subyacente de esta lectura kafkiana del *Quijote* ha de ser tenida en cuenta. De hecho, en la versión de Kafka, Sancho inventa a Don Quijote para librarse de su existencia mezquina; de igual modo, Elisa inventará los personajes de la Triste Figura en su enclaustramiento:

---

<sup>505</sup> “NON OCCORRE DIRE OGNI COSA”, en mayúsculas, es una anotación frecuente, cfr. V. E. 1619/XIX f. 1r, 95v; también hemos encontrado “HO IL VIZIO DI SPIEGARE TUTTO TROPPO!”, cfr. V. e. 1619/XX guarda posterior.

<sup>506</sup> El capítulo 2 desaparece en la versión final, cfr. V. E. 1619/XXXIV 1 r.

<sup>507</sup> M. Bardini atribuye la cita de Kafka a Elsa Morante autora y no a Elisa narradora, cuyo modelo se hallaría, según el crítico, en *Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* de Alphonse Daudet, cfr. M. Bardini, *Morante Elsa...*, cit. p. 259.

È risaputo, ormai, dai savii, che don Chisciotte fu, in realtà, solo una visione di Sancio, un suo fantastico Doppio al quale egli s'accompagnava per ~~[fingersi trasfigurato e varia trasfigurare fingersi trasfigurat]~~ dare anima e trasfigurazione alla propria mediocre esistenza. Ebbene, io, goffa inetta e plebea come Sancio, alla sua guisa mi foggiai, per consolarmi, i miei Cavalieri dalla Trista Figura  
[...] Nessuno potrà sapere mai con certezza, se Sancio abbia creduto davvero all'esistenza del suo don Chisciotte; ché tutti sanno quanta sapienza e malizia si nasconda sotto l'apparente semplicità d'un villano. Probabilmente, egli ~~[non dimenticò mai che don Chisciotte serbò sempre coscienza non dimenticò mai]~~ che don Chisciotte non era il suo padrone, ma soltanto la sua ombra; e pur fingendo rispetto e devozione a quest'ombra, in cuor suo ne rideva. Ebbene, invece Elisa credette ai suoi Cavalieri dalla Trista Figura; e alla guisa d'un asceta che si macera e si esilia per gustare la conversazione degli angeli, rifuggì dai vivi, e non volle altri compagni che i fantastici morti<sup>508</sup>.

Bajo los “sabios” cervantistas se oculta Kafka con su paradójica teoría, expuesta en *La verdad sobre Sancho Panza*, según la cual don Quijote no sería sino una invención de su rústico escudero:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.

Siguiendo esta traza, Elisa se identificaría con Sancho en cuanto inventora de las figuras de sus fantasías para salvarse de sus demonios (lo insoportable de una existencia mediocre). Pero Morante va aún más allá haciendo que crea en sus fantasmas.

Ya hemos dicho que el *excursus* kafkiano desaparece en el texto final. Allí Elisa abandona la similitud con Sancho, para asumir otra, más indirecta y profunda, con Cervantes: la de la voz que inventa los personajes y los distribuye en la novela.

Otras referencias al *Quijote* se pueden encontrar en fases más antiguas de la redacción. En los folios sueltos de la Carpeta II aparecen anotaciones de una

---

<sup>508</sup> V. E. 1619/XXXIV f. 1r, 6r y 7r, del reverso del cuaderno.

primera redacción sobre cómo han de enfocarse algunos aspectos de la novela, que en un primer momento debía titularse “Vita di mia nonna”, y antes aún, “Memoria di un Anonimo”. Se trata de anotaciones que perfilan algunas líneas básicas del relato como el ambiente infantil, o la presencia de personajes misteriosos y encantados. En este contexto encontramos la expresión “Io don Chisciotte”, y más abajo “Un Don Chisciotte bambino”.

Elsa Morante  
La vita di mia nonna  
Romanzo

I.J.C  
Sotto il segno dell’infanzia.

Domineranno senza che si dica la maga, le fate. Donne fate, uomini perduti, donne misteriose, uomini rapiti, vinti – Donne sole fatate, estatiche nella sventura – uomini sconvolti – Carte, fate, donne- Aida la Prima Fata, la Grande Fata, la Madre – Fata innocente la nonna – Piccolo angelo malinconico senza luce propria, esaltato bramoso Carmela – io penso nell’incantesimo figura scialba di luce riflessa

Casa aria di magia – **Io don Chisciotte**  
Belle voci di baritono  
L’amore di Faminio chi? come?  
forse una specie di Ofelia traditrice – no

Cristina, Evela  
o Evelina  
Aida Carmela  
Flaminio  
Francesco

Infanzia – Casa poi non riconoscibile  
Quante caverne e sale e profondità e  
ocenani ora non ritrovabili  
Morte di Elisa – La prima volta che vedevo la morte la quale cortesemente mi si  
offriva in aspetto ben amabile!

**Un Don Chisciotte bambino**<sup>509</sup>.

En estas notas el yo narrador puede referirse a Francesco di Iorio pues en el fascículo I figura el apunte: “Frammenti di una storia di un Francesco i Iorio 7 ottobre 1942”. Por tanto, ese don Quijote-niño prefigura un personaje que más

---

<sup>509</sup> V. E. 1619/Cart. II f. 16r, las negritas son nuestras.

tarde se encarnaría en Francesco<sup>510</sup>. Más adelante encontramos la frase “Sono un don Chisciotte goffo e timido, che ha quasi sempre paura. Ma quando non ho paura mi annoio<sup>511</sup>”, puesta en boca del protagonista del primer esbozo de novela, lo que viene a confirmar, aún más si cabe, que desde el primer momento la idea de Don Quijote estaba presente en la mente de la escritora al planificar su novela<sup>512</sup>.

Es costumbre en Morante usar la primera persona como voz predominante para las notas y apuntes durante la fase de redacción. Lo hace continuamente en el manuscrito de *Menzogna e sortilegio* y también en el de otras novelas; de hecho a veces incluso se desdobra y escribe notas a sus propios personajes<sup>513</sup>. Por tanto tenemos una primera fase en la que un anónimo narrador cuenta la historia de su familia a la manera de un don Quijote, es decir, inventando los hechos; posteriormente este papel es asumido por Elisa, y por todos los personajes aquejados del mismo mal. En este sentido la novela se revela como una ficción de ficciones.

Si se suman las citas presentes a lo largo del relato y las referencias que constan en los manuscritos, la filiación cervantina de la obra adquiere mayor relieve de lo esperado, lo que insta a observar otros paralelismos menos explícitos entre *Menzogna e sortilegio* y *Don Quijote de la Mancha*.

---

<sup>510</sup> Los papeles revelan que en un primer momento la novela estaba planteada en otros términos. Según el manuscrito, la primera frase de esta novela inacabada empieza así: “Il giovane Francesco di Iorio godeva fra i suoi compagni di università di una posizione privilegiata...”, lo que nos lleva a pensar en el periodo de estudiante del personaje Francesco. Cfr. V. E. 1619/ Cart. II, f. I.

<sup>511</sup> V. E. 1619/Cart. II f. 24r.

<sup>512</sup> En los papeles sueltos que componen la segunda carpeta puede comprobarse que en un primer momento la novela estaba pensada para ser narrada por el personaje Francesco centrándose en los acontecimientos de la vida de su abuela, que se llama Elisa. La narración empezaría con las memorias del protagonista anciano que vuelve a encontrarse en la casa de su infancia donde rememora el pasado en el que se encuentra su madre, donna Bice, que es marquesa y su abuela Elisa (en realidad la segunda esposa de su abuelo). Todo comienza con la muerte de la abuela (uno de los títulos barajados es “Morte di mia nonna”). Otro personaje es Carmela, prima del protagonista y de la que éste se enamorará perdidamente. Como puede verse, este primer personaje narrador tiene elementos que después se desdoblaron en los personajes Francesco y Edoardo. Cfr. V.E. 1619/ Cart. II, f. 16-24.

<sup>513</sup> En la contraportada de un cuaderno leemos el apunte: “Cara Elisa / siamo intesi: capire il libro e poi: basta - morire - Quel che ti resterebbe da fare dopo non sarebbe che mortificazione e schermo. Allora, promesso, eh? affme. Elsa Roma 13 giugno 1947”, cfr. V. E. 1619/ XXXVI.

Empecemos por las similitudes estructurales. Morante dedica la novela, pirandellianamente, a uno de los personajes: Anna, que se convierte así en destinataria del relato. Es más, los versos de la dedicatoria la identifican con la “favola”, quintaesencia de lo fictivo que da cuerpo a la imaginación como Don Quijote a sus lecturas<sup>514</sup>:

*Dedica per Anna  
ovvero  
Alla Favola  
Di te, Finzione, mi cingo,  
fatua veste.  
Ti lavoro con l’auree piume  
che vestí 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<sup>515</sup>.*

Como vemos, las voces de la narradora y de la protagonista se confunden en los versos en primera persona pues ambas se ciñen la “fatua veste” de la Ficción. Pero Elisa es también “stagione defunta” y “fenice lucente”, es decir, por un lado el material de recuerdos e imaginaciones del que está constituida la novela y, por otro, la regeneración que se producirá en la narradora al liberarse de esa carga. Elisa se presenta también como una nueva Penélope que teje el discurso narrativo sobre el “fumo” de la nada y se imagina (“mi fingo”) la respuesta del cielo. En realidad se trata de una metapoesía sobre la acción de escribir, que, situada al inicio de la obra, evoca la idea del manuscrito que conforma la novela, el manuscrito de Elisa. Nos hallamos, pues, ante una actualización, entre

---

<sup>514</sup> No es casualidad que en un apunte manuscrito se defina a Anna como una Madame Bovary, considerada universalmente como personaje quijotesco: “I peccati immaginari d’una specie di Madame Bovary fantastica”, cfr. V. E. 1619/XXXIX f.1v.

<sup>515</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 5.

pirandelliana y metafísica, del sentido metaliterario atribuido por Cervantes en el *Quijote* al manuscrito de Cide Hamete Benengeli.

El prólogo de Cervantes, en cambio, está dirigido directamente al “desocupado lector”, cita que, como ya vimos, debía servir de epígrafe en un primer momento. Sin embargo, aunque optó por eliminarla, asimiló luego en el discurso narrativo la presencia del destinatario, que aparece innumerables veces en el relato. En la introducción, la narradora-protagonista Elisa, informa de que acaba de perder a su madre adoptiva y que se dispone a escribir los acontecimientos misteriosos que la han llevado a ese punto de su vida, no sin antes advertir que está enferma de mentira, mal común en su familia. Todo el relato es, pues, un gigantesco *flash-back* para volver a este punto. La llamada a los lectores aparece ya en este arranque: “Qui, il mio lettore vorrà sapere che sorta di casi m’abbia condotta a trovar rifugio tra queste mura [...]. Ma lo stesso lettore, immagino, domanderà, non senza qualche ironia...”<sup>516</sup>. Apelaciones así se extienden por toda la novela manifestando una preocupación constante por interactuar con el narratario. En muchos casos, la referencia al lector está ligada a la función de ordenamiento de la secuencia narrativa, bien resumiendo una parte que la narradora no considera importante (“Non voglio certo infastidire i miei lettori ripetendo tutte le sciocchezze e le follie ch’ella diceva a voce alta senza vergogna alcuna, nel suo dialetto di montanara”<sup>517</sup>; “Anche qui, io voglio ben guardarmi dall’annoiare i miei lettori, ripetendo le mille assurdità, spiritosaggini, lusinghe e ciarle che si cambiarono in poco più di mezz’ora quei due campioni della galanteria”<sup>518</sup>, bien creando suspense mediante la anticipación de elementos (“Si è già visto (a suo tempo tutto ciò sarà meglio chiarito al lettore) come Francesco avesse contato su un soccorso di Nicola”<sup>519</sup>; “Quanto al mistero del debito disonorante, ancora poche pagine e la persona del creditore anzi creditrice,

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 331.



si svelerà ai nostri acuti lettori)<sup>520</sup>, concludendo episodios para dar paso a nuevas aventuras (“Ma ora, addio, Gaudiosa! che gusto possono trovare i miei lettori nei rimorsi postumi e nelle divagazioni premature? Torniamo al nostro primo incontro”<sup>521</sup>; “Dopo tutte queste chiacchiere, io devo ai miei lettori una descrizione, sia pure discreta e succinta, delle finte lettere. Ed essi ne trarranno quelle conclusioni che paiano più attraenti al loro gusto<sup>522</sup>”; “Prima di salutare per sempre, insieme coi miei lettori, la mia città, teatro della presente storia, devo adesso ricordare...”<sup>523</sup>).

En otras ocasiones, sin embargo, se utiliza a modo de *captatio benevolentiae*, buscando la aprobación del lector. Es el caso del siguiente fragmento relacionado con las cartas falsas de Anna, uno de los puntos nodales del relato:

A questo punto io m’immagino che i miei lettori (sempre che abbiano avuto pazienza di seguirmi fin qui attraverso un racconto così scostante e lunatico), mi richiederanno di qualche ragguaglio circa i testi delle finte lettere. [...] In tal modo, io potrei lasciare i miei lettori, sebbene inappagati, illusi tuttavia che quel carteggio racchiudesse chi sa qual meraviglioso poema d’amore. [...] La quale, eccola: il carteggio del finto Cugino esiste ancora, è in mio possesso... Tuttavia, non soltanto io non m’indurrò certo a prescriverlo su queste pagine (a prezzo di scontentare, forse, qualche lettore appassionato di epistografia)<sup>524</sup>,

A veces este expediente literario recuerda aún más al cervantino del prólogo cuando Elisa, como Cervantes, expresa su deseo de presentar al lector una historia mucho mejor que la presente.

Amore? Qual sorta d’amore è mai questo? Mi piacerebbe in verità, di poter offrire ai miei lettori una grande e drammatica tresca, un intrigo maledetto e turbinoso [...] Certo i lettori si sentirebbero truffati, a vedersi che su una tale base, futile in apparenza, sorge e si innalza il tenebroso castello della mia protagonista<sup>525</sup>

---

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 625.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 788.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>524</sup> *Ibid.*, pp. 784-785.

<sup>525</sup> *Ibid.* p. 215.

En otros momentos, la voz de la narradora se dirige a los posibles lectores arrastrada por una especie de pudor (“Vuoi davvero che ci picchiamo quella... - e aggiunse una parolaccia ch’io non potrei trascrivere senza mancare di rispetto ai miei castigati lettori<sup>526</sup>”; “Quanto ai nomi e ai titoli che uscivano dalla graziosa, principesca bocca di Edoardo all’indirizzo di Rosaria, io mi guardo, anche qui, dal ripeterli, per non offendere i miei lettori<sup>527</sup>). En algunos casos se mezclan las funciones, como en la introducción a uno de los relatos de Nicola en la que se nos advierte que se trata de la menos escandalosa: “Per esempio, fra gli aneddoti più comici del suo repertorio (s’intende che scegliamo il nostro esempio fra quelli più castigati, non volendo fare arrossire i lettori), v’era il seguente”<sup>528</sup>.

Pero a veces la narradora va más allá y se permite una selección del “lector ideal implícito”, como ocurre en este fragmento paradigmático, en el que se discurre sobre las posibles interpretaciones del hecho de que Edoardo alentara la pasión de Francesco por Anna:

Propongo tutte insieme queste spiegazioni, le quali hanno in comune la proprietà d’essere incerte, e avrebbero potuto, a ben pensarci, affacciarsi alla mente dei miei lettori anche senza il mio intervento. La sola ipotesi, invece, che nessuno potrebbe qui proporre fuor che io, giacché essa nasce anzitutto dalla mia conoscenza del seguito di questa storia, e poi da una mia inguaribile parzialità nei confronti del mio personaggio Edoardo; la più generosa e patetica, anzi teneramente tragica, fra tutte le possibili ipotesi, io (mi perdonino i miei lettori) la conosco, ma non voglio dirla. Per dirla, infatti, dovrei svelare fin d’ora tutto il seguito di questa storia; e ciò non mi va. D’altra parte, quando sapranno, a suo tempo, il seguito, i miei lettori potranno indovinarla da se stessi: ma se poi non l’indovinano, allora tanti saluti! vorrà dire che non meritavano d’essermi lettori<sup>529</sup>.

La novela se cierra, de forma análoga a como se había abierto, con una apelación directa al lector: “A questo punto, o lettore, non mi rimane che dirti addio<sup>530</sup>”. Por lo tanto queda en evidencia que la intención de la escritora es, en la

---

<sup>526</sup> *Ibid.* p. 352.

<sup>527</sup> *Ibid.* p. 353.

<sup>528</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>529</sup> *Ibid.* p. 372.

<sup>530</sup> *Ibid.* p. 942.

línea metanarrativa del *Quijote*, producir en el lector la sensación continua de hallarse ante un manuscrito<sup>531</sup>, el de Elisa.

En cuanto a la introducción de elementos paratextuales al comienzo de la novela, llama la atención el paralelismo entre el poema “Ai personaggi” y los poemas burlescos que Cervantes dedica a sus entes de ficción en las páginas iniciales del *Quijote*<sup>532</sup>. Ciertamente es que la interlocución con los personajes tenía un próximo precedente en Pirandello y Unamuno, pero es significativo que Morante utilice a tal fin un poema compuesto *ad hoc*, si bien teñido de melancólica ironía antes que de jocosa burla. Por lo demás, la poesía ofrece la imagen de una nobleza decaída que enlaza con la tradición del naturalismo siciliano (recordemos los *Uzeda* de Federico De Roberto en *I Viceré*). Elisa se presenta, en efecto, como recolectora (*pronuba ape*) de las historias de sus antepasados, como invitada de “magioni regali” y lectora de “miniati volumi” que recogen “le vostre imprese, e arroganti amori”.

Pero 'quijotesca' es sobre todo la presentación inicial de la protagonista como enferma de fantasía. Al igual que en el caso de Don Quijote, la enfermedad consiste en la transformación de lo real a través de procesos psicológicos, que a su vez determinan el discurso narrativo en las dos obras. Don Quijote pierde la razón a causa de las lecturas de libros de caballería en los que gastaba gran parte de su hacienda:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella

---

<sup>531</sup> Las apelaciones continuas al lector y la presencia del manuscrito nos llevan a Manzoni. Morante ya ha sido considerada “manzoniana” por la crítica, pero la escritora bebe directamente de la fuente cervantina y no sólo a través de Manzoni, que por otra parte es también gran lector del *Don Quijote*.

<sup>532</sup> Se trata en concreto de los poemas “Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la Desconocida”, “Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha”, “Don Belianís de Grecia a don Quijote de la Mancha”, “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”, “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, Escudero de Don Quijote”, “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, “Orlando Fuoriso a Don Quijote de la Mancha”, “El Caballero de Febo a Don Quijote de la Mancha”, “De Solisdán a Don Quijote de la Mancha”, “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, cfr. M. Cervantes, *Don Quijote, op. cit.* pp. 21-34.

máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo<sup>533</sup>.

Elisa, en cambio, padece el mal de la mentira por motivos hereditarios:

Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo al vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia<sup>534</sup>.

De esta manera en *Menzogna e sortilegio* todos los personajes están aquejados del mismo mal que la narradora, con lo cual se produce una ampliación colectiva de la locura. Si en la novela de Cervantes la “credibilidad” del narrador se pone en entredicho mediante el perspectivismo, en la de Morante es la propia patología de la narradora la que desde un principio desmiente su relato. Pese a esta diferencia, existe un paralelismo en el deseo manifiesto de veracidad, resumido por Morante en el propósito de “raccoliere testimonianze veritiere”, y por Cervantes en el de que “la narración... no se salga un punto de la verdad”<sup>535</sup>: dos formas de ironizar sobre los conceptos de verdad-mentira haciendo de esta paradoja el eje vertebrador de la historia. De ahí que Elisa se preocupe por dejar evidencias de la poca fiabilidad de su narración, insistiendo en su locura y su enfermedad y presentando como colaboradores en la confección del manuscrito las voces de los fantasmas de su familia que la visitan en su encierro. Por su parte Cervantes presenta a su personaje como hijo de su ingenio mermado, y confía luego la veracidad del texto a la autoría de Cide Hamete Benengeli o el aljamiado, dos moriscos que, en cuanto tales, le restan toda fiabilidad por su fama de embusteros.

Sin embargo Don Quijote no narra sus aventuras; Elisa es, por contra, protagonista y narradora. Añádase que los encantadores se convierten en versionadores involuntarios de las hazañas de Don Quijote y autoridades últimas de lo narrado en la mente enferma del protagonista, mientras que Elisa, al ser la

---

<sup>533</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit. p. 39.

<sup>534</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 22-23.

<sup>535</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit., p. 37.

desequilibrada narradora, invoca ella misma el ejército de figuras 'encantadas' que puebla el manuscrito de la novela. Don Quijote es un personaje de acción, Elisa se identifica con la escritura: su acción es la acción narrativa.

Como vemos, las dos novelas establecen un juego de espejos con la tríada realidad-ficción-narración desde puntos de vista similares. Esto nos lleva a hablar de los planos narrativos de las dos obras que presentan también ciertas concomitancias relacionadas sobre todo con la polifonía narrativa. De todos es sabida la complejidad de los planos narrativos que se mezclan y se superponen en la novela de Cervantes: en la ficción que la propia obra genera, lo que leemos es, en realidad, la traducción de un manuscrito árabe cuyo autor es Cide Hamete Benengeli, y que un aljamiado dicta a Cervantes privando a la historia de fiabilidad. En el caso de *Menzogna e sortilegio*, la psicosis de la protagonista-narradora permite introducir otras voces-fuente tales como fantasmas de los antepasados, ecos del pasado, distintos testimonios no citados, otros documentos a los que tiene acceso y que otrora pertenecieron a los personajes. De esta forma tenemos el siguiente esquema narratológico atendiendo a las voces narrativas:

<i>Don Quijote de la Mancha</i>	<i>Menzogna e sortilegio</i>
Autor real: Miguel de Cervantes	Autor real: Elsa Morante
<b><u>Peritexto</u></b> Autor implícito representado: Cervantes	<b><u>Peritexto</u></b> Autor implícito representado: Morante
<b><u>Prólogo</u></b> Autor-narrador: estudioso-Cervantes	<b><u>Introduzione alla storia...</u></b> Autor-narrador: Elisa
<b><u>Capítulos</u></b> Narrador: estudioso Cervantes Traductor: aljamiado toledano Autor del manuscrito: Cide Hamete Benengeli Otras voces: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Personajes que narran aventuras: Dorotea, Fernando, Cardenio, Luscinda, el Cautivo, etc..</li> <li>• Documentos: libros (el Curioso impertinente), cartas, etc.</li> <li>• Diálogos de los personajes.</li> </ul>	<b><u>Capítulos</u></b> Narrador: Elisa  Otras voces filtradas por Elisa: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Personajes que narran aventuras: Teodoro, Edoardo, Nicola, etc.</li> <li>• Documentos: cartas de personajes y cartas referidas (“finte lettere”)</li> <li>• Diálogos escasos.</li> </ul>
Cervantes, en la figura del estudioso-narrador, se presenta como narrador interno en tanto que protagonista de la historia del manuscrito, pero no de la contenido en él, es decir, la de don Quijote y Sancho.	Elisa se presenta como narrador interno tanto en lo que atañe a la historia del manuscrito, pues es la autora, como en lo que se refiere a la historia de los personajes de la que es testigo directo en su infancia.
<b><u>Destinatario:</u></b> un lector implícito a quien se invoca en el prólogo como “Desocupado lector”	<b><u>Destinatario:</u></b> un lector implícito invocado a lo largo de todo el relato con abundantes apelaciones que a veces lo determinan.

Ambas obras establecen una dualidad entre la visión de la realidad de un personaje y la realidad misma: la primera es fruto de una desviación de la percepción subjetiva, la segunda corresponde a parámetros objetivos de realidad que el texto tiene que generar en el lector. En este sentido juega un papel esencial el procedimiento del “anclaje”, que permite al lector discernir entre realidad objetiva e imaginación ficcional. En Don Quijote esta función la desempeña el narrador o bien uno de los personajes, principalmente Sancho, encargado de mostrar los acontecimientos tal como son según los parámetros de realidad. Su amo, por el contrario, es el que sobrepone su fantasía al mundo exterior<sup>536</sup>. Así, en

<sup>536</sup> Bien es verdad que a lo largo de la narración se va produciendo una contaminación de los puntos de vista de los dos personajes que han sido denominadas “quijotización de Sancho” y “sanchización de don Quijote” respectivamente, sobre todo en la segunda parte de la novela.

el episodio en el que Don Quijote confunde los rebaños con ejércitos de caballeros se produce este diálogo entre los dos personajes:

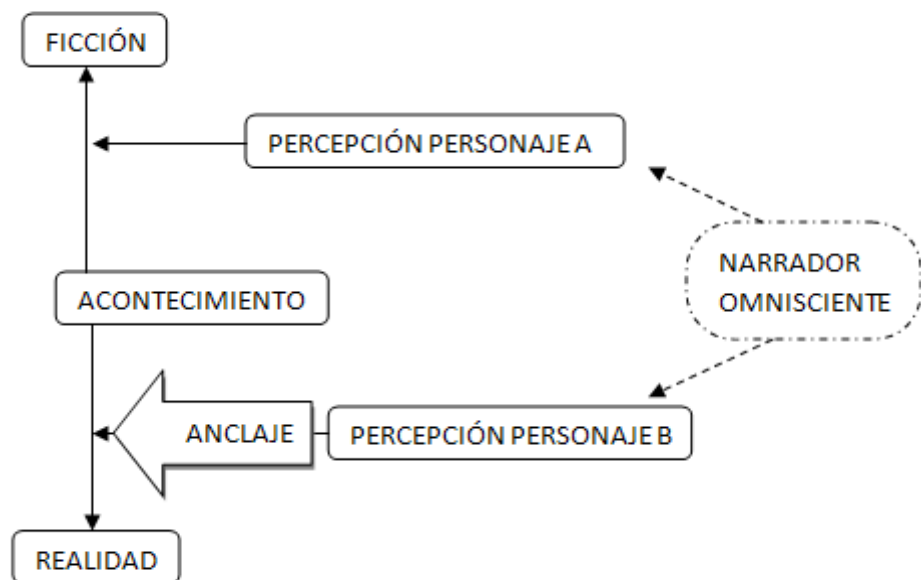
- Señor, encomiendo al diablo mi nombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto. A lo menos, yo no los veo. Quizá todo debe ser encantamiento, como las fantasmas de la noche.

- ¿Cómo dices eso? - respondió don Quijote -. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores?

- No oigo otra cosa - respondió Sancho- sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños<sup>537</sup>.

Así, el acontecimiento real (la llegada de las greyes) se desdobra en dos: por un lado el que percibe don Quijote (ejércitos de caballeros a punto de entrar en batalla), y por otro el de Sancho (ovejas y carneros), que coincide con el del narrador y el lector. Sobre esta estructura se sustentan gran parte de los episodios narrados en la novela: los molinos de viento creídos gigantes; las ventas, castillos; las mujerzuelas, damas, casos todos en los que el narrador se preocupa siempre por poner al descubierto los elementos reales:



<sup>537</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit., p. 193.

Un procedimiento análogo encontramos en *Menzogna e sortilegio*. A pesar de que, como hemos visto, no aparece citada la figura de Sancho Panza, si bien estaba previsto hacerlo en un primer momento, la función de “anclaje” se reparte entre distintos personajes, incluida la protagonista-narradora, que se preocupa siempre de que el lector conozca la naturaleza “verdadera” de los acontecimientos. Citemos como ejemplo el romance entre Cesira y Teodoro: la abuela de la protagonista, cegada por sus ansias de ascender en la escala social, no es capaz de comprender la decadencia de Teodoro a pesar de los comentarios que escucha (“Fra la servitù taluno, in sua presenza, aveva pure alluso a Teodoro Massia come a un personaggio in qualche modo bacato, o tenuto in disparte, o rovinato”)<sup>538</sup>, ni ve intenciones maliciosas en el caballero. Este, por su parte, se deja engañar también por la apariencia respetable de la joven institutriz: “si lasciava ingannara da quell’amabilità artefatta”. Pero hay siempre, en esta tragicomedia de los engaños, un elemento que proporciona al lector la dimensión real de las cosas, como en esta descripción de Teodoro: “Aveva ormai cinquat’anni, ma ne mostrava sessanta, e sulla sua magra persona quasi difforme le tracce dell’antica bellezza accrescevano, a ravvisarle, il sentimento di squallore e di malinconia”<sup>539</sup>. Cuando Cesira descubre por fin las verdaderas intenciones, en absoluto castas, de su pretendiente:

Un rossore violento le salì alle gote; e il suo viso, cadutane l’espressione contegnosa e ipocrita d’un istante prima, si dipinse di vera stupefazione, di sdegno, e di ripulsa selvaggia. Un osservatore più acuto avrebbe letto, in quel viso, anche un subitaneo rancore, abbastanza prossimo all’odio; ma Teodoro, cieco a tale spontaneo prorompere di un’avversione riposta, vi lesse solo la rivolta dell’onore offeso<sup>540</sup>.

Como vemos, el acontecimiento es interpretado de manera errónea por los personajes, cuyo engaño es desvelado al lector intercalando un punto de vista externo: “un osservatore più acuto”. Otro tanto ocurre en la descripción de Teodoro, donde se recurre a “uno straniero” para ofrecer la imagen externa del

---

<sup>538</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. I, p. 60.

<sup>539</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 59.

<sup>540</sup> *Ibid.* p. 62.



personaje, añadiendo un ulterior ajuste del enfoque en términos de una objetividad impersonal (“Invece si trattava...”):

In quell'epoca, in verità, uno straniero che avesse visto per le vie l'ossuta, allampanata figura di Teodoro Massia, in quei suoi abiti informi e incollati, la barba cresciuta sul volto malinconico e scarno, avrebbe potuto crederlo un malato levatosi dal suo letto d'ospedale, o un prigioniero fuggito da un campo d'umiliazione e di tortura. Invece, si trattava solo d'un ubriacone, che si faceva quasi in tutto mantenere dalla moglie, una povera maestra, e adesso se ne tornava a casa dall'osteria dove aveva passato il pomeriggio a bere e a giocare alle carte<sup>541</sup>.

Esta operación, que podríamos denominar flaubertiana, se repite a lo largo de todo el relato: a veces la narradora no es capaz de ver la verdadera naturaleza de un personaje, pero de distintas maneras su óptica queda corregida introduciendo de forma más o menos indirecta un punto de vista objetivo. Así, tras la descripción de Edoardo, Elisa se encarga de anclarnos a la realidad a través de la mirada de “un uomo giusto”:

Ciononostante, a dispetto, voglio dire, di tali innegabili pregi, io temo che un uomo giusto, avvezzo ad ascoltare piuttosto la propria ragione che il proprio cuore, avrebbe provato, al vedere Edoardo, una fredda irritazione se non addirittura una grave antipatia o ripulsa<sup>542</sup>.

Lo mismo sucede cuando Edoardo fantasea con sus viajes al extranjero inventando aventuras para desconcertar a la pobre Anna que cae en la trampa de las ensoñaciones. La narradora nos advierte: “Un simile sfoggio di vacuità e d'egoismo avrebbe disgustato ogni saggia ragazza; esso faceva divampare, invece, la cieca ammirazione di Anna”<sup>543</sup>. Francesco tampoco es capaz, al principio, de ver a Rosaria en toda su complejidad, ni a Anna en su decadencia; Concetta no se resignará, a la par que Anna, a aceptar la muerte del hijo, y así sucesivamente en una especie de perpetuación de la semiótica del error. Esta multiplicación del bovarismo ampliado a la totalidad de los personajes, imprime al conjunto un tinte enajenado más propio del *Quijote* que de la novela realista.

---

<sup>541</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>542</sup> *Ibid.* p. 166.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 227.

*Menzogna e sortilegio* es, sin duda, una novela metaliteraria que sigue las huellas del *Quijote* adaptándolas a técnicas y problemáticas de los siglos XIX y XX. En este sentido, Morante anticipa incluso ciertos postulados de la neovanguardia, y en particular la concepción de la obra literaria como mero artificio: basta pensar en la coincidencia de título con *La letteratura come menzogna* de Giorgio Manganelli, uno de los máximos exponentes, junto con Calvino o Eco, de la literatura entendida como narración de narraciones. No es casual que la biblioteca de la escritora conservara *Ficciones* de Borges en la traducción de Lucentini (*La Torre di Babele*). Aunque adquirida después de publicar *Menzogna e sortilegio* (el volumen lleva fecha de 1955), bien pudo reconocer al leerlo consonancias con su propia obra. Entre ellas cabe citar la centralidad del término “Finzione”, resaltado con mayúsculas, en la “Dedica per Anna”, y la palabra *Menzogna* en el título mismo de la novela. No olvidemos tampoco que, entre los relatos de *Ficciones*, se encuentra *Pierre Menard autor del Quijote*, donde se narra la aventura de reescribir, palabra por palabra, del texto de Cervantes. De hecho es Cervantes mismo el inspirador de ambos escritores. Y a Cervantes hemos de volver ahora a propósito de la biblioteca como tema narrativo.

Si para Borges la biblioteca de Babel es, en el relato homónimo, metáfora del mundo, y en el *Quijote*, un universo sustitutivo del real que enloquece al protagonista, para Elisa, es origen de muchas de sus experiencias no vividas sino leídas. Así como Cervantes presenta en el Prólogo su novela como una parodia de los libros de caballería que pretende acabar con su peligroso influjo, Morante, imita la novela clásica (sentimental, realista, naturalista, por entregas, etc.) de modo sutilmente paródico. Pero es el vínculo entre lectura y enajenación mental lo que aproxima más la novela de Morante al *Quijote*. Si en la novela de Cervantes este nexo emerge desde las primeras páginas:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenándose la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas,

desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo<sup>544</sup>,

en la de Morante las lecturas infantiles de Elisa pueblan su imaginación de un mundo lleno «di prodigi, di stravaganze e di follia»:

Come vi dissi, in questa casa v'è un territorio nel quale mi fu sempre concesso di regnare indisturbata; vale a dire, la mia camera. A togliere le immagini sacre, i ritratti e i libri, questa camera non è molto mutata dal giorno che vi entrai la prima volta. Chi la veda, può supporre ancora oggi ch'essa appartenga a una bambina ordinata, molto studiosa e amante della lettura. Soprattutto di quelle letture in cui l'esistenza terrestre non è descritta quali si mostra ogni giorno ai mortali assennati; bensì piena di prodigi, di stravaganze e di follia. Quasi che il petulante autore, simile più a un burattinaio ubriaco che ad un veggente, giudicasse insipido il Creato, e intendesse opporre il proprio disordinante scompiglio all'ordine musicale della natura<sup>545</sup>;

ello incluso hasta convertir al lector (Elisa) en adorador de la “mentira”:

Ma farsi adoratori e monaci della menzogna! fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori dal non-vero! Ecco che cosa è stata l'esistenza per me!<sup>546</sup>  
“[...] io mi compiacevo di architettare, nella fantasia, vicende e storie di mia propria fattura, modellate, s'intende, sulle mie favole predilette<sup>547</sup>.”

En dos momentos de la novela se hace referencia a las concretas lecturas de Elisa: al inicio, cuando describe la habitación donde compone su novela e informa de su preferencia por libros “di prodigi, di stravaganze e di follia”:

La mia preferenza per libri cosiffatti appare evidente a chi esamini la mia biblioteca. Quasi tutte le opere che la compongono, benché nate in diversi climi, appartengono al genere fantastico: le pazze leggende dei Tedeschi vi prevalgono, insieme alla fiabesca malinconia scandinava, e alle felici epopee degli antichi, e agli amori orientali. Inoltre, vi troverai numerose vite di santi<sup>548</sup>,

sagas germánicas, epopeyas, narraciones amorosas de gusto oriental y hagiografías, como único alimento: “Di simile nutrimento io ho vissuto dalla mia

---

<sup>544</sup> M. Cervantes, *Don Quijote*, cit., p. 39.

<sup>545</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 23-24.

<sup>546</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 24.

fanciullezza fino ad oggi”<sup>549</sup>. Más adelante, al describir la exigua biblioteca de casa De Salvi:

I libri che egli soleva leggere da studente rimasero allineati per lungo tempo sulla scansia del nostro salotto. [...] Andò a finire, così, ch’egli non toccò più i suoi libri. E dopo la morte di mia nonna, mia madre, raccolti un giorno quei volumi squinternati e consunti, coperti di segni e di note, li relegò nello stanzino già abitato dalla vecchia. Lasciando nella scansia soltanto *Il padrone delle ferriere*, e quei cinque o sei romanzi di Dumas padre e dello Scott ch’erano stati l’unico nutrimento letterario di lei fanciulla; e che formavano, insieme coi miei libri di scuola, tutta la nostra biblioteca<sup>550</sup>.

Como podemos observar, la biblioteca se divide en tres secciones: los libros de estudio de Francesco, las novelas que leía Anna de niña y los cuentos infantiles de Elisa. El único título citado (y salvado del escrutinio) es la traducción italiana de *Le Maître de forges* (1882) de Georges Ohnet, ejemplo de novela folletinesca enmarcada en el conflicto social entre aristocracia y burguesía. Interesante es la mención a Walter Scott y Alexandre Dumas como fuentes literarias de la fantasía de Anna, donde la novela de aventuras se empareja con la novela histórica romántica: dos esquemas subyacentes en *Menzogna e sortilegio*. Teniendo en cuenta que solo décadas después de *Menzogna e Sortilegio* Umberto Eco resucitó el interés crítico por la literatura juvenil y de consumo, cabe reconocer que Morante se anticipó a su tiempo construyendo metanarrativamente una novela con materiales de la llamada paraliteratura. Cabe recordar que al comienzo de la obra se menciona también la biblioteca de Teodoro, “gentiluomo del Mezzogiorno”, con sus novelas francesas de aventuras que habían servido de alimento a la imaginación de su hija:

Oppure, Anna teneva lettura ad alta voce. Si leggevano per lo più traduzioni di avventurosi romanzi francesi che costituivano, in massima parte, la biblioteca di Teodoro (molto ristretti, infatti, erano a quei tempi i pascoli letterari d’un gentiluomo del Mezzogiorno). E a simili storie di moschettieri e di regine, di malfattori magnanimi e di geniali segugi, di aristocratici fortunosi e di donzelle, Teodoro si ispirava per narrare alla figlia le sue proprie trascorse avventure<sup>551</sup>.

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>551</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 93.

Los fragmentos transcritos no ofrecen un escrutinio tan sistemático como el de la biblioteca de Alonso Quijano en el cap. VI de la primera parte<sup>552</sup>, pero de escrutinio se trata al fin y al cabo, y de un escrutinio encaminado a seleccionar con espíritu ambivalente –entre crítico y nostálgico– libros no muy distintos a los que habían desconcertado el ingenio del Quijote<sup>553</sup>.

Los personajes constituyen otra vía de contacto con la novela cervantina. Toda la narración está presidida por figuras, en mayor o menor medida “quijotescas”. Tanto Elisa, como Anna, Edoardo, Francesco, Teodoro, Cesira, Nicola, e incluso Rosaria, que posee mayor sentido práctico, hacen de la fantasía su elemento natural. Elisa es sin duda el personaje más quijotesco, pero también el más cercano a Cervantes en calidad de narradora. Anna y Francesco son los que tienen más puntos en común con Don Quijote en su rechazo de la realidad: la primera recupera, como Alonso Quijano, la cordura en los últimos momentos de su existencia; el segundo, destinado a ser en un comienzo el caballero de la Triste Figura, vive de fantasía y de idealismo; un paralelismo se advierte también entre sus discursos utópicos en la taberna, especie de venta cervantina, y los de don Quijote que, como el de la Edad de Oro, aúnan locura e idealismo.

Otro personaje quijotesco es Teodoro, que encarna a un noble siciliano decaído, cuya plácida inacción se asemeja a la de los hidalgos españoles<sup>554</sup>. También Edoardo presenta rasgos del noble altanero y decadente; en ciertos aspectos, como los caprichos antojadizos y la crueldad en el trato a quienes lo rodean, recuerda a la figura de Don Carlos, tan bien conocida por Morante-Diodati. Cesira, por su parte, está atrapada en sus fantasías de escalada social, como ya había hecho Matelda en *Il matrimonio del barone*. Pero quizá el punto culminante de pérdida de la razón sea la lectura de las cartas por parte de Concetta y Anna, acto que reproduce el efecto enajenador de la lectura en Elisa. En el otro

---

<sup>552</sup> Cfr. *Don Quijote*, cit., pp. 76-87.

<sup>553</sup> Cabe precisar que también en *L'isola di Arturo* la biblioteca del narrador-personaje está presente, pero sin intención irónica y con un contenido más variado en cuanto a género y temática.

<sup>554</sup> El ambiente meridional, en *Menzogna e sortilegio* sólo esbozado, y la aptitud de algunos personajes, como el noble decadente obsesionado con la descendencia, nos recuerdan a pasajes de *I Vicerè* de Di Roberto.

extremo está Alessandra, la madre de Francesco, que encabeza una línea de personajes más cercanos a Sancho Panza por su anclaje en la realidad. Se trata de una mujer primitiva y analfabeta ligada a la tierra, movida por instintos primarios, de gran fortaleza física y alejada de preocupaciones intelectuales. En este línea se sitúan también la Nunziata de *L'isola di Arturo*, la prostituta Santina o Ida en *La Storia*, y la misma Aracoeli en la novela homónima. Recordemos una vez más que la teoría de los personajes elaborada por Morante reducía sus modelos a Aquiles, Don Quijote, Hamlet, y establecía como escala la mayor o menor adhesión a la realidad<sup>555</sup>. Cabría, pues, decir que la primera novela fue la dedicada a los personajes quijotescos<sup>556</sup>.

### 2.1.2. Antropología española y exotismo

En *Menzogna e sortilegio* se describe una corrida de toros. Edoardo inventa este relato para atormentar a la inocente Anna con sus supuestas aventuras en el extranjero. Edoardo está preparando su primera salida de la ciudad y se inventa historias fantásticas que cuenta a su prima erigiéndose como su protagonista. También Teodoro narra historias fabulosas a la pequeña Anna, estas de origen libresco como hacía esperar su biblioteca.

El “Extranjero” –denominado *Estero* a la manera de un país fabuloso– se configura como un lugar de la imaginación<sup>557</sup>, además de funcionar como medio para ahondar en la psicología de los personajes que a él recurren. Con Teodoro crea ilusión, con Edoardo desasosiego: “[...] da bambina, ella aveva udito parlare da suo padre. Sennonché, mentre Teodoro le prometteva di condurla con sé nei

---

<sup>555</sup> Como ya hemos mencionado, la teoría de los personajes se desarrolla en “I personaggi” que aparece en “Rosso e bianco” di *Il Mondo*, 2 diciembre 1950, después publicado póstumo en *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

<sup>556</sup> A la lista de coincidencias apuntadas, podrían añadirse, en fin, los episodios intercalados, tan frecuentes en la primera parte del Quijote, que aparecen en la novela de Morante, donde se insertan algunas historias paralelas como las narradas por Nicola Lo Monaco o las invenciones del extranjero que inventa Edoardo. De ellas nos ocuparemos ahora para destacar otros aspectos del hispanismo que atraviesa la obra.

<sup>557</sup> El exotismo presente en el concepto de “estero” ha sido señalado por Carlo Sgorlon y Cesare Garboli.

viaggi, il cugino pareva compiacersi, invece, della fatale assenza di lei dai propri magnifici disegni”<sup>558</sup>. Las aventuras vividas en *Estero* no forman parte del discurso directo del personaje, sino de la voz omnisciente de Elisa en su calidad de narradora, que las filtra al lector tamizándolas de desmitificadora ironía: “I quali disengi, benché magnifici, avrebbero fatto ridere per la loro vanità quasi comica un’ascoltatrice meno ingenua di Anna”<sup>559</sup>. Son, pues, relatos presentados abiertamente como sueños quijotescos. Las narraciones se refieren a Arabia, España y Rusia, emblemas de lo exótico<sup>560</sup>, y están plagadas de tópicos extraídos de libros exóticos y de aventuras: el camello Alí en el que Edoardo viaja por el desierto como un Rey Mago a la cabeza de una caravana de jóvenes ataviados como en un cuento de las *Mil y una noches*, mientras lo visitan y agasajan sultanes y visires. En Rusia, cubierto de hermosas pieles y al mando de un trineo de perros, atravesará la estepa cazando en compañía de los hijos del zar. Pero el episodio que ocupa más espacio y que dispone la acción interna a modo de una historia intercalada es el dedicado a España. En él se describe la aventura de Edoardo en una plaza de toros de Sevilla donde salva a su amigo Manuelito de una muerte segura bajo las astas del temible Rossano. Al final los dos jóvenes son vitoreados por el público y dejan la arena con la promesa de reunirse con sus novias, que mientras tanto rezan piadosamente por la salvación de ambos<sup>561</sup>. El episodio, además de identificar a España con la corrida, está plagado de estereotipos: el capote rojo, las damas con mantilla, el héroe-matador, los picadores y banderilleros, el traje de luces, los pañuelos de encaje, incluso la invasión del ruedo por un espontáneo, el propio Edoardo. Con todo, Morante añade un detalle realista: los caballos destripados en la arena, un espectáculo sangriento que era de

---

<sup>558</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 222-223.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>560</sup> Aparecen nombradas Gran Bretaña, Alemania y Suiza, pero no se desarrollan en una historia intercalada. También en *L’isola di Arturo*, el “estero” representa lo desconocido, lo exterior a la isla y en *Aracoeli*, además, el “estero” se convierte en protagonista, donde, como veremos, ocupa un lugar destacado España.

<sup>561</sup> *Ibid.*, pp. 224-226.

plena actualidad en la época en la que se sitúa la narración del episodio, cuando no era aún obligatorio el uso del peto en la suerte de varas<sup>562</sup>.

En el relato se insertan también vocablos españoles que acentúan el casticismo exótico de la escena, todos ellos pertenecen al ámbito de la tauromaquia (*banderilleros, picadores, toreros, matador, espada, corrida, arena*)<sup>563</sup> y al religioso (*Señora de los Dolores*). Otros lexemas son traducción italiana de objetos y acciones típicamente españoles, encaminados a acentuar el colorido local del episodio, con una atención particular a adornos y vestimenta de toreros, toro y público (*mantello rosso, costume di broccato color d'oro, nastri neri, fazzoletti di trina, mantiglie, trapunti zendadi, giubetti, costume di velluto color ametista, vestito d'aureo broccato*), y, en segundo lugar, a la culminación mortal de la faena taurina: *uncinare* (il toro), *stocco*.

Dignos de mención son asimismo los nombres propios citados al describir la corrida. Además del ya mencionado *Señora de los Dolores*, el del torero *Manuel* (o su diminutivo *Manuelito*)<sup>564</sup>, que volverá a aparecer treinta y siete años más tarde en la última novela, donde veremos al narrador Manuele, y al hermano de la protagonista, Manuel, un andaluz evocado en la memoria imprecisa de su sobrino como un valiente torero. A propósito de esta recurrencia, no será inútil recordar al célebre Manolete (Manuel Rodríguez Sánchez), muerto en Linares de una cogida el 18 de agosto de 1947, con gran repercusión internacional (el episodio dedicado a la corrida de toros es posterior a junio de 1947, como veremos). Pero también los nombres castellanos de las novias de los protagonistas, destacan con su forma diminutivo-afectuosa: *Carmencita* y

---

<sup>562</sup> El uso del peto en los caballos se convierte en obligatorio en 1928, por tanto, cuando Edoardo narra sus aventuras en España los caballos solía morir corneados en el ruedo. Es por tanto un detalle que pertenece al tiempo de la narración de Elisa, no de la escritura de Morante, pues en los años Cuarenta el uso del peto era obligatorio. Es propio de Morante dar estas pequeñas señales en el relato que dan cuenta de la época en la que se desarrolla la acción del relato, pero huyendo siempre de la ambientación y del costumbrismo.

<sup>563</sup> El término “corrida” está recogido como españolismo en el diccionario italiano (T. De Mauro, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 200); el término “arena” es patrimonial en ambas lenguas si bien su acepción como “edificio per le corride” es de uso hispánico.

<sup>564</sup> En español, el diminutivo más común de Manuel es Manolito. La forma diptongada, aun siendo posible, suena extraña a un oído nativo.



*Pamelita*, y se suman al nombre de la virgen María como *Señora de los Dolores* para componer una onomástica femenina-sagrada de la que hallaremos nuevas pruebas en *Aracoeli*.

Así pues, ya en la primera novela, si bien de forma limitada, tauromaquia y la religiosidad se asocian para componer una imagen de España ligada al exotismo y a una cultura ancestral.

Era la expansión de un indicio apenas apuntado en el capítulo segundo de la Introducción. Allí Elisa describía un ataque de celos sufridos en su infancia al verse relegada por una niña vestida de “española” durante una fiesta de disfraces:

Un giorno, invitata a una festa di bambini della mia stessa età, ne fui ricondotta a casa piangente, e così sconvolta da averne poi la febbre. E ciò perché un minuscolo indiano, ch'io non conoscevo affatto, ma che avevo subito preferito a tutte le altre maschere per il suo splendido costume, s'era involato nella danza, quasi al mio primo entrar nella sala, tra le braccia d'una spagnola<sup>565</sup>.

Un hecho, el del disfraz carnavalesco, reiterado en dos episodios, *Maschere in piazza* e *I miei vestiti*, del capítulo anterior. Más adelante, Elisa revelará la preocupación de Edoardo por mostrar la belleza de su cuerpo en cada traje exótico, no sin utilizar el hispanismo *espada*:

E le faceva osservare la forma sottile e aggraziata della propria vita, e delle caviglie, pregi che risalterebbero bellamente nel costume da *espada*. Ovvero, rigirando gloriosamente la testa, le faceva ammirare il proprio regolare profilo cui s'adatterebbero, con pari venustà, e turbanti, e lucerne spagnolesche, e colbacchi<sup>566</sup>.

Como hemos dicho, los fragmentos dedicados *Estero* se encuentran en los cuadernos XXXV y XXXVII, que contienen fragmentos reescritos y añadidos. En el primero se hallan los dedicados a Teodoro, donde no aparece la denominación de *Estero*, pero sí un mayor número de detalles sobre este mundo mitad real mitad inventado que Teodoro promete a la pequeña Anna en sus coloquios solitarios. Tampoco aparece la calificación de “piani romanzeschi” para referirse a sus

---

<sup>565</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 20-21.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 227.

proyectos de fuga al extranjero, que confiere a todo el episodio una connotación más libresca, en línea con el *Quijote*. Las ciudades nombradas son las mismas en las dos versiones pero, además de cancelarse las referencias a las antiguas Nínive y Persépolis (“sorgevano, dinanzi alla mente di Anna, città più fantastiche e imperiali dell’antica Ninive o di Persepoli. In esse il teatro, i fuochi e la gioielleria d’oriente s’incontravano col macchinoso tumulto occidental<sup>567</sup>”), desaparecen los aspectos concretos del hibridismo paisajístico alimentado por la imaginación del viejo<sup>568</sup>: una mezcla de elementos orientales, de lo germánico y lo africano, añadiendo París, Venecia y Nueva York, superpuestas en una ciudad inexistente<sup>569</sup>.

Por contra, en el *Estero* de Edoardo, la narradora se adentra en detalles de sus invenciones. El cuaderno XXXVII conserva distintas versiones de esta visión del extranjero. En un primer momento aparecen otros destinos como Gran Bretaña o Méjico, junto con España, que luego serán suprimidos en la redacción definitiva. En todos ellos el protagonista se “disfraza” según las costumbres de cada lugar:

Infatti, ciò che Edoardo soprattutto vagheggiava nei suoi progetti di viaggio, era l’onore e la gloria che lui stesso raccoglierebbe nelle contrade straniere. Onore e gloria, bisogna aggiungere, di una specie assai frivola, per esempio i vestiti ch’egli indosserebbe, gli equipaggi che condurrebbe, e le amanti che avrebbe. Egli parlava come se tutte le città della terra dovessero commuoversi al suo arrivo, né più né meno che all’arrivo d’un Sovrano, e Anna non dubitava che così fosse.

Quanto agli abiti, *in Ispagna, naturalmente, egli avrebbe indossato un costume da torero*, e in Gran Bretagna si sarebbe vestito alla scozzese, e nel Messico avrebbe portato un gran cappellone e così via (cursiva nuestra)<sup>570</sup>.

En las siguientes versiones el relato se concentra en los episodios de Arabia, España y Rusia, descartando los demás lugares. En cuanto al episodio

---

<sup>567</sup> V.E. 1619/XXXV f. 5r.

<sup>568</sup> Ya en el verso de la página 5 figuran anotaciones posteriores destinadas a resumir el pasaje que anticipan la versión final, mucho más breve (V. E. 1619/XXXV f. 5v).

<sup>569</sup> El decorado recuerda a veces la Metrópolis de Fritz Lang (1925), o el tráfico de Manhattan en *Driving Arraund New York City* de Harold Lloyd (1928).

<sup>570</sup> V. E. 1619/XXXVII f. 27r, 28r, 29r. El fragmento entre corchetes aparece dentro de un círculo en el manuscrito.

taurino, pasa por distintas elaboraciones que modifican el orden de los elementos. Presentamos aquí la versión manuscrita y la editada, aislando entre corchetes las variantes alternativas que figuran en el manuscrito, mientras que evidenciamos en negrita las discordancias más significativas entre ambas redacciones (segmentamos el texto para favorecer su cotejo):

V. E. 1619/ XXXVII f. 15r - 22r.	E. Morante, <i>Opere</i> , cit. p. 224-226
<p>In Ispagna, invece, egli si vestirebbe da torero, indi, avvolto [nascosto] e celato in un grande mantello rosso [bruno], si siederà [si siederebbe] [mescolerebbe] in incognito fra il pubblico della corrida. S'avanza nella plaza il toro [entra nell'arena] (il famoso Rossano l'invitto mostro, il terrore delle arene), i banderilleros lo tempestano di frecce, <b>i picador</b> lo assalgono da ogni parte; infine, salutato da una enorme ovazione, ecco Manuelito, l'idolo della Spagna, il grande <b>Matador</b>.</p> <p>Edoardo, confuso [incognito celato] fra la folla, mescola all'anonimo applauso di quelle gole il proprio saluto al suo diletto amico Manuelito, il quale, pur senza distinguerlo, volge un sorriso dalla sua parte, quasi avvertendo la sua cara presenza. Indi Manuelito si slancia a testa alta [testa bassa] e ride contro [il furioso best il toro] il suo <b>bestiale [e furioso] avversario</b>: la lotta è terribile, già [gran parte dei] tutti i cavalli giacciono col ventre squarciato nell'arena, il sangue ferino, sprizzante dalle mille piaghe/traffitture del toro, si mescola a quello nobile e gentile dei leggeri [<b>prodi</b>] banderilleros, dei veloci picadores... Manuelito, rimasto solo duella da par suo, ma il truce Rossano non vuol soccombere.</p> <p>Ecco, <b>Manuelito</b> ha un momento d'incertezza, una sorta di brevissima assenza... Rossano gli si scaglia contro a testa bassa: un silenzio d'incubo pesa sull'immenso anfiteatro [sull'intero cerchio]. Ma una voce grida: "No, tu non perirai, Manuelito!" E' la voce sua, d'Edoardo; e <b>gettando il mantello</b>, in [<b>abito da matador</b>] costume di broccato color d'oro, le braccia levate, e <b>il gran drappo rosso da matador</b> spiegato sventolante fra le due mani, Edoardo con un ampio leggero salto, si lancia dalla gradinata nell'arena.</p> <p>E [mentre gi nel momento che il maledetto Rossano nel momento che] il delicato petto di Manuelito è sfiorato dalle corna del mostro, questi, [affascinato intravede intravedendo balena] [nell'arena un] attirato da uno [balenante schioccante] improvviso <b>balenante scarlatto</b>, [si volge] gira ad esso i tardi occhi e la fronte <b>tenebros/nera</b>.</p>	<p>In Ispagna, invece, egli si vestirà da torero, indi, avvolto e celato in un grande mantello rosso, siederà in incognito fra il pubblico della corrida. Già infuria nella plaza il toro, il gigantesco Rossano, terrore delle arene, e <b>i picadores</b> lo assalgono, i banderilleros lo uncinano da ogni parte; ma fra tutti, salutato da un enorme applauso, si fa strada Manuelito, l'idolo della Spagna, il grande <b>matador</b>.</p> <p>Edoardo, confuso fra la folla, mescola all'anonimo grido di mille gole il proprio saluto al suo diletto amico Manuelito, il quale, pur senza distinguerlo, volge un sorriso verso il recinto dov'egli siede, quasi indovinando la sua cara, inaspettata presenza. Indi, Manuelito si slancia a testa alta e ride contro il suo <b>bestiale avversario</b>: la lotta è terribile, già tutti i cavalli giacciono col ventre squarciato nell'arena, il sangue ferino sprizzante dalle mille piaghe del toro si mescola a quello nobile e gentile dei <b>leggeri</b> banderilleros, dei veloci picadores... Manuelito, rimasto solo, duella da par suo, ma il truce Rossano non vuol soccombere.</p> <p>Ecco, <b>Manuel</b> ha un momento d'incertezza, una sorta di brevissima assenza... Rossano gli si avventa contro a testa bassa: un silenzio d'incubo pesa sull'immenso teatro. Ma una voce grida: - No, tu non perirai, Manuelito! - È la voce del nostro Edoardo; e, <b>svelatosi fuor dal mantello rosso</b> nel suo costume di broccato color d'oro, le braccia alzate, e <b>il grande mantello</b> spiegato e sventolante fra le due mani, Edoardo con un ampio leggero salto si lancia dalla gradinata nell'arena.</p> <p>E mentre già il petto di Manuelito è sfiorato dalle corna del mostro, questi, richiamato dal <b>baleno scarlatto del mantello</b> d'Edoardo, volge ad esso i tardi occhi e la fronte <b>nera</b>.</p>

Già pallido nel **presentimento** della morte, **Manuelito non ha più la presenza di spirito** d'intervenire; ecco Rossano con uno scarto subitaneo del suo gran corpo martoriato, si getta **verso** Edoardo; ma questi, **balzando e ridendo, lo trafigge nel mezzo del [capo] cranio.**

Un **urlo di gioia e di sorpresa** scoppia per l'**anfiteatro**: “Edoardo! Tu!” esclama con un sorriso estatico il gentile Manuelito. Edoardo [gli getta le braccia al collo] lo abbraccia: [...] [abbracciati, **sventolando i loro drappi rossi**, i due amici/prodi montano sulla gig. abbracciati, i due] abbracciati, **in piedi sulla enorme carcassa del toro ucciso, i due prodi amici sventolano i loro drappi rossi.** “Manuelito! Edoardo!” **grida la folla in delirio** [delirante];

e le appassionate signore **Madriene** gettano le loro mantiglie i loro fazzoletti di trina, i [veli del capo] trapunti zendadi, i mazzetti di fiori delle loro cinture, un po' vizzi [illanguiditi] dal sole [e dalle loro dei e dal tepore] e dai loro languidi corpi.

**I due prodi** rispondono a tanti omaggi gettando baci e sorrisi, ma fra loro ironicamente bisbigliano: “Guarda dunque, Edoardo, come si sbraccia e urla questa marmaglia di barbaracci, questa grossolana, frenetica genia.” “Ah, Manuel, grazie al cielo saremo presto fuori da questo cavallame e torame. Là, nelle nostre camere, ci aspettano Carmencita e Pamelita, le nostre ragazze sottili come sospiri, fresche come arancini. [Esse rifuggono dallo spett non frequentano le corride, odiano i tori, amano solo i gattini i canarini e i passerottini] Passano la loro giornata chiuse tra quattro mura/dentro le alte gelosie, ricamando i nostri giubbetti lagrimando e [sgranando i loro rosari nel recitano mormorando] sgranando il rosari d'ebano affinché la loro Señora de los Dolores protegga le nostre vite. Esse non frequentano le corride, odiano i tori, amano solo i gattini, i canarini, e i confetti col rosolio. A proposito, Manuel, prima di ritornandocene lassù insieme, ricordiamoci di passare dal confettiere”.

Già pallido nella **certezza** della morte, **Manuel, quasi assente, non ha subito la prontezza** di intervenire; ed ecco Rossano con uno scarto del suo gran corpo martoriato si getta **contro** Edoardo; **ma è schivato da costui con un balzo**, e nell'istante medesimo **Manuel, ritornato all'attacco, gli immerge il proprio stocco nel cranio.**

Un **urlo di sorpresa trionfale** scoppia per il **teatro**: - Edoardo! tu! - esclama con un sorriso estatico il gentile Manuelito. Edoardo lo abbraccia; e così abbracciati, **ritti presso la carcassa del toro cinta di nastri neri, i due prodi sventolano i loro cappelli alla platea giubilante, il cui tumultuoso grido d'amore riecheggia senza fine per l'arena:** Manuelito! Edoardo! **Le fanciulle ridono e piangono, mordendo i loro fazzoletti di trina.**

E le appassionate signore **sivigliane** gettano **nel campo insanguinato** le loro mantiglie, i trapunti zendadi, e i mazzetti di fiori delle loro cinture, un po' vizzi dal sole e dai loro languidi corpi.

**I due vittoriosi** rispondono a tanti omaggi lanciando baci e sorrisi, e **accennando inchini pieni di galanteria**, ma fra loro ironicamente bisbigliano: - Guarda, dunque, Edoardo, come si sbraccia e urla questa genia di barbaracci, questa grossolana, frenetica marmaglia. - Ah, Manuel, grazie al Cielo saremo presto fuori da questo cavallame e torame. Là, nelle nostre camere, si aspettano Carmencita e Pamelita, le nostre ragazze sottili come sospiri, fresche come arancini. Passano la loro giornata chiuse fra quattro mura, dietro le alte gelosie, ricamando i nostri giubbetti e lacrimando, e sgranando i rosari d'ebano affinché la loro Señora de los Dolores protegga le nostre vite. Esse non frequentano le corride, odiano i tori, amano soltanto i gattini, i canarini e i confetti col rosolio. A proposito, Manuel, prima di ritornarcene insieme lassù da loro, ricordiamoci di passare dal confettiere. -

**E che ne faremo di queste orecchie? - Quali orecchie? - Non vedi, qui s'apprestano a tagliare ambe le orecchie del toro, che ci verranno donate come trofei. - È vero! Che dici, Manuel, credi che saranno buone allesse? - Non credo, devon essere un po' coriacee. - Ebbene, vedremo di lasciarle in deposito a qualcuno lungo la strada. Non possiamo certo presentarle alle nostre due poverine: esse ne avrebbero paura -**

<p>Così bisbigliano [Eduardo e Manuel <b>i due prodi</b> mentre la gente grida: “Manuelito! Edoardo!” e intanto là nel mezzo dell’arena, abbracciati, fanno così sono in] <b>i due maliziosi espadas/matadores</b> [fanno davvero un meraviglioso spettacolo per l’occhio: Manuel ha un costume di velluto color prugna, sì che, vicino al giallo broccato d’Edoardo, pare un grappolo d’uva nera stretto al suo pampino dorato]</p> <p><b>abbracciati e trionfanti nel mezzo dell’arena</b>, mentre la folla grida: “Manuelito! Edoardo!” Manuel, bruno, con gli occhi a mandorla bruni ha un costume di velluto color ametista [violaceo sanguigno], sì che vicino al [amico] compagno vestito d’aureo broccato, [d’Edoardo] egli pare un grappolo d’uva nera stretto al suo pampino [dorato]. I due elegantissimi <b>prodi</b> formano, in verità un [bellissimo] delizioso spettacolo per l’occhio e non c’è da stupirsi che per loro impazzisca <b>tutta Madrid e tutta Siviglia</b> [...].</p>	<p>Così bisbigliando <b>i due maliziosi toreros abbracciati nel mezzo dell’arena</b>, mentre la folla grida: «Manuelito! Edoardo!» Manuel, bruno, con occhi a mandorla bruni, ha un costume di velluto color ametista, sì che, vicino al suo compagno vestito d’aureo broccato, egli pare un grappolo d’uva nera stretta al suo pampino.</p> <p>I due elegantissimi <b>trionfatori</b> formano, in verità, un delizioso spettacolo per l’occhio, e non c’è da stupirsi che per loro impazzisca tutta <b>Siviglia. Sempre abbracciati, essi fanno lentamente il giro dell’arena</b> [...].</p>
--	---

A la vista de los cambios aportados en la redacción final, se advierte el intento de Morante de lograr un mayor equilibrio entre dos aspectos que el manuscrito presentaba de forma casual: la ligereza de un mundo picaresco, y el carácter solemne y sangriento del espectáculo taurino. De ahí que el nombre del torero, primero solo en diminutivo (*Manuelito*), se alterne con el de *Manuel* en los momentos de mayor peligro, al tiempo que a él se le atribuye el estoque final, limitando la acción de Edoardo a la de distraer al toro, mientras que los “banderilleros”, antes a medio camino entre “leggeri” y “prodi” pasan del lado de la ligereza para dejar al torero toda la solemnidad del rito. En esta línea va el añadido “fanno lentamente il giro dell’arena” con el que se cierra la descripción de la corrida: un detalle ausente en el manuscrito. Sin embargo, al mismo tiempo se imprime un toque entre caballeresco y pícaro al diálogo y la gestualidad de los dos amigos toreros –antes alternativamente “prodi” y “maliziosi”, luego ambas cosas juntas y sobre todo “trionfatori”–, los cuales, “accennando inchini pieni di galanteria”, agitan “i loro cappelli” ante la ovación del público a la manera de mosqueteros, en lugar de agitar, como hacían en la versión manuscrita, “i loro drappi rossi”. Se distribuyen así mejor las dos fases de la corrida: una trágica (la de la muerte) y otra picaresca-jubilosa, subdividida a su vez en el triunfo y el

aparte de los protagonistas sobre el momento posterior a la corrida (las novias devotas y antitaurinas que los esperan; las orejas del toro en perspectiva culinaria, detalle este último ausente en el manuscrito). Ese momento jubiloso seguido de anticlimax ve asimismo incrementarse el protagonismo del público y hacerse más acorde con la fase triunfal de la corrida: “Un urlo di gioia e di sorpresa” se convierte en “Un urlo di sorpresa *trionfale*”; “la folla in delirio” que “grida”, se dilata en “la platea giubilante, il cui tumultuoso grido d’amore riecheggia senza fine per l’arena”, haciéndose también más variada al añadir las “fanciulle” que “ridono e piangono, mordendo i loro fazzoletti di trina”.

En cuanto al momento culminante del asalto, el “*presentimento della morte*” se endurece en una más trágica y apremiante “*certezza della morte*”, al igual que la parálisis del torero, a quien falta “la *presenza di spirito* d’intervenire”, se describe como una más concreta falta de reflejos ante el apremio: “la *prontezza di intervenire*”. Más clara es aún, en la línea del mayor dramatismo, la sustitución del gesto despreocupado con que Edoardo mata al toro en el manuscrito (“balzando e ridendo, lo trafigge nel mezzo del [capo] cranio”), por el fulmíneo estoque mortal de Manuel, que, “schivato da costui con un balzo, e nell’istante medesimo [...], ritornato all’attacco, gli immerge il proprio stocco nel cranio”. Conviene, en fin, notar los cambios en la paleta de colores, reiterativa y oscilante en el manuscrito por lo que respecta al capote (“un grande mantello rosso [bruno]”, luego “rosso”; “il mantello, in [abito da matador]... il gran drappo rosso da matador”, simplificado en “il mantello rosso... il grande mantello”; el “improvviso balenante scarlato”, comprimido en un más eficaz “baleno scarlato”), y al traje de luces (“ametista [violaceo sanguigno]”, luego “ametista”), mientras que en la versión definitiva lo rojo del matador contrasta con el negro del toro eliminando primero la oscilación “tenebrosa/nera” para la frente “nera” y añadiendo a “la “enorme carcassa del toro ucciso”, “la carcassa del toro *cinta di nastri neri*”. Finalmente, la transición entre el momento trágico y el festivo queda garantizada por otro añadido estratégico el describir la ovación, ya que primero la mujeres “gettano le loro mantiglie” jubilosas, luego las arrojan “nel campo

insanguinato”, y por el cierre del paseo triunfal solemnemente lento al que ya hemos aludido. Estas correcciones indican que, en su trabajo de lima, la autora buscó un sistema coherente en el que cada elemento colaborase para producir un efecto calculado donde se conciliaran lo festivo y lo dramático, lo sangriento y lo fúnebre, el triunfante desafío a la muerte de los toreros y el cruento sacrificio del inocente animal –primero oscilante entre “bestiale [e furioso]”, luego solo “bestiale”.

En consonancia con estos cambios está el abandono de la intercambiabilidad Madrid-Sevilla, que imprimía un carácter genérico a lo español y su sustitución por un ambiente solo andaluz, concretamente situado en Sevilla.

En cuanto a la sustitución del condicional (*vestirebbe, si siederebbe, mescolerebbe*), con el futuro (*vestirà, si siederà*), confiere mayor pretensión de objetividad a lo imaginario, como si Morante hubiera escrito en un principio la aventura en términos de fantasía inverosímil y luego hubiera acentuado su verosimilitud documentándose sobre la corrida. Sufragan esta hipótesis algunas notas manuscritas en el verso de las páginas: “(prima le squadre dei Toreros, poi il toro) cfr. corrida<sup>571</sup>”, “cfr. mantello se si leva c’è il drappo ecc., cfr. corrida<sup>572</sup>”. Así el sintagma “invitto mostro” referido al temible Rossano desaparece quizá porque Morante se da cuenta de que no existen toros invictos en las plazas ya que todos, salvo raras excepciones, son sacrificados. También la frase “i banderilleros lo tempestando di frecce” se transforma en “i banderilleros lo uncinano”, eliminando el impropio “frecce”. Asimismo cambia el orden de intervención de los banderilleros y los picadores atendiendo al orden real de su entrada en el ruedo: los picadores en el tercio de varas, después del paseíllo; los baderilleros en el tercio de banderillas que viene a continuación. En otra nota en el verso de la página 18 encontramos el apunte: “nastri neri alle corna del toro, mantelli rossi

---

<sup>571</sup> Hace referencia sin duda al paseíllo que tiene lugar antes de la salida del toro al ruedo. V. E. 1619/XXXVII 14v.

<sup>572</sup> *Ibid.*, 16v. No disponemos de más datos sobre el texto que consultó Morante para documentarse sobre la fiesta de los toros. Es posible que consultara la voz “corrida” en una enciclopedia, aunque podemos aventurar que quizá consultara la obra de Pietro Signorelli, *La corrida*, Firenze, A. Salani, 1937.

tettati, ecc.<sup>573</sup>”, tal vez una llamada a comprobar estos datos, que serán modificados al final haciendo figurar las cintas sobre el cuerpo del toro muerto. En lo que respecta al léxico en español hay que señalar los términos *espadas* y *matadores* del manuscrito, son sustituidos en la versión final por *toreros*, reservando *espada* para el atuendo.

No deja de ser interesante el hecho de que Morante se preocupe tanto por la exactitud de los elementos presentes en la narración de Edoardo que es inventada y que no tiene ningún valor documental, ya que es mera ensoñación del personaje.

Como vemos, el quijotismo de *Menzogna e sortilegio* está íntimamente ligado a dos elementos: la ironía metaliteraria y la locura como confusión de los sueños con la vida real. No sabemos si Elsa Morante leyó *La vida de Don Quijote* y *Sancho* de Unamuno, donde la novela cervantina era leída a la luz de *La vida es sueño* de Calderón, pero sin duda se movió en un territorio afín aunque fuertemente corregido por la distancia paródica que le faltaba al escritor vasco y le sobraba a Cervantes.

### 2.1.2.1. Santa Teresa a través de Montale

Los elementos hispánicos presentes en *Menzogna e sortilegio* no se limitan al *Quijote* y a la corrida. En primer lugar hay que recordar las ya mencionadas citas atribuidas a Santa Teresa de Jesús en los manuscritos de *Menzogna e sortilegio*: una explícita y otra velada. Ahora las contextualizaremos mejor. La primera, tal vez apócrifa o cuya fuente ignoramos, se encuentra en el cuaderno XXX, dedicado a el último paseo de Francesco y el principio de su muerte. En la primera página: “«Oh infelici che sono! Essi non amano» (Santa Teresa, a proposito dei demòni)<sup>574</sup>”. Aquí no solo se exalta el amor como virtud del sentimiento cristiano, sino que se atribuye la infelicidad de los demonios a su

---

<sup>573</sup> V. E. 1619/XXXVIII f. 18v.

<sup>574</sup> V. E. 1619/XXX 1r.



incapacidad de experimentarlo. Antes de la cita de Santa Teresa, Morante transcribe un versículo del evangelio de San Mateo como posible epígrafe: “Tiratevi in disparte, perché la fanciulla non è morta, ma dorme” (Matteo, 9-24) (Mettere in testa alla prima parte, sotto la citazione di Lady Macbeth)”<sup>575</sup>. Como vemos, la referencia aparece enmarcada en un contexto de búsqueda de la eternidad, a través del sueño y con el amor como garantía de salvación.

La segunda cita, “Por amor de la fiebre”, extraída de un verso de Montale, aparece justo bajo el título “Diamante e rubino” en la primera página del cuaderno XXII, el que contiene la redacción del encuentro entre Anna y su tía Concetta la noche de la primera “finta lettera” y la primera visita de Anna al palacio Cerentano. Lo que interesa destacar es que la idea del amor místico se aviene tanto con Concetta, que arde de pasión por su hijo difunto y es llamada “monaca” en otros capítulos, como con Anna, que escribe febrilmente en un arrebato casi místico la falsa carta de Edoardo.

La lectura de *Le Occasioni* se ve confirmada por la presencia en la misma página del cuaderno de otra poesía perteneciente a la sección *Mottetti*:

Molti anni, e uno più duro sopra il lago  
straniero su cui adorno i tramonti.  
Poi scendesti dai monti a riportarmi  
San Giorgio e il Drago.  
Imprimerli potessi sul palvese  
che s’agita alla frusta del grecale  
in cuore... E per te scendere in un gorgo  
di fedeltà immortale.  
(Montale. *Le Occasioni*)<sup>576</sup>

Es posible interpretar el San Jorge y el Dragón como imágenes referidas a Edoardo y que el “gorgo di fedeltà immortale” se refiera a la obsesión de las dos dementes. Al final Morante optará por omitir estas citas<sup>577</sup>.

---

<sup>575</sup> *Ibidem*.

<sup>576</sup> V. E. 1619/XXII 1r.

<sup>577</sup> Cabe decir asimismo que Montale es una presencia constante en los manuscritos de Morante, donde se citan también fragmentos de *Ossi di seppia*, cfr. Giuliana Zagra, “Il segreto gioco della scrittura”, en E. Palandri, H. Serkowska (eds.), *Le fonti di in Elsa Morante*, Venezia, Ca’Foscari,

### 2.1.2.2. *Gaspard de la Nuit* y la España romántica.

Otra cita relacionada con España aparece en el cuaderno VI, allí donde se narra la amistad entre Francesco y Edoardo. En este punto Morante transcribe un presunto “romance español” en francés, sin citar la fuente:

Il me disait, le bel Alcade :  
«Tant que pendra sur la cascade  
Le saule aux rameaux chevelus,  
Tu seras, vierge qui console,  
Et mon étoile et ma boussole. »  
Pourquoi pend donc encor le saule,  
Et pourquoi ne m'aime-t-il plus ?  
(Romance espagnole)<sup>578</sup>

Se trata, en realidad, de “Le bel Alcade” de Aloysius Bertrand, incluido como epígrafe en la sección *Espagne et Italie* de *Gaspard de la Nuit*, una colección de poemas en prosa publicada póstumamente en 1842 por su amigo David d'Angers. Que Morante conociera bien esta obra, lo demuestra la transcripción de otro fragmento en la contraportada del mismo cuaderno: «Le fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres (Bertrand Gaspar de la Nuit)»<sup>579</sup>. Aloysius Bertrand, seudónimo de Louis-Jacques Napoleón Bertrand (1807-1841) fue un poeta italo-francés del que se conoce solo esta única obra. En 1925 el poemario volvió a ver la luz en una edición corregida, y otra en 1943: *Gaspard de la Nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, acompañada por una “notice de Sainte-Beuve” (Paris, Aubry, 1943), a la que siguió una más en 1944<sup>580</sup>.

---

2015, pp. 69-79, y M. Bardini, *Elsa Morante*, cit. p. 175. También Venturi señala su influencia, junto con la de Saba, Leopardi y Penna, en el poemario *Alibi*, muchas de cuyas poesías se compusieron durante la redacción de *Menzogna e sortilegio*, cfr. G. Venturi, *Morante*, cit. pp. 86-87.

<sup>578</sup> V.E. 1619/VI IIv. Giuliana Zagra ha señalado la relación entre esta cita de Bertrand y el título “Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia” y también con otra cita de Montale presente en el manuscrito, cfr. G. Zagra, “Il segreto gioco della scrittura”, en E. Palandri, H. Serkowska, *Le fonti di Elsa Morante*, Venezia, Ca'Foscari, 2015, pp. 69-79.

<sup>579</sup> V.E. 1619/VI contraportada anterior.

<sup>580</sup> Edición numerada de 500 ejemplares. La obra está dividida en seis libros o fantasías (*École flamande, Le vieux Paris, La nuit et ses prestiges, Les croniques, Espagne et Italie, Silves*),

Considerado poeta *maudit*, Baudelaire confesó haberse inspirado en él para *Le Spleen de Paris* (1869), y de hecho, el fragmento citado en el manuscrito viene justo después de otra cita tomada de los *Petis poèmes en prose* de Baudelaire: “et le précipitant jour à jour vers le gouffre lumineux où il admire sa face de Narcisse”. Ello hace pensar que a Baudelaire se remonta también el interés de Morante por Bertrand.

El poema en prosa “Le bel Alcade”, cuyo epígrafe reza “Romance espagnole”, se encuentra en la sección “*Pieces détachées extraites du portefeuille de l’auteur*”. Convendrá, pues, reproducirlo íntegramente:

#### LE BEL ALCADE

Il me disait, le bel Alcade:  
«Tant que pendra sur la cascade  
Le saule aux rameaux chevelus,  
Tu seras, vierge qui console,  
Et mon étoile et ma boussole.»  
Pourquoi pend donc encor le saule,  
Et pourquoi ne m'aime-t-il plus?  
*Romance espagnole*

C'est pour te suivre, ô bel Alcade, que je me suis exilée de la terre des parfums, où gémissent de mon absence mes compagnes dans la prairie, mes colombes dans le feuillage des palmiers.

Ma mère, ô bel Alcade, tendit de sa couche de douleurs la main vers moi; cette main retomba glacée, et je ne m'arrêtai pas au seuil pour pleurer ma mère qui n'était plus.

Je n'ai point pleuré, ô bel Alcade, lorsque le soir, seule avec toi et notre barque errant loin du bord, les brises embaumées de ma patrie traversaient les flots pour venir me trouver.

J'étais, disais-tu alors dans tes ravissements, ô bel Alcade, j'étais plus charmante que la lune, sultane de sérail aux mille lampes d'argent.

Tu m'aimais, ô bel Alcade, et j'étais fière et heureuse: depuis que tu me repousses je ne suis plus qu'une humble pécheresse qui confesse en pleurant la faute qu'elle a commise.

Quand donc, ô bel Alcade, sera-t-elle écoulée, ma source de larmes amères? Quand l'eau de la fontaine du roi Alphonse ne sera plus vomie par la gueule des lions<sup>581</sup>.

---

precedidos de una introducción que sirve de trama-marco y de un prefacio, este último, puesto en boca del personaje Gaspard de la Nuit. Al final, a modo de apéndice, una serie de poemas sueltos: *Pieces détachées extraites du portefeuille de l'auteur*. Con esta obra se inaugura el género literario del poema en prosa.

<sup>581</sup> L. Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Mercure de France, 1920, pp. 191-192. Es probable, sin embargo, que Morante manejase una edición posterior, a la que no hemos tenido acceso: *Gaspard de la Nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Aubry, 1943 (con una *Notice de Sainte-Beuve*).

El tema tratado, el desdichado amor de una muchacha por el bello Alcaide, se relaciona íntimamente con la trama central de *Menzogna e sortilegio*: el amor no correspondido de Anna por Edoardo. En cuanto al romance apócrifo, alude a una promesa incumplida de eternidad, anticipando el epílogo del desdichado amor de la joven, tras su exilio voluntario de la tierra de la infancia. El poema de Bertrand se articula en forma de “cantiga de amigo” como una voz femenina que enumera sus reproches y desdichas. Pero es sobre todo la ambientación la que nos transporta a una España morisca: la “terre des parfums” con “les colombes dans le feuillages des palmiers”, la “sultane de sérail aux milles lampes d’argent” y una fuente con leones que hace pensar en La Alhambra. Las tierras de España son sobre todo, como vemos, un lugar de noches encantadas y amores desdichados.

El romance inicial, pensado tal vez por Morante también como posible epígrafe de *Menzogna e sortilegio*, resume perfectamente la situación de abandono en la que se sume Anna al ser despreciada por Edoardo, trasunto del bello Alcaide. Destacable es también el fragmento en que la protagonista se despide de su madre moribunda, sacrificio extremo de amor que anticipa en cierto sentido el abandono de su Andalucía natal por Aracoeli para seguir a Italia a un militar extranjero. También allí está presente la dicotomía entre paraíso perdido que supone el recuerdo de los momentos con el amado y la infelicidad y la culpa que acarrear la soledad del abandono, de manera paralela a como ocurre en la novela, donde Anna, rechazada por Edoardo, emprende una vida infeliz y mezquina que la lleva a perder la razón y a refugiarse en fantasías imposibles. España, pues, no solo es vista por Morante como tierra de la fantasía, sino también como infancia perdida.

El segundo fragmento de *Gaspard de la Nuit* transcrito por Morante pertenece al inicio del poema “La ronde sous la cloche”, perteneciente a la fantasía *La nuit et ses prestiges*. Lo reproducimos también en su integridad:

## LA RONDE SOUS LA CLOCHE

C'était un bâtiment lourd, presque carré,  
entouré de ruines, et dont la tour principale,  
qui possédait encore son horloge, dominait  
tout le quartier.

Fenimore Cooper

Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l'orage l'un après l'autre, et du fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres.

Aussitôt la lune courut se cacher derrière les nuées, et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse dans les bois.

La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage; quelque esprit curieux tourna un feuillet du Roman de la Rose qui dormait sur mon pupitre.

Mais soudain gronda la foudre au haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean.

Les girouettes se rouillèrent; la lune fondit les nuées gris de perle; la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage<sup>582</sup>.

Como vemos, el poema describe los efectos de una tempestad pasajera en mitad de la noche que se impregna de brujería en la imaginación del protagonista. El ambiente nocturno, la presencia de los encantadores y, en particular, el corro y la procesión de magos que danzan bajo la campana de San Juan, recuerda al desfile de personajes en la habitación de Elisa<sup>583</sup>.

La sección “Espagne et Italie” del poemario de Bertrand se abre con la siguiente cita que encabeza un poema titulado *La cellule*: “L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups de stylet, des sérénades et des auto-da-fés”<sup>584</sup>, según la imagen de España propia de la época en Francia, un mundo de

---

<sup>582</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>583</sup> Esta coincidencia ha sido señalada recientemente Giuliana Zagra, cfr. G. Zagra, “Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di *Menzogna e sortilegio*”, en E. Palandri, H. Serkowska (eds.), *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 69-79.

<sup>584</sup> Según la cita “Extrait d'une Revue littéraire”, cfr. A. Bertrand, *Gaspar de la Nuit*, cit., p. 63.

bandoleros y gitanos, de sierras peligrosas para los viandantes, de espíritu aventurero, como se aprecia en este pasaje de *La cellule*:

Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère est une gitana, que son père est un chef de voleurs; et il aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le boute-selle pour monter a cheval, que la cloche tinter matines pour courir à l'église !  
Il n'a pas oublié qu'il dansé le bolero sous les rochers de la sierre de Grenade, avec une brune aux boucles d'oreilles d'argent, aux castagnettes d'ivoire ; et il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le convent<sup>585</sup>.

Esta imagen del joven encarcelado trae a la memoria el inicio de *Qualcuno bussa a la porta*, uno de los primeros relatos publicados por la escritora, donde la madre de la protagonista, Mirtila, se convierte en zíngara. Pero, cualquiera que sea la fecha en la que Morante leyó la obra de Bertrand, indudables son sus puntos de contacto con *Menzogna e sortilegio*. A ellos podemos añadir como el gitano prisionero en el convento con la joven encarcelada Elisa que escribe la novela. Asimismo “La sérénade”<sup>586</sup>, que recuerda otra dedicada por Francesco y Edoardo a Anna, incluido el tono jocoso e irónico, o “Les muletiers”, con su imagen de una Andalucía donde mujeres morenas entonan cantos religiosos e invocan, en el peligro, a la Virgen de Atocha como Carmencita y Palomita en el episodio taurino de *Menzogna e sortilegio*:

Elles égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes Andalouses nonchalamment bercées au pas de leurs mules ; quelques-uns des arrières chantent le cantique des pèlerins de Saint-Jacques répété par les cent cavernes de la sierra, les autres tirent des coups de carabines contre le soleil.

«Voici la place, dit un des guides, où nous avons enterré la semaine dernière José Matéos, tué d'une balle à la nuque dans une attaque de brigands. La fosse a été fouillée, et le corps a disparu.

- Le corps n'est pas loin, dit un muletier, je l'aperçois que flotte au fond de la ravine, gonflé d'eau comme une outre.

- Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes Andalouses nonchalamment bercées au pas de leur mules<sup>587</sup>.

El poemario en prosa de Aloysius Bertrand se revela, en suma, como un texto a tener en cuenta en la producción morantiana de los inicios, y como fuente

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>586</sup> *Ibid.*, pp. 81-82

<sup>587</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

de inspiración para atmósferas y tópicos de *Menzogna e sortilegio*: la galería de personajes misteriosos, fantásticos o enajenados, el sueño, los disfraces, la concepción del amor como pasión arrebatadora y de España como país del exotismo. De este cliché había bebido también en *Qualcuno bussò alla porta*, donde Mirtila, la madre de la protagonista, se convierte en una zíngara vagabunda tras ser seducida por un gitano, y a él volveremos a propósito del *Manoscritto trovato a Saragozza* Jan Potocki. Ahora nos ocuparemos de otra presencia subterránea en *Menzogna e sortilegio*, la de Francisco de Goya.

### 2.1.3. La iconografía: Goya

Como hemos dicho, Morante cuidó en vida las ediciones de sus obras, interviniendo en los paratextos y en las ilustraciones de las portadas. *Menzogna e sortilegio*, en su primera edición, llevaba como imagen un detalle de *L'ombre de revés* de Marc Chagall en el que figura una mujer junto a la cabeza de un caballo. Se trata de un nocturno lunar en el que se aprecia una cabaña, una figura masculina que toca un instrumento, una res que bebe en el abrevadero y un pájaro azul en el cielo<sup>588</sup>. En este paisaje onírico en el que la mujer, tumbada en la hierba, parece soñar la escena que la rodea (sobre todo la cabeza del caballo resulta inquietante por su forma incompleta). En esa imagen podemos identificar a Elisa, que sueña su novela, o también a Anna, la protagonista femenina que muere también enferma de fantasía. En la edición de 1951, Morante elegirá, en cambio, un detalle de *Zolfatorello ferito* de Renato Guttuso, con lo que las expectativas del lector se desplazan a aspectos más relacionados con el neorrealismo o la denuncia social. En la edición de 1975, Morante lo sustituirá por el *Caballo raptor* de Goya, número diez de *Los disparates*, que desde entonces Einaudi seguirá manteniendo (véase Apéndice IV, figura 2). Aquí el caballo muerde y arrastra

---

<sup>588</sup> Véase Apéndice IV figura 62.

violentamente a la mujer que, suspendida en los aires, parece gritar clemencia<sup>589</sup>. La forma inacabada del animal hace pensar, al igual que en la pintura de Chagall, en una figura fantasmagórica, pero esta vez la escena contiene una fuerte carga dramática e incluso violenta, la misma que inspira otros grabados de esta serie, inspirados en imágenes de pesadilla, como en lo monstruoso y grotesco se inspiran *Los caprichos*, de los que, como hemos visto, Morante poseía una edición. Sin duda Goya supuso para la escritora un descubrimiento importante. En la obra del pintor aragonés podía, en efecto, reconocer rasgos de su visión del mundo, principalmente lo grotesco y lo fantasmagórico que la realidad oculta, y que el artista desvela como sueños desatados a espaldas de la razón. De hecho, muchos de los ambientes y personajes presentes en *Menzogna e sortilegio* recuerdan a la serie de *Los caprichos*. Tomamos como referencia la edición de Philip Hofer de 1969 en posesión de la escritora, aunque su familiaridad con Goya se remonta a más atrás. Comparando algunos grabados y sus epígrafes con ciertas escenas de la novela, salta a la vista el interés común por ciertos aspectos de la sociedad que retratan el mundo arcaico, tradicional y supersticioso, heredero de la Contrarreforma. En un primer momento emergen aspectos de la vida social tales como el matrimonio como medio de aprovechamiento y engaño para ascender en la escala social. Así, el grabado 2, “El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega”, cuya nota explicativa dice: “Facilidad con que muchas mugeres se prestan à celebrar matrimonio esperando vivir en el con mas libertad”<sup>590</sup>, y el 14 “Qué sacrificio!”, con la siguiente acotación: “Cómo ha de ser el novio no es de los más apetecibles pero es rico y á costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo”<sup>591</sup>. Recordemos al respecto los matrimonios de interés de Cesira y Anna en *Menzogna e sortilegio*,

---

<sup>589</sup> Comparando la imagen de Chagall y la de Goya, Bardini escribe: “Restano identici, perciò, i personaggi della donna e del cavallo; cambiano decisamente, a distanza di ventisette anni, lo scenario e l’azione, che formalmente si oppongono: quiete vs. movimento, compostezza vs. scompostezza, serenità vs. turbamento, colore vs. chiaroscuro monocromo.”, cfr. M. Bardini, *Elsa Morante...*, cit. p. 237.

<sup>590</sup> Apéndice IV, figura 3.

<sup>591</sup> *Ibid.*, figura 8.



aunque desprovistos de carga satírica. La figura de Edoardo remite, en cambio, al grabado 4, que representa a un adulto con andador y vestido de niño, acompañado por un epígrafe contra los jóvenes malcriados: “El de la royona: La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen à los niños antojadizos obstinados soberbios golosos perezosos e insufribles. Llegan á grandes y son niños todavía. Tal es el de la rollona”<sup>592</sup> (sobre esta imagen volveremos a propósito de *Aracoeli*). El grabado 6 se centra en el mundo como mascarada representado como un inquietante y fantasmagórico baile de disfraces en cuyo centro hay una hermosa dama con antifaz rodeada de seres horribles: “Nadie se conoce: El mundo es una mascara, el rostro, el trage y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce”<sup>593</sup>. Aquí – aunque sin el espíritu fustigador que caracteriza al artista ilustrado– el mensaje conecta con el mundo de *Menzogna e sortilegio* como tejido de ficciones, engaños y mentiras, además de con el interés de Morante por el teatro y el carnaval como medio para expresar su falsedad<sup>594</sup>. Una conexión más concreta con la trama de la novela tiene el grabado 16 “Dios la perdone: y era su madre”, cuyo comentario dice así: “La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino à Madrid: la cayo la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrepita la pide limosna, ella la despide ynsta la vieja. Vuelse la petrimetra y halla... quien lo diría? que la pobretona era su madre”<sup>595</sup>. Este pequeño esbozo de historia nos transporta al episodio de Francesco, que, tras abandonar sus raíces, se avergüenza de su madre campesina, mientras que en *Aracoeli*, la madre de la protagonista, que también abandona su pueblo natal por la gran ciudad, reaparece ya anciana en un rincón de la habitación del hospital como una figura mísera, desdichada y solitaria. Puede decirse en general que las figuras de borrachos, prostitutas, brujas y malhechores se avienen bien con el mundo feudal en decadencia que retrata la novela de Morante y que,

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, figura 5.

<sup>593</sup> *Ibid.*, figura 6.

<sup>594</sup> En las ilustraciones del volumen sobre Goya de Eugenio D’Ors que también forma parte de la biblioteca de la autora, encontramos también referencias al carnaval y al mundo de la brujería y superchería, vid. Apéndice IV figuras 13, 14 y 15.

<sup>595</sup> *Ibid.*, figura 9.

como los grabados de Goya, se sitúa en la frontera entre lo real y lo onírico, un efecto paradigmáticamente representado por el grabado 34 “Las rinde el sueño”<sup>596</sup>, donde unas figuras femeninas duermen en una tenebrosa prisión como fuga de la opresiva realidad: “No hay que despertarlas tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados”. En este sentido el grabado 43 es quizá el más “morantiano” de la serie: bajo el título “El sueño de la razón produce monstruos”<sup>597</sup>, un hombre dormita reclinado en su escritorio, mientras lo asaltan murciélagos, búhos y gatos de aspecto fantasmal. El comentario reza: “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de sus maravillas”. A nuestra memoria acude la desdichada Elisa que escribe en su habitación y filtra sus espectros a través del arte evitando que sean abominables. No olvidemos que Morante cita la frase de Goya en su ensayo *Sul romanzo* (1959) a propósito de la alienación del arte en la sociedad industrial, fruto y causa a su vez de la ensoñación del raciocinio, contrapuesta al verdadero artista, que rechaza como un cuerpo extraño. No podemos, en fin, descartar que Morante conociera también la serie *La tauromaquia*, anterior a *Los disparates* y que algunos de estos grabados inspiraran la escena de Manuelito el Matador<sup>598</sup>.

La España exótica, gitana y fantasiosa de Bertrand se mezclaba así con el mundo no menos fantasmagórico, pero más oscuro y trágico, de Goya, que terminaría por prevalecer en la interpretación de Morante a la altura de 1975, cuando eligió su grabado como imagen de portada.

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, figura 10.

<sup>597</sup> *Ibid.*, figura 11.

<sup>598</sup> *Ibid.*, figura 16.

## 2.2. L'ISOLA DI ARTURO

En la siguiente novela de Morante, *L'isola di Arturo* (1957), publicada nueve años después de la primera, el tema de lo español emerge solo de forma esporádica, y, sin embargo, no faltan elementos dignos de interés.

En un determinado momento el padre de Arturo, Wilhelm Gerace, le reprocha a su hijo que se dé ínfulas de “Hidalgo” y de “Don Giovanni”:

Bene, proferì, - dunque io qua attesto, e tutto il mondo ha da sapere, che tu, Arturo, sei GELOSO! Anzi, con più precisione diremo che la Vostra Signoria si merita il titolo di Geloso Universale. Ella infatti, oh grande Hidalgo, oh Don Giovanni, oh re di cuori, di colpo s'incapriccia di tutti quanti. E va lanciando a tutti quanti i Suoi strali come Amore figlio di Venere, e se non ci coglie, poi, s'ingelosisce... Secondo la Sua pretesa, il mondo intero dovrebbe fare l'innamorato di Arturo Gerace. Ma per la parte Sua, poi, la Vostra Signoria non ama nessuno, dato che siete un capriccioso e un vanitoso e un egoista e un furfante, preso unicamente dalle vostre bellezze. E adesso vattene a dormire. Fila!<sup>599</sup>

El reproche se sitúa en la “Scena finale” como parte del diálogo que enfrenta al protagonista con su padre cuando este rehúsa llevarlo de viaje consigo y prefiere la compañía de otro. Poco antes, el padre había aludido despectivamente a la magnificencia española del joven dirigiéndose sarcásticamente a él con el vocativo castellano *Usted*: “Io - mi rispose, - parto con chi mi pare. Con buona sopportazione *de Usted*”<sup>600</sup>. Durante el posterior altercado, añadirá, con igual intención, los apelativos de *Grande di Spagna* y de *moro*:

Incerto, lo guardai, senza ancora intendere bene a quale conclusione egli mirava, col suo discorso: - Non me ne importa niente, a me! - risposi a caso, puerilmente. Egli proruppe in una nuova risata, fatua e spavalda: - Ah, non te ne importa... - disse poi guardandomi dall'alto, coi sopraccigli corrugati, - e invece *Io* m'ero fatta una diversa opinione, scusate, o mio bel Grande di Spagna... Vuoi che te lo dica, qual era la mia opinione? Non dubitare, lo dirò solo a te, e non ne parlerò a nessuno. La mia opinione era che Sei GELOSO! Sei geloso di lei, di Nunziatella, perché prima, qua sull'isola, potevi tenermi tutto per te, e ora, essa ti soppianta! Eh, che ne pensi, moro?<sup>601</sup>

Pero he aquí que el propio Arturo achaca a su padre ínfulas de una prodigalidad española propia de la dominación imperial en la Sicilia del “Seicento”:

---

<sup>599</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1328-1329.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 1326. Cursiva en el texto original.

<sup>601</sup> *Ibid.*, pp. 1126-1127.

Ero, infatti, molto ricco, in quell'autunno: mio padre mi empiva di soldi. Non c'era giorno, si può dire, che non mi regalasse un foglio da cinquanta o da cento, e quella mattina, addirittura mi aveva dato la somma pazzesca di cinquecento lire. Io non sapevo che farne, di tante ricchezze; e dimenticavo biglietti di banca in mezzo ai libri, fra gli stracci del cassetto. Ne avevo sempre almeno sette o otto tutti ammucchiati e spiegazzati in tasca, e davo mance grandiose, tali che forse, per ritrovare qualche altro caso simile nella loro storia, *i Procidani dovevano risalire al Seicento spagnolo*<sup>602</sup> (cursiva nr.).

Son pocas pinceladas, y, sin embargo, permiten enlazar dos piezas del *puzzle* español de Morante: el conflicto padre-hijo recupera el que la joven Elsa había intensamente revivido a través de la reescritura del libro de Levi, donde había leído como el joven don Carlos se había enfrentado por última vez a su padre, acusándolo de traicionar su promesa de llevarlo consigo a Flandes. Por otra parte, la asociación entre lo español y los sueños irrealizables de grandeza, ahora directamente enraizados en la antropología meridional de la Sicilia española.

### 2.3. LO SCIALLE ANDALUSO

La colección de cuentos titulada *Lo scialle andaluso* (1963) sigue a seis años de distancia *L'isola di Arturo*, pero, como ya hemos dicho, reúne relatos de fecha anterior a 1941, a los que se añaden solo tres compuestos con posterioridad: *Il soldato siciliano* (1948), *Lo scialle andaluso* (1951, 1ª ed. 1953<sup>603</sup>) y *Donna Amalia* (1953).

Además de en el que da título a la colección, el tema español está presente en *Donna Amalia*. De hecho, como ha demostrado Giuliana Zagra<sup>604</sup>, ambas narraciones pertenecían a un proyecto de novela titulado *Nerina* que Morante empezó a escribir después de publicar *Menzogna e sortilegio*. En ella contaba la historia de una joven siciliana negra nacida del matrimonio entre un soldado afroamericano llegado a la isla y una joven huérfana que muere al poco de ser

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 1306.

<sup>603</sup> El cuento vio la luz en la revista *Botteghe oscure* dos años después de su composición y no volvería a reeditarse hasta 1963.

<sup>604</sup> Cfr. G. Zagra, "Dal romanzo incompiuto *Nerina* a *Lo scialle andaluso*: genesi di un racconto", en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2014, vol. 21, Núm. Especial, pp. 201-213.

madre. La joven Nerina, así llamada por el color de su piel, termina en un convento de monjas donde empieza a mostrar sus dotes para el baile. A una representación de las discípulas acude una gran dama de la sociedad palermitana, en un principio llamada Maria Cardona, después Amalia, que finalmente la adoptará. La baronesa asiste a la representación con otras señoras entre las que destacan Giuditta Campese, que a su vez va acompañada de su hijo Andreuccio. Nerina se interesa por este joven apuesto y doña Amalia le cuenta la historia en una larga digresión que se convertirá en el relato autónomo *Lo scialle andaluso*. Posteriormente, también la baronesa será protagonista de otro cuento. El proyecto de novela fue abandonado definitivamente y de aquel esbozo solo verá la luz el poema “Su Nerina” en la colección *Alibi*<sup>605</sup>.

El personaje de Doña Amalia está construido casi completamente sobre el contraste con la realidad. Se trata de una especie de hada madrina (una “gigantessa sacra”), que comparte con los niños la avidez de poseer cuanto admira. Entre estos deseos inalcanzables se encuentra todo cuanto se relaciona con el mundo más exótico y fabuloso, y por tanto con una España moresca de cuento de hadas:

[...] il cuore di donna Amalia s'era conservato bambino; e, come succede ai bambini, non sempre s'accontentava di ammirare le cose che avevan l'onore di piacergli, ma spesso avrebbe voluto possederle per sé, a dispetto della ragione. E se una cosa di cui s'era invaghito non si poteva avere assolutamente (come per esempio l'Alhambra o i tesori dell'Imperatore cinese), donna Amalia si struggeva e si tormentava. Non ch'essa fosse tanto insensata da non capire l'assurdità d'un simile tormento; anzi, il più delle volte lei stessa, in tali occasioni, rideva follemente dei propri capricci. Ma, pure ridendo, non poteva ricacciare un sentimento amaro, di rivolta e quasi di disgusto. Le era odioso il pensiero che (a meno di un qualche sconvolgimento imprevedibile, e indipendente da lei), ella non avrebbe potuto mai, finché era viva, passeggiare da padrona in quei bei cortili dell'Alhambra o adornarsi dei braccialetti fantastici dell'antica sovrana cinese. L'impossibilità la turbava e la inquietava. E non aveva altra risorsa che immaginare (o magari sognare la notte), di spingere col suo sorriso il suo sposo don Vincente, in testa a un manipolo di prodi, alla conquista dell'Alhambra; ovvero di insinuarsi lei in persona nella Sala del Tesoro, a Pechino, e, infrante le custodie, rubare quei monili che giacevano là sacrificati, dietro un vetro. Quindi, nasconderli in seno, e risalire affannosa sul suo palanchino che la condurrebbe in salvo, fuggendo, oltre la Grande Muraglia<sup>606</sup>.

---

<sup>605</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 1396.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 1524.

Como vemos, los lujosos jardines de la Alhambra poco difieren aquí de los tesoros de la China, vistos unos y otros como teatro de inverosímiles aventuras. Pero en la narración hay también un elemento español que no pertenece al plano de la ensoñación: se trata del personaje de Don Vincente (sic), el marido catalán de Donna Amalia, descrito como un caballeroso “hidalgo”:

Tali passeggiere malinconie di donna Amalia erano state la sola croce di don Vincente, suo sposo. Giacché il sommo amore di questo Hidalgo e la sua perpetua delizia, era di suscitare, di rimirare e di intrattenere le felicità infantili di donna Amalia. Noi certo non possiamo dargli torto. C'è spettacolo più grazioso, più consolante della felicità infantile? E quale maggior fortuna che il poter accendere una tale specie di felicità nella persona più amata, nella propria moglie? Con l'animosa cortesia dei Cavalieri spagnoli, quel nobile Catalano coltivava la sua donna Amalia come una pianta di rose; la accarezzava come un'oziosa, appassionata gatta di Persia; le offriva i più degni spettacoli della terra al modo di un re che ospita un altro re; e le recava i propri omaggi e regali come a una santa. Ora ad ogni nuova offerta la cara donna Amalia arrossiva, rideva e palpitava come alla prima, e cioè come il giorno che aveva ricevuto da lui l'anello di fidanzamento (e fu questo il primo anello d'oro da lei posseduto, giacché, fino a quel giorno, essa era stata così povera che a mala pena poteva comperarsi un anellino di ottone al festino di Santa Rosalia)<sup>607</sup>.

La nobleza española de viejo cuño se asocia así, como en *L'Isola di Arturo*, con la fantasiosa prodigalidad. Hay incluso un intento por reproducir el modo de hablar de don Vincente, intercalando expresiones castellanas: “Ma si davano dei casi in cui, malgrado tutta la sua volontà di vedere Amalia contenta, Vincente non poteva dirle: “Señora, è vuestro!”. Más aún, el episodio de doña Amalia se concluye con la lucha entre don Vincente y otro catalán, su amigo don Miguel, para conseguir el corazón de la joven:

Veramente, erano stati in due a volere in isposa Amalia: don Vincente, e un suo amico, don Miguel, ch'era venuto insieme con lui a Palermo e aveva conosciuto Amalia insieme con lui. Tutti e due, non appena l'avevano conosciuta, avevano deciso: *O Amalia o la morte*. Quanto ad Amalia, essa, per causa loro, aveva passato dei giorni disperati, durante i quali non faceva che piangere: giacché non sapeva quale di loro due scegliere, voleva bene a tutti e due, e non voleva fare un torto né all'uno né all'altro. Erano entrambi giovani, entrambi simpatici, entrambi catalani. Don Miguel era marchese, e don Vincente soltanto Cavaliere; ma in compenso don Vincente era più alto di don Miguel, e aveva una voce più melodiosa; mentre don Miguel, da parte sua, aveva la vita più sottile e il sorriso più dolce. La pena di Amalia era arrivata a un tal punto, che, per finirla, ella s'era quasi decisa a rinchiudersi per sempre in un convento di sepolte vive. Ma i suoi due innamorati,

---

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

per evitare un simile epilogo, risolvertero la questione con un duello. Don Miguel ne uscì con una leggera ferita alla spalla; e dopo aver abbracciato e baciato don Vincente, se ne partì solo. Pare che, negli anni seguenti, egli abbia viaggiato qua e là per il mondo, senza poter dimenticare Amalia, cercando invano un'altra che le rassomigliasse. Finché si ritirò in uno dei suoi castelli in Catalogna, e morì di malinconia. Difatti, dopo aver conosciuto Amalia, tutte le sue ricchezze gli parevano sabbia del deserto, se non poteva goderle insieme a lei<sup>608</sup>.

Las referencias a Cataluña y su asimilación a una España de caballeros, castillos y duelos, se explican por la conquista catalana de Sicilia, aunque esta pequeña historia intercalada tiene también algo de inverosímil novela bizantina. El derrotado don Miguel se retira a su castillo para rumiar eternamente su melancolía.

*Lo scialle andaluso* sitúa en el centro mismo uno de los más arraigados símbolos de la vestimenta andaluza: el mantón de Manila, que revelará su valor simbólico al final

Giuditta Campese, la madre del protagonista, es de origen siciliano pero tiene “la carnagione bianca da spagnola”<sup>609</sup>, y en su juventud ha aspirado a ser primera bailarina en el coro de la Opera. Un día su hijo Andrea, que ha perdido todo contacto con ella y vive en un Seminario, lo abandona para ver actuar a su madre cuando reconoce su rostro en un cartel que anuncia la representación de un espectáculo. Se trata de un programa de variedades inspiradas en danzas de gusto oriental. Reproducimos su versión manuscrita y la definitiva:

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, pp. 1526-1527.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 1533.

V. E. 1742, 98 r.	E. Morante, <i>Opere</i> , cit., p. 1550-1551
<p style="text-align: center;">*Sala Teatro Gloria Stassera alle ore 21,30 Febea, la grande vedetta internazionale reduce dai [suoi] trionfi viennesi(1) presenta le sue danze classiche persiane (e andaluse) (greche e andaluse) (bibliche e andaluse) [Precederà il solito programma/la solita attrazione] [Garroche, il principe delle boites parigine] [Joe Samba con le sue 15 vedette 15]</p> <p>Sotto queste parole, era ritratto fra altre figure, il volto di Giuditta, (con un fiore tra i capelli) cinto da una specie di reggere dalle finte serpeggianti, e sulla fronte un sigillo gemmato (3) Poi si leggeva ancora:</p> <p style="text-align: center;">* Precederà il solito programma di grandi attrazioni Gavroche, il Principe delle boites parigine Joe Samba (2) con le sue 15 vedette 15 ecc. ecc.</p> <p>In preda a un tremendo batticuore, Andreuccio raggiunse di corsa la fila [...]</p>	<p style="text-align: center;">SALA TEATRO GLORIA Stasera, alle ore 21,30</p> <p style="text-align: center;">FEBEA</p> <p style="text-align: center;">la grande Vedetta internazionale reduce dai trionfi viennesi presenta le sue danze classiche Arabe, Persiane e Spagnole</p> <p>Sotto queste parole, era ritratto nel centro, fra altre figure, il volto di Giuditta, incoronato da una specie di stella dai raggi serpeggianti, gli occhi cinti d'un grande alone nero, e sulla fronte un sigillo gemmato. Poi si leggeva ancora:</p> <p style="text-align: center;">Precederà il solito programma di grandi attrazioni Pierrot Premier, il Principe delle boites di Parigi Joe Rumba, con le sue 15 girls 15 ecc. ecc.</p> <p>In preda a un tremendo batticuore, Andrea raggiunse di corsa la fila dei suoi compagni. FEBEA! Non c'era dubbio che sotto questo nome si nascondeva la danzatrice Giuditta Campese.” (pg. 1550, 1551)</p>

Como puede verse, en la primera versión Morante había oscilado entre danzas persas, griegas o bíblicas, manteniendo siempre fijas las “andaluzas”. El espectador se transportaba así a los desiertos paisajes de la Biblia, a las remotas tierras de Oriente Medio o a las columnas de Hércules y el jardín de las Hespérides; y todo ello en el contexto de una publicidad de tercer orden, dirigida a un público popular. En la versión final, las danzas son a la vez “Arabe, Persiane e Spagnole”, formando una mezcla en la que predomina el mínimo común denominador oriental. De hecho, en el retrato de Giuditta, el atuendo recuerda las odaliscas con estrellas en el pelo y gemas en la frente<sup>610</sup>, mientras que en la versión manuscrita el adorno del pelo era una flor, al estilo flamenco). En cuanto al espectáculo de Joe, la samba es sustituida por la rumba, esta vez por un escrúpulo histórico del que queda constancia en una nota del manuscrito: “non ancora la samba nel dopoguerra<sup>611</sup>”.

<sup>610</sup> En una nota de la página 98 bis se lee “cfr. costume persiano o altro adatto”.

<sup>611</sup> V. E. 1742/ 98 bis.



La imagen de España ligada a lo exótico se degrada así al imaginario provinciano y a sus pueriles ensoñaciones. Ello confirma la pervivencia, en la memoria de Elsa Morante, de los tópicos españolizantes divulgados en la Italia de la postguerra para crear mundos de fantasía frente a la dura realidad. Un repertorio del que formaban parte canciones bailables como *Rosa di Malaga*, pero que ahora se degrada presentando un aspecto patético-grotesco.

Llegamos así al mantón andaluz. Para poder ver a su madre en el teatro, Andrea pide prestadas ropas seculares a unos muchachos y decide ir luego al hotel donde ella se aloja para emprender una nueva vida juntos. Sin embargo antes ha de devolver los pantalones y la camisa prestados, por lo cual, no teniendo otra ropa con qué cubrirse, su madre lo envuelve “con un grande scialle andaluso, parte d’un suo costume di teatro, che non aveva trovato posto nella valigia e ch’ella portava ripiegato sul braccio”<sup>612</sup>. El mantón conecta así con las descripciones del cartel anunciador. La prenda corresponde probablemente a la que acompaña la bata de cola en las bailaoras de flamenco: un rectángulo de seda con vistosos bordados de flores o de pájaros<sup>613</sup>, inseparable de la iconografía femenina española. Bastará pensar en Julio Romero de Torres y en Joaquín Sorolla<sup>614</sup>, con sus andaluzas de ojos negros y miradas penetrantes, o en la *Carmen* de Mérimée immortalizada por Bizet, emblema del mito romántico de la mujer española que desata las pasiones. La función que Morante asigna al mantón, sin embargo, va mucho más allá.

El disfraz improvisado modifica la apariencia de Andrea haciéndole parecer una muchacha:

[...] e all’albergo, poi, non troverebbero, a quell’ora, che il portiere di notte (mezzo addormentato dietro il suo banco, nell’ingresso scuro); il quale, avvezzo a un via vai de

---

<sup>612</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 1570.

<sup>613</sup> Recuerdan las manchas de colores del cuadro de Bill Morrow que Morante había elegido para la portada de la primera edición. Véase Apéndice IV, figura 73.

<sup>614</sup> En particular, la imagen de una mujer envuelta en un mantón de Manila negro, recuerda mucho las pinturas *Sangre torera* (1928) o *Canción Malagueña* (1931) del inglés George O. W. Apperley, afincado en Granada durante años.

gente di teatro, no s'interesserebbe di certo al passaggio d'uno scialle andaluso, e, magari, scambierebbe Andrea per una ragazza<sup>615</sup>.

Un caso de travestismo que emergía marginalmente en *Menzogna e sortilegio*, donde Anna y Edoardo intercambian sus ropas ante el espejo. Aquí el provisional cambio de sexo se relaciona con otra metamorfosis: la del seminarista en hijo pródigo, o si queremos, en recién nacido, que vuelve al seno materno. El gesto envolvente de la madre arrojando a su hijo, lo protege, pero también lo anula, lo despersonaliza y lo aísla.

A la mañana siguiente, Andrea descubre en la habitación del hotel “un'ampia forma nera che pende dalla maniglia della finestra”<sup>616</sup>. El mantón cobra así un aspecto siniestro en la mente del personaje, que no se explica cómo ha podido vestirse con ese “straccio umiliante senza provare onta”<sup>617</sup>. A la luz del día, el sueño da paso a una realidad inquietante: en vez de devolver la inocencia perdida, el mantón ofrece solo un ambiguo e indigno disfraz: “un triste, protervo Eroe avvolto in uno scialle andaluso”<sup>618</sup>, será, en efecto, la frase consignada en la contraportada posterior del cuaderno manuscrito. El vientre materno comporta la renuncia a la propia identidad, la recuperación de la infancia es un sueño imposible que exige engaño y falsificación, como avisaba Goya en su grabado del adulto vestido de niño.

Teniendo en cuenta que en un principio el cuento *Lo scialle andaluso* era una digresión dentro de la novela *Nerina*, cabe suponer que los sueños de Andrea y los deseos de Doña Amalia habrían estado de algún modo conectados. A la vista de lo analizado hasta aquí, cabría, en cualquier caso, hablar de una 'función España' en la narrativa de Morante. En ella lo positivo y lo negativo se van haciendo cada vez más inseparables a medida que el nudo realidad-fantasía va cobrando mayor complejidad.

---

<sup>615</sup> *Ibidem*.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 1575

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 1578.

## CAPÍTULO 3

### LA PRESENCIA DE LO HISPÁNICO EN LA NARRATIVA POSTERIOR A 1962

#### 3.1. De *LA STORIA* al *MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI*

##### 3.1.1. *SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE*

La crítica ha dividido las obras de Morante en dos etapas cuya frontera se sitúa para algunos en 1962, a raíz de la muerte de Bill Morrow<sup>619</sup>, para otros en torno a 1968<sup>620</sup>. Concetta D'Angeli ha señalado algunas características comunes en esta última fase: una arquitectura menos rigurosa, la mezcla de géneros literarios, la insistencia en el victimismo, la presencia de los alucinógenos, las semejanzas entre *Aracoeli* y *La Storia*<sup>621</sup>.

En efecto, las dos últimas novelas de Morante se desarrollan a partir de un proyecto narrativo común titulado *Senza i conforti della religione* que la escritora había comenzado en torno a 1957, primero bajo forma de cuento, luego de novela. En 1960 anuncia a su editor que la obra estaría terminada para el año siguiente, pero en 1962, unas declaraciones a su amigo Barbato dejan traslucir la intención de reelaborarla<sup>622</sup>. Después de 1965 parte del material utilizado pasa a transformarse en una novela muy parecida a *La Storia* contenida en los últimos cuadernos del antiguo proyecto. Durante los años que van de 1964 a 1968 la escritora se dedicó completamente al poemario *Il mondo salvato dai ragazzini*, publicado en 1968, y retomó la novela en 1971, abandonando definitivamente

---

<sup>619</sup> G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., pp. 159-160.

<sup>620</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, cit., p. 15.

<sup>621</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante...*, cit., pp. 7-15.

<sup>622</sup> S. Cives, "Elsa Morante «senza i conforti della religione»", en G. Zagra, S. Buttò (eds.), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 49-65. Ver también C. Cazalé Bernard, "Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite", en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, Núm. Especial, 2014, pp. 75-89; M. Zanza, "Appunti sui manoscritti della *Storia* di Elsa Morante (con appendice di inediti)", en *Filologia e critica*, 37, 2012, pp. 431-462.

*Senza i conforti della religione*, para dedicarse a *La Storia*, donde utilizará material del antiguo proyecto.

El primer núcleo narrativo de *Senza i conforti della religione* narraba la historia de dos hermanos: Giuseppe (Useppe) Ramundo y Alfio Riccardi (Bernardi), hijos de una maestra de primaria pero de distinto padre. Ambos son opuestos en el carácter: uno frívolo y el otro huraño. Algunos elementos pasarán a *La Storia*, como el perro Fritz y una pastora alemana llamada Bella, pero lo más significativo es la presencia de un personaje llamado Aracoeli: una estrella cinematográfica venida de España, que frecuenta los “Quartieri Alti” de Roma.

Así pues, las tres obras de la última etapa morantiana comparten una misma visión y un mismo proyecto original. No es de extrañar que compartan elementos relacionados de un modo u otro con España.

### **3.1.2. LA STORIA**

La novela cuenta la historia de Ida Mancuso, una maestra viuda que vive en Roma con su hijo. Un día, al volver a casa de la escuela, es violada por un soldado alemán de permiso en la ciudad. Del estupro nacerá Giuseppe, al que llamarán Useppe, imitando su habla infantil. El relato va siguiendo los avatares de la mujer en plena guerra, y su lucha constante por conseguir sustento para el pequeño. El hijo mayor, después de un breve coqueteo con los fascistas, se alistará como partisano, para terminar muerto por asuntos de contrabando. La novela ofrece una amplia galería de personajes que van desfilando ante la mirada del pequeño Useppe a medida que va descubriendo el mundo, entre ellos Davide Segre, atormentado por sus ideas y enamorado de la prostituta Santina; los Mille, una gran familia matriarcal que comparte el barracón con la pobre maestra; los Marocco, otra familia a la que alquilan una habitación. El pequeño y la madre van pasando por infinidad de aventuras, la mayor parte de las veces acompañados por la perra Bella, que se convertirá en una segunda madre para el niño. Poco a poco la epilepsia se va manifestando en el pequeño hasta llegar a consumirlo. La

historia termina con su muerte y con la pérdida de la razón de la madre. Al comienzo de cada capítulo, la autora introduce un resumen de los episodios históricos, casi siempre referidos a la guerra, en cuyo contexto se desarrollan los avatares de los personajes. La grande y la pequeña historia discurren, así, paralelamente. .

### 3.1.2.1. La poesía española y el fantasma de la guerra

Con *La Storia* saltan a primer plano dos temáticas ligadas a España: la guerra civil y la poesía que con ella se relaciona, particularmente la de la Generación del 27. La obra se abre con dos epígrafes y una dedicatoria. El primer epígrafe reza: “Non c’è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. (*Un sopravvissuto di Hiroscima*)”<sup>623</sup>. Se introduce así el tema principal del relato: la narración del sufrimiento de las víctimas durante la segunda guerra mundial, pero subrayando la imposibilidad constitutiva de darles una expresión lingüística adecuada. El segundo epígrafe reproduce un pasaje evangélico: “...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque”. *Luca X-21*”<sup>624</sup>. En este caso, emerge la predilección por los humildes, custodios de los secretos del mundo, frente a los doctos, privados de la sabiduría divina. En la página siguiente se encuentra la dedicatoria: “Por el analfabeto a quien escribo”, un verso de César Vallejo que sitúa como destinatario de la novela al iletrado y lo convierte a la vez en razón de ser de la obra. La escritura se presenta así, paradójicamente, como un acto de justicia para quien no puede comprenderla. La cita de Vallejo nos sitúa ante una dimensión social que Morante ya había manifestado en el libro de poemas precedente, *Il mondo salvato dai ragazzini*,

---

<sup>623</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 257.

<sup>624</sup> *Ibidem*.

concebido en la misma órbita creativa<sup>625</sup>. El verso de Vallejo pertenece al poema *Himno a los voluntarios de la república*, dentro de la colección *España, aparta de mí este cáliz*, escrita en 1937 y publicada póstumamente en 1939. En *La Storia*, por tanto, el tema de la guerra española se plantea como trasfondo, aunque solo en la siguiente obra cobrará un papel determinante. Por otra parte, la elección de Vallejo corrobora la familiaridad de Morante con la poesía de lengua española nacida de aquella tragedia, de la cual Dario Puccini había ofrecido una amplia selección en su *Romancero della Resistenza spagnola* de 1960.

Pero las relaciones con Vallejo no tocan sólo lo popular<sup>626</sup>. Puede que el conocimiento de la obra del peruano llevara a Morante al experimentalismo de *Trilce* (1922), que tiene muchos elementos en común con *Il mondo salvato dai ragazzini*: neologismos, vulgarismos, cultismos, regionalismos, sintaxis forzada, collage de elementos dispares. Las coincidencias más evidentes son, sin embargo, las que tienen que ver con lo social y revolucionario, que se manifiestan más claramente en la última etapa del poeta: *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. El tema principal de estos libros es un dolor existencial, atenuado por la esperanza en la unión de todos los hombres. *España, aparta de mí este cáliz* puede considerarse su testamento poético. La obra, terminada poco antes de morir, reúne quince poemas, el último de los cuales da título a todo el libro<sup>627</sup>. Este vio la luz en España en enero de 1939, gracias a varios soldados republicanos que lo estamparon en una imprenta de la abadía de Montserrat. La edición estuvo a cargo de Manuel Altolaguirre que el año anterior había publicado el poemario de

---

<sup>625</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit. Vid. también Loredana Rocco Carbone, *Ripensando Elsa*, cit., y de la misma, *Il mondo salvato dai ragazzini. Nel centenario della nascita di Elsa Morante (1912-2012)*, Kairós, Napoli, 2013.

<sup>626</sup> Monica Zanardo señala que Morante y Vallejo propugnan una poética de búsqueda del significado primigenio del lenguaje que lo devuelva a su valor comunicativo real, cfr. M. Zanardo, *I manoscritti per la stesura della Storia di Elsa Morante*, Università di Roma La Sapienza, Roma, 2013 (tesis doctoral inédita, apartado 4.3.1.d: "La dedica agli analfabeti").

<sup>627</sup> El poemario está dividido en ocho secciones: *Himno a los voluntarios de la república*, *Batallas*, que comprende cuatro poemas, *Cortejo tras la toma de Bilbao*, con tres poemas, *Pequeño responso a un héroe de la república*, *Invierno en la batalla de Teruel*, con dos poemas, *Masa*, *Redoble fúnebre a los escombros de Durango*, con dos poemas, y *España, aparta de mí este cáliz*, cfr. C. Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, Lima, Laberintos, 2007.

Neruda *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*. El poema de Vallejo del que Morante extrae su epígrafe es el que abre la colección y que aquí reproducimos íntegramente:

#### HIMNO A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPÚBLICA

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al que bien, que venga,  
y quiero desgraciarme;  
descúbrome la frente impersonal hasta tocar  
el vaso de la sangre, me detengo,  
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto  
con las que se honra el animal que me honra;  
refluyen mis instintos a sus sogas,  
humea ante mi tumba la alegría  
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,  
desde mi piedra en blanco, déjame,  
solo,  
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,  
al no caber entre mis manos tu largo rato extático,  
quiebro con tu rapidez de doble filo  
mi pequeñez en traje de grandeza!

Un día diurno, claro, atento, fértil  
¡oh bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes,  
por el que iba la pólvora mordeándose los codos!  
¡oh dura pena y más duros pedernales!  
¡oh frenos los tascados por el pueblo!  
Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera  
y soberanamente pleno, circular,  
cerró su natalicio con manos electivas;  
arrastraban candado ya los déspotas  
y en el candado, sus bacterias muertas...  
¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas  
de dolores con rejas de esperanzas,  
de dolores de pueblos con esperanzas de hombres!  
¡Muerte y pasión de paz, las populares!  
¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámosnos!  
Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos  
y de llave las tumbas en tu pecho,  
tu frontal elevándose a primera potencia de martirio.

El mundo exclama: “¡Cosas de españoles!” Y es verdad. Consideremos,  
durante una balanza, a quema ropa,  
a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto

o a Cervantes, diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”: ¡punta y filo en dos papeles!  
Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,  
a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano  
tuvo un sudor de nube el paso llano  
o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros  
o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía  
a Teresa, mujer, que muere porque no muere  
o a Lina Odena, en pugna en más de un punto con Teresa...  
(Todo acto o voz genial viene del pueblo  
y va hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas, por el humo rosado  
de amargas contraseñas sin fortuna)  
Así tu criatura, miliciano, así tu exangüe criatura,  
agitada por una piedra inmóvil,  
se sacrifica, apártase,  
decae para arriba y por su llama incombustible sube,  
sube hasta los débiles,  
distribuyendo españas a los toros,  
toros a las palomas...

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía  
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,  
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana  
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu  
[enemigo!  
¡Liberador ceñido de grilletes,  
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión,  
vagarían acéfalos los clavos,  
antiguo, lento, colorado, el día,  
nuestros amados cascos, insepultos!  
¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre,  
con la inflexión social de tu meñique,  
con tu buey que se queda, con tu física,  
también con tu palabra atada a un palo  
y tu cielo arrendado  
y con la arcilla inserta en tu cansancio  
y la que estaba en tu uña, caminando!  
¡Constructores  
agrícolas, civiles y guerreros,  
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito  
que vosotros haríais la luz, entornando  
con la muerte vuestros ojos;  
que, a la caída cruel de vuestras bocas,  
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo  
en el mundo será de oro súbito  
y el oro,  
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,  
y el oro mismo será entonces de oro!  
¡Se amarán todos los hombres  
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes  
y beberán en nombre  
de vuestras gargantas infaustas!



Descansarán andando al pie de esta carrera,  
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos  
serán y al son  
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,  
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
sin vías a su cuerpo  
y al que baja hasta la forma de su alma!  
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!  
¡Verán, ya de regreso, los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos!  
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!  
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!  
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga  
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
a su brutal delicadeza; volverán  
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales  
y trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,  
perdónanos, hermano, nuestras deudas!  
Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:  
qué jamás tan efímero, tu espalda!  
qué siempre tan cambiante, tu perfil!

¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla  
un león abisinio va cojeando!  
¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu pecho universal!  
¡Voluntarios del sur, del norte, del oriente  
y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba!  
¡Soldado conocido, cuyo nombre  
desfila en el sonido de un abrazo!  
¡Combatiente que la tierra criara, armándote  
de polvo,  
calzándote de imanes positivos,  
vigentes tus creencias personales,  
distinto de carácter, íntima tu férula,  
el cutis inmediato,  
andándote tu idioma por los hombros  
y el alma coronada de guijarros!  
¡Voluntario fajado de tu zona fría,  
templada o tórrida,  
héroes a la redonda,  
víctima en columna de vencedores:  
en España, en Madrid, están llamando  
a matar, voluntarios de la vida!

¡Porque en España matan, otros matan  
al niño, a su juguete que se para,  
a la madre Rosenda esplendorosa,

al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo  
y al perro que dormía en la escalera.  
Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,  
a su indefensa página primera!  
Matan el caso exacto de la estatua,  
al sabio, a su bastón, a su colega,  
al barbero de al lado —me cortó posiblemente,  
pero buen hombre y, luego, infortunado;  
al mendigo que ayer cantaba enfrente,  
a la enfermera que hoy pasó llorando,  
al sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus rodillas...

¡Voluntarios,  
por la vida, por los buenos, matad  
a la muerte, matad a los malos!  
¡Hacedlo por la libertad de todos,  
del explotado y del explotador,  
por la paz indolora —la sospecho  
cuando duermo al pie de mi frente  
y más cuando circulo dando voces—  
y hacedlo, voy diciendo,  
por el analfabeto a quien escribo,  
por el genio descalzo y su cordero,  
por los camaradas caídos,  
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!

Para que vosotros,  
voluntarios de España y del mundo, vinierais,  
soñé que era yo bueno, y era para ver  
vuestra sangre, voluntarios...  
De esto hace mucho pecho, muchas ansias,  
muchos camellos en edad de orar.  
Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,  
os siguen con cariño los reptiles de pestaña inmanente  
y, a dos pasos, a uno,  
la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda<sup>628</sup>.

Como vemos, se trata de un himno de acentos épicos, dedicado a los voluntarios en lucha contra el ejército franquista. Lo abre la apelación al miliciano, que se enfrenta a la crudeza de la guerra y ante el cual la voz del poeta se percibe como inútil: una dicotomía entre hombre de acción e intelectual defendida por Davide Segre en la novela. Otro tema presente es el pueblo como depositario de valores primigenios que se rebela contra las cadenas de los opresores. Vallejo resalta el aislamiento internacional de esta contienda (“cosas de

---

<sup>628</sup> C. Vallejo, *España...*, cit. pp. 5-10.

españoles”) y apela al carácter del genio hispánico a través de ilustres ejemplos, algunos caros a Morante: Calderón, Cervantes, Santa Teresa, Goya. Mientras que el toro, imagen arquetípica de España, se enlaza a la paloma en un oxímoron. El miliciano, por otra parte, se identifica también con el proletario y el campesino, dos figuras en las que reside la esperanza del mundo. La unión de todos los hombres es la tabla de salvación para Vallejo, que concibe la revolución como una especie de día del juicio final en el que todo se ajustará según un orden distinto al presente, donde la lucha entre explotadores y explotados será abolida. No falta un homenaje a las brigadas internacionales, entre las que destaca la figura del voluntario italiano como contrapartida de los soldados fascistas enviados por Mussolini. Un especial interés para Morante hubo de tener la estrofa séptima, donde se enumeran los desheredados, las víctimas de la historia: niños, viejos, sabios, mendigos, enfermeras, un elenco análogo al universo de personajes que puebla *La Storia*. La exhortación final a “matar a la muerte y a los malos” plantea una contradicción que justifica la guerra para suprimir su causa: la opresión de los desfavorecidos. A estos se dirige la letanía de dedicatarios de la que Morante extrae su epígrafe: por el cordero, por el genio, por los caídos, por el explotado y el explotador (víctima también del sistema), “por el analfabeto a quien escribo”.

De esta poesía Morante extrae, pues, su mensaje último, mientras que de la antología de Puccini pudo recabar la idea de la guerra civil como demarcador de toda la poesía contemporánea<sup>629</sup>, la relación entre poesía alta y popular, la visión de la España posbélica como un territorio aislado en su primitivismo.

La parábola vital de Ida y Useppe se cierra con tres versos de Miguel Hernández en lengua original:

Muerto niño, muerto mio  
Nadie nos siente en la tierra  
Donde haces caliente el frío<sup>630</sup>

---

<sup>629</sup> D. Puccini, Introducción al *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinell, 1960, p. 17.

<sup>630</sup> E. Morante, *Opere*, cit, vol II, p. 1023.

La cita se sitúa al inicio del último capítulo, titulado “19\*\*.....”, y, por tanto, en posición de clausura respecto a la intrahistoria de los personajes. El fragmento está extraído del bloque “Canciones” (concretamente de la tercera), perteneciente a la sección “Últimos poemas” del *Cancionero y romancero de ausencias*, un poemario que, en palabras de Puccini, abarca el diario íntimo de la guerra, el descubrimiento de España y el contacto con otros escritores. La sección “Últimos poemas” contiene poesías heterogéneas compuestas entre 1938 y 1939, donde predomina la añoranza del primer hijo, muerto a los pocos meses de nacer en diciembre de 1937. De esta circunstancia luctuosa informaba Puccini en la Introducción a las *Poesie* del oriolano:

Questo lato puro casalingo di Miguel, questa sua vocazione paterna, questo suo amore proiettato verso il futuro dei figli è forse il lato più patetico e delicato dell’animo suo. Ed è proprio il lato su cui prima la guerra, poi il carcere infieriranno con maggiore crudeltà, con più sorda violenza... Il primo figlio, Manuel Ramón, nasce il 19 dicembre '37, mentre Miguel combatte a Teruel. La notizia lo fa esultare: lo rende felice come non è mai stato. Ma nel giugno, al piccolo Manuel Ramón viene a mancare il latte materno e Miguel è costretto a correre da ogni parte per cercare qualche barattolo di latte condensato, rarissimo in quei tempi. Sopravviene una grave infezione intestinale. E il bimbo, a casa delle crescenti difficoltà d'alimentazione, deperisce sempre più e, all'età esatta di dieci mesi, si spegne. La morte di Manuel Ramón imprime un profondo marchio di tristezza nel cuore del poeta: tanto che il ricordo di quel figlio nato e morto in sua assenza risuonerà a lungo nell'animo suo fino a divenire un fatto immenso, un insistente presentimento di morte<sup>631</sup>.

Como puede verse, la correspondencia con la figura de Useppe es evidente, aunque en el caso de Manuel Ramón son las circunstancias de la guerra las que lo llevarán a la muerte, como sucederá, por otra parte, con el propio poeta. Useppe, en cambio, está aquejado de un “mal” que va más allá de la voluntad humana, y que corresponsabiliza al padre por el mero hecho de haberlo traído al mundo. En este sentido, cobra un significado particular la cita de Hernández situada por Morante al final de la novela, y que apunta a un aspecto hasta ahora descuidado por la crítica: la paternidad como tema en la narrativa de la autora.

---

<sup>631</sup> D. Puccini, Introducción a *Poesie* de Miguel Hernández, cit. p. XXIV.

Mucho se ha escrito sobre las figuras maternas en Morante<sup>632</sup>, pero nada, o muy poco, sobre los hombres y su sentimiento de paternidad. Sin embargo, las novelas de Morante están pobladas de padres que encarnan distintos aspectos de la psicología en las relaciones paterno-filiales: en *Menzogna e sortilegio*, Francesco, que hace cómplice a Elisa de sus visitas a Rosaria; y Teodoro, que siente admiración por su hija Anna, a la que encanta con historias inventadas sobre paraísos inexistentes. En *L'isola di Arturo*, Wilhelm, que pospone indefinidamente el viaje con su hijo Arturo para quien es el máximo dios de su panteón privado; en *Aracoeli*, Eugenio, que en la parte final es redescubierto por su hijo Manuele. En *La Storia*, en particular, la narración se abre con una víctima-verdugo, Gunther, el soldado alemán, padre de Usepe, que muere al poco tiempo en África: una figura ausente y también víctima de la maquinaria despiadada de la historia. Como vemos, Morante explora el complejo mundo de la paternidad a través de situaciones muy variadas que van cobrando mayor relieve de novela en novela. En este contexto, la cita de Hernández cobra un sentido más profundo y a la vez, novedoso. De ahí el interés que revisten los apuntes manuscritos de la novela, sobre los que nos detendremos a continuación.

En la contraportada del cuaderno XII, la cita de Miguel Hernández aparece acompañada por otras del mismo poeta:

---

<sup>632</sup> Elena Mezzetti afirma: “La maternità in questo caso è descritta come l’effetto di un condizionamento esterno, di una educazione, di una tradizione culturale che trova dimora nell’istituzione famiglia ed è costituita da un insieme di consuetudini che tutte le donne conoscono - il fidanzamento, il matrimonio, il parto -.” (Elena Mezzetti, “Storia di una madre”, en Gruppo “La Luna”, *Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, p. 19); según Anna M. Cucchi: “Ne *La Storia* il corpo della donna è ingombrante, ferito, violentato, sanguinante, deformato dalla sofferenza, dalla miseria e soprattutto dalla maternità” (A. M. Cucchi, “Il gioco e la storia”, en *Lecture di Elsa Morante*, cit., p. 64). También es interesante la opinión de Cesare Garboli sobre la maternidad en *Aracoeli*: “Come vecchio e affezionato lettore dei libri della Morante, penso che *Aracoeli* sia un romanzo di castrazione, e insieme un libro ossessionato con il sesso. Il sesso vi è esaltato, ma anche malmenato, flagellato, offeso; il sesso maschile non vi ha gloria né splendore, o è cieco o miserabile o fascista; l’uomo non vi esiste; e il sesso femminile vi è vissuto come una buia espiazione senza conforto, aspro e dolorante conflitto fra una maternità imperiosamente rinnegata, e un’altra atrocemente rimpiaanta.” (C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 200). Giovanna Rosa por su parte, afirma que “I timbri espressivi della visionarietà allucinata proiettano il destino della maternità sullo scenario contemporaneo, dove i macchinisti alienanti della tecnologia e i messaggi massificati della mercificazione hanno spento ogni slancio di vitalità naturale.” (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 142).

Porque aún [sic] tengo la vida  
(Miguel Hernandez [sic])

El tiempo es sangre  
(id)

muerto niño muerto mio [sic]  
nadie nos siente en la tierra  
donde hacies [sic] caliente el frio [sic]<sup>633</sup>

El primer verso pertenece al poema “El herido” de *El hombre acecha* (1938-39). El tema principal de este libro es la guerra, pero sin el tono épico del anterior, *Viento del pueblo* (1937). El poemario permaneció inédito hasta 1981, fecha en la que se publicó una edición facsímil del material que había dejado el poeta dispuesto para su publicación (en 1939 en Valencia, se habían impreso algunos ejemplares a cargo de Rafael Pérez Cantel para la “Subsecretaría de propaganda” de la República española: la toma de la ciudad por las tropas franquistas interrumpió la publicación, aunque se salvaron del desastre algunos pliegos). El libro está compuesto por diecinueve poemas, siete de los cuales figuran en la antología de Puccini que Morante manejó: “Canción primera”, “Carta”, “Las cárceles”, “El tren de los heridos”, “El herido”, “18 de julio 1936 - 18 de julio 1938” y “Canción última”<sup>634</sup>. A continuación reproducimos los dos poemas de los que Morante toma las citas.

*El herido*

Para el muro de un hospital de sangre.

I

Por los campos luchados se extienden los heridos.  
Y de aquella extensión de cuerpos luchadores  
salta un trigal de chorros calientes, extendidos  
en rancos surtidores.

La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo.  
Y las heridas suenan igual que caracolas,  
cuando hay en las heridas celeridad de vuelo,  
esencia de las olas.

---

<sup>633</sup> V. E. 1618/ XII.

<sup>634</sup> Están ausentes “Llamo al toro de España”, “Rusia”, “La fábrica-ciudad”, “El soldado y la nieve”, “Los hombres viejos”, “El vuelo de los hombres”, “El hambre”, “Pueblo”, “Llamo a los poetas”, “Oficiales de la VI división”, “Madrid”, “Madre España”.

La sangre huele a mar, sabe a mar y a bodega.  
La bodega del mar, del vino bravo, estalla  
allí donde el herido palpitante se anega,  
y florece y se halla.

Herido estoy, miradme: necesito más vidas.  
La que contengo es poca para el gran cometido  
de sangre que quisiera perder por las heridas.  
Decid quién no fue herido.

Mi vida es una herida de juventud dichosa.  
¡Ay de quién no esté herido, de quien jamás se siente  
herido por la vida, ni en la vida reposa  
herido alegremente!

Si hasta a los hospitales se va con alegría,  
se convierten en huertos de heridas entreabiertas,  
de adelfos florecidos entre la cirugía  
de ensangrentadas puertas.

## II

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.  
Para la libertad, mis ojos y mis manos,  
como un árbol carnal, generoso y cautivo,  
doy a los cirujanos.

Para la libertad siento más corazones  
que arenas en mi pecho; dan espumas sin venas,  
y entro en los hospitales, y entro en los algodones  
como en las azucenas.

Para la libertad me desprendo a balazos  
de los que han revolcado su estatua por el lodo,  
y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,  
de mi casa, de todo.

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,  
ella pondrá dos piedras de futura mirada  
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan  
en la carne talada.

Retoñarán aladas de savia sin otoño  
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.  
Porque soy como el árbol talado, que retoño:  
porque aún tengo la vida<sup>635</sup>.

Como vemos, las dos partes del poema están dedicadas a las heridas de guerra. Los cuerpos de los soldados se confunden con los elementos de la

---

<sup>635</sup> M. Hernández, *Poesie*, ed. cit. pp. 99-100.

naturaleza (“campos luchados”, “cuerpos luchadores”) y la sangre es la sustancia vital del mundo que todo lo impregna: “llueve”, “sabe a mar”. La vida cobra sentido si se derrama el preciado líquido con alegría por una causa justa, “para la libertad”. El hombre-personaje se confunde así con los elementos del paisaje en una especie de comunión creatural (“árbol carnal”). La figura femenina es promesa de vida futura (“piedras de futura mirada”) a través del nacimiento, mientras que el poeta “retoña” en nuevas formas de la vida (“porque aún tengo la vida”), entendida como un regenerarse en los elementos del mundo circundante.

La siguiente anotación del manuscrito, “El tiempo es sangre”, nos lleva al poema “18 de julio de 1936 - 18 de julio de 1938”, situado a continuación en la edición de Puccini.

Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.  
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.  
Sangre de acción solar, devoradora vienes,  
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.

Sangre que es el mejor de los mejores bienes.  
Sangre que atesoraba para el amor sus dones.  
Vedla enturbiando mares, sobrecogiendo trenes,  
desalentando toros donde alentó leones.

El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas.  
Y ante el reloj y el alba me siento más que herido,  
y oigo un chocar de sangres de todos los tamaños.

Sangre donde se puede bañar la muerte apenas:  
fulgor emocionante que no ha palidecido,  
porque lo recogieron mis ojos de mil años<sup>636</sup>.

En este soneto la sangre se identifica con el tiempo que escapa y fluye hasta perderse. El verso elegido por Morante recoge su última esencia: el devenir temporal que se percibe en la circulación de la sangre, convirtiendo el flujo interno en metáfora del devenir histórico, macrocosmos y microcosmos unidos. Como epígrafe de la novela podría llevar a pensar en un testimonio del poeta (“mis ojos de mil años”) que percibe la inmensidad de la historia.

---

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 102.



Por otra parte, hay que recordar que el poeta alicantino, además, murió preso y enfermo, convirtiéndose así, junto con Lorca, en un mártir de nuestro tiempo y en testigo de la parte más oscura de nuestra historia. Añádase otro punto en común entre Morante y Hernández: autodidactas y procedentes de hogares humildes, ambos habían encontrado en la literatura una razón de vida. Es destacable, por lo demás, que las dos citas de Hernández vengan del mismo libro, impregnado de la amarga experiencia de la cárcel, así como de la visión de la infancia como promesa truncada y vínculo paterno-filial.

Es posible, por tanto, establecer una triangulación Morante, Vallejo, Hernández, sobre la base de algunos elementos en común<sup>637</sup>: todos transfiguran la dolorosa experiencia del ser, tienen trayectorias vitales sufrientes que comportan un ideario basado en la búsqueda de la solidaridad humana, y abordan la problemática de España desde concepciones parecidas. Otro tema en común sería la pena que encuentra desahogo en la comunión con las criaturas (franciscanismo). Algunas de estas coincidencias podrían extenderse a otros autores como Alberti o Neruda, poeta este último de quien Morante poseía las poesías traducidas por Quasimodo, con ilustraciones de Renato Guttuso<sup>638</sup>: una antología que abarca los años 1924-1948 y que contiene veinticuatro piezas procedentes de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*<sup>639</sup>, *Residencia en la tierra*<sup>640</sup>, *España en el corazón (1936-37)*<sup>641</sup>, *Poemas últimos (1937-47)*<sup>642</sup>, *Canto general de Chile*<sup>643</sup>, además de la poesía *Que despierte el leñador*, compuesta en 1948. En esa selección el tema de la guerra de España está también

---

<sup>637</sup> A partir de los puntos en común ya identificados por Concha Zardoya entre Vallejo y Hernández, cfr. [http://www.prometeodigital.org/Descarga/FONDO\\_DOCUMENTAL/FDP182\\_ZARDOYA\\_VALLEJO.doc](http://www.prometeodigital.org/Descarga/FONDO_DOCUMENTAL/FDP182_ZARDOYA_VALLEJO.doc). 22 feb. 2016.

<sup>638</sup> Pablo Neruda, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1952.

<sup>639</sup> *Cuerpo de mujer, En su llama mortal, Ah vastedad de pinos*.

<sup>640</sup> En *Residencia en la tierra I* (1925-1931) encontramos *Galope muerto, Monzón de mayo, Arte poética, Ángela adónica, Entierro en el este*; de *Residencia en la tierra II* (1931-1935): *Solo la muerte, Oda con lamento, Oda a Federico García Lorca, Vuelve el otoño, Josie Bliss*.

<sup>641</sup> Contiene: *Canto a las madres de los milicianos muertos, Cómo era España, Tierras ofendidas*.

<sup>642</sup> Concretamente: *Un canto para Bolívar, Canto de amor a Stalingrado*.

<sup>643</sup> Esta parte con los poemas *Himno y regreso, Atacama, Oda de invierno al río Mapocho, Quiero volver al sur, Jinete en la lluvia, Mares de Chile*.

presente, concretamente en los poemas *Oda a Federico García Lora*, *Un canto para Bolívar*, *Canto de amor a Stalingrado* y *Que despierte el leñador*; además de los tres de *España en el corazón*, escritos en plena contienda.

Convendría recordar, por lo demás, que en 1962 Maria Corti había publicado una novela, *L'ora di tutti*, donde, en apertura, figuraban estos versos del *Canto general* de Neruda: “Quiero estar en la muerte con los pobres / que no tuvieron tiempo de estudiarla, / mientras los apaleaban los que tienen / el cielo dividido y arreglado”<sup>644</sup>; una coincidencia que permite contextualizar mejor el clima en el que nace *La Storia*. En tal sentido, merecen también comentario las ilustraciones de Guttuso antes citadas, que retratan esa imagen de España. En la portada aparecen cuatro con el título en español no sin italianismos ortográficos en alguno: *En la noche el campesino* (un viejo yace herido bajo un árbol sin hojas, con el azadón pegado al cuerpo); *Espagna* (el cadáver de un hombre yace, con la espada en mano, bajo un árbol seco; al fondo, un toro parece mugir al cielo); *Y el marinero* (un marinero rema en el mar nocturno); *Y el espagnol* (un prisionero encadenado mira la noche estrellada a través de los barrotes de su celda)<sup>645</sup>.

Pero la presencia de la poesía española en *La Storia* no se limita a las citas que la enmarcan, sino que se inserta en el cuerpo del relato bajo forma de un poemario que, junto con otros libros y escasas pertenencias, Davide Segre lleva en una mochila:

Lo sconosciuto, non appena si lasciò cadere sul saccone, piombò subito in un sonno che somigliava a una perdita di conoscenza.  
Aveva lasciato la sua sacca di terra, là dove s'era seduto entrando, e una cognata di Carulì, avanti di deporgliela vicino al capezzale, ne esplorò il contenuto. C'erano i seguenti oggetti:  
tre libri, uno di poesie spagnole, un altro dal difficile titolo filosofico, e il terzo intitolato I simboli paleocristiani nelle catacombe;

---

<sup>644</sup> Citada por Giuseppe Mazzocchi en “Lo spagnolo come strumento nella prosa italiana del Novecento”, en *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, Firenze, La Nuova Italia, 1994. En la novela aparece un personaje llamado Manuel López y Rojo, oficial español y amante de la protagonista, que encarna todos los tópicos de la virilidad española.

<sup>645</sup> Véase Apéndice IV figuras 58, 59 y 60.

un quaderno bisunto di carta a quadretti, che in ogni sua pagina, per diritto e per traverso e in tutte le direzioni, portava scritte a matita in caratteri più o meno grandi ma tutti della stessa mano, sempre en nient'altro che queste due parole ripetute: CARLO CARLO CARLO CARLO VIVALDI VIVALDI VIVALDI;  
qualche biscotto stantio, e rammollito come fosse stato nell'acqua;  
alcuni biglietti da dieci lire, malconci e sparsi in disordine fra gli altri oggetti;  
e una carta d'identità personale.  
Questo era tutto<sup>646</sup>.

Este personaje –que, como veremos más adelante, utiliza la lengua castellana en un determinado momento– representa al intelectual antifascista que abandona su aislamiento para hacerse partisano. Por tanto, la poesía española se liga una vez más al contexto de la guerra. Es más, Davide resulta ser también un poeta<sup>647</sup> cuyos versos presentan alguna analogía con Vallejo, como los que recita a Usepe:

Ai compagni  
La Rivoluzione, compagni, non si legge nei testi  
dei filosofi serviti a banchetto dagli schiavi  
Né dei professori che trattano a tavolino  
le lotte sudati dagli altri.  
La grade Rivoluzione è insegnata dall'aria  
che si dà a tutti i respiri, e li riceve tutti.  
È cantata dal mare, nostro sangue infinito,  
che in ogni goccia riflette tutto il sole!  
Così ogni pupilla, umana riflette la luce intera.  
Compagni, uomini di tutta la terra!  
Leggiamo la parola della rivoluzione  
nei miei-tuoi-nostri occhi, tutti nati alla luce  
del pensiero e delle stelle!  
C'è scritto:  
Uomo cosciente e libero!...<sup>648</sup>

Donde la revolución de los humildes se contrapone a la inacción de los doctos (“professori”), y se concibe como una luminosa comunión con el aire, el sol, el mar como “nuestro sangue infinito”, metáfora esta última que a la cita de Hernández en el epígrafe. Otras dos poesías, *Primavera* y *Ombre luminose*, dejan

---

<sup>646</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 486.

<sup>647</sup> En un principio Morante había previsto añadir en apéndice a la novela un poemario de Segre, cfr. M. Zanardo, “Le poesía di Davide Segre: un’appendice inédita a *La Storia*”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, vo. 20, 2013, pp. 49-71.

<sup>648</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 871-872.

sentir más vagamente el rastro del poeta oriolano a través del engarce entre dolor- amor creatural y aspiración utópica (luz en la sombra). Precisamente por la difícil sutura entre luz y sombra, Davide Segre, a diferencia de Vallejo y Hernández, terminará por sucumbir a una crisis ideológica que lo lleva al consumo de drogas y a la muerte.

La guerra y la posguerra española son, en cualquier caso, referente estructural de la novela, cuyas introducciones a sus nueve capítulos discurren desde 1941 hasta 1947, aunque remitiendo casi siempre a un impreciso 19\*\*.

Estas premisas, redactadas a la manera de un boletín de guerra, narran los acontecimientos de la historia paralelos a los hechos vividos por los personajes de ficción. Las dos partes están claramente diferenciadas, tanto por el estilo neutro e impersonal de las introducciones, como por el tamaño de la fuente tipográfica. Las referencias a España aparecen, precisamente, en estos preámbulos:

**[Cap. 19\*\*]**

Guerra civile in Spagna, provocata dal cattolico-fascista Franco (detto il *Generalissimo* e il *Caudillo*) per conto dei soliti poteri sotto la minaccia dello “spettro”. Dopo tre anni di devastazione e di massacri (fra l’altro, si instaura in Europa la distruzione dall’alto di intere città abitate) prevarranno i fascisti (*falangisti*) grazie al solido aiuto del Duce e del Führer e alla connivenza di tutte le Potenze del mondo<sup>649</sup>.

**[Cap. 19\*\*]**

Forse, il fascista Mussolini non si rendeva conto di avere, all’atto dell’impresa i Etiopia protetta da Hitler il nazista (e seguita poi subito dall’altra impresa comune di Spagna, aggiogato oramai per sempre il proprio carro carnevalesco al carro mortuario dell’altro<sup>650</sup>.

**[Cap. 1943]**

Attraverso l’ambasciata spagnola, il governo regio e badogliano del sud comunica l’avvenuta dichiarazione di guerra dell’Italia alla Germania, mentre la repubblica di Salò nel nord emette bandi di chiamata alle armi per la formazione di un esercito nazifascista<sup>651</sup>.

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>651</sup> *Ibid.*, pp. 420-421.

Como puede comprobarse, las referencias a la guerra en España se conectan con los acontecimientos de la contienda europea. En el primer fragmento, cuya traducción española criticó la autora, aparece Franco como un elemento más de la terrible amenaza que se cierne sobre el continente gracias a la alianza entre el “Caudillo”, el Duce y el Führer. En España se instaura el régimen católico-fascista con la connivencia de las potencias europeas convirtiendo así a nuestro país en víctima del poder oscuro del fascismo. También en los otros dos fragmentos hay referencias a España: en el primero se apunta a la empresa común que ligó a Mussolini y a Hitler, en el segundo a la declaración de guerra a Alemania a través de la diplomacia española. Por tanto, se encuentra situada en el inicio y en el fin de la unión italo-germánica. ¿Cómo se relacionan con estas premisas impersonales los episodios novelescos relatados a continuación?

Llegados a este punto, podemos establecer una relación directa con el concepto de intra-historia unamuniana. En su ensayo *En torno al casticismo* (1895) Unamuno plantea una concepción de la historia considerada un *continuum* de acontecimientos de cuya serie los hombres han desgajado algunos, llamados “históricos”, cuando en realidad no tienen mayor valor que los pertenecientes a las vidas de miles de hombres anónimos. La historia no sería, por tanto, otra cosa que una superficie bajo la que discurre todo un océano de realidades ignoradas:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas sub oceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras<sup>652</sup>.

---

<sup>652</sup> M. Unamuno, *Obras completas*. Vol. VIII: *Ensayos*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 80.

La novela de Morante sigue este principio. Presenta los acontecimientos de la gran historia, los de la superficie, en las crónicas introductorias, con un estilo impersonal. Mientras que el relato propiamente dicho, está dedicado a la vida silenciosa de hombres y mujeres sin historia. De hecho, para Morante el artista es detentor de la verdad universal, que coincide con el concepto de realidad, y su función es devolver al hombre la integridad de lo real, indistinta y perenne:

Eccola: *l'arte è il contrario della disintegrazione*. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenta e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: 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* [...]. *La realtà* è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile - che non si potrà mai finire di esplorarla - la realtà è una, sempre una<sup>653</sup>.

De ahí los puntos suspensivos con los que se cierra la novela aludiendo a su condición de fragmento de un *continuum* infinito en el magma de la historia universal: “..... e la Storia continua .....”<sup>654</sup>.

Unamuno era una figura muy conocida en Italia por sus relaciones con Pirandello y por su interpretación del *Quijote*<sup>655</sup>, nada impide, pues, presumir que Morante tuviera noticia de su teoría de la intra-historia. Lo que es indiscutible es que en ese flujo universal, la meta es siempre la muerte, frente a la cual desaparecen diferencias y rivalidades nacionales. Así, cuando uno de los

---

<sup>653</sup> Fragmento del ensayo *Pro o contro la bomba atomica*, cfr. E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1542-1543.

<sup>654</sup> E. Morante, *Opere*, vol. II, cit., p. 1029.

<sup>655</sup> Sobre la fortuna de Unamuno en Italia, cfr. Manuel García Blanco, “Italia y Unamuno”, *Archivum*, IV, 1954, pp. 183-219; Ubaldo Bardi, “La fortuna di don Miguel de Unamuno in Italia”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XIV, 1964, pp. 97-102; Gaetano Foresta, *Il chisciotismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella, 1979. Recuérdese también que Ezio Levi prologó la primera traducción italiana de *Niebla* (M. Unamuno, *Nebbia*, trad. Gilberto Beccari, Firenze, L. Battistelli, 1922), además de dedicar varios artículos al escritor vasco. Sobre su interpretación del *Quijote* en relación con Pirandello y Cervantes, cfr. M. N. Muñiz, “La línea Cervantes-Pirandello (per una storia dei rapporti tra critica e ideología)”, *Alegoría*, n. 19, 1995, pp. 7-25.

personajes, Nino, convertido en partisano, vuelve a visitar a su madre y hermano, tras el bombardeo que ha asolado su casa familiar, y, mostrando una pistola cogida al cadáver de un soldado alemán, dice: “adesso non è più né tedesco, né spagnolo, né turco né giudio né ... né ... È terra da concime”<sup>656</sup>. El hecho de que el elenco figuren un español y un judío, anula la diferencia entre víctimas y opresores, haciendo mucho más radical, y a la vez menos positiva, la conciliación universal que Vallejo reservaba al futuro.

Por otra parte, no será irrelevante notar un rápido *flash-back* dedicado en la novela al contraste entre la guerra y la paz, que abunda en esta idea de un mundo sin nacionalidades separadoras, cuando Useppe pide a Tommaso, marido de Filomena, en cuya casa se hospedan él y su madre, que le haga un sombrero con un periódico deportivo celosamente guardado por aquél:

Purtroppo, Filomena di lì a poco intervenne a recuperare il giornale, che ripiegò debitamente e mise da parte. Però in quello stesso pomeriggio, più tardi, vedendo il padrone di casa intento a sfogliare certe sue gazzette antiche (fra cui certune di un bel colore rosa) Useppe senz'altro lo invitò a fargliene, con una, un cappello. Forse, sull'esempio del *giornalista*, aveva inteso che questo fosse l'impiego logico, e il più interessante per lui, dei fogli stampati. Si rassegnò tuttavia docilmente al rifiuto di Tommaso; il quale poi, vedendo il suo interesse odierno per il giornalismo, ne approfittò per vantargli che questa era una collezione di cronache sportive, con partite storiche di quando ancora la guerra non aveva interrotto i grandi campionati. E in questa figura ci si vedeva un passaggio della famosa partita Italia-Spagna; e questo era Ferraris Secondo, e questo Piola ...<sup>657</sup>

El “famoso partido Italia-España” se refiere probablemente al amistoso celebrado en Milán, en el estado de San Siro, el domingo 19 de abril de 1942, que tuvo como resultado 4 a 0 a favor de Italia. Los goles fueron obra de Mazzola, Ferraris II, Piola y Loic. La referencia al encuentro cumple la función de evidenciar el contraste entre la normalidad de la vida y la excepcionalidad de la guerra. La prensa, que poco antes había sido objeto de gran impresión en la mente del pequeño al ver las fotografías de las colaboracionistas en el periódico<sup>658</sup>, muestra

---

<sup>656</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 501-502.

<sup>657</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, Cap. 1945, p. 690.

<sup>658</sup> Véase Apéndice IV figura 19.

ahora la mitografía del fútbol, un deporte arraigado en el pueblo como escapatoria a la rutina diaria.

Así pues, los sueños pueriles de los vivos, y la tierra que une a los muertos haciéndolos “concime”, son dos caras de una misma verdad que la guerra inútilmente niega.

### 3.1.2.2. La España de Potocki

Hemos dejado para el final una cita en español, hasta ahora descuidada por la crítica, que reviste gran importancia como clave interpretativa, no sólo de esta novela, sino de la última fase de la obra morantiana. Ello nos obliga a retomar el personaje de Davide Segre.

Recién firmada la paz, el ex partisano siente la imperiosa necesidad de comunicar a los parroquianos de una taberna las ideas que pasan por su mente, bajos los efectos de una “febbre lucida”. En un determinado momento, su personalidad se desdobra y su súper-yo toma la forma de un profesor de historia, que expone principios inamovibles: el fascismo es una actitud que se remonta a la prehistoria, consistente en el sometimiento de los indefensos por parte de los poderosos; la lucha de clases es otra constante universal hasta que la industrialización degrada a la humanidad convirtiéndola en masa. El discurso discurre de modo cada vez más deshilvanado mezclando palabras en dialecto y finalmente una frase en español:

In questa fase preparatoria della sua problematica impresa, Davide muoveva il capo, alternativamente, in qua e in là, come chiamasse a testimoni dei propri postulati tutti i presenti del luogo. E sebbene, in realtà del suo discorso (tenuto, fra l'altro, con voce alquanto moderata) emergessero soltanto degli spezzoni, tosto risommersi nella confusione generale, tuttavia, con una specie di sorda fiducia, lui seguì ancora, per un tratto abbastanza lungo, a parlare secondo l'ordine predisposto: “... che insomma *tuta* la Storia l'è una storia di fascismi più o meno larvati ... nella Grecia di Pericle ... e nella Roma dei Cesari e dei Papi ... e nella steppa degli Unni ... e nell'Impero Azteco... e nell'America dei pionieri... e nell'Italia del Risorgimento... e nella Russia degli Zar e dei Soviet ... *sèmpar e departùt* i liberi e gli schiavi ... i ricchi e i poveri ... i compratori e i venduti ... i superiori e gli inferiori ... i capi e i gregari ... Il sistema non cambia mai ... *se ciamàva religion*, diritto divino, gloria, onore, spirito, avvenire ... *tuti* pseudonimi ... *tute* maschere ... Però con l'epoca industriale, certe maschere non reggono ... il sistema



mostra i denti, e ce lo stampa ogni giorno, nella carne delle masse, il suo vero nome e titolo ... e non per niente, nella sua lingua, l'umanità viene nominata MASSA, che vuol dire *materia inerte* ... E così, ormai ci siamo ... questa povera materia de servissio e de fatica, se rende una pasta de sterminio e disintegrassione ... *Campi di sterminio* ... il nuovo nome della terra l'hanno già trovato ... *Industria dello sterminio*, questo è il vero nome odierno del sistema! E bisognerebbe mettercelo per insegna sui cancelli delle fabbriche ... e sui portoni delle scuole, e delle chiese, e dei ministeri, e degli uffici, e sui grattacieli al neon ... e sulle testate dei giornali ... e sui frontispizi dei libri ... anche dei testi COSIDDETTI rivoluzionari ... *Quieren carne de hombres!*

Non sapeva più dove avesse letto quest'ultima frase; ma nel punto stesso che la citava, se ne rimproverò, come di uno sbaglio, per via che di certo, là intorno, nessuno conosceva lo spagnolo! Avrebbe potuto parlare, invero, anche in greco antico, o in sanscrito, dato che le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come un fenomeno acustico<sup>659</sup>.

La industria como un monstruo que devora a los hombres es, pues, la idea que debería grabarse en la mente de todos, oprimidos y opresores, reaccionarios y revolucionarios: “*Quieren carne de hombres*”, la resume con una dramática personificación, como si la dinámica del exterminio fuese una especie de Saturno que devora a sus propios hijos. La narradora afirma que Davide “non sapeva più dove avesse letto quest'ultima frase” y los críticos han pensado tal vez que era invención de la escritora. En realidad Morante la extrajo del *Manoscritto trovato a Saragozza* de Jan Potocki, una obra presente, como ya vimos, en su biblioteca. Allí figura al inicio de la narración, en la “Prima giornata”, y se refiere a un proverbio español, puesto en relación con las salvajes costumbres gitanas:

Il conte d'Olavidez non aveva ancora fondato colonie straniere nella Sierra Morena; questa catena impervia che separa l'Andalusia dalla Mancina era allora abitata soltanto da contrabbandieri, banditi, e qualche vagabondo, che si diceva mangiassero i viaggiatori dopo avergli assassinati; da cui il proverbio spagnolo: *Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*<sup>660</sup>.

Así, la novela de Potocki se abre con unas coordenadas espacio-temporales que apuntan al primitivismo arraigado en una Andalucía preindustrial. En efecto, el conde Pablo de Olavide fue el encargado de la repoblación de las tierras de Sierra Morena, en la segunda mitad del s. XVIII bajo el reinado de Carlos III. La referencia al canibalismo hace aún más evidente lo incivilizado de esas tierras

---

<sup>659</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II. pp. 921-922. Para mayor información sobre la génesis de estos fragmentos vid. Zanardo, “Appunti...”, cit., pp. 439-449.

<sup>660</sup> J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1965, p. 7.

devastadas por el bandolerismo que recuerdan algunos poemas de Aloysius Bernard. La acción “civilizadora” del rey ilustrado intentaría acabar con el estado de abandono de esas regiones, pero en el plano literario, permaneció el cliché de esta tierra salvaje como lugar de aventuras. Por otra parte, también en *El Quijote*, Sierra Morena es el lugar donde el de la Triste Figura viaja para emular a Orlando en su furia de amor desesperado, dato que no podía ser ajeno a Morante. Dado que, como veremos más adelante, el libro de Potocki ha dejado una huella indiscutible en *Aracoeli*, convendrá dedicarle algunas líneas.

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, relata una aventura no menos azarosa que la vida de su autor<sup>661</sup>. La novela fue iniciada hacia finales del s. XVIII<sup>662</sup> y publicada de forma incompleta en 1805 en San Petersburgo. En los años siguientes se sucedieron una serie de traducciones y de adaptaciones, sobre todo en Francia (la primera en París en 1814). Con el pasar del tiempo el devenir del texto se fue haciendo más complejo<sup>663</sup>: muchos fueron los autores que

---

<sup>661</sup> El conde Jan Potocki (1761-1815) fue un erudito polaco políglota, arqueólogo, etnógrafo y filólogo. Participó, gracias a su espíritu aventurero, en los acontecimientos más importantes de la época que le tocó vivir. Después de haber estudiado en Polonia, Ginebra y Losanna, se dedicó a la arqueología, viajando por Italia, Túnez, España, Turquía, Grecia y Egipto. Estuvo casado con la princesa Elisabeth Lubonirska y pasó largas temporadas en París, donde aprendió a usar el francés como si fuera su lengua materna, de hecho, la obra de la que nos ocupamos está escrita originalmente en esta lengua. En su país, participó activamente en política y fue el propulsor de la introducción de la historia de Oriente como materia obligatoria en la escuela. Creó su propia imprenta en la que publicó distintos opúsculos, uno de ellos dedicado a francotiradores y partisanos. Algunas de sus obras fueron dedicadas a sus viajes y experiencias como *Voyage en Turquie et en Egypte fait en l'année 1784* (1789), *Escrit sur l'Histoire universelle et Recherches sur la Sarmatie*, entre otros. Tuvo contactos con el jacobinismo en 1791, después de su vuelta de un viaje por Marruecos, Portugal y España, fue llamado “ciudadano-conde”. En 1793 publica una serie de “parades” burlescas que había escrito para que fueran representados en la corte en los que ironiza sobre los oradores revolucionarios. En 1794 escribe *Les Bohémiens d'Andalusie*. Pero en vida no tuvo gran éxito por sus obras. En 1812 vuelve a su propiedad en Polonia donde sufre una serie de depresiones que lo llevan al suicidio.

<sup>662</sup> Se cree que Potocki comenzó el texto en 1797 (cfr. E. Guicciardini, “Quella femmina è Satana”, *La Repubblica*, 31 maggio 1989, p. 33), que vio la luz de forma incompleta en 1805 como una serie de relatos agrupados en jornadas. La narración se interrumpe en la 13ª jornada. De esta edición se conservan dos ejemplares: uno en la Biblioteca de Leningrado con el título de “Potockiana”, compuesto por dos series de folios cosidos, y otro en la Biblioteca Nacional de París que contiene sólo la primera serie hasta la página 156. Cuando Jan Potocki regresó de Mongolia en 1806 no continuó la impresión de la novela, pero ya circulaban copias suyas por los distintos salones de San Petersburgo.

<sup>663</sup> En 1809 Friedirch Adeleng publica una traducción al alemán en Lipsia, titulada *Abentheuer in der Sierra Morena, aus den Papieren des Grafen van. XXXI Band*. En 1813 Guidé hijo publica una

copiaron algunas de las jornadas incluyéndolas en sus colecciones de cuentos, entre los que destacan Charles Nodier o Washington Irving<sup>664</sup>. En 1847 Edmond Chojecki realizó una versión en polaco basándose en distintas ediciones y la publicó en Lipsia con el título *Manuscrito encontrado en Zaragoza*<sup>665</sup>. Roger Caillois la editó de forma fragmentaria en 1958 a partir de la edición polaca, volviéndola a la lengua original en la que fue escrita<sup>666</sup>. Solo en 1989 René Radrizzani dio a la luz la versión íntegra del texto, basada también en las polacas<sup>667</sup>. En 2002 François Rosset e Dominique Triarire hallaron dos nuevas versiones de la obra en los archivos de Poznan, una de 1804 y otra de 1810, ambas de mano de Potocki<sup>668</sup>, gracias a lo cual se vio que la polaca era una adaptación libre a partir de algunos textos del autor<sup>669</sup>.

La edición de *Adelphi* manejada por Morante<sup>670</sup> corresponde a la traducción italiana del texto de Gallimard realizada por Anna Devoto. Por tanto el elemento sobrenatural es el que predomina allí, si bien en la versión íntegra está corregido con explicaciones racionales recabadas de los escritos auténticos de

---

segunda parte titulada *Avadoro. Histoire espagnole*. Un año más tarde aparecen los tres volúmenes de *Les Dix Journées de la vie d'Alphonse van Worden*, que reproducen el texto de San Petersburgo, aunque le faltan algunas jornadas. Incluso Puskin, que admiró el elemento pintoresco y fantástico de la obra, intentó traducirlo a verso en ruso.

<sup>664</sup> En 1822, Charles Nodier publica su *Infernalía*, en la que se contienen las “Adventures de Thibaud de la Jacquiére”, que reproduce literalmente la X jornada de la novela de Potocki, aunque no menciona la fuente, lo que le valió la sospecha de plagio. En 1834 Maurice Cousin publica bajo el seudónimo de Conde de Courchamps, *Souvenirs de la Marquise de Créguy*, que copia también la jornada XIII de Potocki. En 1855 Washington Irving en *Wolfert's Roost and Other Stories*, publica “The grand Prior of Malta” que es una traducción de la historia del Comendador Torralva, es decir Avadoro.

<sup>665</sup> Diez años más tarde se produce una reedición con una biografía del autor y, posteriormente, en 1863 en Bruselas, 1917 en Lorentowicz y en 1950 en Varsovia se suceden nuevas ediciones hasta la edición crítica de 1956, cfr. Prologo *Adelphi*.

<sup>666</sup> J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ed. de R. Caillois, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>667</sup> J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ed. de R. Radrizzani, Paris, Corti, 1989, corregida y aumentada en 1992.

<sup>668</sup> Las dos versiones han sido publicadas en 2008 en una edición doble: J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (versión de 1804), François Rosset et Dominique Triarire (ed.), Paris, Garnier Flammarion, 2008; J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (versión de 1810), François Rosset et Dominique Triarire (ed.), Paris, Garnier Flammarion, 2008.

<sup>669</sup> Cfr. “Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragozze* », entretien avec Luc Fraisse, François Rosset et Dominique Triarire, coordonné par Isabella Mattazzi, *Allegoria* (Palermo), n. 59 (2009), pp. 169-199.

<sup>670</sup> J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragossa*, Milano, Adelphi, 1965.

Potocki. Otro elemento importante en la edición de Caillois es el predominio del componente del viaje como elemento estructural del relato. Así compuesto, el libro consta de dos partes de diez y cuatro jornadas respectivamente, más tres relatos: “*Racconti tratti da “Avadoro, storia spagnola”*”. Como detalle curioso, cabe añadir que el volumen de *Adelphi* reproducía, junto al título, el retrato de Potocki atribuido a Goya<sup>671</sup>.

Los relatos –ambientados en su mayoría en España– desvelan el gusto lo sobrenatural y fantasmagórico unido a lo libertino y picaresco, no sin elementos propios de la novela de formación, así como con indicios del vasto conocimiento del autor en materia de antropología, filosofía y filología. El punto de contacto más evidente con la última Morante es, a nuestro juicio, esta paradójica coexistencia de fantasía gótico-romántica y racionalidad.

Como hemos visto, la acción comienza en Sierra Morena, tierra infestada de bandoleros y de espíritus demoníacos, un mundo sin ley en el que todo es posible, y donde lo real se confunde con el más allá. Para la Europa ilustrada del Norte, España aparecía sumida en una eterna somnolencia que la asociaba al remoto Oriente convirtiéndola en destino privilegiado para viajes de aventuras. Potocki sitúa la suya en un espacio árido que trae a la mente los *gironi* de Dante, y prefigura el inhóspito desierto almeriense de *Aracoeli*.

El relato comienza en Zaragoza sitiada por los franceses a principios del siglo XIX. En una casa abandonada, el narrador encuentra un misterioso manuscrito en castellano. Poco después, prisionero de un capitán español, consigue que éste se lo traduzca al francés y lo copia. El protagonista de la historia es Alfonso van Worden, que va de camino a Madrid atravesando la zona de Sierra Morena cercana a Andújar. Abandonado por sus criados, Alfonso tiene que pasar la noche en la Venta Quemada, donde se le aparecen dos hermosas hermanas en hábito oriental, Emina y Zibedeá; con ellas pasa la noche, pero todo parece ser un sueño cuando, al despertar, descubre a su lado los cadáveres de dos

---

<sup>671</sup> Véase Apéndice IV, figura 12.

ahorcados que, poco antes de llegar a la venta, había visto en el camino. A partir de aquí las peripecias se sucederán, engarzándose unas en otras: gran parte de ellas tendrán como tema en común el pasar la noche con seres sobrenaturales que luego resultan estar muertos o ser seres satánicos provenientes del más allá, que vienen a ajustar cuentas en este mundo. Alfonso irá así encontrando a nuevos personajes que a su vez se convertirán en narradores hasta crear una estructura abismal de cajas chinas.

Al libro de Potocki hemos llegado a través de una frase citada por Morante fuera de contexto, pero su sombra se proyecta retrospectivamente sobre la España oriental, gitana, fantástica y primitiva ya encontrada en obras anteriores a *La storia*. Esa sombra tiene también algo que ver con la Almería de *Aracoeli* y con el carácter de su protagonista, mezcla inextricable de genuinidad, primitivismo, fantasía y locura.

### **3.1.2.3. Elementos iconográficos: la portada de *La Storia***

Ya hemos señalado la presencia en la biblioteca de Morante del volumen dedicado a las fotografías de Robert Capa con introducción de Romeo Martínez<sup>672</sup>. En su portada figuraba la famosa imagen del combatiente republicano abatido en la guerra de España: *Muerte de un miliciano*<sup>673</sup>. Esa instantánea fue la elegida inicialmente por Elsa Morante para la portada de *La storia* en la primera edición, aunque en algún momento barajó la posibilidad de utilizar un cuadro abstracto de Bill Morrow<sup>674</sup>. Al final se decidió por un detalle de otra fotografía de Capa, ausente del libro de Romero Martínez, en la que aparece el cuerpo de un

---

<sup>672</sup> R. Martínez, *Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1979 (vid. “Obras conservadas” en el apartado dedicado a la biblioteca de Morante y también Apéndice IV, figura 18).

<sup>673</sup> La foto fue publicada por primera vez en la revista *Vu* el 23 de septiembre de 1936, dentro de un reportaje titulado *Commen sont-ils tombés*. Adquirió gran notoriedad al ser reproducida por la revista *LIFE* el 12 de julio de 1937, con ocasión del reportaje *Death in Spain: the civil war has taken 500.000 lives in one year*. La fotografía fue tomada el 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba), y retrata a Federico Borrell Barcía, miliciano anarquista.

<sup>674</sup> Alessia Dell’Orca, “Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante”, en G. Zagra, S. Buttò (ed.), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 81-100.

hombre muerto sobre una pila de escombros<sup>675</sup>. El cambio es significativo: la foto del miliciano abatido orientaba la lectura de la novela hacia el aspecto más dinámico y épico de la guerra, aun destacando la soledad del soldado y su derrota; la imagen del hombre común yacente sobre escombros, ponía el acento los efectos sobre la población civil y extendía a toda la historia la idea de inhumana e inútil catástrofe. La intrahistoria prevalecía sobre la historia, la España silenciosa y desgarrada sobre la épica. Era el sentido de la dedicatoria extraída de Vallejo: dirigida al "analfabeto a quien escribo", antes que, como rezaba otro verso del peruano: "por los camaradas caídos".

### 3.1.3. *IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI*

El poemario *Il mondo salvato dai ragazzini*, publicado en 1968, se divide en dos partes: *Addio* y *La commedia chimica*, sección esta última que contiene también una pequeña pieza teatral titulada *La serata a Colono*. Junto con *Alibi*, de 1958, constituye toda la obra no narrativa de la escritora publicada en vida.

Se trata de una colección de líricas en la que domina la experimentación formal<sup>676</sup>, en el intento por recrear lenguajes primitivos que imiten la infancia de la humanidad. La poesía se revela así como único antídoto contra la sociedad degradada<sup>677</sup>, una suerte de rebelión contra la realidad, según Garboli, o de utopía de un dios por venir, según Bardini.

El libro enlaza, pues, con las temáticas infantiles presentes en *La Storia* y *Aracoeli*, donde la niñez se concibe como sinónimo de una cultura originaria incontaminada, capaz de restituir al ser humano a sus raíces en armonía con el

---

<sup>675</sup> Para mayor información sobre el uso de la imagen en Morante cfr. S. Carey, "Elsa Morante: Envisioning History", en S. Lucamante (ed.), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 67-73.

<sup>676</sup> En virtud de esa experimentalidad, algunos críticos la han considerado incluso una obra incompleta, como Lidia Badesi, "La poetica di Elsa Morante nel *Mondo salvato dai ragazzini*", en *Ancora e sempre poesia e non poesia*, Como, Cesare Nani, 1994, pp. 107-199.

<sup>677</sup> R. Paris, "La guardiana della notte", en J.N. Schifano y T. Notarbartolo (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 33-38.

universo. En esta línea se encuadran las escasas citas referidas a lo español en el poemario. Al comienzo de la parte última figura como epígrafe la siguiente copla popular española:

Soñaba yo que tenia [sic]  
alegre mi corazón  
mas a la fé, madre mia [sic],  
que los sueños sueños son.  
(Antica canzone popolare)<sup>678</sup>

Esta copla del siglo XVI había sido glosada por Lope de Vega, por Tirso de Molina y por muchos otros autores del Siglo de Oro, pero su fama le vino de Calderón, en cuya *La vida es sueño* se cita el verso final: “que los sueños sueños son”. Elsa Morante pudo conocerla en alguna anotación a la obra que la reprodujera, o a través de hispanistas amigos (Carmelo Samonà había publicado por entonces los apuntes del curso dictado sobre el tema: *Saggio di un commento a La vida es sueño di Calderon de la Barca*, anno accademico 1966-67, Università degli studi di Roma, Facoltà di Magistero, Roma, E. De Santis, 1968). Pero cualquiera que fuese la fuente, una vez más el tema del sueño y su frustración, recurrente en Morante<sup>679</sup>, ahora aparecía filtrado por la voz infantil dirigida a la madre con un deje de reproche anticipando un hilo conductor de *Aracoeli* donde abundará la presencia de canciones españolas infantiles.

De distinta naturaleza, y menos importante resulta otra canción mencionada recurrentemente en el libro, la primera vez en *Canzone clandestina della grande opera*, donde la toca en su organillo un locuelo:

Tutto quello che lui sapeva fare  
era di suonare sull'ocarina  
“Cielito lindo”<sup>680</sup>.

---

<sup>678</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 163.

<sup>679</sup> Vid. *Diario 1936*, donde también hay otra cita calderoniana referente al sueño.

<sup>680</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 190. La canción aparece recurrentemente en el mismo contexto a lo largo del libro, cfr. *ibid.*, pp. 206, 207, 208, 213.

Compuesto por Quirio Mendoza y Cortés en 1882, este mariachi se difundió en el extranjero como ingrediente distintivo de la tradición folclórica mejicana, mezcla inseparable de alegría y dolor. La letra dice así.

De las sierras morenas,  
Cielito lindo, vienen bajando  
Un par de ojitos negros,  
Cielito lindo, de contrabando.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores!  
Porque cantando se alegran,  
Cielito lindo, los corazones.

Pájaro que abandona,  
Cielito lindo, su primer nido,  
Si lo encuentra ocupado,  
Cielito lindo, bien merecido.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores!  
Porque cantando se alegran,  
Cielito lindo, los corazones.

Ese lunar que tienes,  
Cielito lindo, junto a la boca  
No se lo des a nadie, cielito lindo,  
Que a mí me toca.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores!  
Porque cantando se alegran,  
Cielito lindo, los corazones.

De tu casa a la mía,  
Cielito lindo, no hay más que un paso  
Ahora que estamos solos,  
Cielito lindo, dame un abrazo.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores!  
Porque cantando se alegran,  
Cielito lindo, los corazones.

Una flecha en el aire,  
Cielito lindo, lanzó Cupido,  
Y como fue jugando,  
Cielito lindo, yo fui el herido.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores!  
Porque cantando se alegran,  
Cielito lindo, los corazones.



Como puede verse, se trata de una reiteración de amor entre alegre y desdichada por una mujer, continuamente interpelada como “Cielito lindo”<sup>681</sup>, y en la que destacan los ojos negros agitanados. Francisco Rodríguez Marín ha recopilado en *Cantos populares españoles* unos versos que parecen estar en la raíz del mariachi: «A tu cara le llaman / Sierra-Morena / y a tus ojos, ladrones / que andan por ella. / Por la Sierra-Morena / vienen bajando / un par de ojitos negros / de contrabando». Ello explicaría las resonancias españolas de la canción, cuyo eco debió de parecer a la joven Morante no menos sugestivo que el de *Rosa de Málaga*.

La última novela recogerá en buena parte los rastros de lo español que hemos venido señalando. Lo que hasta entonces estaba diseminado y emergía de forma lateral, se desplaza al centro convergiendo en la figura emblemática de Aracoeli.

## **3.2 ARACOELI**

### **3.2.1. Manuscritos estudiados**

Antes de entrar en el análisis de la obra conviene decir unas palabras sobre los manuscritos consultados. A ello obliga la información que contienen acerca de fuentes de lo español en la novela, y las modificaciones introducidas en las distintas fases de su elaboración, un proceso que va desde el primer esbozo de 1975 hasta el texto definitivo editado en 1982, pasando por la corrección de pruebas.

A continuación presentamos el variado material autógrafo examinado en la Biblioteca Nacional “Vittorio Emanuele II” de Roma, indicando en cada caso la signatura que distingue cada unidad, seguida de una somera descripción de su contenido:

---

<sup>681</sup> Este apelativo recuerda uno de los hipocorísticos usados en la última novela para llamar a Aracoeli: *Cielina*, inexistente en castellano.

**V.E. 1621/A.I-XIII:** Doce cuadernos de dibujo con numeración romana consecutiva (el primero numerado I-II), y otro titulado «Albo fuori testo». Todos ellos contienen, según informa un apunte autógrafa en la primera página del cuaderno I, una “Nuova versione cominciata il 5 febbraio 1977”. Las primeras hojas del cuaderno I-II, correspondientes a los capítulos iniciales, han sido arrancadas casi hasta la mitad. La parte conservada comienza allí donde el protagonista espera el avión para Almería en el aeropuerto de Madrid (*Opere*, vol. II, sección 14, p. 1086). La narración prosigue luego conforme al texto editado, salvo el añadido de dos titulados “Ai quartieri alti” y “Ciao Pennati”.

**V.E. 1621/B. 1-3:** tres carpetas que contienen folios sueltos y material diverso relativo tanto al esbozo de 1975 como a la redacción de 1977. Su contenido corresponde mayoritariamente a la primera parte de la novela suprimida en los cuadernos, así como a algunos episodios incorporados con posterioridad. También hay material heterogéneo consistente en postales y recortes de periódico con imágenes que guardan relación con la novela. En la mayoría de los casos el material carece de fecha.

**V.E. 1621/D. 1:** copia a máquina de la novela entregada por la autora a la editorial. Esta versión, aun coincidiendo sustancialmente con la editada, contiene fragmentos luego eliminados, entre ellos, un diálogo entre el Ángel de la Muerte y el dictador Franco, o el momento en el que el protagonista recibe la noticia de la muerte de su padre.

**V.E. 1621/C. 1-4:** pruebas de imprenta con correcciones autógrafas. Se trata de dos copias consecutivas. Por lo general las enmiendas son meramente formales (espaciado, tipo de carácter, ortografía), salvo la eliminación del capítulo final.

Para mostrar la progresión del proceso, cuando las variantes afectan a todo el recorrido, las hemos dispuesto por orden cronológico en una tabla comparativa que discurre de izquierda a derecha:

MSS. 1	MSS. 2	MSS. 3	COPIA A MÁQUINA	PRUEBAS	EDICIÓN
V.E. 1621/B. 1-3 Texto ms. anterior a 1977	V.E. 1621/A.I-XIII Cuadernos mss. corresp. a 1977	V.E. 1621/B. 1-3 Otro material contemporáneo o posterior a 1977	V.E. 1621/D. 1 Texto entregado a la editorial	V.E. 1621/C. 1-4: Correcciones en pruebas de imprenta	Edición definitiva (Meridiani, 1982)

En los casos en los que los fragmentos manuscritos no hayan tenido continuidad en el proceso de escritura, los reproducimos de forma aislada, aunque siempre por orden cronológico. Se omitirán las casillas que no contengan modificación alguna respecto a la variante anterior o sucesiva, señalando la omisión con tres puntos suspensivos entre corchetes.

### 3.2.2. La trama

La última novela de Elsa Morante narra el viaje a España de Manuele, un editor-traductor de mediana edad que vive en Milán, durante el puente de Todos los Santos de 1974. El lugar de destino es El Almendral, una pedanía de Gérgal en Almería, de donde era originaria su madre, Aracoeli, el personaje que da título a la obra. Durante el itinerario hacia el aeropuerto, presencia una manifestación contra las últimas ejecuciones ordenadas por el régimen franquista, un motivo, el de la dictadura, recurrente en la novela. La primera tarde en Almería está marcada por un errar sin rumbo por las oscuras calles y locales decrepitos de la ciudad, donde encuentra algunos personajes curiosos. La ingesta de chinchón le produce pesadillas en una noche delirante. Al día siguiente, después de un breve paseo por los alrededores del hotel, toma el autobús en dirección a Gérgal, olvidando sus pertenencias. En la pequeña localidad se detiene en una cantina para tomar más chinchón, que para él se ha convertido en una especie de alucinógeno. Esto le producirá una serie de visiones en las que creará ver a su tío Manuel y a su madre Aracoeli. Finalmente llegará a El Almendral donde hallará solo desolación, a un viejo y un perro callejero. En este marco se van insertando los recuerdos de Manuele, presididos por la historia de Aracoeli, una muchacha almeriense que, tras conocer a un oficial de la marina italiana, lo sigue a su país para convertirse en su esposa. Allí, más concretamente en Roma, pasa a formar parte de una familia acomodada compuesta por Eugenio, su esposo, la hermana de este, Monda, y el pequeño Manuele nacido de su matrimonio. El protagonista evoca los episodios de su infancia en Monte Sacro, un barrio de Roma, por él denominado “Totetaco” a la manera de su pronunciación infantil. También narra el periodo de la adolescencia, en el que descubre su fealdad física, que lo aislará del mundo, y su frustrante homosexualidad: ello va perfilando la semblanza de un hombre fracasado. La figura de la madre, por su parte, se va oscureciendo: tras la muerte de una segunda hija, Encarnación, es aquejada de ninfomanía a causa de un tumor cerebral. Esta circunstancia la empuja a abandonar el hogar para evitar la

deshonra, y se refugia en una casa de citas poco antes de morir. La novela se concluye con el recuerdo de la visita de Manuele a su padre que vive enajenado en una casa del barrio de San Lorenzo para estar cerca del cementerio del Verano, donde se halla enterrada Aracoeli.

El itinerario de Manuele a lo largo de su viaje va siendo consignado por él en una especie de diario, que jalona con amplias digresiones sobre el pasado junto a su madre. De esta forma la novela se articula atendiendo a dos ejes espacio-temporales: por un lado el presente del narrador durante su visita a España; por otro el pasado en Italia, que evoca los episodios más importantes de su niñez y adolescencia. La misma autora da una clave interpretativa de la obra en una nota manuscrita redactada al final de los cuadernos:

NOTE IMPORTANTI

per il caso del romanzo

1) N.B. I veri episodi del passato (es. prostitute, Giulietto ecc. come prima i successivi eventi sulla famiglia e Aracoeli) vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframmezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadimensionale) – Stendere meglio le vere posizioni nel corso del racconto – la storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi –

2) Il finale deve dare il senso della fine del mondo

3) Significati: la discesa di Orfeo agli inferi – (Aracoeli) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese – Le Madri e la morte – Chiusura dei cicli (nelle 4 dimensioni ) La fine del mondo ecc.

4) Da ultimo il Perro (Perro! perro! perro!) L'estrema attesa del passaggio del Samaritano<sup>682</sup>.

Aquí puede verse como reestructura algunas de las secciones de la novela. En especial las relativas a la madre, que tienen que aparecer “esparcidas” a lo largo de la narración para dominarla como una presencia continua; de ahí también la intención de intercalar y fragmentar los recuerdos del pasado. En un primer momento, el final de la novela tendría que haber sido la llegada a El Almendral y la visión del perro, con la palabra “perro” repetida varias veces. Esta conclusión será sustituida en la versión definitiva por otra menos amarga: la visita de Manuel visita a su padre.

---

<sup>682</sup> V.E. 1621/B III f. 83. En un primer momento la novela se titulaba “Balletto”, como el perro del protagonista.

Se trata por tanto de un viaje que va del presente al pasado, en un círculo de ida y vuelta entre Italia y España. A lo largo de él transcurre la degradación de Aracoeli, como metáfora de la descomposición de la sociedad burguesa. Toda la novela parece preparar una desolación apocalíptica anunciada por el ladrido del perro.

Para nuestro estudio interesa destacar que las cuatro dimensiones del relato reposan sobre dos ejes: el geográfico y el temporal, el primero centrado en la dicotomía Italia-España, el segundo en la oposición pasado-presente:

<b>ESPAÑA</b>	<b>PRESENTE</b>
Primitivismo Patria materna Manuel (héroe) Fantasía	Fealdad Alienación, marginación Dictadura de Franco Manuele (anti-héroe) Aracoeli <i>in absentia</i>
<b>PASADO</b>	<b>ITALIA</b>
Belleza Comunión con el mundo y la madre Fascismo Protagonista héroe Aracoeli <i>in praesentia</i>	Industrialización Patria paterna Frustración de Manuele Realidad

Como puede apreciarse, España ocupa un lugar destacado, siempre en antítesis con Italia, ya sea como símbolo del pasado edénico y épico (el mundo materno ligado a la fantasía; la lucha antifascista), ya sea como país relegado en su primitivismo por la dictadura. Ambos mundos intercomunican a través de Manuele, que conecta pasado y presente a través del recuerdo; Italia y España a través del viaje.

La novela no está dividida en capítulos, sino en secciones separadas por espacios en blanco. Son en total de 66 de extensión irregular, la mayor parte sin

título salvo tres: “AI QUARTIERI ALTI”, “FILM”, “FORFAIT” Y “CIAO PENNATI”<sup>683</sup>. En la versión definitiva Manuele llega a Almería el 31 de octubre, y el 1 de noviembre, a El Almendral; allí se interrumpe la historia que corresponde al presente. Ningún acontecimiento se narra en el día de Difuntos, ni esa festividad divide en dos partes la secuencia, como indica una nota en la portada del cuaderno VII: “Parte prima La Notte dei santi Parte seconda La notte dei morti” (todo ello entre interrogaciones)<sup>684</sup>. Por otra parte, los párrafos del 1 al 5 pueden considerarse como una especie de introducción a todo el relato. A partir del párrafo 6 comienza el viaje propiamente dicho.

Para orientarnos mejor en el análisis de la novela, la hemos comprimido en una tabla que permite apreciar la distribución de las distintas partes. Hemos numerado las secciones, ofreciendo un guión esquemático del contenido de cada una. Asimismo hemos evidenciado en gris las partes dedicadas a la estancia del protagonista en España para distinguirlas de las situadas en Italia (los números de página se refieren a la edición mondadoriana de las *Opere*):

Número sección	Resumen	páginas
Introducción:		
Presentación de Aracoeli y Manuele. Justificación del viaje a El Almendral y de la novela.		
1	Presentación de Aracoeli y Manuel. Aracoeli no es pródiga en datos sobre España. El pedregal desierto.	1039-1043
2	1945 última visita a Roma hace 30 años. Bombardeo del Verano. El espíritu de Aracoeli va a Andalucía. Decide viajar. El futuro no es nada. (¿El viaje de un suicida?)	1043-1044
3	El trabajo de Manuele como traductor. Editorial Ypsilon (como Edipo). El viaje comienza el viernes 31 de octubre. Anda niño anda... El Almendral.	1043-1048
4	El nombre de Aracoeli. El espejo de Totetaco. La madre da el pecho al niño. Significado del espejo. ¿Recuerdos apócrifos?	1048-1051
5	Canciones. Primer lenguaje. No entiende el español. Recuerdos apócrifos.	1051-1052
Inicio del viaje		
6	Circunstancias del viaje. Abandono del hotel-residencia. Llegará a Almería la noche del 31 octubre.	1052-1053

<sup>683</sup> Según algunas notas encontradas en los manuscritos, la autora tuvo intención de poner títulos, pero al final descartó esta idea. En la primera página del Cuaderno V aparece el apunte: “Titoletto: N.B. Spargere dovunque tioletti del genere”, cfr. V.E. 1621/A. V. f.1.

<sup>684</sup> V.E. 1621/A VII. Estas referencias recuerdan a los “Santi e sultani e Gran Capitani” de la introducción de *Menzogna e sortilegio*. También la división en dos partes que presentan respectivamente a Aracoeli viva y muerta, recuerdan la división del *Canzoniere* de Petrarca.

7	Itinerario hacia la terminal del aeropuerto. Manifestación contra las ejecuciones franquistas. Franco citado como “El Enemigo”. Última visita al padre en 1945. Recuerdo del nacimiento: primera separación de la madre.	1052-1058
8	Revolución juvenil y sentimientos de exclusión. Nuevas referencias a los vascos y al Caudillo. Miedo de ser confundido con un antifascista. Ceguera. Primer viaje en avión.	1058-1063
9	En el aeropuerto de Madrid. El Extranjero. Aislamiento. Confusión visual y lingüística. Recuerdo del episodio de la gitana y la medalla-talismán.	1063-1070
LOS BARRIOS ALTOS. Recuerdos de infancia		
10	“AI QUARTIERI ALTI” El ascensor. El piso. Los vecinos.	1070-1073
11	Continúan las historias de los vecinos. La tía Monda.	1073-1079
12	La tía Monda, continuación.	1079-1082
13	Los abuelos turineses. La figura del padre Eugenio.	1082-1086
Viaje		
14	Tránsito en el aeropuerto hacia Almería. “Anda niño anda...”. Viaje en avión hacia Almería. Las postales y los recuerdos de la ciudad.	1086-1088
Recuerdos: escenas familiares con los padres		
15	Primer encuentro entre los padres. Ceremonia clandestina. Viaje desde España a Italia.	1088-1092
Viaje		
16	Llegada al aeropuerto de Almería. Sensación de exclusión: “non sarai mai amato”.	1092-1094
Recuerdos: el primer amor		
17	Episodio de Mariuccio. La canción del Coco.	1094-1101
Viaje: llegada a Almería		
18	Autobús hacia la ciudad desde el aeropuerto. El hotel. Micción en el puerto. Recuerdos del tío Manuel. Las calles de Almería. Cena en el bar con paella y chinchón. El camionero de Málaga.	1101-1117
Recuerdos de juventud: el descubrimiento del sexo.		
19	El primer encuentro sexual a los dieciséis años.	1117-1118
20	Primeros recuerdos de postguerra. Episodio en una ciudad ligur. Encuentro fracasado con una muchacha. Desoladora masturbación.	1118-1125
21	Masturbaciones cinematográficas.	1125-1127
22	Las transformaciones corporales de la pubertad.	1127-1128
23	FILM. Escenas relacionadas con la masturbación	1128-1132
24	FORFAIT. Episodio del burdel con el Siciliano.	1132-1145
25	Traslado a Turín desde Milán.	1145-1146
26	CIAO PENNATI. Episodio de la estancia en el colegio como interno.	1146-1156
27	Episodio del maestro marxista. Explicación psicológico-marxista de las desgraciadas aventuras de Manuele.	1156-1158
28	Amores de pago.	1158-1159
29	El parque de atracciones.	1159-1160

Viaje: de vuelta en el hotel		
30	La habitación del hotel. Sueños surrealistas. Manuele: la muñeca de Aracoeli.	1160-1169
31	Tormenta sobre Almería. Imagen deformada del cuerpo en el espejo. Condena del "niñomadrero".	1169-1174
32	Nuevo sueño: Manuel.	1174-1176
33	Despertar. Visión enfermiza. Recuerdos de Monte Sacro.	1176-1177
Recuerdos: "TOTETACO"		
34	Recuerdos: prefacio a las memorias de Totetaco	1177-1178
35	Totetaco.	1178-1178
36	La casa de Monte Sacro	1178-1180
37	Debate sobre el significado de Totetaco (diálogo teatral)	1180-1186
38	El despertar angélico de Totetaco. 1400 días junto a la madre. El aprendizaje del italiano. Recuerdos de la infancia de Aracoeli en El Almendral: la tía Patrocinio.	1186-1191
Viaje: la mañana en Almería; camino a Gérgal		
39	Vuelta a la habitación del hotel. Ausencia de interés turístico por la ciudad. Identificación de Totetaco y El Almendral.	1191-1193
40	Las letanías de Aracoeli. Visita a la iglesia del crucifijo: el Buen Ladrón. Autobús para Gérgal.	1193-1197
Viaje → Recuerdos		
41	Altavoz en el autobús. El paisaje desértico: aldea tejana. El toro negro. La rambla de Gérgal. Recuerdos de Totetaco. Paseos por Roma con la madre. El aprendizaje burgués.	1192-1212
Viaje: Gérgal		
42	Llegada a Gérgal: la taberna. Recuerdos del internado. El último otoño de la guerra. El perro Balletto. La guerra de España: muerte de Manuel. Episodio de los partisanos.	1212-1246
43	Recuerdo del episodio partisano. Vacíos de memoria. Visión del diálogo con Manuel. El observatorio astronómico alemán. El talismán. Cita con Aracoeli.	1246-1254
Recuerdos: Encarnación		
44	Las gafas: fin de la belleza infantil. Episodios escolares. Lecturas. Embarazo de Aracoeli. Ausencia paterna.	1254-1279
Viaje: el castillo de Gérgal		
45	El castillo, fantasmas, vejez.	1279-1280
Recuerdos: enfermedad y muerte		
46	La muerte como droga. Noticias de la guerra de España	1280-1283
47	Paseos por Villa Borghese. Muerte de Manuel: postal desde España.	1283-1290
48	Aracoeli quiere que la niña nazca en Roma. Nace Encarnación. El horóscopo.	1290-1292
49	Muerte de la niña. Delirio de Aracoeli. Despido de Zaira. Ausencia del padre. Manuele rechazado. Primeros síntomas de la enfermedad de Aracoeli. Daniele.	1314-1324
50	Daniele	1324-1327
51	Visita a Aracoeli en la clínica	1324-1327
52	Fin de la guerra civil en España	1327-1328



53	Vuelta de Aracoeli a casa. Decadencia física.	1328-1333
54	Vuelta a la iglesia. Paseos con la madre. Las señales de la ninfomanía.	1333-1335
55	Siguen los paseos con la madre. Extraños acontecimientos. Transformación de Aracoeli: aumento de la libido.	1336-1344
56	Escarceos sexuales de Aracoeli. Remordimiento.	1344-1354
57	Ruina física. Comienzan las murmuraciones. Eugenio no quiere creer lo que ocurre.	1354-1356
58	La mujer-camello. La Quinta. Aracoeli seduce a Daniele. Suicidio de Daniele.	1356-1372
59	Episodio del helado y la iglesia.	1373-1382
60	El Ángel de la Guarda. Carta de despedida. Visita a la Quinta.	1383-1399
61	En Turín con los abuelos paternos. Operación de Aracoeli. Visita al hospital. La abuela española.	1420-1422
62	El Valhala. Aracoeli transformada. Reflexiones tras la muerte de Aracoeli.	1420-1422
63	De vuelta con los abuelos paternos. Bombardeos. Traslado al colegio interno. Réquiem por los abuelos.	1422-1425
Viaje: El Almendral		
64	De vuelta a Gérgal. Diálogo con la madre muerta. El camino hacia El Almendral. El perro. El viejo.	1425-1430
Recuerdos: Eugenio		
65	Manuel se escapa con trece años. Aventura para llegar a Roma. Visita a la tía Monda.	1430-1443
66	Visita al padre en el barrio de San Lorenzo. Llanto final.	1443-1454

### 3.2.3. Génesis de la obra

Una bailarina de origen español llamada Aracoeli Sánchez<sup>685</sup> y aquejada de ninfomanía se encuentra ya en el esbozo de *Senza i conforti della religione*, iniciado en 1958 y abandonado en 1962<sup>686</sup>. Otros elementos de este borrador conectan con *Aracoeli*: el torero Manuele, los barrios altos de Roma, el recurso a expresiones españolas (“Reina de mi alma!”, “Luz de mi vida”, “Palomita de mi alma”, “Luz (pequeña de mi vida)”, “Fundadora de mi vida”)<sup>687</sup>. Pero el aspecto

<sup>685</sup> ARAC 52 3/2.3 ff. 23 y 32. Aracoeli Sánchez es llamada “Maris Stella, Etoile de la Mer, Star of the Sea”, y también con el diminutivo “Celona”, cfr. *ibid.* f. 24v.

<sup>686</sup> Cfr. S. Cives, “Elsa Morante «senza i conforti della religione»”, en G. Zagra, S. Buttò, *Le Stanze di Elsa*, cit., pp. 49-65.

<sup>687</sup> Todas ellas referidas a apelativos de la perra Bella puestos en boca de Alfio (futuro Nino en *La Storia*). No faltan tampoco concordancias con *Il mondo salvato dai ragazzini* y con *La Storia*, Cfr. C. Cazalé Bérard, “*Senza i conforti della religione*: il romanzo impossibile. Scritture al limite”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, Número Especial, 2014, pp. 75-89; véase también C. Cazalé Bérard, “Il romanzo in-finito”, en *Testo & Senso*, 13, 2012, pp. 2-32.

que más directamente conecta con la última novela es, sin duda, la prefiguración de Aracoeli. Veámosla:

E in quanto alla prima donna, essa era una spagnola, di nome Aracoeli Sanchez; ma per lo schermo aveva già deciso di cambiare il proprio nome di Aracoeli in quello di Lara; mentre che Alfio, da parte sua, nei momenti affettuosi la chiamava Celona, nei momenti ironici Celina, ecc. Era sposata con un industriale italo-americano, che soggiornava a San Paulo nel Brasile. Ma non aveva troppa voglia di tornare da lui. E adesso aveva investito l'eredità di una sua nonna siciliana nella nostra società, così da togliersi la soddisfazione di fare la stella in un film, e avere intanto un pretesto per stare ancora qualche mese.

Certo, a guardarla pareva propria una stella! specie nel corpo, pieno di maestà andalusa; mentre in volto aveva un'altra grazia irregolare e quasi un poco informe, che invece di stonare, le dava una doppia bellezza. Le sue guance erano colme e rotonde, il naso infantile e impreciso; il mento minuscolo, e appena appena sfuggente, la fronte liscia, rotonda e stretta. E gli occhi, grandi, bruni, così umidi per loro natura che perfino i cigli ne parevano roridi.

Anche le labbra, di forma piccola, rigonfie e alquanto sporgenti, erano sempre umide, sul rossetto molto scuro; e sempre un poco socchiuse, in un modo che esprimeva, insieme, una sorta di assuefazione brutale e di ansietà inerme. Ma il primo piacere, a guardarla, era il colore della pelle: assai moro, quasi da africana, però coperto, sembrava, da una invisibile pelurie rosata che le dava una maturità carnale e luminosa.

Di sopra dal labbro, questa tenera ombra di pelurie le si faceva visibile e bruna; e ogni tanto lei ci passava sopra le sue piccole dita corte, smaltate di rosso carico, in una specie di trasognamento carezzante. Oppure piegava il collo da un lato, raccogliendosi tutti da una parte i suoi riccioloni neri, da bambina, che le arrivavano fino alla spalla; e incominciava a dondolare la testa, in un ritmo dolce e passivo, così che i capelli le lisciavano e rilasciavano la spalla nuda (andava sempre scollata). Allora la sua bocca infantile si protendeva in una espressione di ristoro, come a una musica che la consolava.

Aveva circa ventiquattro anni; ma talvolta (quando era contenta, o sazia, o addormentata) pareva, alla faccia, una ragazzetta appena in fiore; mentre che, in altri momenti, snervata, involgarita e coi tratti quasi decomposti, dimostrava il doppio della sua età.

Era di fondo semplice, e piuttosto buona, lenta e disarmata nei modi (eccetto che la sua gelosia, perché allora diventava una tigre ircana!) E per quanto, secondo una sua tradizione di famiglia fosse franchista, in realtà si mostrava assai tollerante, ma del resto, sulla politica, ne sapeva meno ancora di me. Si professava, poi, cattolica di fede; difatti, si recava a certe funzioni vaticane vestita con una pompa quasi funebre: tutta di nero, un grande merletto nero sui boccoli neri, pari a una Minente di Spagna. E inoltre portava sempre addosso (perfino sotto il fermaglio del reggicalze) delle immagini miracolose, che lei, però, nella sua mente inerte e rudimentale, teneva piuttosto in conto di amuleti<sup>688</sup>.

Se conserva además un cuaderno formato álbum, semejante a los utilizados para *La Storia*, fechado en 1975, que contiene otro esbozo de novela, el titulado *Superman*. Se trata de 22 folios en los que la autora ensayó distintos

---

<sup>688</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. I, pp. LXXXVI-LXXXVII

inicios de la historia<sup>689</sup>. En uno de ellos se hace referencia a la madre cordobesa del protagonista, y a su costumbre de cantar en español *La flauta mágica*:

Ricordo una volta da ragazzino, che mio padre, per punizione, m'aveva rinchiuso a chiave nell'orrendo bugigattolo sotterraneo delle scope. E là, fra l'angoscia, m'ero addormentato; e svegliandomi, avevo visto le scale accese, davanti all'uscio aperto; e da sopra, la voce - gutturale, tubante - di mia madre, che cantava Il Faluto Magico in lingua spagnola. Mia madre era spagnola, dei dintorni di Córdoba. Con gli occhi neri. Mio padre invece è lombardo, con gli occhi azzurri, come me)<sup>690</sup>.

Como vemos, también aquí la voz narrante es confiada al hijo de un matrimonio mixto, cuyos ojos azules, heredados del padre, contrastan con los negros de la madre española. Cabe suponer que el título *Superman* aludiese a los sueños frustrados de un niño, convertido luego, como Manuele, en antihéroe<sup>691</sup>.

Morante emprendió *Aracoeli* en 1976<sup>692</sup> y concluyó su primera redacción antes de viajar a España en la Navidad de 1976. Al regreso del viaje inició una segunda redacción que culminaría con la publicación de la novela en 1982.

Los cuadernos que contienen esta redacción se abren con el siguiente título: “Nuova versione cominciata il 5 febbraio 1977”,<sup>693</sup> y prosiguen sin interrupción consignando siempre la fecha: 7 marzo 1977, 22 giugno 1977, 10 novembre 1977, 23 febbraio 1978, 30 ottobre 1978, 8 gennaio 1979, 21 aprile

---

<sup>689</sup> El manuscrito de *Superman* se encuentra en un cuaderno entre el material del archivo relativo a *La Storia* y ha sido publicado, en parte, por Simona Cives, “Elsa Morante «senza i conforti della religione»”, en G. Zagra, S. Buttò (eds.), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 49-68. Solo se conservan 22 folios de la novela, en los que se reescribe varias veces el íncipit. Fue comenzada el 27 de agosto de 1975.

<sup>690</sup> S. Cives, *op. cit.*, p. 62.

<sup>691</sup> Cabe recordar que la novela *Mundo Macho* de Terenci Moix, aparecida en 1971, sigue esta línea de integración de elementos iconográficos de distinta procedencia (revistas, cómics, fotonovelas, películas de serie B). También es interesante recordar que en 1978 se había estrenado la película *Superman* de Richard Donner, con gran éxito de público, al que siguieron las secuelas de *Superman II* y *Superman III* de Richard Lester entre 1980 y 1983, años en los que la escritora trabajaba en *Aracoeli*.

<sup>692</sup> En los folios sueltos contenidos en las carpetas del material manuscrito aparecen indicaciones de una redacción de 1976: por ejemplo, después de toda una página anulada aparece: “Roma, gennaio 1976. Da rifare includendole nella nuova versione [ved. questa a pag. 341 e sgg.]”, cfr. V.E. 1621/B 1. fascículo IV.

<sup>693</sup> V.E. 1621/A I-II f.1.

1979, 18 luglio 1979, 3 ottobre 1979, 20 gennaio 1980<sup>694</sup>. En octubre de este último año lleva a cabo la corrección definitiva y dos años después llegará la de las pruebas de imprenta, entre el 30 de agosto y el 23 de septiembre de 1982.

Esta segunda y definitiva versión está marcada, pues, por la experiencia del viaje a España y su estancia en Almería, concebida sin duda como una especie de “localización de exteriores”.

Los manuscritos revelan una fase de incertidumbre en cuanto al título. En los primeros cuadernos figura el de *Aracoeli*, pero en el IX (5 febrero 1977) es sustituido por *Balletto*<sup>695</sup>, nombre del perro del protagonista, que en la versión definitiva verá reducida su presencia a una simple mención. La duda sobre los dos títulos continúa hasta el cuaderno XII, en que *Aracoeli* se impone. También aparecen en los cuadernos subtítulos luego descartados, como “Una favola d’amore”<sup>696</sup> y “Un viaggio d’amore”<sup>697</sup>. En otro apunte Morante se pregunta: “Aracoeli? Sei fiaba o cronaca?”<sup>698</sup>; y en el cuaderno VII la califica de “romanzo comico”, mientras que en el XII opta por “Diario di Cronaca” y, alternativamente, “Resoconto di un viaggio spazio temporale”<sup>699</sup>. Si tenemos en cuenta que *Superman* era en origen una “autobiografía”. La autora pasó revista, pues, a una gran cantidad de géneros y subgéneros narrativos, uno de los cuales, la novela cómica, apunta a cierta intención autoirónica o paródica. Al final prefirió dejar abierto el problema prefiriendo precisamente la indefinición.

Como hemos podido observar, en la novela los elementos hispánicos son muchos y adquieren un valor determinante en la narración, con gran diferencia respecto a las novelas anteriores. Para su estudio, utilizaremos como guía la propia estructura de la novela, abordando ante todo el viaje a España del protagonista, para detenernos luego en las referencias ligadas a la figura de la

---

<sup>694</sup> V.E. 1621 /A I-XIII.

<sup>695</sup> En algunos apuntes aparece como “Giulietto”, cfr. V. E. 1621/B III f. 83.

<sup>696</sup> Tres veces, en las primeras páginas de los cuadernos III, IV y V., cfr. V. E. 1621/A II-V.

<sup>697</sup> Primera página del Cuaderno V, junto con la denominación “Una favola d’amore”, cfr. V. E. 1621/A V.

<sup>698</sup> V. E. 1621/A IX f. 8v (595).

<sup>699</sup> V.E. 1621/A XIII f. 1v.

madre. No obstante, estas dos esferas se reclaman y contaminan mutuamente en la mente del narrador. Analizaremos, en fin, los elementos de la cultura tradicional y la presencia de la lengua española en la obra, dando siempre cuenta de las variantes que ofrecen los manuscritos.

### 3.2.4. Miguel Hernández, de *La Storia* a *Aracoeli*

Entre los papeles sueltos del manuscrito de *Aracoeli* hallamos otra cita relevante para nuestro estudio, tal vez destinada, como la de Potocki, a epígrafe<sup>700</sup>. Se trata de la transcripción de un poema de Miguel Hernández perteneciente al *Cancionero y romancero de ausencias*:

Menos tu vientre  
todo es confuso,  
Menos tu vientre  
todo futuro  
fugaz, pasado,  
baldío, turbio.  
Menos tu vientre  
todo es oculto  
menos tu vientre  
todo inseguro  
todo postrero (=ultimo)  
polvo sin mundo.  
Menos tu vientre  
todo es oscuro  
menos tu vientre  
claro y profundo  
Miguel Hernandez  
(v. M.H. *Poesie* Ed. Feltrinelli pg. 122)

Aquí, como vemos, Morante menciona expresamente su fuente: la edición italiana de las *Poesie* preparada por Dario Puccini. El número de página corresponde a la segunda edición aparecida en 1970, lo que permite suponer que a ese año, o a los inmediatamente sucesivos, se remonta el descubrimiento del poeta español por parte de la escritora.

Sea como sea, *La Storia* y *Aracoeli* quedan así conectadas por un mismo poemario (recuérdese que también los versos de *La Storia* pertenecían al

---

<sup>700</sup> V. E. 1621/B 3, f. 80.

*Romancero de ausencias*), lo que ayuda a percibir también sus diferencias: si en la novela de 1974 el padre encarcelado añoraba a su niño muerto, ahora es el vientre materno el que ocupa el primer plano, como refugio ancestral, luminoso pero oculto (“claro” y “profundo) ante un mundo sin sentido. De la épica bélica y los desheredados de la tierra, se pasaba a las causas más hondas e indelebles del dolor de vivir.

La renuncia a la cita en la redacción definitiva pudo deberse al deseo de evitar cualquier clave de lectura autorial (de hecho *Aracoeli* carece de epígrafes). Sin embargo, su presencia en los manuscritos y su propio contenido le otorgan el rango de subtexto estructural.

### 3.2.5. El viaje de Manuele a España

Como hemos visto, toda la narración se estructura en forma de viaje por la España de finales de 1975. Para la planificación de este aspecto Morante parece haberse inspirado en el *Manoscritto trovato a Saragozza* de Potocki. En efecto, en la redacción manuscrita Morante había previsto dedicarle un epígrafe como se infiere de la siguiente nota:

Epigrafi. v. *Manoscritto trovato a Saragozza* pg. 163<sup>701</sup>.

La página en cuestión corresponde a un pasaje en el que el protagonista Alfonso reflexiona sobre su encuentro con dos gitanas españolas:

In quel momento, uno zingaro venne a parlare all'orecchio del capo, che si alzò immediatamente, lasciandomi il tempo di riflettere su quanto avevo appena sentito. «Qual è dunque, dissi tra me, qual è questa potente associazione che sembra non avere altro fine che quello di nascondere non so quale segreto, o quello di incantarmi con magie che qualche volta riesco in parte a penetrare ma che poi, per altre circostanze, non tardano a farmi ripiombare nel dubbio? È chiaro che anch'io faccio parte di questa catena invisibile. È chiaro che mi si vuol legare ancora più strettamente». Tali riflessioni furono interrotte dalle figlie del capo che vennero a propormi una passeggiata. Accettai e le seguii; la

---

<sup>701</sup> Aparece en el reverso de una página del cuaderno V con un asterisco, todo escrito en rojo, cfr. V.E. 1621/A V f. 17 (p. 402 de la Autora). Ninguno de los epígrafes de los manuscritos de *Aracoeli*, que incluyen a Potocki, Miguel Hernández y Melville, llegaron a la versión definitiva.

conversazione si svolse in ottimo spagnolo e senza mescolarvi parole di erigonzo (o gergo zingaresco); avevano un ingegno coltivato e un carattere allegro e aperto. Dopo la passeggiata cenammo e andammo a coricarci. Ma, la notte, niente cugine<sup>702</sup>.

Es muy probable que el fragmento elegido para el epígrafe fuera el que alude a la “cadena invisible” de sortilegios que impide aferrar el secreto incansablemente indagado: «Qual è dunque, dissi tra me, qual è questa potente associazione che sembra non avere altro fine che quello di nascondere non so quale segreto, o quello di incantarmi con magie che qualche volta riesco in parte a penetrare ma che poi, per altre circostanze, non tardano a farmi ripiombare nel dubbio? È chiaro che anch’io faccio parte di questa catena invisibile».

El paralelismo con la obra de Potocki reside, pues, en la concepción del viaje como *quête* a la busca de un secreto que borra la frontera entre el mundo exterior y los fantasmas de la mente. A esta semejanza estructural ha de añadirse la similitud del inhóspito escenario español: Sierra Morena y las Alpujarras para Potocki, Almería y Gérgal para Morante: una especie de tierra de nadie ajena a la historia. No sorprende que en los manuscritos preparatorios de *Aracoeli* figure este escueto apunte: «Sierra morena»<sup>703</sup>.

La búsqueda iniciática de Manuele, sin embargo, no se adentra nunca de manera explícita en lo fantástico, sino que persigue las alucinaciones de una mente enferma proyectándolas en la inquietante realidad española, que a su vez las exacerba.

### 3.2.5.1. Primera etapa del viaje

El viaje de Manuele en busca de su madre arranca con precisas coordenadas de tiempo y espacio. Manuele sale de Italia el sábado 1 de noviembre de 1975, puente de Todos los Santos. La coincidencia con la fiesta de la Unidad Nacional, el 4 de noviembre, por entonces festivo en Italia, alargaba el puente de los Santos a cuatro días: del viernes 31 de octubre al martes 4 de noviembre, que

---

<sup>702</sup> Potocki, *Manostritto trovato a Saragozza*, cit., p. 163.

<sup>703</sup> V.E. 1621/ B. 2. f. 34.

son las fechas en las que transcurre su visita España, y así lo aclara la autora en uno de los folios sueltos:

31 ottobre venerdì  
 1 nov. Tutti i Santi Sabato  
 2 nov. I Morti Domenica  
 ponte 3 nov. Lunedì (N. B. Calendario 1975)  
 4 nov. Festa Nazionale per la vittoria di Vittorio Veneto Mercoledì  
 ?partenza sabato giorno di Tutti i santi (regolarsi in conseguenza)<sup>704</sup>

Inizialmente, como puede verse en otro apunte anterior relativo al exordio del viaje, este se situaba en las vacaciones de Navidad de 1976, coincidiendo así con las fechas en las que la propia autora había viajado a España:

MNS. 3	ED. FINAL
V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	<i>Opere, Meridiani</i> , vol. II 3
<b>V. E. 1621/B 1, f. 60</b> [...] Durante queste [ultime] ferie [Natalizie], disponendo di pochissimi giorni di libertà, sono dunque partito a ricercare mia madre nella doppia direzione del passato e dello spazio. <del>Quel poco che sapevo sulla breve preistoria di mia madre, incominciava con un nome: Almeria. Sapevo che era nata nella provincia di Almeria</del>	<b>(p. 1046)</b> A ogni modo, verso la fine di ottobre mi è stato pagato il mio secondo stipendio; il quale ha resistito quasi intatto nelle mie tasche fino a queste ferie annuali dei primi di novembre. La durata delle ferie è stata calcolata con larghezza grazie all'usanza nazionale dei <i>ponti</i> di fine settimana. Quattro giorni: da venerdì 31 ottobre (vigilia) al 4 novembre martedì (vecchia festività patriottica). E così stamattina (venerdì 31) mi sono mosso per il mio viaggio.

La elección de Todos los Santos denota la importancia que en el proceso de escritura adquirí –en consonancia con la poesía de Hernández– la regresión a la madre muerta, aunque también cabe señalar otra coincidencia consignada en un apunte por la propia autora: la fecha de la muerte del dictador Franco el 20 de Noviembre del mismo año:

N.B. IMPORTANTE! Correggere  
 a suo luogo in base alle seguenti notizie:  
 Franco morì il 20 novembre 1975  
 i 4 baschi furono giustiziati  
 intorno all'ottobre [?] 1975  
 Il protagonista narrante dunque andrà  
 in Ispagna intorno ai primi novembre '75  
 (ossia il suo compleanno) e non  
 più a Natale<sup>705</sup>

<sup>704</sup> V. E. 1621/B. 1 f.49 v.



Ya hemos visto que, de camino al aeropuerto, Manuele se cruza con una protesta juvenil contra las recientes condenas a muerte dictadas por el régimen franquista. La referencia a los “guerriglieri baschi condannati alla garrota per crimine di complotto antifranquista”<sup>706</sup> es históricamente cierta, aunque contiene alguna inexactitud, puesto que en las últimas ejecuciones, ocurridas el 27 de septiembre de 1975, fueron fusilados, además de dos miembros de ETA político militar (Juan Paredes Manot, alias Txiki, y Ángel Otaegui), tres militantes del Frente Revolucionario Antifascista Patriota (FRAP); el garrote vil había sido aplicado, en cambio, el 2 de marzo de 1974 al anarquista Salvador Puig Antich.

La importancia simbólica de este episodio en *Aracoeli* queda atestiguada por su colocación al comienzo mismo del viaje iniciático. España aparece allí como un residuo tenebroso de la guerra civil que conecta el presente y el pasado, y el efecto de continuidad aumenta cuando, al ver la foto de uno de los ajusticiados, el protagonista lo asocia a su tío Manuel, muerto en la guerra:

Uno di loro (si direbbe il più giovane) ha grandi occhi spalancati, così chiari che nella stampa appaiono bianchi, senza pupilla. E per quanto io non segua le vicende pubbliche, solo a guardare quegli occhi indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita. Così finalmente il giovane basco è trasmigrato, irraggiungibile, di là da Bilbao e da Madrid, accolto e festeggiato, con baci e risa da mio zio Manuel, l'andaluso. I loro bei corpi adolescenti sono intatti; e né il Basco né l'Andaluso non ricordano più neppure il nome del Caudillo Generalissimo. Il quale intanto, vecchio di più di ottant'anni, si dibatte sulla crosta terrestre contro la propria scadenza ormai prossima<sup>707</sup>.

Mientras los jóvenes combatientes se reúnen fraternamente en un más allá fuera del tiempo y el espacio, el decrepito tirano parece condenado a persistir en una suerte de muerte viviente<sup>708</sup>. También su figura se asocia a un recuerdo de infancia, pero para resaltar el contraste entre el temible “Nemico” que había imaginado el pequeño Manuele y su mísera momia:

---

<sup>705</sup> V. E. 1621/B 1. f. 2. No se excluye que la opción de Todos los Santos estuviera dictada bajo el influjo de la muerte de Pasolini, asesinado la noche entre el 1 y el 2 de noviembre de 1975.

<sup>706</sup> E. Morante, *Opere*, cit. p. 1055.

<sup>707</sup> *Ibidem*.

<sup>708</sup> Véase Apéndice IV figuras 23 y 24.

Nei loro clamori di condanna ricorrono titoli e cognomi che i miei orecchi ricevono senza intenderli, non più che rumori estranei. Un nome, però, spesso riecheggiante coi loro A MORTE, mi torna già notorio e risaputo, come un antico ritornello. Questo qui lo conosco purtroppo. Il Generalissimo Franco! Il Caudillo! Ma adesso avverto appena uno stupore incredulo, futile e risibile quanto un solletico, se ripenso, che, nella mia fanciullezza, questo misero vecchio panzone fu il mio Nemico.

Per verità, io non l'ho incontrato o avvicinato mai; né posso imputare il nostro contrasto a differenze politiche (io fui sempre negato alle politiche, allora come adesso). No, il motivo è un altro: quel tale diventò il mio Nemico (segreto e giurato) quando venni a scoprire che era il Nemico di mio zio Manuel.

Franco il vittorioso, padrone di tutta la Spagna! Da quando esisto io, lui sempre è esistito. L'intera mia famiglia (tutti leali franchisti, in pratica) da tempo è morta (l'ultima è stata la zia Monda, undici anni fa). E così pure gli altri personaggi della nostra commedia, grossi e piccoli, sono tutti morti. Solo il Generalissimo tuttora sopravvive<sup>709</sup>.

El “Caudillo” y el “Generalissimo” son máscaras de la historia oficial, el “Nemico”, su reflejo en la dimensión imaginaria de un niño; del mismo modo la familia real de éste se profesa franquista<sup>710</sup>, y la irreal –el mítico tío Manuel– revolucionaria. En tierra de nadie se sitúa el Manuele adulto, que desde esa dimensión desmitifica irónicamente los engaños de unos y otros, e incluso el suyo propio:

D'un tratto, io mi sorprendo a ridere, divertito, rammentando che in certe fantasie velleitarie della mia età bambina, io stesso ruminavo talvolta il progetto ideale di scapparmene in Ispagna per ammazzare il famoso Nemico; senza capire (eppure basterebbe osservare il profilo del suo mento e del suo naso) che la fine a lui dovuta era un'altra. Cadere sotto il colpo di grazia di una mano giovinetta per lui sarebbe una misericordia impossibile. Un favore estremo, che lui stesso respinge<sup>711</sup>.

Justo a continuación del párrafo que acabamos de citar, en los manuscritos de Morante sigue un diálogo entre Manuele, bajo forma de Ángel de la Muerte, y Franco moribundo, que se desarrolla en la imaginación del protagonista.

Dada la importancia para nuestro estudio de este episodio, reproducimos a continuación el proceso correctorio sufrido:

---

<sup>709</sup> *Ibid.* pp. 1054-1055.

<sup>710</sup> Morante pudo inspirarse en la novela autobiográfica de Terenci Moix *El día que murió Marilyn*, donde se relata la historia de dos jóvenes barceloneses en tiempos de la dictadura, ambos pertenecientes a familias que de un modo u otro eran favorables al régimen.

<sup>711</sup> E. Morante, *Opere, op. cit.*, pp. 1055-1056.

MNS. 3 V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977 V.E. 1621/B 1. f. 88-89	MNS.2 V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977 V. E. 1621/A XIII f. 11-12	DTS. V.E. 1621/D. 1 Copia a máquina previa a la entrega a la editorial V. E. 1621/D f. 19-20	BOZZE V.E. 1621/C. 1-4: Pruebas de imprenta V. E. 1621/C. 1. 1415.
<p><b>[Qui] mi sono mezzo a fantasticare d'essere io, il suo liberatore. Gli appaio in forma d'angelo armato, in una delle sue insonnie sclerotiche</b> (cfr.)</p> <p>“Buona notte, Generale” lo saluto. Il Generali <b>trabalza nel letto</b> e mi domanda: “Chi sei tu?”</p> <p>Io: “Sono Iblis, detto pure Azrael o Kafziel, [sono] l’Angelo della Morte” Il Generale: “Via di qui! Vattene! Vattene!” Io: “Ma vorrei solo liberarti [guarirti]. Forse che non stai male?”</p> <p>Il Generale: “Sì! Sto male! Sto male! [Questo rombo e fischio continuo m’impedisce il sonno] Voglio strapparmi di dosso la camicia, strappare queste lenzuole Il mio sangue, dal cervello alle dita dei piedi, pullula di formiche. Questi mobili sono mostruosi, voglio andarmene da questa camera. L’acqua che bevo mi sa di urina, tutto quello che mangio mi sa di escrementi.”</p> <p>Io: “Ho qua con me un mezzo immediato per libertarti [guarirti]” Il Genrale: “Che cos’è?” Io: “Una p. 38 [cfr.]” Il Generale: “Che intendi? Aiuto! Aiuto!”</p> <p>Io: “Ma io volevo solo liberarti [guarirti]. Non capisci? Basta un secondo, e non hai più cervello, né piedi, né pruriti. Sei libero, sottile e pulito come un filo d’aria”</p> <p>Il Generale: “No! No! No! Aiuto! Chiamate i dottori. Io voglio vivere!” Io: “Ma che vita è questa tua poca che ti avanza?” Il Generale: “La mia vita è un bene prezioso per il popolo spagnolo”. Io: “Niente da fare. Nemmeno agli angeli, è dato di liberare un uomo dalla sua scelta. Generale, buona notte”.</p>	<p>“Buona notte, Generalissimo Signor Generalissimo” “Aiuto! Chi sei tu? Chi è lei?!”</p> <p>“[Io] Sono, Iblis, detto pure Azrael o Kafziel. Sono l’angelo della Morte”. “Via! Via! Che dici! Aiuto! Soccorso! Aiuto!”. “Ma io ven ven io sono qui per <b>guarirti</b>. Non è forse vero E’ vero, o no, che stai male?”</p> <p>“Sì, è vero, ragazzino ragazzo. Sto male! Male! Dal cervello alla punta dei piedi, il sangue mi pullula di formiche. Che mi si può xxx qualche veleno Forse mi si avvelena? Non so che orrore empie questa camera, le mie vene sono tutte un formicaio [tremito]. L’acqua che bevo mi sa di urina, ogni tutto quello che mangio sa di escrementi”</p> <p>“E io ho qui un rimedio immediato per [il tuo male] per [libertarti] [sanarti] “Che cos’è?...” “Una p. 38” (cfr) “Che intendi?! Aiuto! Aiuto!”</p> <p>“Ma non capisci? Basta [basterà] un attimo Lasciami spingere, E solo questione di un minuto, e tu non più cervello, né piedi [né ventre] né mani, né nervi, ne nausea, né pruriti. Sei libero sottile pulito e sottile come un filo d’aria!”</p> <p>“Aiuto! Via! Buttatelo [Scacciatelo]! Giustiziatelo! Io voglio vivere!” “Ma che vita è mai questa tua poca, che ti avanza?” “La mia vita è un bene [sacro] prezioso per il popolo”. Nemmeno i dodici angeli della Morte tutti assieme potranno dirottare un mortale dal corso del suo proprio....</p>	<p>Ecco una notte il poveruomo sorpreso, nella sua insonnia sclerotica, da un piccolo <b>malandro armato</b>:</p> <p>“Buona notte, Signor Generalissimo.” “Chi è là?!”</p> <p>“Sono io, Iblis, detto pure Azrael o Kafziel. Sono l’Angelo della Morte.” “Che vuol dire questo! Guardie! Accorrete!” “Ma di che ti spaventi Io sono qui per guarirti. E’ vero, o no che stai male?”</p> <p>“Questo è un fatto, sì, ragazzino. Non so quale orrore va infestando questa camera. Le pareti marciscono, i mobili si fanno storti. Le mie vene, sotto la pelle, sono tutte un formicaio. Quello che bevo sa di urina. Quello che mangio sa di escrementi...”</p> <p>“E io ti porto un rimedio immediato per i tuoi mali.” “Che cos’è?” “Questa P. 38” “Nooo! Guardie! Soccorso! Aiuto!”</p> <p>“Ma cerca di capire! Mi basta un attimo, e tu non hai più mani, né piedi, né nervi, né pruriti, né nausea. Pulito, sano, libero e sottile, come, un filo d’aria”.</p> <p>“No! Via! Buttatelo fuori! Garrottatelo! Io voglio vivere!” “Ma che vita è mai, questa tua poca che t’avanza?!”</p> <p>“La mia vita è un bene sacro e prezioso per il popolo.”</p>	<p>In camera, una notte, il poveruomo viene sorpreso, nella sua insonnia sclerotica, da un piccolo <b>malandro armato</b>:</p> <p>“Buona notte, Signor Generalissimo”. “Chi è là?”</p> <p>“Sono io, Iblis, detto pure Azrael o Kafziel. Sono l’Angelo della Morte”. “Che vuol dir questo! Guardie! Accorrete!” “Ma di che ti spaventi. Io sono qui per guarirti. È vero, o no, che stai male?”</p> <p>“Questo è un fatto, sì, ragazzino. Non so quale orrore va infestando questa camera. Le pareti marciscono, i mobili si fanno storti. Le mie vene, sotto la pelle, sono tutte un formicaio. Quello che bevo sa di urina. Quello che mangio sa di escrementi...”</p> <p>“E io ti porto un rimedio immediato per i tuoi mali” “Che cos’è?” “Questa P. 38”. “Nooo! Guardie! Soccorso! Aiuto!”</p> <p>“Ma cerca di capire! Mi basta un attimo, e tu non hai più mani, né piedi, né nervi, né pruriti, né nausea. Pulito, libero e sottile, come un filo d’aria”.</p> <p>“No! Via! Buttatelo fuori! Garrotatelo! Io voglio vivere!” “Ma che vita è mai, questa tua poca, che t’avanza?! (Se ci tieni, comunque, te la lascio)” “La mia vita è un bene sacro e prezioso per il popolo”.</p>

Como vemos, el Ángel de la Muerte propone al dictador el suicidio como única solución al sufrimiento de su interminable agonía. Franco rehúsa atemorizado, negándose así cualquier posibilidad de sosiego. La primera versión tiene una visible forma teatral próxima a los dos experimentos de *Il mondo salvato dai ragazzini*. En las dos versiones intermedias el ángel se transforma en un muchacho de la calle (un “malandro armato”), potenciando así el tono irónico y paródico de la escena. Se mencionan los nombres de Azrael e Kafziel, dos de los quince ángeles de la muerte según la tradición rabínica<sup>712</sup>, el primero encargado de ayudar a las almas en el duro trance de separarse del cuerpo<sup>713</sup>. La misión del ángel es, en la primera versión, “liberar” al agonizante, en las sucesivas “curarlo”, con lo que la connotación de salud del alma termina por prevalecer en contraste con la decrepitud del cuerpo. De hecho la solución propuesta (“rimedio”) pasa por distintas fases: “liberarti”, “sanarti”, “guarirti”, hasta convertirse en un “rimedio immediato per i tuoi mali” capaz de eliminar las sensaciones del cuerpo convertido en prisión. En la primera versión, el malestar se manifiesta, no tanto en el cuerpo, cuanto en los objetos que lo oprimen: “camicia” y “lenzuole”, mientras que en las sucesivas el malestar se hace más abstracto y se extiende a toda la habitación: “non so quale orrore va infestando questa camera”. Son constantes, en cambio, la presencia del hormigueo y de los elementos escatológicos en la comida y bebida, aunque desaparece el ruido en el cerebro. También el arma del delito, una Walther p.38, se mantiene al tratarse de una pistola utilizada por el ejército nazi a partir de 1938 (nótese la llamada a comprobar la autenticidad del dato). La última frase con la que Azrael-Manuele reconoce la imposibilidad de liberar a los hombres de su destino de muerte, se traslada en la versión final al cuerpo de la narración, que continúa así:

Nemmeno i dodici Angeli della Morte tutti assieme potranno dirottare un mortale dal corso del suo proprio adempimento. Per uno sarà un'operazione violenta e prematura. Per

---

<sup>712</sup> G. Davidson, *A Dictionary of Angels: Including the Fallen Angels*, New York, The Free Press, 1968.

<sup>713</sup> La dualidad cuerpo-alma recuerda el cuento juvenil *L'Anima*, donde el Alma amiga del viejo protagonista se encarna en un perro, cfr. E. Morante, *Opere*, cit. vol. I, pp. 1589-1591.

l'altro una lenta necrosi senile, che gli stacca la vita pezzo a pezzo, come una fasciatura incollata voracemente alla propria sepsi. E per altri ancora una calata morbida e senza peso, come di una foglia. Per qualcuno sarà la croce - e per qualcun altro la lebbra - o la fame - o il morso di una zanzara... Ma dei tanti, possibili esiti della materia, nessuno - a bene examinarli - sarà stato l'opera di un caso ciego; anzi, piuttosto, di un calcolo. Forse, osservando la foto di quel guerrigliero basco, un occhio perspicace vi leggerebbe che il suo era il volto di un suicida<sup>714</sup>.

Así pues, Morante equipara a verdugos y víctimas en nombre de un común destino de muerte. Esta es la meta a la que todos tienden y a la que de un modo u otro se someten voluntariamente. Sea cual sea la forma que la muerte adopte, será un suicidio.

La renuncia al diálogo, aunque tardía, fue meditada. Lo prueba un apunte manuscrito dedicado a enumerar cambios de distinta naturaleza en la novela:

- 1) *Sopprimere episodio dialogato col Generalissimo*
  - 2) *Pg. 88 ? episodio di Ciao Pennuti da inserire -*
  - 3) *pg. 100 etaire? cfr.*
  - 4) *pg. 111 del manoscritto (bozze pag. 88) Inserire qui Ciao Pennati pg. 132, nomi dai fiori, bozza 109*
- 143 - Precisare esattezza del fumetto, che va riprodotto così esattamente.*  
*184 - rivedere virgolette<sup>715</sup>*

Esta decisión pudo deberse al deseo de no dar voz al dictador ni humanizarlo. De hecho la figura de Franco sufre otras modificaciones tendentes a la despersonalización, en particular la tendencia a acompañar el apellido “Franco” con los apelativos del cargo “Generalísimo” y “Caudillo”<sup>716</sup>.

El ambiente enrarecido previo al viaje va transmitiendo la sensación de adentrarse en un mundo inseguro, donde todo está bajo sospecha mientras el dictador agoniza, pero esta dimensión contrasta con la apoliticidad del protagonista y con el objetivo de su viaje: el reencuentro con el pasado español de su madre, más allá de los sueños revolucionarios de la “edad pueril”:

---

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 1056.

<sup>715</sup> V.E. 1621/F. 4 f. 1

<sup>716</sup> Solo una vez aparece el nombre completo en boca de Manuele cuando pregunta en el bar: “Francisco Franco è morto!”, cfr., E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 1114.

Poco fa, lungo la mia camminata al Terminal, uno degli ultimi oggetti caduti sotto il mio sguardo attraverso gli occhiali era stata la solita foto del Basco affissa al muro; e là d'un tratto nei suoi occhi bianchi mi era parso di riconoscere una qualche rassomiglianza coi miei occhi. Da un gruppo di passanti frattanto mi pervenivano commenti sui fatti del giorno. Si assicurava che il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico, il quale gli veniva prolungato forzatamente per mezzo di punture drogate e correnti elettriche. Non so quali interessi politici, economici o dinastici consigliavano, infatti, di ritardare l'annuncio della sua fine. E in proposito, anzi, fra le tante chiacchiere, si opinava che, in realtà, lui da vari giorni fosse già morto.

Ma le sue storie, per fortuna, adesso non mi riguardavano. Mi aveva lasciato, ormai, da trenta o quarant'anni almeno, l'età puerile in cui sognavo, le notti, di scappare in terra di Spagna per fare la pelle al mio famoso Nemico. Ormai la tua vita e la tua morte, povero vecchio boia, per me non hanno maggior peso dello scoppio di un pneumatico durante una prova automobilistica, o di un movimento di Borsa a Wall Street. Mi si spalanca d'intorno uno spazio d'aria appena penso che, se fuggo finalmente verso la mia patria materna, non è per giustiziare il Nemico, ma per un appuntamento d'amore<sup>717</sup>.

Todo, en suma, parece ser leído bajo el prisma de la muerte: muerte del guerrillero vasco, muerte del dictador agonizante, muerte de los sueños revolucionarios, aunque, paradójicamente, el camino emprendido lleve al amor materno. En realidad, el de Manuele es un viaje de huida hacia atrás, un modo más de buscar la muerte, donde su madre reside.

Así, las ejecuciones del régimen y la agonía del dictador pueden considerarse catafóricamente como presagios fúnebres a semejanza de las figuras de los hermanos ahorcados que el protagonista de Potocki encuentra al comienzo de su viaje por Sierra Morena. De la misma manera que aquellos se transfiguran en mil personajes distintos en una historia sin fin, la imaginación de Manuele se poblará de figuras espectrales que portan misteriosos pero inconcluyentes mensajes.

### **3.2.5.2. Los aeropuertos de Madrid y Almería.**

La escala en el aeropuerto de Madrid pone al protagonista en contacto con una realidad bien distinta a la esperada: ni el país de ensueño de su infancia, ni el

---

<sup>717</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II p. 1059.

terrorífico antro de la dictadura, sino un lugar masificado y febril parecido a la terminal de Milán:

Alla mia mente frastornata l'aeroporto di Madrid, con le voci irreali dei suoi altoparlanti, i suoi passeggeri febbrili e i suoi chioschi di giornali e di «ricordi», è solo una copia allucinata dell'aeroporto di Milano, donde sono partito<sup>718</sup>.

Más adelante el viajero captará otras analogías con el mundo consumista que ha dejado atrás: “Come a Milano, anche qui vengono offerte, prima del decollo, quelle solite ineluttabili «musicchette» prefabbricate e supernazionali, che sembrano l'eco meccanica di un mondo decomposto”<sup>719</sup>. La internacionalización de los espacios aeroportuarios permite así introducir un indicio incipiente de la degradación globalizada. Ello acentúa en Manuele la sensación de aislamiento que lo empuja a refugiarse cada vez más en el pasado. Más tarde, ya en Almería, deambulando por el puerto, concluirá: “Tutte le città sono una serie uguale, quando mi ci ritrovo, solo col medesimo me stesso di Milano e di Roma e di ogni dove”<sup>720</sup>.

En la primera versión manuscrita, el territorio español se ciñe a la presencia de la madre, en una especie de petrarquismo fetichista que otorga interés solo a los lugares pisados por la *amada*. De ahí que Manuele visite Almería y El Almendral, los parajes frecuentados por Aracoeli. Salvo que entre la primera redacción y la última, se introduce un sentimiento de vacío ante un país transformado por la civilización consumista que en nada recuerda al “legendario ESTERO materno”:

---

<sup>718</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1063.

<sup>719</sup> *Ibidem*.

<sup>720</sup> *Ibid.*, pp. 1101-1117.

MNS. 3	ED. FINAL
V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	<i>Opere, Meridiani</i> , vol. II 9
<b>V.E. 1621/B. 1 f 109</b> A Madrid c'era qualche ora da aspettare per la coincidenza con l'aereo di Almeria. Avrei potuto forse approfittare per dare un'occhiata alla Capitale, ma che cosa me ne importava? Sapevo con certezza che Aracoeli non aveva mai visitato Madrid, né Barcellona, e neppure Siviglia o Granada. Al di là di El Almendral e del piccolo territorio circostante, la sola città spagnola che i suoi piedi avessero toccato [(e anche questa, si può supporre, per una volta sola)] doveva essere stata, verisimilmente Almeria.	<b>(p. 1063)</b> A Madrid, c'è qualche ora da aspettare per la coincidenza con l'aereo di Almeria. La mia staffetta celeste, frattanto, s'è dissolta. E alla mia mente frastornata l'aeroporto di Madrid, con le voci irreali dei suoi altoparlanti, i suoi passeggeri febbrili e i suoi chioschi di giornali e di «ricordi», è solo una copia allucinata dell'aeroporto di Milano, donde sono partito. Io qui, come là, mi affretto da uno sportello all'altro, per informazioni di cui diffido, balzubiente nel mio dizionario spagnolo elementare, con la mia sacca a tracolla, e il passaporto esibito nella destra come un revolver. Questo tale son io, dunque, sbarcato alla prima tappa del mio leggendario ESTERO materno: nient'altro che un turista spaesato fuori stagione. Dopo la breve avventura estratemporale del volo, il rimpatrio terrestre mi disturba lo stomaco fino alla nausea. E il comune movimento degli scali, con gli scontri precari fra chi arriva e chi parte, mi offende, restituendomi alla nozione inesorabile della universale indifferenza al mio destino.

### 3.2.5.3. Almería.

La populosa Almería es, por ello, con mayor razón, un mero tránsito hacia El Almendral.

Ai ragazzi, il primo risveglio in una città sconosciuta si annuncia come una festa, incalzandoli nelle strade verso esplorazioni indicibili; e ora inaspettatamente nel mio sangue s'è cacciato un fermento non troppo diverso. Esso a me, però, non viene dalla curiosità di esplorare Almeria (ché, anzi, io voglio lasciarmi indietro questa città, come un oscuro transito) ma dall'ansia di consumare in fretta, nel movimento, l'attesa snervante per l'ultima stazione promessa: El Almendral<sup>721</sup>.

La descripción del itinerario almeriense insiste, de hecho, en imágenes de agresiva modernidad, que solo en condiciones perceptivas anómalas (la lluvia, los efectos del alcohol) y en barrios apartados, evoca algún recuerdo en el protagonista. El primer paisaje descrito, el puerto, resulta “visibile a malapena nel maltempo”<sup>722</sup>, mientras que, frente a él, “si scorgono rade fiammelle elettriche di lampioni in fila, e ingressi illuminati, sicuramente di bar”<sup>723</sup>, como prólogo de la gran avenida atestada de coches, que desemboca en lujosos hoteles: “Scantonando

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 1192.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 1102.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 1105.



mi affaccio su una grande Avenida, dove il misterioso traffico delle macchine è ancora più fitto che sul Paseo del Porto. Gli ingressi alti e vistosi dei prossimi palazzi si aprono su grandiosi atrii illuminati: forse teatri, cinema di lusso, ricchi alberghi da quattro o cinque stelle<sup>724</sup>. A esta infracción de las expectativas, se añade la lluvia, tan opuesta al estereotipo soleado de Almería, pero cuya función es precisamente la de superponer al paisaje real otro irreal y subjetivo:

La pioggia s'infittisce, scolando giù lungo il mio cappuccio; e quando rialzo le palpebre, il porto, attraverso le mie lenti rigate d'acqua, si disfa in una sorta di materia nebulare, inghiottita, a tratti, da gole d'ombra. Oramai zuppi, i blue jeans mi si induriscono sulla pelle, ho i piedi bagnati dentro le scarpe, e un freddo madido quasi invernale mi stagna nelle ossa. Certo non somigliano a questa le serate andaluse quali se le aspetta la gente del Nord (forse avevo anch'io creduto che l'unica stagione d'Andalusia fosse l'estate?) Ma per me è meglio così. Terribile sarebbe stato sbarcare all'approdo famoso della cartolina, dentro la baia turchino-perla guardata dalla Porta d'oro, quando *tutti loro* ne sono assenti. In realtà questo, per essi, è un luogo straniero, come, per me, è un deserto. E se per essi, a me invisibili, io fossi, invece, visibile, sarebbe certo un buffo spettacolo, alla loro vista, questo tipo occhialuto che va traballando qua in giro, a consacrare solenni pisciate, e sorride, a occhi chiusi, nel vuoto. Senza dubbio, se ci guardano, i morti ridono di noi<sup>725</sup>.

En esa superposición tampoco encuentra lugar el pasado: de haberse hallado Manuele ante un calco de las imágenes vistas en la infancia (las tarjetas postales), el escenario le habría parecido una tumba desierta por la ausencia de los muertos (“quando *tutti loro* ne sono assenti”), del mismo modo que –de haber sido vista por ellos– la presencia del propio Manuele habría resultado incongruente. El resultado de estas paradojas es una sensación de aislamiento y extrañidad.

Solo las callejuelas del casco antiguo parecen ofrecer el deseado efecto evocador, pero arrastrando consigo la marca indeleble de la miseria y la guerra unida a los signos de la actual degradación urbana:

Queste viuzze secondarie, che vado percorrendo, sono, peggio che povere, miserabili. I selciati sono rotti da buche, dove stagna la pioggia. Nella poca illuminazione, ogni tanto mi si scopre, alla mia altezza, un tratto di muro mangiucchiato dal tempo e chiazzato di macchie, oppure un portoncino di legno corroso, semiaperto su un andito invisibile. Intanto, la pioggia è quasi cessata, e io mi sono riabbassato indietro il cappuccio grondante, e asciugati gli occhiali contro la maglietta di lana, sotto la giacca. [...] E incerto mi domando se questi avanzi non forse risalgano ai giorni ormai remoti della guerra civile. Mi riemerge difatti, da quei giorni, l'eco di una notizia appena raccolta, allora, non so da

---

<sup>724</sup> *Ibid.*, pp. 1105-1106.

<sup>725</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1104.

dove, nella nostra casa dei Quartieri Alti: di Almeria bombardata dal mare, coi cannoni. In cucina, la zia Monda, commentando a bassa voce la notizia con Zaira, le spiega quel bombardamento come una necessaria azione di difesa contro il comunismo: giacché purtroppo Almeria non era stata ancora «liberata dalla barbarie rossa»<sup>726</sup>.

Así, la ciudad se va configurando como un descenso a infiernos temidos, pero no vistos, en la infancia real cuando se cruza con un drogadicto:

[...] quest'altro ha capelli grigiastri che gli spiovono sulla fronte, e la bocca in parte sdentata. Mi s'è accostato con un borbottio sornione quasi complice; e distinguendo, frammezzo al suo frasario di un inglese stentato, la sillaba *hasc*, ho inteso che mi proponeva un acquisto di droghe. Ho cercato di scansarlo, scuotendo rabbiosamente il capo nel rifiuto<sup>727</sup>.

Di sicuro, dietro i muri di queste viuzze, si annidavano le famose meretrici dei porti, di cui mi era nota solo la leggenda. Su per una di queste scalette, intraviste dall'uscio semichiuso, certo si illuminava l'entrata di un qualche bordello. Io non sono mai stato in un bordello; però, già nei miei anni iniziatici, per me la sua figura inaccessibile pullulava d'angoscia. Io ne stornavo i sensi, come davanti a un lenzuolo che si ha orrore di sollevare, perché copre un cadavere<sup>728</sup>.

Bajo este caleidoscopio de desdoblamientos entre el interior y lo exterior, entre el pasado y el presente, es posible, sin embargo, reconstruir un itinerario real del paseo de Manuele por la Almería de 1975<sup>729</sup>.

Hemos podido comprobar, en efecto, la exactitud de las referencias, comenzando por el hotel en que el protagonista se aloja, fácilmente localizable a partir de su ubicación respecto al puerto, el parque y la gran avenida: el Gran Hotel de Almería, en la Avenida Reina Regente número 4, situado en la esquina con el Parque Nicolás Salmerón, entonces Parque de José Antonio<sup>730</sup>.

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, pp. 1106-1107.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 1115.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 1116.

<sup>729</sup> Vid. Apéndice IV, figura 20 en la que se reproduce un mapa de la Almería de esa época contenido en la guía de Almería usada por la autora.

<sup>730</sup> El hotel y el parque aparecen en la *Guía de Almería*, cfr. J. Porras (ed.), *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 205 y 89. Vid. Apéndice IV figuras 21 y 22.

#### 3.2.5.4. Rumbo a El Almendral

Para el itinerario de Almería a Gérgal Morante siguió escrupulosamente la *Guía turística de Almería y provincia*, como indica la siguiente anotación de los cuadernos: “Itinerario de Almería a Gergal pag. 175, 177, 178, 193, 224, 353, 369 / Strada n. 6 ¿Almería – Murcia?”<sup>731</sup>. En la página 175, donde empieza el capítulo titulado “Almería verde. Caza y pesca continental”, hay dos fotos: una del albergue Monterrey del I.C.O.N.A., en Laujar de Andarax (Sierra Nevada) que presenta un paisaje verde y boscoso; y otra de un paisaje desértico, que Morante parece haber utilizado para su descripción<sup>732</sup>. Las páginas 177, 178 y 193 se refieren a capítulos de la caza y la pesca en Almería. La página 224 contiene un párrafo, acompañado de una fotografía, dedicado al observatorio hispano-alemán de “El Calar Alto”. La página 353, la Ruta 5, “Al levante por El Algar” (en la página siguiente hay un mapa que permite trazar la ruta de Almería a El Almendral); la p. 369 está dedicada a la Ruta 6, “Sierra de los Filabres”, donde se encuentran Gérgal y El Almendral (vid. Apéndice IV, sección “Elementos del paisaje”, figuras 46, 47 y 48; y sección “Itinerarios”).

Durante el viaje en autobús, un altavoz emite ininterrumpidamente mensajes impersonales de un ser superior, a la manera de *1984* de G. Orwell. En los manuscritos se relacionaba expresamente esta voz con la de Franco: “Altoparlante come generalissimo Franco. Mio disprezzo per viaggiatori del bus, schiavi del Franco”<sup>733</sup>, mientras que en el texto final se identificará con un demiurgo sobrehumano, última expresión del dominio absoluto ejercido sobre el hombre por la mecanización industrial:

Maestà elettrica, rimbambita e sinistra, infuriante nelle sue casse di plastica da cui escono «lampi e voci e tuoni». È un ultimo Dio del pianeta industriale, forse teso a vendicare la furia assordante delle fabbriche imitandone la degradazione e lo strazio<sup>734</sup>.

<sup>731</sup> V.E. 1621/A V c 83v (341). Vid. Apéndice IV, figura 44: Ruta nº 5, “A Murcia por el Algar”.

<sup>732</sup> Vid. Apéndice IV, figura 46.

<sup>733</sup> V. E. 1621/B 2. f. 35v (389).

<sup>734</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1198

Una vez más, Manuele queda atrapado en una España a punto de culminar su proceso de globalización. Ello acarrea otra supresión, la del desprecio que inicialmente sentía Manuele por los españoles “schiavi” de la dictadura.

Por el camino, el protagonista percibe la enorme silueta publicitaria del toro de Osborne. En la redacción manuscrita queda en evidencia que la escritora no recuerda bien si se trata del anuncio de un licor o de un espectáculo taurino, pero ya destaca, como en el texto definitivo, el efecto de *trompe l'oeil* y el posterior desengaño:

Improvvisamente, una vera visione mi fa sobbalzare sul sedie. Lungo la rambla di massi, altissimo contro il cielo di nubi, è apparso un immenso toro nero. Ma come la corriera l'ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi lettere rosse caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo (Plaza de Toros? Torero de cartel?)<sup>735</sup>

Luego la alusión a la corrida desaparecerá y quedará solo el contraste entre el gigantesco toro negro y el cartón del cartel publicitario, blanco por detrás:

Improvvisamente, una VERA visione mi fa sobbalzare sul sedile. Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero. Ma come la corriera lo ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo<sup>736</sup>.

La imagen degrada así la del toro contra cuya amenaza una profetisa del Almendral, la Tía Patrocinio, había prevenido al niño Manuel, “avisandolo di guardarsi da un toro, che toccava con le corna il cielo”<sup>737</sup>. Borrado queda ahora de un plumazo el valeroso desafío a la muerte de la tauromaquia, dejando en primer plano el choque estridente entre lo telúrico y la banalidad publicitaria.

Pero el cartel genera una cadena de asociaciones que contribuyen a hacer aflorar el pasado: el licor anunciado le recuerda a Manuele que tiene sed y se

---

<sup>735</sup> V. E. 1621/B 2. f. 37 (391).

<sup>736</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1202. La casa Osborne produce brandy y otros licores, pero no güisqui; en concreto el cartel del toro se creó para la marca Veterano, una bebida espirituosa. Su ceración se remonta a 1956 y su autor fue Manolo Prieto. En la provincia de Almería hay un toro de Osborne en Benahadux (en la n. 340, km. 457.) que se encuentra justamente en la ruta entre Almería y Gérgal (vid. Apéndice IV, figuras 43 y 54).

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 1191

pregunta si habrá una taberna donde tomar otra copa de chinchón, pero el paladar seco le trae a la memoria los helados de su infancia, y con ellos los eslóganes conocidos en su niñez:

Forse in conseguenza della scritta pubblicitaria sul toro bianco, presentemente lo stimolo che più mi brucia è la sete. Mi domando se a Gergal troverò subito una mescita di chichòn... Ma il sentore che, da una qualche vena sommersa, mi ha sfiorato, a sorpresa, il palato secco, non è di alcolici. E innocuo, stupidello: tutt'altro dissetante. Mi arriva da Totetaco.

A Roma superbo sorge  
il Gelato Cono Norge.

Si può supporre che Aracoeli bambina, non avesse mai veduto approdare a El Almendral un carrettino dei gelati<sup>738</sup>.

De la Almería actual, el pensamiento de Manuele no solo se desplaza, pues, a la Italia de su infancia, sino que desplaza a su vez la imagen de Aracoeli niña al momento presente. Sea dicho de pasada, el anuncio del “cono Norge” es el mismo que aparecía en una de las primeras narraciones de Morante: *I fidanzati* (1941).

De hecho, el viaje a Gérgal está plagado de alteraciones subjetivas de la percepción espacio-temporal:

Questa strada si chiama Rambla de Gergal<sup>739</sup>. E prevedibile, dunque, un pronto arrivo a Gergal, ultima stazione prevista verso la mia piccola mèta. Ma sebbene Gergal, a quanto mi risulta, disti appena quaranta chilometri da Almeria, il viaggio mi pare interminabile. È un fatto - oramai provato - che il mio tempo di rado corrisponde al tempo “normale”. Tirato o compresso dai miei nervi, si allunga o si contrae secondo i loro capricci<sup>740</sup>.

En los manuscritos aparece una anotación en rojo referida a este trayecto, que explicita la dualidad cronoespacial de la novela, ambiguamente oscilante entre el pasado y lo imaginario hasta el extremo de poner en duda el estatuto de realidad: “sgg. Questa strada si chiama la Rambla de Gergal- Come Faust (cfr.) io

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, pp. 1102-1103.

<sup>739</sup> V.E. 1621/A VI f. 9r (393). En rojo aparece: “sgg. Questa strada si chiama la Rambla de Gergal- Como Faust (cfr.) io viaggio su due binari separati – la cronaca del passato e la leggenda – Aracoeli non esiste? L’ho inventata io? Ecc.”.

<sup>740</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1203.

viaggio su due binari separati – la cronaca del passato e la leggenda – Aracoeli non esiste? L’ho inventata io? Ecc.”<sup>741</sup>.

Dada la importancia de Gérgal – con su paisaje árido y los recuerdos de la guerra que suscita en Manuele–, cabe preguntarse si Morante se inspiró en algunas composiciones de Neruda presentes en el libro por ella poseído. En particular *Tierras ofendidas*, donde se describe el bombardeo de Málaga<sup>742</sup> del que se hablará más adelante, y *Cómo era España*, cuya visión del paisaje español, presidido por un “Dios vacío”, presenta rasgos afines al pedregal del Almendral:

Era España tirante y seca, diurno  
tambor de son opaco,  
llanura y nido de águilas, silencio  
de azotada intemperie.

Cómo, hasta el llanto hasta el alma  
amo tu duro suelo, tu pan pobre,  
tu pueblo pobre, cómo hasta el hondo sitio  
de mi ser hay la flor perdida de tus aldeas  
arrugadas, inmóviles de tiempo,  
y tus campiñas minerales  
extendidas en luna y en edad  
y devoradas por un dios vacío.

Todas tus estructuras, tu animal  
aislamiento junto a tu inteligencia  
rodeada por las piedras abstractas del silencio,  
tu áspero vino, tu suave  
tus violentas y delicadas viñas.

Piedra solar, pura entre las regiones  
del mundo, España recorrida  
por sangres y metales, azul y victoriosa  
proletaria de pétalos y balas, única  
viva y soñolienta y sonora.<sup>743</sup>

Pero el paisaje desolado de la localidad almeriense, con su negrura entre primitiva y apocalíptica, coexiste con otro de cartón piedra en estridente

---

<sup>741</sup> V.E. 1621/A VI f. 9r (393).

<sup>742</sup> “[...] Málaga arada por la muerte / y perseguida entre precipicios / hasta que las enloquecidas madres / azotaban la piedra con sus recién nacidos. / Furor, vuelo de luto / y muerte y cólera, / hasta que ya las lágrimas y el duelo reunidos, / hasta que las palabras y el desmayo y la ira / no son sino un montón de huesos en un camino / y una piedra enterrada por el polvo”, cfr. P. Neruda, *Poesie*, cit., p. 66.

<sup>743</sup> *Ibid.* p. 64.

incongruencia: una falsa aldea tejana construida en los estudios cinematográficos de Tabernas, donde se rodaban los denominados “spaghetti-western”:

Segue un deserto nero di pietrame angoloso, a cui succede una spianata coperta di detriti minerari, anch'essi neri. E là è spuntato, sullo sfondo, un villaggio texano!

Lo stile tipico delle sue sommarie costruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi trasporta nell'America di certi film di avventura, visti nei cinema di periferia milanesi, che frequentavo nelle mie povere cacce serali. E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di aver letto in qualche guida che alcuni falsi western sono stati girati in questo territorio. Allora, in un rigurgito, mi torna alla gola, e fin dentro la testa, il mio squallido malessere ordinario, a me troppo noto. Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; e ancora una volta mi ripeto che le chiamate di Aracoeli sono state, esse pure, un falso segnale; e il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani. Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare Aracoeli, a me sale la consueta, unica risposta: «Che cosa cerchi, e chi?! non c'è nessuno. E tanto vale che tu ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente»<sup>744</sup>.

Como vemos, otro elemento de la cultura de masas, el cine<sup>745</sup>, se cruza en el viaje de Manuele. La ficción cinematográfica le recuerda la banalidad de la existencia, donde todo se convierte en significante vacío, en semiología del engaño. Estos paisajes exóticos de la desolación, por lo demás, recuerdan también exteriores de las películas de Pasolini como *Medea*, *Edipo Re* o *Il fiore delle mille e una notti*, donde el director buscaba recrear la infancia del mundo, la misma que busca Manuele. La Almería de Morante ofrece, pues, una inquietante simbiosis de lo edénico y lo desolado. A ello pudieron ayudar también las imágenes reproducidas en postales y en la guía de Porras, donde no faltan fotografías del falso poblado del Oeste junto a su descripción:

La zona montañosa que rodea Tabernas presenta una impresionante panorámica en su estratificación, causada por la fuerza erosiva de lluvias torrenciales en las desérticas colinas desprovistas de vegetación, con enorme parecido a las estepas californianas y a los cañones del Colorado. Estos paisajes naturales, desprovistos totalmente de vida, que asemejan en mucho a un paisaje lunar, han sido aprovechados por productoras cinematográficas nacionales y extranjeras para el rodaje de películas de todo tipo, desde el clásico *Far Wets* (sic) americano a las de sentido bíblico. Se han construido varios

---

<sup>744</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, pp. 1200-1201.

<sup>745</sup> Para un estudio en profundidad sobre las relaciones entre Morante y el cine, vid. M. Bardini, *Morante e il cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

poblados que atraen la atención de muchos visitantes sobre este pequeño Hollywood español<sup>746</sup>.

Salvo que Morante lo transforma hasta imprimirle valor simbólico, a la manera del paisaje desolado de la *Ginestra* leopardiana, donde la destrucción del mundo civilizado pone al descubierto el desierto natural y viceversa:

Adesso, mi si manifesta, al di sopra, un cielo basso, tutto coperto da una piatta nuvolaglia striata, che non sembra di natura acquea, rassomigliando, piuttosto, a una coltre di scorie bruciate, portate fin qua dal soffio africano. E difatti, nella siccità rabbiosa che l'ha denudato, il territorio sottostante richiama gli hammada dei prossimi deserti. Riconosco i massi già visti prima, buttati in disordine uno sull'altro, come enormi pietre tombali rovesciate da un cataclisma. Però, da vicino, sulla loro superficie non si legge niente: quelle, che mi erano parse impronte di strani corpi, sono solo crepe e deformità della materia, la quale mi si scopre, sui blocchi più prossimi, tutta ulcerata, e malata di una sorta di scabbia secca. D'un tratto, a qualche distanza, in un riquadro vedo lo spettacolo di una festa giapponese, accesa di lanternine luminose dai colori verde e oro; ma non tardo a riconoscere che, in realtà, è un piccolo aranceto carico di frutti, irrigato, certo, da una qualche sorgente segreta della Sierra (forse, da un'altra sorgente simile sbocciò la carne in fiore di Aracoeli?)<sup>747</sup>

El desierto<sup>748</sup>, como vemos, contiene un oasis imaginado por el protagonista como cuna de Aracoeli, también a semejanza de “la ginestra”. De hecho, llegado a Gérgal, la meta del viaje confirma su carácter casi irreal: “capitale del mondo, stazione centrale di El Almendral! Città serrana meravigliosa, piccola fossa de pizarra: da dove lo scalpiccio dei tuoi piedi nudi ribatte ancora, vibrando, di là dal muro del suono”<sup>749</sup>. Una transfiguración que resalta aún más si se compara con la seca descripción ofrecida por la *Guía de Almería*:

GERGAL. Km. 18 del C.C. 3326. A Almería y su estación marítima, 40. Aeropuerto, 48. Costa del Sol, Almería, 40. Tiene estación de ferrocarril a 5 km. 2.121 habitantes. Altitud, 759 m.s.n.m.

Situado en la margen derecha de la rambla de su nombre, en la parte más occidental de la Sierra de los Filabres. Gérgal vive principalmente de su producción agrícola de uva, aceituna, almendras y cereales.

---

<sup>746</sup> J. Porras, *Guía turística de Almería y provincia*, cit. p. 358. En la página 359 hay fotografías del poblado americano donde se ve al actor Julián Mateos vestido de vaquero para el rodaje de una película. Véase Apéndice IV, figuras 52 y 53.

<sup>747</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, pp. 1199-1200.

<sup>748</sup> Véase Apéndice IV, figuras 46, 47.

<sup>749</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1248.



Su castillo, que se conserva en buen estado, es del siglo XVII, construido sobre otro de la anterior centuria. Gérgal era la capital del estado del conde de la Puebla, a cuyo señorío pertenecían Bacaes y Velefique.

En su término municipal se encuentra el Pico de El Calar Alto de 2.168, lugar elegido para la instalación del Observatorio Astronómico antes citado, por haber estimado científicos y promotores que este es el de mayor luminosidad, nitidez de la atmósfera y de mayor número anual de horas solares de toda Europa. De su importancia, ya hemos dicho anteriormente que será el primero del continente Europeo y el segundo mundial<sup>750</sup>.

Si de este seco resumen Morante extrae la noción de 'capitalidad', sus recuerdos del paisaje pueden haberse servido también de las fotografías añadidas por la guía: el castillo que domina la ciudad a la manera de la Venta Quemada de Potocki<sup>751</sup>, aparece justo antes de acceder a la meta última, El Almendral (“[...] devo risalire la piccola discesa di Gergal; voltare verso quel castello in vista lassù in alto, indi riprendere la via battua: e là m’incontrerò con un cartello che indica El Almendral”<sup>752</sup>), y suscita en el protagonista recuerdos infantiles de damas, caballeros y espectros:

Sotto il Castello di Gergal, lungo il pendio, mi accorgo di quanto mi sono fatto vecchio. Quando mi chiamavo Manuelino Manuelito, le mie magre gambette si sarebbero levate a volo per vedere il Castello da vicino, e magari esaminarlo nell'interno (se, come mi è dato supporre, esso è disabitato). Come per tutti i lettori di fiabe, per me allora i castelli non erano propriamente fabbriche terrestri. Non solo cavalieri, dame e fate; ma perfino Semprevergini o Trinità - se appena tentavo di figurarmi la loro casa - io non avrei saputo sistemarli meglio che fra mura castellane. Forse, mura di nubi? forse, d'oro? Quando abbandonate, poi, le occupano i fantasmi<sup>753</sup>.

Otro elemento en el que Morante se detiene es el observatorio hispano-alemán de Calar Alto<sup>754</sup>, aludido de forma indirecta por Manuele, que intercala palabras castellanas de sus interlocutores:

La saletta frattanto è stata invasa da una squadra di avventori, tutti uomini più o meno giovani - in apparenza operai - dei quali un gruppo s'è accampato intorno al mio tavolino. Alcuni di loro parlano tedesco; e la ragazza della mèscita si accosta domandandomi se capisco l'alemàn<sup>755</sup> e se anch'io voglio comer. Faccio un gesto negativo. In realtà, io capisco il tedesco, ma non m'interessa conoscere quello che dicono costoro; e di mangiare non ho voglia, anzi mi stupisco che sia già l'ora del pasto. Mentre mi alzo per andarmene,

---

<sup>750</sup> J. Porras, *Guía turística...*, op. cit., p. 371.

<sup>751</sup> Véase Apéndice IV figura 49.

<sup>752</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1252.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 1279.

<sup>754</sup> Véase Apéndice IV figura 48.

<sup>755</sup> V.E. 1921/A VIII f. 41v, “Tedesco in spagnolo Alemán (cfr.) Germania Alemania (cfr)”.

vengo a sapere che gli avventori sopraggiunti si trovano da queste parti a scopo di lavoro. Difatti lassù in cima - e la ragazza agita la mano a sinistra, verso l'altezza delle montagne - si va installando un osservatorio astronomico ispano-tedesco - el primero d'Europa - perché questa è la zona màs luminosa d'Europa.

LA MÀS LUMINOSA.

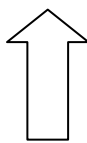
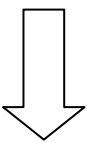
Tali parole mi accompagnano in un alto coro fino all'uscita. Qua m'informo sulla strada per El Almendral<sup>756</sup>.

La insistencia en la “luminosidad” pudo estar sugerida por la descripción del observatorio en el folleto turístico, donde se resaltaba el carácter extraordinariamente luminoso de Almería:

**Su luminosidad.**

Almería, ante todo, es la provincia más luminosa de toda Europa. En el pasado año se han registrado 3.062 horas de sol en sus observatorios. Esta circunstancia tan excepcional ha hecho que la provincia de Almería sea el lugar elegido para la instalación del Observatorio Astronómico de El Calar Alto, a 2.168 metros sobre el nivel del mar, que es hoy el primer observatorio de Europa y el segundo del mundo, ingente obra llevada a cabo conjuntamente por organismos y entidades hispano-alemanas<sup>757</sup>.

Ello, desde el punto de vista del itinerario simbólico realizado por Manuele –un viaje casi dantesco– que lo desplaza bruscamente hacia la esfera celeste situando El Almendral en el punto de bifurcación hacia una luz antelucana que invierte la caída al abismo de Aracoeli:

PARAÍSO	El Almendral	El Almendral	ESPAÑA
(PURGATORIO)	Itinerario Manuele 	Itinerario Aracoeli 	
INFIERNO	Milán	Roma	ITALIA
	Desde el pecado	Hacia el pecado	

En tal sentido, el viaje comenzaría en el Infierno, pasaría por el Purgatorio (la experiencia vital del protagonista y de su madre), para terminar en el Paraíso hacia el que apunta el Observatorio Astronómico, circundado por la luminosidad

<sup>756</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, pp. 1251-1252.

<sup>757</sup> J. Porras, *Guía turística de Almería...*, cit., p. 224. En la página siguiente hay una fotografía del observatorio.

almeriense. No han faltado, en efecto, propuestas críticas de una lectura dantesca<sup>758</sup>, o bien asimilable al viaje de Orfeo a los infiernos<sup>759</sup>. Por nuestra parte, lo que interesa señalar es la función paradójica de Almería como “paraíso infernal”, con su solaridad metafísica a la manera de las ciudades de De Chirico.

El viaje por España desemboca en el encuentro fantasmagórico con Aracoeli y con la visión de El Almendral y el perro. Aquí las imágenes reales se mezclan con las de un sueño infantil rescatado por Manuele, enturbiando con un “colore fangoso” la ingenua utopía sin llegar a anularla porque el cielo absorbe esa oscuridad:

Adesso qua, su per la stretta carraia che dal castello di Gergal porta all'ultima stazione del mio viaggio, ho risentito nel cervello un urto, come di vanga a dissodare uno scavo. E mi sorprende a riconoscere, nel territorio d'intorno, quel mondo mai prima visitato che sognai verso i sette anni, sul treno che mi portava a Roma, giù dal Piemonte, per visitare Aracoeli «che stava male». Questi erano i massi, e queste le sassaie ineguali, che nel sogno avevo confuso per cavalloni e onde marine: solo che qui non dispongo di una mongolfiera azzurra. Vado arrancando col mio corpo attratto dalla terra e ancora traballante un poco per la mia bevuta di Gergal. Sopra di me, lo spazio intoccabile assorbe dal cielo il brutto colore fangoso che mi accompagna fino dall'alba di Almeria. Altro era il colore di quel sogno antico, dove lo spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt'uno. Il passo a cui mi trovo, invero, si direbbe soltanto un ricordo abbrunato di quel sogno. Ma pure dall'uno all'altro corre il medesimo segnale di Aracoeli: la mia traversata presente, e il mio voiletto sulla mongolfiera, s'incrociano in questo punto<sup>760</sup>.

Sogno in mongolfiera	Dalla terra attratto
i massi e le sassaie	Cavalloni e onde marine
Il brutto colore fangoso del cielo	Spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli
Viaggio →ricordo di un sogno	

En la culminación de la visión, los lugares se describen en términos astronómicos: una “foresta zodiacale delle croci [...] alla prossimità dello zenit”, y el encuentro de Manuele con su madre tiene lugar precisamente en la “petraia onirica”, en una

<sup>758</sup> Cfr. M. Gragnolati, S. Fortuna, “Attaccando a suo capezzolo le mie labbra ingorde”: corpo linguaggio e soggettività da Dante ad *Aracoeli* di Elsa Morante”, *Nuova Corrente*, 141, 2008, pp. 85-123.

<sup>759</sup> Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante...*, cit.

<sup>760</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1425-1426.

dimensión metafísica del espacio recordado. Ese encuentro es al mismo tiempo producto del alcohol y del recuerdo de Aracoeli degradada, dos formas equiparadas por el engaño: “Ma io lo stesso riprendo la marcia, perché, tanto, questo incontro è stato una mia invenzione. Mia e dell'alcol. Si sa che l'alcol è ruffiano: e Aracoeli è una p.”<sup>761</sup>.

También las imágenes del Almendral conservan huellas de la guía de Porras: “Appaiono le prime casupole, del solito materiale argilloso, comune da queste parti. Sono chiuse, e si direbbero disabitate”<sup>762</sup>. La desoladora escena en nada se parece a un paraíso terrestre, sino más bien a las simas del infierno dantesco. La naturaleza no responde, no se adapta, a la voluntad del hombre. Ni siquiera las señales que parece emitir son tales:

Ecco la svolta di cui mi accennarono alla mèscita. Ne parte un sentiero scosceso, a saliscendì, che da un lato si affaccia su un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante. Per un tratto, su questo lato, come pure su quello opposto in alto, mi accompagna il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso. Ma più in là, dai margini spunta qualche fico d'India. E a distanza, sul basso fondo, in mezzo al circo rovinoso, s'incomincia a distinguere un riquadro piatto verdeggiante. Un campo! un orto, se così può dirsi. Vi si scorgono chiazze regolari coltivate: poi fra queste riconosco un arancio malaticcio, un ulivo storpio, una vite nuda. Pochi passi più avanti, sulla mia sinistra, c'è una targa scritta a mano, con una vernice stinta, ma leggibile: *El Almendral*. E più sotto: *Las Aneas* (certo il nome di un altro villaggio lì prossimo)<sup>763</sup>.

Allí, la visión de un perro torturado revela la maldad humana universal. La repetición de la palabra española *perro* estaba pensada, según dijimos, como final de la novela, lo que indica que Morante conocía el valor peyorativo del término, cuya dura fonología parece imitar la aspereza del recuerdo:

Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci. Alla forma, è parente dei lupi, certo di ramo bastardo, e d'indole mansueta. E' tisico per fame, e pazzo di terrore. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella. Anche qua, evidentemente, come in ogni territorio umano, si trova chi gode a perseguire i cagnacci. A me, i cani fanno maggiore pietà che gli uomini. Voglio liberarlo; e fra i miei vani tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce. In assenza di un suo nome proprio, non mi resta che chiamarlo Cane: o meglio, nel suo

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 1428.

<sup>762</sup> Véase Apéndice IV, figuras 50 y 51.

<sup>763</sup> *Ibidem*.

caso, Perro, siccome lui, naturalmente, intenderà piuttosto lo spagnolo. *Perro* è stata una delle prime parole da me apprese nella vita.  
«Perro! Perro! Perro!!»<sup>764</sup>

El apunte que en el manuscrito señala este párrafo como el posible final de la novela, dice: “Alla fine, io vedo ripassare il cane con la pentola e grido (ma non lo sento più) Perro! Perro! Perro! (Fine)”<sup>765</sup>. La versión definitiva, en cambio, situará la escena en la minúscula pseudo-taberna del Almendral:

Il locale, infatti, nella sua superficie minima, appare adibito a simili servizi. E provvisto di un banco di mèscita, di una mensola per le bottiglie, e di una tavola con due panche. Sùbito io mi lascio andare su una panca; e, alla prima occhiata, riconosco al di sopra del banco di mèscita il Generalissimo, in una fotografia di forse trent'anni fa: già grosso e panciuto sotto la nota uniforme, e con la sua storica fisionomia di burocrate furbo, tronfio e vincitore. La parete a lato della mia sedia è decorata con ritagli di riviste illustrate a colori: non troppo diverse dal genere affine italiano, sebbene, ancora, non altrettanto pornografiche. Sono foto stampate a rotocalco, con figure svariate, ma uniformi nel soggetto: tutte donne semisvestite che esibiscono le diverse pezzature della propria carne, ostentando le cosce con la giarrettiere ben tirata sulla calza e il gonfio reggipetto di pizzo trasparente. Hanno l'abituale sorriso stolido di simili esibizioni: col quale sembrano, in fondo, mascherare un'accusa d'oltraggio insanabile<sup>766</sup>.

Aquí la desesperanza elige dos iconos: la foto del Caudillo<sup>767</sup> como supervivencia momificada de la dictadura, y las revistas de mujeres semidesnudas que anuncian ya el vecino “destape”. Lo viejo y lo nuevo se ridiculizan recíprocamente: la opresión se ha anquilosado y la cultura de masas ocupa el espacio de la antigua cultura popular. En correspondencia con esta pérdida de memoria, Manuele llega por fin a la ansiada meta en la que espera una señal, pero, ante la pregunta por la existencia de algunos parientes apellidados Muñoz en la pedanía, la respuesta de un viejo cierra el círculo reconduciéndolo al vacío: “Fa di nuovo il suo sorriso svogliato, di rassegnazione ironica e d'ovvietà. Mi risponde: «Qua in giro tutta la gente porta questo cognome»”<sup>768</sup>. Toda singularidad parece haber desaparecido junto con el pasado.

---

<sup>764</sup> *Ibid.*, pp. 1428-1429.

<sup>765</sup> V. E. 1621/A VIII f. 54r (562).

<sup>766</sup> E. Morante, *Opere*, vol. cit., p. 1429 y p. 1430.

<sup>767</sup> Véase Apéndice IV, figura 24.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 1430.

Tras el desencanto almeriense, el relato retrocede hasta el episodio del encuentro con el padre. El desplazamiento se produce bruscamente, sin mediación del narrador. Hasta ahora el procedimiento habitual para ensartar el pasado en el marco del viaje eran, proustianamente, los recuerdos. Pero en esta última parte no es así: el recuerdo de la segunda fuga del colegio que lo lleva a visitar a su padre Eugenio se interrumpe abruptamente. Con este encuentro acaba la novela.

Ofrecemos a continuación las cuatro variantes del final, que incluyen la noticia de la muerte del padre a través de un telegrama que Manuele recibe en el internado. Esta solución llegó hasta las pruebas de imprenta y fue eliminada en el último momento:

MNS.2	DTS.	BOZZE
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	V.E. 1621/D. 1 Copia a máquina previa a la entrega a la editorial	V.E. 1621/C. 1-4: Pruebas de imprenta
<p><b>pp. 63-68 (903-904)</b> [...] Il mio giudizio adulto, tuttavia, mi invita a diffidare della mia spiegazione [trovata] odierna, l'intero caso della mia vita, infatti, a riguardarlo, indietro, come di una impostura. /fine della pagina/ mi testimonia che il mio amore non seppe darsi mai, se non ai belli e di età fanciulla [e giovanetti] e come diceva il mio caro poeta (il più caro a me fra tutti i poeti universi?) E' il nobile sesso. E poi di questo solo un'età [...] [(nobile sí ma fresco!)] Il mio nessun amore per il [prode] Comandante [di sommergibile] [mio padre] è certezza indiscussa. E tanto meno, dunque, sarebbe credibile un mio tragico amore per l'ex Comandante, gonfio di sbronze nel suo fetente interno 15. Non è uno scherzo lecito, puntare a scommesse sui morti. [parte tachada que es una primera reelaboración de la que sigue:]</p> <p><b>p. 65 (905)</b> Non so più dire la data precisa del decesso, che mi fu comunicato per telegramma, [a quasi una settimana di distanza] quasi una settimana dopo, dalla zia Monda. Di certo, fu un giorno di Sabato che mi raggiunse [ricevetti il] il messaggio, poiché ricordo che mentre lo leggevo in sala da studio nella sala di studio del colleggiomi arrivavano da fuori [dall'esterno] le voci degli altri collegiali, tesi alla partita di calcio di ogni Sabato pomeriggio. Una ripulsa angosciosa mi vietava non solo di intervenire, ma perfino di assistere alle (loro) partite (forse – io sospetto – mi identificavo inconsciamente col pallone, trattato a calci dalle squadre) e in quell'ora mi tenevo appartato, secondo il solito, nella sala da studio, isolata e deserta. Il testo del telegramma, che ricordo esatto in ogni parola, era il seguente: <u>Eugenio deceduto Lunedì mattino scorso stringoti al cuore carissimo nipotino coraggioB tua zietta</u>. [subrayado de la autora] “Lunedì ultimo scorso”, e s'era al sabato. Così opportunamente la zia Monda seguendo il criterio stabilito per simili circostanze in casa nostra – aveva provveduto a risparmiarmi lo spettacolo del funerale. E altrettanto l'anomalia [fine della pagina]</p> <p><b>p. 66 (906)</b> [Cambia los días, en lugar de morir el lunes muere el miércoles y el telegrama llega el lunes; las otras variantes limitadas a que la Zia Monda le evita el funeral] <b>V. E. 1621/A XII f. 18 fronte</b> Muñoz Muñoz [la tilde figura bajo la n]</p>	<p><b>p. 361</b> Il mio giudizio adulto, tuttavia, m'invita a diffidare della mia spiegazione odierna, come di una probabile impostura.. L'intero corso della mia vita, infatti, a riguardarlo indietro, mi testimonia che il mio amore non seppe darsi mai se non ai belli – e giovincelli. Come ha scritto il mio caro Poeta, l'amoroso S.P.? <u>E' il nobile sesso. E poi di questo solo un'età.</u> Il mio nessun amore per il prode Comandante di sommergibile è certezza indiscussa. E tanto meno, dunque, sarebbe credibile un mio tragico amore per l'ex Comandante, gonfio di sbronze nel suo fetente interno 15. Non è uno scherzo lecito, puntare a scommesse sui morti. Non so più dire la data precisa del decesso, che mi fu annunciato per telegramma, <del>a distanza di quasi una settimana</del> dalla zia Monda. Di certo fu in un giorno di Sabato che mi raggiunse il messaggio, poiché ricordo che mentre lo leggevo arrivavano dall'esterno le voci degli altri collegiali, tesi alla partita di calcio di ogni sabato pomeriggio. Una ripulsa angosciosa mi vietava non solo di intervenire, ma perfino di assistere alle partite (forse – io sospetto – mi identificavo inconsciamente col pallone, trattato a calci dalle squadre) e in quell'ora mi tenevo appartato, secondo il solito, nella sala di studio, isolata e deserta. Il<sup>769</sup></p>	<p><b>p. 327 (321)</b> Il mio giudizio adulto, tuttavia, m'invita a diffidare della mia spiegazione odierna, come di una probabile impostura. L'intero corso della mia vita, infatti, a riguardarlo indietro, mi testimonia che il mio amore non seppe darsi mai se non ai belli – e giovincelli. Come ha scritto il mio caro Poeta, l'amoroso S.P.? <u>È il nobile sesso. E poi di questo solo un'età.</u> Il mio nessun amore per il prode Comandante di sommergibile è certezza indiscussa. E tanto meno, dunque, sarebbe credibile un mio tragico amore per l'ex Comandante, gonfio di sbronze nel suo fetente interno 15. Non è uno scherzo lecito, puntare a scommesse sui morti. Non so più dire la data precisa del decesso, che mi fu annunciato per telegramma dalla zia Monda. Di certo fu in un giorno di Sabato che mi raggiunse il messaggio, poiché ricordo che mentre lo leggevo mi arrivavano dall'esterno le voci degli altri collegiali, tesi alla partita di calcio di ogni sabato pomeriggio. Una ripulsa angosciosa mi vietava non solo di intervenire, ma perfino di assistere alle partite (forse – io sospetto – mi identificavo inconsciamente col pallone, trattato a calci dalle squadre) e in quell'ora mi tenevo appartato, secondo il solito, nella sala di studio isolata e deserta. Il<sup>770</sup></p>

<sup>769</sup> Aquí se interrumpe el texto.

<sup>770</sup> Todo el fragmento está enmarcado en azul y tachado con cruces alrededor.

Como vemos, aparece una referencia a Sandro Penna que se hace menos explícita en las versiones sucesivas para evitar que detrás de Manuele trasluzca la propia escritora, cuya amistad con Penna era notoria; la referencia a su predilección por los jóvenes (“nobile sí, ma fresco!”), también desaparece. Tampoco llegará a la versión final la justificación de la ausencia de amor por el padre al no ser este un “giovincello”, sino alguien “gonfio di sbronze”, un signo de la ambigua asociación entre el amor paterno y el sexual, sobre la que se extiende la sombra del incesto. El redactado final se orienta más hacia la compasión y a subrayar el amor profundo de Eugenio por Aracoeli. Por último, tenemos el telegrama de la tía Monda que llega tarde para evitar al sobrino las molestias del funeral. De manera análoga a lo que había ocurrido con la nota de despedida de la madre, Morante reproduce el texto completo, esta vez caracterizado por una fría prosa telegráfica cargada de pragmatismo burgués. Este fragmento debía situarse después de la visita a Eugenio. El llanto del protagonista puede ser asociado a un “final del mundo” fantástico no menos que a la pérdida de la fe y de la esperanza en el sentido de la existencia. La novela se concluye con explosión de llanto liberadora en una calle del barrio de San Lorenzo.

Resumiendo los tres finales: el primero se situaba en El Almendral y concluía reiterando la palabra “perro” tras el encuentro con la Aracoeli fantasmagórica; el segundo, tenía como teatro Roma, cerca del cementerio que guarda los restos de Araceli, y sustituía a la madre por el padre Eugenio; el tercero y último anuncia la muerte de este último, provocando el llanto liberador de Manuele cuando descubre que lo ama: “ma certi individui sono più inclini a piangere d’amore, che di morte<sup>771</sup>”. También en este caso, el final se sitúa en las cercanías del cementerio del Verano, cerrando así el círculo tras la catábasis por tierras españolas. Gracias a este viaje, el protagonista redescubre la figura del padre, abandonado y decrepito que vive, como el mismo Manuel, consumido por

---

<sup>771</sup> E. Morante, *Opere*, cit. ,vol. II, p. 1454.



recuerdo de Aracoeli. El Almendral, aun no cerrando físicamente la novela, es, por tanto, la clave transformadora de la parábola.

### 3.2.6. La España imaginada

#### 3.2.6.1. Entre postales, recuerdos y guías turísticas

Hemos visto como la España percibida por Manuele está sujeta a alteraciones subjetivas que deforman su percepción. Ahora nos centraremos en las imágenes derivadas de sus recuerdos infantiles siguiendo la traza de las fuentes documentales a las que pudo recurrir la autora.

La patria materna de Manuele se configura como un mundo misterioso y seductor entrevisto a través de relatos, canciones, postales, cartas u otras noticias indirectas. Uno de los primeros recuerdos es suscitado por la vista de un anuncio de paella mientras el protagonista deambula por el puerto de Almería:

Oltrepassato lo spiazzo con la sua povera, vecchia rovina, mi trovo in una straducola tranquilla, da dove intravvedo di nuovo, sul fondo, il piazzale semibuio del porto. Incollato al vetro di un locale, un pezzo di carta scritto a mano, promette: *Paella*. E io ne aproffitto per una sorta d'invito. *Paella alla valenciana!* nel mio passato familiare, questo era il solo piatto a me noto della cucina spagnola. E risento la voce di mio padre, che, seduto a tavola, fra noi, diceva a mia madre e a me, per l'occasione: «Quando in tutta la Spagna tornerà la pace, andremo a Valencia, a mangiare la vera paella». Per me, Valencia era una vecchia canzonetta, che la zia Monda canterellava con voce nostalgica (e alquanto stonata):

Valencia  
dolce terra che ci afferra con le mille seduzion!  
Sul tuo suolo profumato  
dai più vaghi fior  
ho trovato nell'amore  
la pace del cuor!<sup>772</sup>

Aquí la imagen de España –un estereotipo asociado a canciones de época– surge en una escena feliz con la familia reunida y la promesa paterna de viajar a la mítica tierra: una promesa incumplida al igual que otras de *L'isola di Arturo* y

---

<sup>772</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1108.

*Menzogna e sortilegio*. En los manuscritos hemos encontrado versiones dispares del episodio que conviene reproducir:

MNS.2	MNS. 3	EDICIÓN FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII Redacción de 1977	V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II (capítulo 18)
<p>V. E. 1621/A III f. 23 (138) v. “Agg. Nella nostra casa a Roma, talora, in onore si cucinava quel per della Spagna, si cucinava quel piatto gradito assai da mio padre. Il quale una volta aveva detto a mia madre e a me: “Quando tutta la Spagna tornerà in pace, andremo insieme a mangiare la vera paella a Valencia”. Per me, Valencia era una canzone che la zia Monda accennava, (stonando un poco al solito): Valencia <u>soggiorno</u> incantato dei primi vaghi fior”</p> <p>V. E. 1621/A III f. 23 v. [En rojo después de asterisco:] E mi vedevo a Valencia in un famoso ristorante giardino profumato di più vaghi fior a mangiare la paella con mio padre e mia madre: lui in alta uniforme e lei come nella cartolina abito rosso coi volanti di seta piuma bianca e nera.</p> <p>V. E. 1621/A III f. 24 r. [...] La <u>paella valenciana</u> era il solo piatto della cucina spagnola che io conoscessi. E nel corso della guerra civile, mio padre più d’una volta aveva promesso festevolmente a mia madre e a me: “Quando in tutta la Spagna torna la pace, noi tre insieme andiamo a Cordoba, a Siviglia, a Granada, a Valencia [corr. de Valenza], a mangiare la vera paella”. Per me Valencia [corr. de Valenza] era una vecchia canzonetta che la zia Monda ogni tanto canterellava (stonando alquanto, secondo il suo solito): Valencia Dolce terra che ci afferra con le mille seduzion... ... sul tuo suolo profumato dei più vaghi fior.</p>	<p>V.E. 1621/B I. f. 142 v. Valencia Sul tuo suolo profumato Dai più vaghi fior Ho trovato nell’amore La pace del cuor! E il tuo cielo incantato rapito, estasiato</p>	<p>(pp. 1107-1108) Oltrepasato lo spiazzo con la sua povera, vecchia rovina, mi trovo in una straducola tranquilla, da dove intravvedo di nuovo, sul fondo, il piazzale semibuio del porto. Incollato al vetro di un locale, un pezzo di carta scritto a mano, promette: <i>Paella</i>. E io ne approfitto per una sorta d’invito. <i>Paella alla valenciana!</i> nel mio passato familiare, questo era il solo piatto a me noto della cucina spagnola. E risento la voce di mio padre, che, seduto a tavola, fra noi, diceva a mia madre e a me, per l’occasione: «Quando in tutta la Spagna tornerà la pace, andremo a Valencia, a mangiare la vera paella». Per me, Valencia era una vecchia canzonetta, che la zia Monda canterellava con voce nostalgica (e alquanto stonata):</p> <p>Valencia dolce terra che ci afferra con le mille seduzion! Sul tuo suolo profumato dai più vaghi fior ho trovato nell’amore la pace del cuor!</p>

Inicialmente el viaje prometido incluye, además de Valencia, Granada, Córdoba, y Sevilla, y se cita expresamente la “guerra civil”; en la versión final, el recuerdo se centra en Valencia y emerge a partir de un letrado leído en la España actual, mientras que la alusión a la guerra se hace por litote: “Quando... tornerà la pace”. Nótese también que, si primero Morante oscilaba entre “canzone” o “canzonetta”,

luego opta por la denominación más reductiva. Se trata de una canción de los años treinta<sup>773</sup>, cuya letra conviene reproducir, porque las variantes presentes en los manuscritos, sumadas a la elegida para la versión final, abarcan una buena parte de ella (en cursiva los versos citados):

*Valencia, dolce terra  
che ci afferra con le mille seduzion,  
Valencia, paradiso del sorriso  
che ci inebria di passion.*

Valencia, sei fatale  
come strale che fa il cuore sanguinar,  
io t'amo e più nulla per me bramo  
poiché tutto è fine a te.

*Sul tuo lido profumato  
dei tuoi vaghi fior,  
ho trovato nell'amor  
la pace del cor.*

*E sotto il tuo cielo stellato,  
rapito, estasiato,  
l'ebbrezza suprema d'un bacio  
folle mi rapì.*

Fuggendo la tua seduzione  
sperai nell'oblio,  
non ancora la dolce canzone  
sento sussurrar.

Valencia, sei fatale  
come strale che fa il cuore sanguinar,  
io t'amo e più nulla per me bramo  
poiché tutto è fine a te!

Morante refunde estrofas y modifica levemente palabras: una operación propia de quien cita de memoria. El repertorio de canciones melódicas españolizantes ligadas a sus propios recuerdos añade, pues, nueva pieza junto a *Rosa de Malaga* y *Cielito lindo*.

Otro recuerdo de la España soñada por Manuele se activa en el vuelo hacia Almería cuando hojea un folleto turístico de la ciudad: “Dalla tasca del sedile, di

---

<sup>773</sup> La compuso en 1929 el maestro Padilla (José Padilla Sánchez), en coautoría con L. Boyer y J. Charles.

fronte a me, sporge un opuscolo di propaganda turistica dal titolo COSTA DEL SOL. Il testo è in lingua inglese. E qua imparo che *almeria* in arabo significa specchio”<sup>774</sup>. La cercanía de la ciudad evoca en Manuele el recuerdo de viejas postales de la infancia: “Per me ragazzetto, queste due cartoline hanno significato il vero ritratto dell’ignota città Almeria”<sup>775</sup>. Ya hemos mencionado las guías utilizadas en el viaje de 1975: la de Hachette y la de Manuel Porras, esta última adquirida probablemente *in loco*. Ahora interesa demostrar que la novela se sirvió de ellas.

Al dar las primeras pinceladas de la ciudad, Manuele afirma repetir las informaciones leídas en el folleto del avión:

Almeria espejo mirror specchio. Di questa città io so poco o niente. Anche l'opuscolo, che ho qua sotto gli occhi, me ne dà scarse notizie. Chiamata in antico il Grande Porto... Già covò di pirati... Già capitale di splendore moresco<sup>776</sup>.

En realidad este apunte resume algunos datos ofrecidos por la Guía Bleu de Hachette (los evidenciamos en cursiva):

Almería (114 5010 hab.), capitale de province, siège d’un évêché, est un lieu de séjour très apprécié pour la douceur et la sécheresse de son climat, mais il ne s’agit pas, à proprement parler, d’une station balnéaire, bien qu’il y ait une plage.

Dans certains de ses quartiers, *Almería est une vraie ville mauresque*, notamment au pied de l’Alcazaba. On y visitera surtout la cathédrale et l’Alcazaba, l’itinéraire à travers la vieille ville étant conçu à l’intention des amateurs de détails.

Quand Almeria était Almería. - Fondée probablement par les Phéniciens, occupée ensuite par les Carthaginois, puis les Romains, qui l’appelèrent *Portus Magnus* ou *Virginatus*, elle passa au pouvoir des Wisigoths, puis *des Arabes qui l’appelèrent Almería, le Miroir*. *Dès l’époque de l’émirat omeyyade de Cordoue, elle devint l’un des premiers ports de la péninsule et une ville splendide*. «Quand Almería était Almería, Grenade était sa métairie», dit un proverbe.

Un foyer de culture andalouse. - A la chute du califat de Cordoue, elle devint la capitale d’un émirat indépendant, qui engloba même Cordoue, Jaén, Murcie et une partie de la Région de Grenade. Bientôt, dépassant Séville en magnificence, elle tomba en 1091 au pouvoir des Almoravides et *se transforma en repaire de pirates*. Prise en 1147 par Alphonse VII de Castille avec l’aide de la Navarre et de la Catalogne et des flottes de Gènes et de Pise, elle fut reprise en 1157 par les Arabes. En 1489, l’oncle de Boabdil Abdallah az Zagal, la remit aux Rois Catholiques<sup>777</sup>.

---

<sup>774</sup> *Ibid.* p. 1087.

<sup>775</sup> *Ibidem.*

<sup>776</sup> *Ibidem.*

<sup>777</sup> *Espagne. Les guides bleus*, Paris, Hachette, pp. 759-762.

El folleto del avión es, pues, la guía Hachette reducida a tres datos: “capitale moresca”, “Grande Porto” y “covo di pirati”: una información suficiente para suscitar en Manuele el recuerdo del pasado en el que aparecen tres postales clave que ilustran la Almería imaginada en su infancia. Una de ellas reproduce la Puerta de Almería en una “antica veduta” que coincide con la imagen impresa en la Guía de Porrás. Morante utiliza un procedimiento efrástico para presentar la ilustración:

Le sole immagini sue, che tuttora porto fisse nella mente, sono un paio di cartoline illustrate, giunte in passato a Roma, col timbro di Gergal, e conservate per anni in casa nostra. La prima è un'antica veduta della Porta di Almeria (la puerta de oro) disegno da Mille e una notte, stampato in un colore ocra solare (l'oro) con qualche macchia d'azzurro e di vermiglio. Simile a un'altissima nave, questa Porta si erge a specchio di un approdo popolato di vele e di minuscoli personaggi d'oriente<sup>778</sup>.

Se trata de la ilustración de Genaro Pérez Villaamil de *La puerta del mar* (vid. Figura 31, Apéndice IV ilustraciones)<sup>779</sup>, que en realidad corresponde a la Puerta del Sol de Toledo modificada por el artista con el añadido de un puerto<sup>780</sup>. La tradición popular ha creído en la fantasía del artista y muchos son los que piensan que esta puerta existió realmente en Almería. A esa fantasía otorga Morante con su éfrasis el contorno de un paisaje real, aunque rescatado de una “veduta antica”.

También la descripción de la catedral de Almería está construida efrásticamente sobre una presunta tarjeta postal que en realidad corresponde a imágenes recabadas de la *Guía* de Porrás (vid. Apéndice IV, Figuras 32, 33, 34)<sup>781</sup>: “E la seconda cartolina è un interno di cattedrale (la Catedral-Fortaleza de

---

<sup>778</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1087-1088.

<sup>779</sup> Genaro Pérez Villaamil d’Huget (1807-1854) fue un pintor romántico español especializado en paisajes y monumentos. También fue conocido por retratar espectáculos taurinos. Sus grabados se encuentran publicados en Patricio de la Escosura, *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España (1842-1850)*, París, Alberto Hauser, 3 vol., 1842-1850.

<sup>780</sup> Cfr. <http://jose Luisruz.blogspot.com.es/2011/07/la-puerta-de-almeria-que-nunca-existio.html>

<sup>781</sup> Vid. J. Porrás, *Guía turística...*, op. cit. p. 53.

Almeria) dai molti cieli a volta intrecciati di nervature; e scolpito di emblemi e simulacri in ogni suo lato, da parer tutto coperto di una vegetazione uranica”<sup>782</sup>.

Un retrato recabado de otra postal completa la tríada iconográfica de Manuele niño recordada por el Manuele presente:

Per me ragazzetto, queste due cartoline hanno significato il vero ritratto dell'ignota città Almeria. Ma di una terza, poi, mi sono addirittura impadronito, serbandola, in séguito, nel mio cassetto, tanto mi affascinava. C'è una ragazza in festa, con una grandissima gonna rosso fuoco, e, visibile, una sottogonna a volanti, di un materiale leggero e gonfio da parere di piume. Ha calze bianche e scarpette rosse; sul busto, uno scialle lavorato a fili multicolori e in cima alla testa una rosa bianca<sup>783</sup>.

En este caso, la descripción corresponde a una postal adquirida por Morante en su viaje a Almería, donde aparece una andaluza vestida de gitana: la imagen se atiene al modelo de otras fotografías presentes en la guía de Porrás (Vid. Apéndice IV, Figuras 35, 36, 37, 38, 39 y 40), citada como fuente de información en un apunte manuscrito a propósito de vírgenes andaluzas: “Ricordare la Virgen del Martirio pg. 314 della Guia de Almeria”<sup>784</sup>. Y es de destacar que en otro lugar del manuscrito Manuele recuerda a su madre ataviada de gitana en Valencia: “lei come nella cartolina, abito rosso coi volanti di seta piuma bianca e nera”<sup>785</sup>.

Una prueba más que demuestra que Morante utilizó postales adquiridas durante su viaje por Andalucía es la descripción de la Macarena en la sección 37 de la novela<sup>786</sup>, cuando se habla de la religiosidad primitiva de Aracoeli:

Le Semprevergini non erano favole, ma verità documentate, visto che a casa nostra ne avevamo le fotografie. Ce n'erano di piccole, formato cartolina, e una appesa sul letto - grande al vero - a colori. Questa portava in capo, sotto una corona pesante, una cuffia di balze e ricami stupendi che le scendeva a mantiglia fino sulle spalle. Le sue guance erano floride e rosse, da parer truccate, e i suoi cigli così lunghi da sembrare finti; ma i suoi grandi occhi a mandorla sapevano di tristezza, e ne scendevano lagrime grosse e dure come ciottoli. Questa Signora si chiamava Macarena, e in casa nostra era di famiglia<sup>787</sup>.

---

<sup>782</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1088.

<sup>783</sup> *Ibidem*.

<sup>784</sup> V.E. 1621/A V, f. 1v

<sup>785</sup> V. E. 1621/A III f. 23 v.


<sup>786</sup> Véase Apéndice IV, figura 25,

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 1185.

El retrato coincide exactamente con la postal encontrada entre los papeles sueltos de la Carpeta III (V.E. 1621-B).

De otros lugares emblemáticos en el recuerdo de Manuele, parece no haber quedado huella en la Almería real. Así lo descubre en el bar donde entra para degustar la mítica paella: “L'ho udito nominare, fra l'altro, la Rocca dei Mori, e l'Avenida del Generalissimo; ma inutilmente, in silenzio, ho atteso una qualche sua menzione della Porta d'Oro, o della Catedral-Fortaleza”<sup>788</sup>.

En cambio sí encontrará otra imagen de carácter apotropaico que conecta con los restos de la cultura almeriense más ancestral: el Indalo, un amuleto arcaico que Aracoeli le había colgado del cuello en la niñez para protegerlo de los malos auspicios:

E intanto, alzando gli occhi, ho ancora un'altra sorpresa: di sopra all'uscio, sul muro, c'è una sorta di feticcio di terracotta, nel quale d'un balzo riconosco la medesima piccola sagoma del talismano  che Aracoeli mi appese al collo una volta, dopo la profezia della zingara.<sup>789</sup>

Como vemos, el recorrido de Manuele por Almería construye un *puzzle* de fuentes heterogéneas, casi siempre de tercer nivel: melodías populares, tarjetas postales reales o inventadas, folletos turísticos: un procedimiento que comparte con el arte pop.

En el paso del manuscrito a la edición hubo algunos cambios que muestran el cuidado con el que Elsa Morante trabajó el encaje de los elementos y la importancia de la guía turística como fuente de información. Inicialmente mencionaba una “guía turística” que estaba en la casa paterna; luego será sustituida por el folleto moderno encontrado en el avión. La guía de la primera versión contenía las ilustraciones que en la versión final se convierten en postales, pero que, como hemos visto, corresponden en dos casos a la *Guía* de Porras: la “Puerta árabe de la Almería del s. XI” en la página 47 y las de la Catedral de

---

<sup>788</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1110.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 1252.

Almería en las páginas 53, 70, 71, 72 y 74)<sup>790</sup>. Por lo demás, las postales con el matasellos de Gérgal adquieren mayor poder evocador al haber estado en contacto con el mítico tío Manuel:

---

<sup>790</sup> Véanse Apéndice IV, figuras 31, 32, 33 y 34.



MNS.2	EDICIÓN FINAL
<p>V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977</p>	<p><i>Opere, Meridiani, vol. II</i> (Capítulo 14)</p>
<p><b>V. E. 1621/A I-II f. 4. r. (p. 72 de la autora)</b> turistica: (scritto in inglese) (ma col titolo spagnolo) <u>Costa del Sol</u>. E qui ho imparato che <u>Almería</u> in arabo significa (mirror) <u>specchio</u>.</p> <p>[Espejo del mar. di Almería sapevo poco o niente. Una guida illustrata di Spagna, già esistita nella mia casa paterna, me ne aveva dato poche notizie: che era stata una capitale araba risplendente, con un grande porto; e un rifugio di pirati, anticamente la chiamavano <u>Il Grande Porto</u>; e che prima della decadenza era stata una capitale anche piena di splendori, e un rifugio di pirati. Ma questi cenni scarsi servivano, più che altro, da commento a due grandi illustrazioni colorate,</p> <p>[Sigue un fragmento tachado que empieza con “Espejo del mar. Di Almería sapevo poco o niente. Una guida illustrata di Spagna xxxxxxxx...” En este párrafo tachado se hace referencia a dos ilustraciones a color.]</p> <p><b>V. E. 1621/A I-II f. 5 r.</b></p> <p>La prima riproduceva xxxxxxxx un’antica xxxxx veduta [della città] della Puerta de Almería. Composta? In un colore ocre luminoso, richiamante l’oro con qualche macchia di azzurro e di vermiglio; e raffigurava [una Porta da Mille e una notte la Puerta de Almería grandissima porta merlata da Mille e xxxxx e una notte, a specchio di un approdo di vele orientali (Puerta de Almería). E nella seconda, si vedeva l’interno della Cattedrale.</p> <p>Nelle quali s’identificava, per me, la città di Almería intera. La prima...”</p> <p>[Siguen más párrafos en los que se reelabora el fragmento de la imagen de la Puerta de Almería y de la Catedral]</p> <p>V. E. 1621/A I-II f. 6. [pp. 74-75]</p> <p>[Mirror]. Espejo del mar. Di Almería, sapevo poco o niente, e anche l’opuscolo (dedicato principalmente alle spiagge della Costa del Sol per uso dei turisti esteri ne) dava notizie scarse: che in antico veniva chiamata il Grande Porto, e che nei secoli prima di passare ai Re Cattolici, era stata una capitale araba un covo di pirati, e quando una capitale xxxxxxxx di magnificenza moresca xxxxxxxx. Ricordavo, però, non meno che se l’avessi ancora sotto gli occhi, xxxxxxxx, [due o tre] cartoline colorate, giunte in passato, a Roma, <u>col timbro di Gergal</u>, e conservate per anni da mia madre nella nostra grande casa dei Quartieri Alti in casa nostra. La prima riproduceva un’antica veduta della <u>Puerta de Almería</u>, disegno da Mille e una notte, stampato in un colore ocre luminoso, richiamante l’oro con qualche macchia d’azzurro e di vermiglio. Questa porta fiabesca si ergeva a specchio di un approdo popolato di vele e personaggi orientali. La seconda cartolina riproduceva un interno di cattedrale (la Catedral-Fortaleza de Almería) delle volte altissime di nervatura maestosa, e xxxxx scolpito in ogni suo lato xxxx di nicchie e figure xxxxxxx da parer tutto coperto di una vegetazione uranica.</p> <p>Per me ragazzetto queste due cartoline avevano significato il vero ritratto della sconosciuta città di Almería. Ma una terza [un’altra] poi ne ricordo, nella quale m’ero addirittura impadronito conservandola in seguito al nel mio cassetto, tanto mi affascinava [mi piaceva]. Xxxx Rappresentava una giovane in festa con una grandissima gonna rosso fuoco [e composta di tanti volanti] xxxx [lunga fino alle caviglie] e xxx, una sottogonna xxxx bianca a volanti, di un materiale leggero e gonfio al parere di piuma. Sul busto portava una camicetta lavorata con tanti fili di vari colori che, le calze erano bianche e de scarpette rosse, e la testa poi sulla cima della testa e in cima alla testa. Le sue calze erano bianche e le scarpette rosse. Sul busto aveva uno scialle composto di fili xxxx multicolori e in cima alla testa una rosa bianca.</p>	<p><b>(pp. 1087-1088)</b></p> <p>Almería espejo mirror specchio. Di questa città io so poco o niente. Anche l’opuscolo, che ho qua sotto gli occhi, me ne dà scarse notizie. Chiamata in antico il Grande Porto... Già covò di pirati... Già capitale di splendore moresco... Le sole immagini sue, che tuttora porto fisse nella mente, sono un paio di cartoline illustrate, giunte in passato a Roma, col timbro di Gergal, e conservate per anni in casa nostra. La prima è un’antica veduta della Porta di Almería (la puerta de oro) disegno da Mille e una notte, stampato in un colore ocre solare (l’oro) con qualche macchia d’azzurro e di vermiglio. Simile a un’altissima nave, questa Porta si erge a specchio di un approdo popolato di vele e di minuscoli personaggi d’oriente.</p> <p>E la seconda cartolina è un interno di cattedrale (la Catedral-Fortaleza de Almería) dai molti cieli a volta intrecciati di nervature; e scolpito di emblemi e simulacri in ogni suo lato, da parer tutto coperto di una vegetazione uranica.</p> <p>Per me ragazzetto, queste due cartoline hanno significato il vero ritratto dell’ignota città Almería. Ma di una terza, poi, mi sono addirittura impadronito, serbandola, in séguito, nel mio cassetto, tanto mi affascinava. C’è una ragazza in festa, con una grandissima gonna rosso fuoco, e, visibile, una sottogonna a volanti, di un materiale leggero e gonfio da parere di piume. Ha calze bianche e scarpette rosse; sul busto, uno scialle lavorato a fili multicolori e in cima alla testa una rosa bianca.</p>

### 3.2.6.2. La historia. Los ecos de la Guerra Civil que llegan Roma

La evocación de la imagen de España tiene otro punto clave en la guerra civil. En el primer paseo por los barrios de Almería buscando un lugar donde cenar ya emerge el recuerdo de la guerra, que, como otros, se mezcla con el presente y se filtra a través de la neurosis que aqueja al protagonista. Concretamente, Manuele recuerda los ecos de la guerra que llegaban a su casa en Roma: son noticias filtradas por la ideología fascista de la familia paterna, que convierten la guerra en festivas victorias del bando italiano:

A lei, dei fatti di Spagna giungevano solo echi lievi e parziali, tutti addomesticati da mio padre. Senza dubbio, né i vecchi - come i suoi genitori - né i ragazzini - come suo fratello - non erano coinvolti nel conflitto, che riguardava solo i governanti e i militari e si svolgeva in pochi centri o campi di battaglia, isolati, e lontanissimi da casa sua. Là in quella Sierra, e in tutta la regione, la vita procedeva normale e tranquilla, e la gente non si accorgeva nemmeno della guerra, aspettando in pace la liberazione finale, ormai garantita per l'azione dei «Nostrì». Di questa, mio padre a intervalli recava in casa il suono epico, attraverso certi suoi brevi annunci esclamativi, simili a squilli di tromba vittoriosa. E Aracoeli ne provava, era chiaro, lo stesso piacere (innamorato e glorioso, ma incompetente) della sposa casalinga di un campione olimpionico annunciante i successi della propria squadra. Tale - io suppongo - appariva a lei la guerra civile: una gara fra due squadre per un campionato. E i «Nostrì» di mio padre, si capisce, erano anche i suoi<sup>791</sup>.

Desde esta óptica deformada llega a oídos de Aracoeli la noticia del bombardeo de Almería por las tropas alemanas:

Un anno prima, per un caso improvvido, essa aveva udito la nuova del cannoneggiamento di Almeria da parte dell'artiglieria tedesca di marina. Rincasando inavvertiti, ricordo, lei e io, dal tinello avevamo sorpreso una discussione fra Monda e Zaira sull'argomento del giorno. In quel punto, la zia Monda terminava di dimostrare che erano stati i «Nemici» (ovvero i «Comunisti») a provocare l'azione della flotta tedesca, assalendola per primi a tradimento; né si doveva dimenticare, del resto, che gli amici tedeschi erano difensori e solidali dei patrioti spagnoli contro i comunisti, i quali avevano cacciato via il re e volevano distruggere le chiese<sup>792</sup>.

El periodo histórico que cubre la narración va desde la infancia de Aracoeli en tiempos de la segunda República hasta el último mes de la dictadura franquista. El segundo fascículo de folios sueltos de la primera carpeta conserva

---

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 1282.

<sup>792</sup> *Ibidem.*

un apunte que se refiere con precisión a las fechas del primer periodo (Morante utiliza la primera persona para referirse a Manuele):

**IMPORTANTE!**

Correzione date nascita (ancora da precisare meglio)

Padre - non può sposarsi prima dei 25 anni (cfr. meglio)

Nato nel 1910 - (11?) conosce sposa nel 1931 (Tenente di vascello?) o 1933

io nasco nel 1931? nel 75 dunque 43 anni?

la sposa nel 31 ha 16 anni nel 37 ho 5 anni

nata nel 1915? Nel 45 ho 13 anni<sup>793</sup>

Ya hemos dicho que, para la elaboración de los episodios históricos, en especial los relacionados con la guerra civil y la guerra partisana, Morante se sirvió de las obras de H. Thomas y de G. Orwell, sin descartar su previa utilización en *La Storia* (sobre todo Orwell para la vida cotidiana en el frente<sup>794</sup>). La voluntad de ajustarse a los hechos con la máxima fidelidad, queda evidenciada por un apunte que alude al material variado que manejó para documentarse: “Attenzione nuovamente consultare per tutto il testo i libri e i documenti della guerra di Spagna”<sup>795</sup>.

El episodio que más directamente remite a la guerra es el encuentro de Manuele con el camionero en un bar de Almería. El primer plano corresponde allí a la perspectiva del camionero español filofascista, que hace un guiño cómplice al protagonista dando por sentada su simpatía por los “vencedores”:

«Io, della guerra», riprende a scusarsi doverosamente, «tengo pochi ricordi. Ero ancora piccolo: «Chico – chico» (alza la mano mezzo metro da terra, a misurarmi quella sua piccolezza). «La caduta di Malaga», precisa, di lì a poco, «quella sì è un ricordo! los vencedores entrati nella ciudad, un ricordo famoso!» Accenna un indistinto mulinío con le due braccia: «... io chico, chico...» indi soggiunge: «Furono gli Italiani, los vencedores de Malaga!» accendendosi nel sorriso di un bagliore speciale dedicato a me, quasi un attestato di vanto alla persona mia propria.

E qui senz'altro si esibisce in una sorta di *cronaca dal vivo* di quell'impresa memorabile; ma la sua parlata mi perviene solo a spezzoni confusi e sregolati: sia perché lui parla, adesso, quasi di corsa, nell'ibrido suo gergo italo-spagnolo; e sia perché la sua voce è coperta dall'oratore televisivo, il quale, avviandosi a concludere, volentieri eleva le proprie enfasi sonore fino a un diapason<sup>796</sup>.

---

<sup>793</sup> V. E. 1621/B 1, II, f. 1.

<sup>794</sup> Cfr. G. Zagra, S. Buttò, *Le stanze di Elsa.*, cit., pp. 144-147.

<sup>795</sup> V.E. 1921/A VIII f. 41v.

<sup>796</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1111.

Como puede apreciarse, prevalece la sensación de confusión, casi de vértigo, no solo por la equívoca complicidad que viene a crearse entre los dos interlocutores, sino también por la superposición del pasado y el presente: la inútil matanza de la guerra y el vacío estruendo de la televisión. Un caos del que es emblema el confuso “gergo italo-spagnolo” del camionero.

Uno de los fragmentos más reelaborados y corregidos, durante el proceso de escritura, es precisamente el dedicado a la narración del bombardeo de Málaga por parte del camionero, para el que Morante se documentó en sus dos fuentes principales. Por un lado *Omaggio alla Catalogna*, donde el episodio se describe así:

Quando i fascisti ci avevano detto che Malaga era caduta, noi avevamo pensato a una bugia, ma il giorno seguente cominciarono a correre voci più convincenti, e dovette essere un giorno o due dopo che la notizia fu ufficialmente riconosciuta. A poco a poco, tutta la sciaguratissima vicenda finì col trapelare: come la città fosse stata evacuata senza che venisse sparato un solo colpo di fucile, e come la furia degli italiani si fosse riversata non sulle truppe, che se n'erano andate, ma sulla disgraziata popolazione civile, parte della quale era stata inseguita a colpi di mitragliatrice per un centinaio di miglia. La notizia fece correre una specie di brivido lungo tutta la linea del fronte, perché, quale che potesse essere stata la verità, ogni miliziano credeva che la perdita di Malaga fosse dovuta a tradimento. Furono le prime parole che io udissi di tradimento o di diversità di scopi, e insinuarono nella mia mente i primi vaghi dubbi su questa guerra nella quale, fino a quel giorno, la ragione e il torto erano parsi tanto limpidamente semplici<sup>797</sup>.

Por el otro, la *Storia della guerra civile spagnola* de Hugh Thomas, como confirma esta nota manuscrita donde Elsa remite a páginas concretas del libro: “1937 Battaglia di Malaga (Inseguimento di profughi sulla strada di Almeria) pg. 394-395”<sup>798</sup>. En las páginas citadas se describe así la fatídica jornada:

Il comandante delle forze repubblicane a Málaga era il colonnello Villalba, che all'ultimo momento si era schierato con la Repubblica a Barbastro. Da poco era stato trasferito dalla Catalogna. Le sue truppe ammontavano a 40 000 uomini, quasi tutti andalusi e tutti miliziani, non ancora toccati dalle riforme di Asensio. Avevano fiducia nella vittoria finale, ed avevano il caloroso appoggio dei contadini. In un pueblo dei dintorni di Málaga, per esempio, troppo povero perché ci fossero grandi latifondi, un contadino disse al dottor Borkenau: “Io combatto per la ‘libertà’”, ammettendo che la rivoluzione non gli aveva portato alcun vantaggio materiale.

Il 3 febbraio cominciò il vero attacco alla città. Tre battaglioni agli ordini del duca di Siviglia avanzarono dal settore di Ronda, incontrando fiera resistenza. La notte del 4 febbraio iniziò l'avanzata delle Camicie nere italiane. Immediatamente Málaga fu presa

<sup>797</sup> G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1948, p. 49.

<sup>798</sup> V.E. 1621/B III f. 85.

dal panico, sia perché la vista dei carri armati italiani era una novità, sia perché si temette l'accerchiamento. Villalba non riuscì a infondere ai suoi uomini lo spirito combattivo necessario, e inoltre la sua mentalità gli impediva di credere che la popolazione civile potesse o sapesse combattere fino alla morte, come invece si era visto a Madrid. In tali circostanze, dopo che il duca di Siviglia ebbe sfondato il fronte il 4 febbraio, imitato dagli italiani il 5 febbraio, l'avanzata nazionalista proseguì con regolarità impressionante. Il 6 gli italiani raggiunsero le alture de Ventas de Zafarraya, che dominavano la via per ripiegare eventualmente su Almería. Málaga fu bombardata per tutelare la giornata, e perciò Villalba ordinò l'evacuazione generale, pensando che ormai fosse la fine; i nazionalisti, però, non gli tagliarono la strada della ritirata, per evitare di dover fronteggiare la disperata resistenza che di solito oppone una città accerchiata. Per tutto quel giorno e il giorno successivo, il comando supremo repubblicano, i capi dei partiti e dei sindacati e tutti coloro che avevano ragione di temere l'occupazione nazionalista si affrettarono a fuggire lungo la costa. I fortunati fuggivano a bordo delle poche auto disponibili, gli altri a piedi. Il Canarias, il Baleares e il Velasco cannoneggiarono la città, mentre la corazzata tedesca Graf von Spee incrociava nelle vicinanze. La sera del 7 febbraio gli italiani raggiunsero la periferia di Málaga. Il giorno dopo, insieme con gli spagnoli del duca di Siviglia, entrarono nella città desolata e semidistrutta. Iniziò allora la più feroce caccia all'uomo che mai la Spagna avesse conosciuto dalla caduta di Badajoz. Delle migliaia di repubblicani che non erano fuggiti, moltissimi furono fucilati immediatamente, altri furono gettati in carcere. Secondo un testimone oculare, 4000 persone furono uccise nella prima settimana di occupazione. Come sempre la cifra può essere esagerata, ma certo che un primo gruppo di arrestati fu fucilato sulla spiaggia senza alcun processo, e un secondo gruppo dopo un processo sommario dinanzi alla corte marziale subito insediata. L'unico giornalista repubblicano rimasto in città, Arthur Köstler, che lavorava a quel tempo per il "News Chronicle", fu rinchiuso in una prigione di Siviglia, e per vari mesi rischiò di finire ucciso.

Sulla strada per Almería, carri armati e aerei nazionalisti si lanciarono all'inseguimento dei profughi. Le donne erano lasciate andare, in modo da aggravare la situazione alimentare della Repubblica, ma gli uomini che venivano catturati erano fucilati, spesso sotto gli occhi dei familiari. Molti di coloro che si salvarono crollarono stremati dalla fatica e dalla fame.

Cosí finí la batalla de Málaga. [...] <sup>799</sup>”.

Morante eligió, sin duda, este episodio por su crueldad extrema y por la participación de los italianos en él, lo que evidenciaba el conflicto del protagonista, hijo de una víctima española y de un “vencedor” italiano.

Otros apuntes manuscritos remiten a pasajes de Thomas referidos a Almería tanto durante la guerra como al acabar esta:

(per la rivoluzione in Andalusia v. pg. 202 sgg)

Note

Almería durante la Guerra Civile

[L'indicazione delle pagine si riferisce alla Storia di Thomas]

N.B. Almería durante la guerra rimane sotto la Repubblica. La sua occupazione da parte dei Nazionalisti avviene solo alla fine, dopo la caduta di Madrid – Entrata dei Nazionalisti in Almería 31 marzo 1939

---

<sup>799</sup> H. Thomas, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 394-395.

1936 – (19 luglio scoppio della rivoluzione in Spagna) – 18 luglio – Sollevazione in varie città di Andalusia. Ad Almeria non c'è sollevazione (v. Thomas pg. 159) ma xxx xxx xxx la vittoria del Fronte Popolare – Gran parte dei portuali di Almeria sono comunisti (nel porto di Almeria molti anarchici)  
(luglio settembre – Il vescovo di Almeria trucidato (Thomas pg. 182)  
1937 Battaglia di Malaga (Inseguimento di profughi sulla strada di Almeria) pg. 394-395  
31 maggio – Bombardamento di Almeria (pg. 464 – 65)  
1938 (?giugno) Proposte per il Porto di Almeria (pg. 566)  
1939 – 31 marzo Occupazione nazionalisti di Almeria (pg. 628-629)<sup>800</sup>

En fin, otro apunte remite al relato del bombardeo de Almería ofrecido por Thomas, precisamente aquel cuyo eco llega a Aracoeli en Roma:

Quella sera, la corazzata tedesca Deutschland si trovava all'ancora al largo di Iviza. All'improvviso due aerei repubblicani, non identificati subito a causa dei riflessi del sole che tramontava, comparvero al di sopra di essa e sganciarono due bombe; una cadde nella sala da pranzo uccidendo 22 marinai e ferendone 83, l'altra colpì il ponte laterale causando pochi danni.

Il Ministero della Difesa repubblicano sostenne che il Deutschland aveva aperto il fuoco per primo contro gli aeroplani, i quali avevano risposto. Non sembra che le cose siano andate così. Secondo il Ministero si era trattato di «aerei da ricognizione», ma questi non portano bombe. Può darsi che l'incursione sia da imputarsi all'indisciplina dell'aviazione repubblicana. Comunque sia, il bombardamento del Deutschland non era un'azione illegale. I repubblicani avevano tutto il diritto di attaccare il porto di Iviza.

L'indomani, per tutta la giornata, i tedeschi discussero che cosa fare. Hitler era furibondo e Neurath passò sei ore cercando di calmarlo. Il Deutschland, dal canto suo, salpò alla volta di Gibilterra, dove sbarcò i feriti. Altri nove morirono, e il totale dei decessi salì così a 31.

All'alba del 31 maggio i tedeschi si vendicarono. Un incrociatore e quattro cacciatorpediniere comparvero improvvisamente al largo di Almería, spararono 200 cannonate contro la città e distrussero 35 edifici, provocando la morte di 19 persone. Lo stesso giorno, al Comitato di non intervento di Ribbentrop annunciò che la Germania non avrebbe più partecipato alle discussioni e avrebbe sospeso il controllo navale finché non avesse ricevuto la garanzia che simili incidenti non si sarebbero più ripetuti. Grandi dichiarò che l'Italia avrebbe fatto altrettanto. [...] <sup>801</sup>.

Veamos, pues, la redacción de este episodio en el manuscrito de *Aracoeli*, un fragmento suprimido en el texto final:

---

<sup>800</sup> Las citas a la obra de H. Thomas sobre la guerra civil española corresponden a la edición en italiano. V. E. 1621/B 3 f. 85

<sup>801</sup> H. Tomas, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi, 1963, pg. 463-464.

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 18
<p><b>V. E. 1621/A III f. 17 fronte</b></p> <p>[...] al mio ricordo riemergeva una scena familiare di quel tempo. Io dovevo avere circa cinque anni Abitavamo già nella casa dei Quartieri Alti, e io (dovevo avere circa cinque anni) <del>mi trovavo in cucina assistevo in cucina ai preparativi della merenda, in presenza della</del> mi trovavo di passaggio in cucina dove la zia Monda e di Zaira la governante <del>le quali discutevano discutevano</del> discutevano a voce bassa <del>discutevano</del> discutevano una notizia da loro appena raccolta: che le artiglierie tedesche avevano bombardato dal mare la città di Almeria. <del>Tanto Zaira che la zia Monda La zia Monda, giustificava l'azione tedesca, i Tedeschi, affermando per giustificazione dei Tedeschi, affermanva che diffendeva l'azione dei Tedeschi con era al stata altro che come una giusta rappresaglia dei Tedeschi giacché perché la loro flotta era stata aggredita in precedenza dal nemico da forze nemiche da nemici</del> contro i nemici, i quali per primi avevano colpito la loro flotta a tradimento. E Zaira da parte sua si diceva informata xxxxx che non erano stati i Tedeschi a bombardare Almeria, ma i comunisti, i quali avevano organizzato l'azione apposta per incolpare i Tedeschi, diffamandoli con una falsa propaganda. A questo punto, la zia Monda xxxx rendendosi conto della mia presenza, aveva interrotto il dialogo, raccomandandomi di non far sapere alla mamma quella notizia di Almeria, che l'avrebbe spaventata, e xxx forse neanche era vera.</p>	<p><b>(pp. 1106-1107)</b></p> <p>Mi riemerge difatti, da quei giorni, l'eco di una notizia appena raccolta, allora, non so da dove, nella nostra casa dei Quartieri Alti: di Almeria bombardata dal mare, coi cannoni. In cucina, la zia Monda, commentando a bassa voce la notizia con Zaira, le spiega quel bombardamento come una necessaria azione di difesa contro il comunismo: giacché purtroppo Almeria non era stata ancora «liberata dalla barbarie rossa».</p> <p>Nelle mie reminiscenze, tale deplorazione della zia Monda accompagna, come un piccolo basso continuo, tutta la durata della guerra civile. E' un fatto che solo all'ultimo giorno della guerra, dopo la caduta di tutte le altre città spagnole, l'esercito franchista entrò in Almeria.</p> <p>La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può risentire un semplice contatto come una percossa. Da quando, ragazzino, attraversai certe zone devastate dalla guerra, la vista di una qualsiasi demolizione o casuale distruzione, mi provoca un urto brutale, quale di un pugno nelle costole.</p>

Como vemos, los detalles de la crónica bélica dan paso a un vago eco de origen impreciso (“l'eco di una notizia appena raccolta, allora, non so da dove”) cuyo recuerdo en la memoria de Manuele cancela las diferencias ideológicas y nacionales dejando solo el trauma de la guerra en sí –no importa si española o italiana– como experiencia de devastación.

El proceso de decantación de los datos ha sido tal, que, de no mediar la prueba de los apuntes manuscritos, no hubiéramos podido imaginar el esfuerzo de documentación realizado por Elsa Morante. De él dan signo en la versión manuscrita dos detalles: la artillería alemana que bombardea la ciudad desde el mar, y los disparos previos dirigidos por el frente republicano (“a tradimento”, según la versión alemana) contra la flota teutona.

### 3.2.6.3. Aracoeli. El personaje

La imagen de nuestro país se configura sustancialmente a través de Aracoeli y su hermano Manuel, dos personajes relegados al plano de la no existencia en cuanto sombras del pasado, que, como los hermanos cabalistas de Potocki, se manifiestan desde el más allá en la mente de Manuele<sup>802</sup>.

Los demás personajes españoles del relato carecen de nombre propio; en su defecto, son denominados genéricamente por la profesión, la edad u otros rasgos antonomásticos: camionero, recepcionista, estibadores del puerto, dueña del bar, vendedor de hachís, viajeros, el viejo, el perro. Juntos constituyen un universo anónimo que acentúa la sensación de aislamiento de Manuele; se diría incluso que son más espectrales que los fantasmas de su imaginación. A parte de por el uso de la lengua, no se aprecian rasgos específicos de españolidad, mientras que Aracoeli y Manuel están marcados insistentemente por este rasgo, que ya emerge en el *incipit* de la novela: “Mia madre era andalusa”<sup>803</sup>. Este origen de Aracoeli la caracteriza como una mujer primitiva e inculta que se adapta a duras penas a las costumbres civilizadas de la sociedad romana:

Col tempo, certo, ti eri scafata. Avevi imparato a leggere (per quanto la tua lettura mai passasse al di là delle riviste femminili illustrate, o di qualche libro di favole). Non credevi più che la terra fosse un disco piatto sospeso per aria, fra l'inferno di sotto, e, di sopra il cielo de Dios y Jesus y la Virgen. Con intorno il mare che era la cuna del Sol; e perciò dondolava: para cunear el Sol. Di questo, e di altri simili tuoi concetti, più tardi tu, addirittura ti vergognavi. Ma certe memorabili testimonianze del tuo primo noviziato romano seguitarono a circolare a lungo, di soppiatto, nel nostro ambiente familiare, come barzellette. [...]

Le tue ignoranze di allora si erano fatte proverbiali. Si mormorava che, agli inizi, tu ignorassi del tutto gli apparecchi igienici; e ti issassi coi piedi sul water, sistemandoti lì accoccolata, in luogo di sederti sopra. E che non conoscessi l'uso dello spazzolino da denti. Né dei reggicalze a cintura. Né del ferro da stiro. E che avessi paura non solo degli apparecchi elettrici (esclusi i campanelli, che suonavi per tuo divertimento) ma perfino della fiammella del gas, così che, prima di accendere un fornello, a scongiurare uno scoppio ti facevi il segno della croce. Non la finirei più con l'elenco dei tuoi spropositi legendari. Sbadigliavi come una tigre. Mangiavi la frutta a morsi. Soffiavi sulla minestra come su una fucina. E ti grattavi la testa con la forchetta. E la prima pelliccia che avesti,

---

<sup>802</sup> Sobre la presencia de la cábala en *Aracoeli*, cfr. S. Parussa, “The Womb of Dreams: Cabalistic Themes and Images in Elsa Morante’s *Aracoeli*”, en S. Fortuna, M. Gragnolati, *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*, London, Legenda, 2009, pp. 130-144.

<sup>803</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1039.



la lavasti in bucato nella vasca da bagno. E una volta, accendesti il camino con un'antica stampa francese<sup>804</sup>.

De hecho, durante un juicio imaginado por Manuele en Roma, la defensa excusa su conducta alegando precisamente el origen andaluz de su madre, que la emparenta con la religión musulmana y con rituales bárbaros o paganos, antes que con la civilización católica:

D.«Conviene rammentare che la madre del Soggetto era andalusa. Andalusia - Andalus - già detta Spagna musulmana. Semprevergine è detta Maria nelle Beatitudini, ma così anche vengono dette le Uri del Paradiso Islamico. E possibile che in quella madre andalusa sopravvivessero delle teofanie ancestrali d'Arabia e d'Africa. Nel suo cattolicesimo elementare, tornavano rituali barbari é favole pagane».  
«Quali favole? Le Semprevergini non erano favole, ma verità documentate, visto che a casa nostra ne avevamo le fotografie<sup>805</sup>.

Primitivo es también en Aracoeli el pudor casi sacro imbuido por su educación española:

Non so da dove le provenisse la fiera gelosia che le ordinava di difendere il suo corpo da ogni sguardo come da una violazione: se dalle tradizioni della sua Sierra (che io tutte ignoro) o da qualche singolarità sua propria. A volte, nelle difese dei suoi pudori, si faceva torva, e anche sgraziata<sup>806</sup>.

Paradójicamente, por causas fisiológicas (un tumor cerebral), esta vergüenza extrema se invertirá en su contrario: la ninfomanía, casi como si su innatural trasvase en una sociedad extraña hubiera alterado el cuerpo de la muchacha.

Viceversa Morante atribuye a la infancia española de Aracoeli las características propias de un jardín celestial y arabizante cuyas flores tienden sus “agujas” a modo de catedrales y son a la vez "Siemprevírgenes" con nombres acuñados sobre la base del devocionario hispánico; un jardín-huerto de vivos colores, donde la niña juega con sua cabra *Saudade* y su hermano Manuel “armato di spada” a la manera de un caballero medieval:

Come un'area fatata, difesa da guardiani aerei contro il passaggio successivo dei casi e delle sorti, essa deve contenere ancora, per me, i passi e i respiri di un'Aracoeli bambina. Tutti i momenti di quell'infanzia, vivi e incolumi nella loro fioritura, ne fanno un giardino

---

<sup>804</sup> *Ibid.*, pp. 1164-1165.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 1187.

di là dai sensi esterni, non meno ricco e colorato degli orti di Shiraz o dell'Alhambra. Più piccola e meno piccola, qua traballante ancora sulle gambe e là brava saltatrice della corda, dovunque vi si muove Aracoeli: subito riconoscibile alle tante stelline che le spuntano dagli occhi. Da un lato all'altro, vi si rincorrono le sue piccole voci implumi; lo spazio ne rimanda gli atti insignificanti di tutti i giorni. Né vi manca, naturalmente, la capra Saudade dai cornetti ancora acerbi; e il gatto Patufè alla caccia di una lucertola; e il fratellino Manuel armato di spada. In alto, per l'aria, di sopra al tetto e in cima all'ulivo, come stupendi pavoni volano e si posano le Semprevergini, coi loro cappelli di fiamme e guglie preziose, e gli strascichi gemmati che si allargano a ruota attraverso il cielo: la Nuestra Patrona del Mar e la Regina del Martirio, e la Signora dei Re e de la Esperanza. Questa Aracoeli non è la medesima dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l'infante di Totetaco. Uguali lei e io, tornati coetanei. Bambino? bambina? Certi dati, là, non hanno corso. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce<sup>807</sup>.

España es, pues, la infancia, el país siempre virgen –en el doble sentido de asexual e intemporal del término– donde “no se crece”. La españolidad de Aracoeli es también la religiosidad ligada a la Semana Santa andaluza con onomástica mariana: Nuestra Patrona del Mar, Reina del Martirio, la Macarena, la Señora de los Reyes y de la Esperanza: una constelación de diosas-madre, donde “martirio”, “esperanza” y majestuosa soberanía se funden<sup>808</sup>. En relación con la Virgen están también las letanías, otra forma de caracterizar a Aracoeli volviéndola polimórfica:

Come una fila di corteggiatori accaniti, io seguo Aracoeli: passeggiatrice incantevole e multiforme, che pur con l'aria di non accorgersi di noi ci fa da battistrada verso la sua camera. Per piacermi, si traveste con tutti i costumi convenzionali che sempre, di ritorno, fanno sognare gli imberbi (così come i pupi conformi dei teatrini ambulanti fanno applaudire i bambini). Pastora. Hidalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina<sup>809</sup>.

Como puede verse, el rosario de disfraces está constituido en su mayor parte por parejas antitéticas que manifiestan una dualidad y una contradicción: “morta”/“immortale”, “vittima”/“tiranna”, “santa”/“meretrice”, etc. Nótese la aparición de “hidalga”, un *Leitmotiv* en la producción morantiana.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 1193.

<sup>808</sup> Véase Apéndice IV, figuras 26, 27 y 28.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 1194.

En cuanto a la Aracoeli recordada por Manuele niño, lo que predomina es su religiosidad primitiva, con la fe rústica de quien reduce lo sobrenatural a la dimensión de la realidad más palpable:

Storceva lo sguardo dalle statue nude, e si segnava davanti alle immagini sacre, anche le più meschine. E' strano come non facesse ancora una propria distinzione fra le effigi dipinte e le fotografie: per lei, si trattava sempre di *ritratti*, eseguiti (più o meno felicemente) dal vero: «Qua la Vergine non l'hanno riuscita bene», osservava scontenta; oppure: «El niño non è così pelato!» Al niño dovevano mettergli la vestina con gli ori! Spesso dichiarava che Nostra Signora, dalle sue parti, era più ben vestita che a Roma. «Qua, certe volte, la prendono che pare in camicia. Pare una mujercilla - una poverella...» Capitava ancora che, nel calore dei discorsi, le ritornassero in bocca termini spagnoli; ma, secondo l'uso, era pronta a tradurli, impaziente di mostrare che l'italiano, tuttavia, lo sapeva ormai benissimo<sup>810</sup>.

Para Aracoeli, como para las poblaciones primitivas, la cosa está en el objeto representado. Pero a la vez, la asociación hispánica entre lo religioso y la majestuosidad contrasta con el aburguesamiento de la iconografía religiosa moderna, que Aracoeli reprocha a las vírgenes italianas, vestidas como pobres “mujercillas”.

Digno de consideración es el hecho de que, en paralelo con los avances del tumor y la decadencia de su cuerpo, Aracoeli retome el uso de la lengua española, y esta suena a los oídos del niño Manuele como una jerigonza “inventada” cuyo sentido no comprende pero que transmite un apasionado amor:

E subito mia madre s'è avviluppata al suo corpo, in un trasalimento simultaneo di tutte le membra che al contatto di lui paiono farsi di cera molle. Intanto, con la voce eccitata che le bagna le labbra come un liquore, gli parla con quella sua lingua stravagante, inventata da poco, e per me troppo esotica, allora, per tramandarsi nei miei giorni. Come cenci strappati da un tessuto in disgregazione, me ne tornano appena pochi frammenti incerti: ...tuyo mio mio mio... este flor brujo... mio mio... tu frutas calientes... mi palomo de fuego...<sup>811</sup>

#### **3.2.6.4. Manuel. El tío héroe, torero y miliciano**

Otro personaje que destaca por su españolidad es Manuel, el héroe de Almería, la contrafigura de Manuele, y único caso en el que un personaje español es denominado por su nombre de pila (excepción hecha de tía Patrocinio). En la mente de Manuele aparece

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 1256.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 1341.

como un héroe inspirado en la *Tempestad* de Giorgione (una referencia sobre la que volveremos). La primera mención del personaje ocurre cuando Manuele deambula en las proximidades del puerto de Almería a su llegada a la ciudad. El narrador siente la imperiosa necesidad de orinar cerca del hotel, casi como un rito de demarcación territorial:

Una dichiarazione virile di possesso: questo voleva essere. Uno dei segni usuali di certi animali nomadi: «Avviso. Da qui si stende il mio feudo». Corrisponde alla canzone degli uccelli verso la stagione dei nidi; e sul momento mi è parso di avere già adottato il medesimo segnale fermo in chi sa quali contese fanciullesche (forse in sono?)<sup>812</sup>.

En este momento acude a su mente la imagen de su tío Manuel y entabla un diálogo con él. La figura de Manuel se identifica con la hidalguía y con la majestad, una asociación recurrente, como hemos visto, en Morante. Al respecto resultan ilustrativas las variantes presentes en el manuscrito:

MNS. 3 V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	ED. FINAL <i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 18
<p><b>V. E. 1621/A III f. 5</b> uno mai conosciuto da me in vita: Manuel, il [hermano] fratello di Aracoeli.</p> <p>lo si riconosceva perfino all'odore, de <del>ragazzetto</del> muchacho che vive molto all'aria aperta</p> <p>mio fratello [e io siamo come uno] è un'altra copia mia, della stessa impronta<sup>813</sup> ma con la testa mezzo [mezza] rapata, secondo l'uso rustico di allora <del>come era l'uso pri</del> ragazzi secondo l'usanza di allora [si usava] per i ragazzini maschi. Era lui, ché io gli contendevo il suo diritto al feudo [Certo, a differenza di Aracoeli, lui praticava la città e il porto ("Mio fratello è valente, tiene buona <u>cabeza</u> e buone gambe". Manuel Muñoz Muñoz, firmatario e scrittore di tutte le cartoline di Almería, poiché era il solo che sapesse scrivere] "Re di Almería" lo avrei chiamato se davvero fosse tornato a esistere come vivo, qua incontro a me vicino a questa pozza.</p>	<p><b>(pp. 1103-1104)</b> E viene a contestarmi la presa del feudo: «Io», proclama, «qua ci ho pisciato prima dite!» A occhi chiusi, io me lo riguardo, per le tante volte che me l'ero indovinato. Manuel Muñoz Muñoz, firmatario e scrittore di tutte le cartoline di Almería (poiché, in sua famiglia, era il solo che sapesse scrivere). Forse, scrittore anche di muri e lettere di manifesti e magari anche di giornali, oltre che pratico di barrios e di porti e di arene («Mio fratello è valente, nel gioco della corrida lui fa sempre l'espada, e da grande farà l'espada, oppure l'esploratore, o il camionista»). Già chiaramente è bellicoso, anche se qui stasera è tornato piccolo e senz'armi di assalto. E di faccia quasi uguale alla sorella maggiore («Mio fratello e io siamo due come uno, della stessa impronta») ma con la testa rapata, secondo l'uso antico per i burinelli sotto i quindici anni. E Lui, né io gli contendo il suo diritto. «Re d'Almería», lo chiamerei, se davvero fosse tornato a esistere, vivo e di carne, qua incontro a me, sull'orlo di questa pozza piovana; e «Principe e Conte di tutta la Sierra e di El Almendral». Né certo esiterei a dichiarargli: «Tuo è il feudo!» «Quello che è mio, è tuo!» sarebbe allora la sua risposta, secondo i modi grandiosi degli Idalghi spagnoli. E ci riconosceremmo parenti, senza estraneità né diversità fra noi due, coetanei e gemelli. Al pari dei nuovi nati, difatti, chi risale dalla morte non dovrebbe far conto dell'età, né distinguere fra bellezza e bruttezza.</p>

Como vemos, ambas versiones contienen, además de hispanismos como *valente* por 'coraggioso' (ms. y ed.) e *Idalghi* (ed.), palabras y expresiones

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 1103.

<sup>813</sup> la palabra *impronta* lleva una llamada de la autora para comprobar cómo se dice en español.

propia española: *hermano, muchacho, tiene buena cabeza* (ms.), *barrios, espada, corrida* (ed.); pero su proporción es mayor en la primera respecto a la longitud del texto. De esta reducción es signo también la pertenencia de *corrida y espada* a la nomenclatura más usual de la tauromaquia, y el hecho de que *impronta* lleve, en el manuscrito, una llamada para buscar su equivalente en italiano. Por contra, en la redacción final se cargan las tintas en elementos fabulosos, medievales y arabizantes (“«Principe e Conte di tutta la Sierra e di El Almendral»”, “i modi grandiosi degli Idalghi spagnoli”), añadidos al escueto “Re di Almeria” del primer redactado. En su conjunto, la modificación más relevante es estructural: por un lado, se introduce el marcaje belicoso del territorio a través de la orina desafiante, de modo que la valentía de Manuel, ya presente en el manuscrito, cobra un aspecto entre gitano y feudal (“viene a contestarmi la presa del feudo”, “Tuo è il tuo feudo”, allí donde “feudo” era antes solo una vaga alusión); por el otro, se homologan atemporalmente las edades de tío y sobrino, y se insiste en su carácter gemelar (de ahí también el añadido de rasgos pre-intelectuales en Manuel, que no solo escribe postales a la familia, sino que lee periódicos y manifiestos, como signo de su compromiso político). En esta fusión, la propia Aracoeli, hermana y madre, hace de implícito intermediario, ampliando así las implicaciones del binomio Aracoeli-Manuel («Mio fratello e io siamo due come uno, della stessa impronta»).

De hecho, si Aracoeli encarna el mundo femenino de la maternidad, Manuele es el representante de la virilidad que se manifiesta a través de las figuras de los caballeros andantes, muy en línea con la primera novela y con la idealización paterna de Arturo en la segunda.

El recuerdo de Manuel también está presente en “Totetaco”, filtrado esta vez por la voz de su hermana para quien es igualmente un héroe cuyos rasgos traen a nuestra memoria a ciertos personajes de Potocki, bandoleros-reyes de sierras imprecisas y peligrosas. No falta tampoco la figura del torero, símbolo de valentía y masculinidad:

Essa aveva lasciato il fratello a El Almendral ancora ragazzino. Ma, per quanto puledrino appena, manifestamente sua sorella lo teneva già per un campione da corsa. Per tacere dell'innominato mio padre (che lei di certo, nei suoi reami occulti, poneva al di là di ogni valutazione umana) quel famoso Manuel (Manolo Manolito Manuelito) a lei rappresentava il Gran Condottiero e l'Eroe valente, fra i primi della Sierra e forse di tutta l'Andalusia. Quando nel terreno sottostante a casa loro si giocava alla corrida, a lui toccava sempre la parte dell'espada, che trafiggeva il toro. Lui come espada era armato di due legni in croce, mentre quell'altro, per fare il toro, teneva gli indici delle due mani puntati sui due lati della testa.

A Totetaco, Aracoeli si mostrava meno restia (di quanto poi fu sempre in seguito) a dare notizie del suo paese<sup>814</sup>.

Esa admiración adquiere tintes religiosos en el protagonista (“Manuel per me era una Fede, e dunque, le sue fedi erano anche le mie”), convertido casi en sumo sacerdote de un culto a los lares hispánicos. La pareja celeste Aracoeli-Manuel, como la constelación de Géminis, se confirma en el hecho de que ambos comparten naturaleza sobrenatural a fuerza de ser abstracta e incorpórea:

Dentro di me, a quel tempo, non appassiva ancora del tutto lo spirito naturale avventuriero. La morte era un'avventura, e la fede un'avventura (da qui, poco più tardi, mi ridussi alla fede in Dio: non più, certo, il Dio di Aracoeli, con le Vergini e gli Angeli della Guardia. Il mio Dio - del resto, provvisorio - fu un Domicilio incorporeo, di là dai numeri e dal Verbo e dai fenomeni. Un'astratta Paternità)<sup>815</sup>.

Poco antes de que se manifieste el fantasma de Aracoeli en Gérgal, ante el protagonista, bajo los efluvios del chinchón, se aparece en sueños también Manuel. Su aspecto es el de un marinero, con una clara connotación homoerótica, de “sangue moro” y “andaluso”. Entre ambos se establece un diálogo imposible porque se refieren a cosas distintas, sin posible comunicación lógica. Al contrario de lo que ocurre con las apariciones literarias de fantasmas, donde vienen a aclarar o deshacer entuertos del pasado, aquí la visión produce solo sinsentido, acrecentado por la confusión de nombres Manuel-Manuele, el primero con su coraje natural y aproblemático, el segundo incapaz de transmitirle, o de conocer gracias a él, las razones de su cobarde miedo a la muerte:

Il flutto caldo e rossastro della mia febbre al Convento mi accerchia di nuovo. Intravvedo un palo bianco: è l'albero senza vela di una nave. Mezzo arrampicato, il gabbiero si volta allegro verso di me. Ha gli occhi di Aracoeli, e anche la bocca e il giro dei riccioli; ma il

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, pp. 1190-1191.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 1216.

suo torso è liscio, nella maglietta attillata. I calzoncini stinti e sbrendolati gli lasciano nudi i polpacci dai muscoli impazienti; e lo si direbbe quasi di sangue moro, tanto è abbronzato. È Manuel, muchacho che ancora non ha messo la barba; ma la sua voce è già timbrata, da tenore drammatico. Mi dice, sorridendo lusinghiero:

«Sei stato bravo a NON SCAPPARE».

«Ah», gli rispondo, «questa tua parola ti tradisce! Tu sei un falso Manuel, perché il vero Manuel è morto, e i morti sanno tutto. Proprio al contrario dell'ebreo Scialòm, io ti dico: tu, quando fossi davvero l'andaluso Manuel, conosceresti la verità: che se io non sono scappato davanti all'esecuzione, la mia non è stata bravura, ma paura doppia».

«Tu parli troppo difficile. Parla più facile».

«Io dico che se tu sei davvero Manuel, devi aver visto il finale vero del mio processo: che, per l'eccesso della paura, io mi pisciai nei calzoni».

«I morti, mica guardano i calzoni della gente».

«Allora, tu non l'hai visto quel finale là. Ma ora, io te l'ho detto. La mia vergogna, la sai».

«Quale vergogna! Si piscia dove càpita. La fanno pure gli anarchisti. E i marinai también. E gli espada e i camionisti también. Tutti la fanno».

«Ma io, fu per effetto della paura!»

«Già è vero. Farsela sotto per la paura ah ah» (Manuel ride ricordando) «a Pepe, una volta, a Còrdoba, un toro impaurito gliela fece sulla cappa».

«Da quella paura, comincì, per me, una vergogna suprema: la scoperta che morire mi era impossibile».

«E che ci vuole, a morire? Ognuno muore quando gli pare e piace».

«Ma tu, volevi morire? eh? allora?»

«Io? mica me ne ricordo. Sono morto».

«Io, però, volevo morire; ma dopo capii che era per finta. Quello fu il primo dei miei finti suicidii. Pretendevo di andare in cerca della morte; e invece era la grandezza che cercavo. Ma il mio destino non era la grandezza: io sono destinato a restare piccolo in eterno».

«Anch'io sono rimasto piccolo; non ho ancora finito di crescere. Io sono un metro e sessanta. E tu?»<sup>816</sup>.

La muerte de Manuel está asociada a la guerra donde ha caído combatiendo en un comando de guerrilleros anarquistas. Los ecos de este acontecimiento habían llegado a Roma con la acostumbrada censura, que les imprime un sello de misterio:

Secondo la mia cronaca datata a memoria, fu nello stesso agosto che Manuel, fuggito dietro ai guerriglieri anarchici, finì ammazzato da quelli della parte contraria. Dove fu buttato non si sa; né mi è noto con quale mezzo ne arrivò la notizia; ma indubbiamente a raccoglierla per primo fu mio padre, che la confidò alla zia Monda - e, credo, a lei sola. Come a mia madre, così a me pure essa fu tenuta segreta: per un'ovvia difesa contro ogni mia indiscrezione eventuale oltre all'usanza - diffusa, nelle buone famiglie - di evitare certi argomenti funesti in presenza dei bambini. Solo più tardi - è già noto - io ne ebbi qualche nozione per bocca della zia Monda. [...] <sup>817</sup>

---

<sup>816</sup> *Ibid.*, pp. 1248-1249.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 1286.

Una imagen bien distinta de la que podía sugerir las tarjeta postal recibida, escrita de su puño y letra, cuando, como se sabrá después, “Manuel era già morto da almeno due mesi”:

Finalmente - s'era già in ottobre - arrivò una cartolina di Manuel. La sorte volle che proprio io la ricevessi dalle mani del portiere, salito a consegnarla. Era precisamente quella famosa cartolina con l'antica figura della Puerta d'Oro. Nella sua nota scrittura dai caratteri in salita - rimasta, peraltro, quella di un bambino - Manuel in poche righe ci informava che il padre s'era rimesso e alzato dal letto - che tutti in famiglia si portavano bene e non c'era da stare in pensiero per loro - che il nipote (el nieto) di Patufè era tornato a casa. Aggiungeva i consueti baci (besos y besitos) in grande numero, seguiti in fondo dalla firma abituale: Manuel Muñoz Muñoz<sup>818</sup>

Ello convierte la postal casi en un mensaje del más allá, contribuyendo a la alteración perceptiva de Manuele y a su visión confusamente desdoblada de la Almería real e imaginaria, del pasado y el presente, de la vida y la muerte.

La mayoría de los personajes españoles que aparecen en la novela carecen de nombre, como hemos visto, si se exceptúa a Aracoeli y Manuel, pero hay otro que escapa al anonimato y está relacionado estrechamente con este último: se trata de la Tía Patrocinio, una vieja anciana de El Almendral que predice la muerte trágica del muchacho ensartado por los cuernos de un toro que lo alzarà hasta el cielo:

Oltre all'esistenza del gatto Patufè e delle capre Abuelita e Saudade, da lei seppi allora, fra l'altro, che nelle sue vicinanze abitava una signorina vecchia di centovent'anni, di nome Tia Patrocinio, la quale ogni tanto spariva da casa. Pare che andasse a ritirarsi in una certa miniera abbandonata, dove da sottoterra una sua nonna gitana le svelava in un'orecchia i destini di tutto il paese. Dalle sue sparizioni, difatti, tia Patrocinio ritornava tutta impolverata di carbone; ma trasmetteva le informazioni della zingara solo a pochi, e sempre in cambio di provviste (ceci, seccume, olive ecc.). A Manuel aveva annunciato grandi cammini e corride: avvisandolo di guardarsi da un toro, che toccava con le corna il cielo. Conosceva pure una formula segreta per chiamare la pioggia; ma non la rivelava a nessuno, perché le sue ossa temevano l'umidità<sup>819</sup>.

En el manuscrito de *Aracoeli* encontramos una versión mucho más extensa de la historia de esta anciana, donde, además de insistir en detalles sobre su decrepitud y miseria, se añade a su amiga gitana un “novio” de profesión bailarín en los cafés de Granada y Sevilla; por otra parte, la profecía del toro

---

<sup>818</sup> *Ibid.*, pp. 1286- 1287.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 1191.



gigantesco no amedrenta a un impávido Manuel, que considera a la vieja medio “matta” y medio “muerta”:

MNS.3
Aracoeli V.E. 1621-B 2
cuadernos manuscritos con la redacción de 1977
<p><b>P. 9-10 (323-324)</b></p> <p>A Totetaco, Aracoeli non xxx si mostrava [ancora] restia a raccontare, (come fa poi [sempre] in seguito), a dar mostra del suo passato andaluso rammemorare la sua esistenza di ragazza. Da lei seppi [Mi raccontava] che laggiù al suo paese essa aveva [un gatto] una gatta di nome Patufè, e una capra, di nome Saudade. E che nelle sue vicinanze abitava una signora tachada, di nome Tia Patrocínio, la quale conosceva asseriva che dentro in una miniera abbandonata, non molto lontana di là, in un punto nascosto c'era sotterrato un tesoro nascosto. Il punto preciso [di quel] del nascondiglio era noto a lui sola (<u>la</u> (cfr.) Tia Patrocínio) ma essa non voleva rivelarlo a nessuno essendo diceva dichiarando che quel tesoro [nascosto] era la sua dote e che xxx xxx per dissotterrarlo essa aspettava il suo novio. Però questo novio tanto atteso non si presentava [línea tachada ilegible] ancora, quando ormai la signorina era già anziana di forse ottant'anni. E nessuno, del resto, credeva alla sua dote alle sue parole perché se <u>la</u> Tia Patro davvero era ricca, <u>la</u> tia Patrocínio xxx xxx xxxx non si sarebbe adettata, come faceva, [a partir de aquí todo aparece tachado] a vivere a dormire in una catapecchia col tetto sfondato: contentandosi di mangiare campando a mezza carità; senz'altro mangiava se non qualche rimasuglio di ceci che poi doveva biasciare a lungo e inghiottiva senza masticarli, perché non aveva più che un dente salvo un unico dente canino. Ma intanto la Tia Patrocínio aveva parlato con una gitana la quale aveva incontrato il suo novio: anche lui un gitano, che ballava a Granada, e già si preparava al viaggio per El Almendral. Seppure lui tardava, d'altra parte, c'era tempo abbastanza: giacché la stessa gitana aveva predetto <u>alla</u> Tia Patrocínio una vita di centovent'anni, leggendogliela nella mano sinistra, sulla linea della vita. Su quella mano poi, della Tia Patrocínio, stavano scritti i destini xxx non solo di lei, ma di tutta la gente del paese (così aveva rivelato la zingara gitana). Però la signorina (stretta, a quanto sembra, da un giuramento) era piuttosto avara nel trasmettere le profezie della gitana, cedendole solo di rado, in cambio di qualche oliva, sembra che la bambina Aracoeli godesse un poco dei suoi favori: [seccume] rami secchi per il fuoco. A Manuel Un giorno in cambio di un fastello, essa aveva predetto che annunciato a Manuel un futuro di grandi strade, e corride: avvisandolo che doveva fare di guardarsi da un toro, che il quale che toccava con le corna il cielo.</p> <p>Ma il fratello Manuel non aveva paura nemmeno di affrontare un toro così enorme (quale, del resto, mai se n'è visti al mondo). Nel gioco della corrida, infatti, e nella lotta, e negli altri giochi, era sempre il più bravo. Sapeva Era capace di leggere e di scrivere, e sapeva anche ballare. Secondo Manuel, <u>la</u> Tia Patrocínio era mezza matta, e mezza muerta. Nei pochi punti, dove non era muerta, era matta.</p> <p>Tutti i racconti di Aracoeli si concludevano su Manuel</p> <p><b>P. 11 (324)</b></p> <p>Catapecchia a campare di ceci bolliti, biascicati e inghiottiti senza masticare (perché xxx xxxx in bocca non aveva che un ultimo dente canino. Però [frattanto] intanto un bel giorno <u>la</u> Tia Patrocínio sulla rambla di Gergal aveva s'era imbattuta imbattuta in una gitana, che le portava notizie la quale aveva incontrato del suo novio, anche lui un gitano che danzava che ballava baller danzatore danzatore [ballerino] nei grandi caffè di Siviglia e Granada. Si preparava Era un giovane assai piacente dalle bellissime gambe, e ormai pronto presto si metterebbe in viaggio per El Almendral. La stessa gitana, leggendo la mano <u>alla</u> Tia Patrocínio aveva calcolato che la sua linea della vita misurava almeno 120 anni; scoprendo inoltre che su quella stessa mano della signorina stavano scritti i destini non solo di lei, ma di tutta la gente del paese [párrafo tachado]. Così la signorina, per bocca della gitana, li aveva imparati tutti; ma cedeva le proprie informazioni solo [in casi rari] a pochi, e sempre in cambio di provviste (ceci, olive, seccame ecc). A Manuel, aveva annunciato grandi strade e corride: avvisandolo di guardarsi da un toro, che toccava con le corna in cielo. E Manuel, tanto era bravo da non impaurirsi per suo conto, nemmeno di un toro così alto.</p>

La vieja de la buena ventura pertenece a la galería de abuelas que se debaten entre lo real y lo fabuloso, como la Cesira de *Menzogna e sortilegio*, reducida casi a una larva en los últimos años de su existencia, o a la protagonista del cuento *La nonna*, que viene del más allá para llevarse a sus nietos.

La historia, como se aprecia, mezcla tintes mágicos y decrepitud en la anciana atormentada por la espera de un novio que nunca llegará, a medio camino entre la bruja benéfica de un cuento popular y la embaucadora de una novela realista. En la versión final, sin embargo, su función se limita a predecir la

amenaza del toro gigantesco, cuya silueta parece resurgir bajo la del toro de Osborne. Patrocínio, por otra parte, es un nombre de mujer común por la zona en la que se ambienta el relato (Morante había barajado la posibilidad de otro más genéricamente andaluz: Rocío<sup>820</sup>).

Otro personaje enigmático caracterizado por su españolidad es el de la Donna-cammello<sup>821</sup>. Se trata de una alcahueta que pone en contacto a Aracoeli con la casa de citas – la “Quinta”–, en la que se recluye y cuyo nombre español tenía para el pequeño Manuele misteriosas resonancias. El personaje de la meretriz está emparentado claramente con la Madame Paz de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello<sup>822</sup>: las dos manifiestan su origen español en el habla, usando una mezcla grotesca de italiano y castellano: son mujeres de dudosa reputación que favorecen encuentros sexuales y tienen un aspecto esperpéntico. Su primera mención se hace a través del seudónimo híbrido de humano y animal: “Fu verso la metà di luglio che fra le apparizioni di quell'estate entrò a prender posto la Donna-cammello. La chiamo ancora con questo titolo di fantasia (che mi avvenne di prestarle allora) perché il Suo nome io non l'ho mai saputo”. Ello insinúa una naturaleza anfibia que la asocia a seres mitológicos como gorgonas, sirenas, centauros o minotauros, pero también a monstruos del circo. El parecido con el camello reside tanto en el color como en la forma del cuerpo (“l'avevo rassomigliata a un cammello; e non solo per il colore marrone del suo abito, dei suoi capelli e perfino della sua pelle - di un bruno spesso, che pareva cotta; ma per le forme proprie del suo corpo strano”), una extrañeza que atrae al joven Manuele con su “bruttezza meravigliosa”, sumándose a otra atracción irresistible, la que que ejerce su condición de española: “E l'idea che fosse di terra di Spagna (come suggeriva la sua parlata) le aggiungeva una qualità di Sirena”<sup>823</sup>.

---

<sup>820</sup> “¿Rocio (usarlo como nombre femenino)?”, V.E. 1621/A V., f. 51v.

<sup>821</sup> Encontramos otro personaje en la novela denominado “Uomo-gatto”, se trata de un joven con características felinas que se aproxima con intenciones lascivas a Aracoeli (cfr. E. Morante, *Opere*, cit., vol. II., pp. 1345-1346).

<sup>822</sup> Recuerda también al personaje de la Condesa en *La primavera romana de la señora Stone* de Tennessee Williams.

<sup>823</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p. 1356 y p. 1362.

En la versión manuscrita era una “Fata-Giraffa” con un carácter fabuloso, más propio de cuento de hadas (se habla de “maghe” y “tenebrose profetesse”). Quizá una razón para eliminar el primer apodo haya sido la existencia real de las mujeres jirafa en África y el deseo de recurrir a una comparación aún más insólita. Se advierte asimismo el esfuerzo de Morante por experimentar con el español, que debía tener mayor presencia:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 58
<p><b>V.E. 1621/A X f. 46 verso</b> N. B. La donna cammello parla un misto d'italiano e spagnolo questo si aggiunge al suo fascino (perché forse è spagnola – Io naturalmente amo la Spagna) [en rojo:] diciendo: hay permiso? Si accomodò al nostro tavolino.</p> <p><b>V.E. 1621/A X f. 47</b> Vediamo se in compenso questo bambino [niño] è bravo [bueno] a comperarmi le sigarette [cigarrillo(s)] Nella mia immaginazione, costei rappresentava non solo ai cammelli (bestie per me favolose) ma pure alle maghe o alle profetesse a certe illustrazioni tenebrose di profetesse.</p> <p><b>V.E. 1621/A X f. 56 verso</b> [en rojo en grande] E' permesso?=?hay permiso?</p>	<p><b>(p. 1359)</b> Entrando, essa ordinò un caffè; e siccome dei pochi tavolini della latteria nessuno era libero, deliberò di accomodarsi al nostro, dicendoci: hay permiso? Poi trasse dalla borsa un sacchetto di caramelle e cioccolata, di quelli contenenti allora un gioco di carte a premi detto allora <i>Il feroce Saladino</i>. E nel porgermelo disse: «Vediamo se in compenso questo niño è bravo a comperarmi le sigarette dal tabaccaio, proprio qui accosto» E assieme coi soldi, mi consegnò, per campione, una delle sue sigarette, dal bocchino dorato. Io fui pronto a servirla, ammirato della sua bruttezza meravigliosa, che irradiava su di me un potere d'incantesimo, tanto più malioso perché mi sapeva di paura. Nella mia immaginazione, costei s'apparentava non solo ai cammelli (bestie per me leggendarie) ma pure alle maghe e a certe illustrazioni tenebrose di profetesse. E l'idea che fosse di terra di Spagna (come suggeriva la sua parlata) le aggiungeva una qualità di Sirena.</p>

Por otra parte, la “Quinta” se configura como un lugar misterioso y espectral, equiparable a la Venta Quemada de Potocki o las de Gaspard de la Nuit (“per me, infestato dal solito bacillo visionario, la famosa *quinta*, già fin d’ora promessa al mito, si trasmutó in un fantasmagoría”).

En la lista de personajes españoles, se encuentra también la abuela materna de Manuele<sup>824</sup>, otra figura ligada al pasado, que aparece fugazmente en la habitación del hospital donde yace Aracoeli tras extirpársele el tumor. En la versión manuscrita se apunta a que los padres de Aracoeli habían muerto en Alemania o emigrado a América, tal y como demostrarían las cartas de la Zia

<sup>824</sup> Véase Apéndice IV, sección “Ancianas almerienses”, figuras 55, 56 y 57.

Monda<sup>825</sup>. En la versión final, en cambio, el detalle de la emigración se omite, mientras que se subraya el aspecto campesino de la mujer, su rostro arrugado de piel “moresca”, las manos ennegrecidas por las labores del campo, su brusquedad parca en gestos y palabras:

E solo adesso mi accorsi di un'altra signora sconosciuta, che sedeva dal lato opposto del letto, stretta fra il capezzale e il muro. Non aveva l'aspetto, invero, di una signora di città, ma di una qualche lavorante di campagna. Non portava cappello, ma un fazzoletto annodato al mento, di un cotone nero di lutto come il resto del suo vestiario. E si ritraeva tutta con la sua sedia verso il muro: non per umiltà sociale - sembrava - ma per una specie di apartheid volontario, quasi scostante. Io la vedevo solo dai fianchi in su; ma dalla posizione del tronco si capiva che teneva i piedi nascosti indietro sotto la sedia, come usava, a volte, Aracoeli. E anche sulla faccia - specie negli occhi e nella bocca prognata - le si leggeva il segno comune di Aracoeli Manuel, nonostante il grande lavoro d'intaglio operato dalle rughe sulla sua pelle moresca. Essa non aveva, tuttavia, l'aria di una vecchia; anzi non esprimeva nessuna età, piuttosto un'assuefazione naturale al tempo infinito, su cui posava, con grazia, una pàtina di malinconia suprema. Le sue mani, poggiate sull'orlo del letto, mi sembrarono sporche; ma credo fosse solo il terriccio indurito che le striava di nero molte rughe, come si vede in genere nei contadini. Io, questo ritratto intero di lei, me lo composi inconsciamente, fissandola coi miei occhiali per la durata di pochi secondi; né mai più l'ho incontrata, ma quei secondi sono ancora là fermi, con quel suo ritratto preciso: «E la tua nonna di Spagna», mi suggerì la signora dal sorriso egizio; e mi sospinse a un passo da lei, quasi per una presentazione a distanza. Allora lei mi fece un piccolo sorriso sdentato, fra di familiarità e di pudore, dicendo piano: «Ah, Manuelito», come in una ricognizione sospesa. Io le feci un lieve cenno d'inchino col capo, al modo che m'insegnavano gli altri miei nonni di Piemonte<sup>826</sup>.

Fuera de esta aparición fugaz, Manuele no volverá a encontrar a ningún pariente español de su madre. El viaje a España sirve solo para intuir que de la familia no queda ya nadie.

### **3.2.7. Elementos antropológicos: tradiciones, fiestas populares, folclore**

#### **3.2.7.1. Superstición y religión: Talismanes e imágenes sagradas**

En la esfera antropológica hay que situar también la religiosidad y la superstición, igualmente reveladores de un pertinaz primitivismo. Abundantes son sobre todo las referencias al mundo de las vírgenes andaluzas y a otras figuras religiosas. Se trata de una religión de corte supersticioso que concibe al ser

---

<sup>825</sup> V.E. 1621/B. 1 c 128 (61).

<sup>826</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, pp. 1415-1416.

humano como una criatura a la merced de entes superiores, a los que hay que complacer con determinados ritos. De ello es signo el amuleto que Aracoeli impone a Manuele para protegerlo de la maldición anunciada por una gitana:

[...] quello stesso giorno mi appese alla catenina che portavo al collo un suo amuleto di legno, al quale essa attribuiva il potere di tenermi lontana la morte. Era una minuscola sagoma umanoide di taglio rudimentale, con le braccia aperte a reggere un piccolo arco sopra la testa; e credo facesse parte del bagaglio personale (contenuto, tutto intero, in una borsa di paglia) che lei, dopo il primo sposalizio con mio padre, si era portata appresso dall'Andalusia. Quell'omuncolo fatato, garante della mia vita (la fede di lei lo consacrava alla mia fede) si aggiunse così alla medaglia benedetta e agli altri ciondoli materni propiziatorii già appesi alla mia catenina del battesimo. E là rimase fino all'ultima estate della mia infanzia: quando, in un'ora di oscuro malefizio, io d'un tratto, col senso tragico di un'amputazione, mi strappai dal collo la catenina con tutti i suoi ciondoli, e la buttai dentro un carrettino di rifiuti lasciato incustodito nella strada<sup>827</sup>.

Ya hemos señalado la relación del Indalo con la topografía almeriense y visto su imagen reproducida en el texto: una figura humana con los brazos extendidos y un arco sobre la cabeza. Este dibujo fue encargado por Morante al corregir las pruebas de imprenta, proporcionando a los cajistas un modelo esbozado por ella misma, que reproduce la imagen de una pintura rupestre de la Cueva de los Letreros en Vélez-Blanco (Almería)<sup>828</sup>. Es probable que, al viajar a Almería, Morante hubiera descubierto cuán difundido estaba el misterioso talismán, considerado símbolo de la región<sup>829</sup>. En cualquier caso, el valor apotropaico que le atribuye la novela constituye un lazo umbilical entre madre e hijo fundado en una cadena ancestral de creencias: la de Aracoeli en el dios arcaico y la de Manuele en su madre. De ahí que, cuando este descubre la verdadera naturaleza de la “Quinta”, se arranque el amuleto:

Singhiozzando rifeci la via di casa; e lì andando, nel mio disordine convulso, commisi un delitto inopinato e strambo, di cui, sul momento, non mi domandai nessuna spiegazione. Fu una specie di raptus che mi colse involontario, alla vista casuale di un carrettino delle spazzature, fermo presso il marciapiede. Aveva il coperchio alzato, e io, senza nemmeno fermarmi, furiosamente mi strappai dal collo la catenina coi suoi ciondoli e la buttai

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, pp. 1065-1066.

<sup>828</sup> Véase Apéndice IV, figura 30.

<sup>829</sup> La etimología del término, como suele ocurrir en estos casos, es incierta. Algunos la relacionan con el patrón de Almería, San Indalecio, otros la consideran palabra ibérica, si bien todo apunta a que tenga un valor sagrado, relacionado con alguna divinidad.

dentro al bidone. L'atto fu così impulsivo e repentino che io stesso me ne avvisai quando già lo avevo commesso<sup>830</sup>.

Recordemos el “mantón andaluz” con el que Giuditta Campese cubre el cuerpo desnudo de su hijo Andrea; ahora la acción se invierte, y es el hijo quien se despoja del talismán destejendo el vínculo con la madre. Los manuscritos de *Aracoeli* ofrecen algunas claves para comprender mejor su sentido. En un principio la escritora no recuerda bien el lugar donde ha visto la figura del Indalo, aunque apunta a Córdoba, lo que demuestra que fue tomada en su viaje por España; el talismán no cumplía solo una función genéricamente protectora, sino encaminada a bloquear el crecimiento de Manuele convirtiéndolo en un eterno niño:

alcuni antefatti (da mettere nel corso del racconto)

Da bambino, una zingara mi aveva detto che sotto ai quindici [?] anni sarei morto d'amore. Mia madre xxx xxx se n'era spaventata e mi aveva messo al collo un amuleto (una sorta di omettino di legno cfr. [?] *Indal* [figura vista a ? Cordoba]<sup>831</sup> – Forse questo amuleto spaccó da me la morte, la quale dovette contentarsi di non farmi crescere, lasciandomi sempre bambino<sup>832</sup>.

Otro apunte hace referencia al “totem indálico” que se encuentra en la *Guía turística de Almería*:

[en rojo] N.B. per questo totem indalico cfr. La Guida Turistica Almeria e provincia (pg. 20) cfr. Anche altre fonti.

[en azul] cfr. ? Indal (figura magica andalusa)

[en rojo] cfr. Quando butto via l'INDAL non è la stessa catenina con l'assunta?<sup>833</sup>

En la página citada de la guía se lee:

Almería, con su símbolo de tótem indálico de los brazos abiertos de la hospitalidad sosteniendo el arco iris para dibujar con su parábola de ayer a hoy, de este a oeste el arco del puente de contacto cultural de las orillas de nuestro mar en puro presentimiento de la gran bóveda de la universidad juvenil mediterránea donde enseñar y aprender a conocernos en la paz y la alegría de vivir y ver, con una mirada nueva, los sabores antiguos y las ilusiones futuras.

¡Tú que llevas - Indalo - el arco del Señor en las manos, danos el difícil camino que te acerca a la verdad!”<sup>834</sup>

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 1397.

<sup>831</sup> Esta nota se refiere al episodio de la cadena con el amuleto; el apunte es posterior a 1977 pues Morante duda si la imagen la vio en Córdoba, lo que remite a su viaje a España con Cecchi en la Navidad de 1976. Por lo tanto el amuleto es un añadido posterior.

<sup>832</sup> V. E. 1621/B 3 f. 84.

<sup>833</sup> V.E. 1621/B. 1 f. 122 v.

Se trata de un fragmento de un texto titulado “Almería. Esquina caliente de España del Cabo de Gata en la cuna de la Costa del Sol”<sup>835</sup>, cuya lectura sirve de trampolín a Morante para profundizar la noticia en otras fuentes.

### 3.2.7.2. Elementos iconográficos

De hecho, *Aracoeli* experimenta un visible incremento, respecto a otras novelas, en las referencias a imágenes de todo tipo, la mayor parte relacionadas con España: postales, estampas de vírgenes, folletos turísticos, carteles publicitarios, talismanes, imágenes religiosas, fotografías de periódicos y de revistas. Aunque quizá el elemento pictórico que se encuentra en la base del relato sea *La Tempesta* de Giorgione, donde los tres personajes del cuadro se identifican respectivamente con Aracoeli, Manuel y Manuele, tal y como indica un apunte manuscrito de la novela: “Ricordare La Tempesta di Giorgione (Il soldato di guardia è il fratello Manolo, l’eroe)”<sup>836</sup>. En esta misteriosa alegoría, la mujer simboliza la maternidad, y aparece situada en una plácida dimensión ajena a la figura masculina, identificada por la crítica tanto en un soldado como en un pastor y un gitano. Todos ellos están amenazados por los signos de una incipiente tempesta, del mismo modo que el paisaje arcádico, con sus árboles, hierba y río, contrasta con las ruinas de la ciudad que se yerguen al fondo.

Entre el material descartado de *Aracoeli*, encontramos un fragmento de cartón en cuyo recto lleva adherida la imagen de un Cristo peruano de apariencia arcaica fotografiado por Joseph Vail (Vid. Apéndice IV, figura 29). En el pie de la reproducción se lee: “Contemporary Peruvian indian crucifix from cover of Gutiérrez Book”. En la parte superior, un apunte de la autora anota: “N.B.

---

<sup>834</sup> J. Porras, *Guía turística...*, cit., p. 20.

<sup>835</sup> El texto está firmado por Francisco García Góngora, en la época director de la Escuela de Turismo y presidente del Centro de Iniciativas y Turismo de Almería.

<sup>836</sup> V. E. 1621/B 3 f. 83.

utilizzare eventualmente la figura per un disegno sulla copertina”; y abajo sigue otra anotación que prevé la transmigración alucinatoria de la imagen en el cuerpo de Manuele: “E là d’un tratto mi sentii crocifisso e sulla croce mio corpo era diventato una cosa anomala, mostruosa, con le mani i piedi e la testa enorme ecc”<sup>837</sup>).

En la versión definitiva, la imagen del Cristo peruano es vista por Manuele en una iglesia de Almería antes de salir para Gérgal<sup>838</sup>:

Il primo segnale del giorno è stato uno scampanio. Al mio fianco, una chiesuola anonima ha spalancato l'uscio a due battenti; e io, nell'assenza di luoghi possibili di ristoro, per darmi riposo approfitto dei suoi scomodi sedili. Il piccolo interno a cupola, di pietra irregolare e disadorna (forse un rudere di antico minareto adibito a uso cristiano) è simile a una grotta. E fornito di poche panche, e illuminato qua e là da radi ceri che uno scaccino, al mio ingresso, termina di accendere. Vi si respira un sentore umido, marino; e il suo solo ornamento e, al centro dell'altare, una immagine oblunga e incorniciata d'oro, che la mia vista non arriva a discernere, neppure con l'aiuto degli occhiali. Forse figura un'Assunta, o una Trasfigurazione; ma ai miei occhi essa appare una sorta di sirenide, o altro animale acquatico serpentiforme: circondato da minuscole sagome guizzanti - forse angeli - che a me appaiono pesci.

In questo frattempo, lo scaccino ha acceso la fiamma di un lungo candeliere presso alla panca occupata da me; e alla sua luce io noto, al mio fianco, un leggìo ricoperto da un vetro, sotto il quale è custodito un foglio slabbrato e giallastro con un disegno dai tratti grossi e duri, forse a carbone. Il soggetto è un crocifisso, il quale però, manifestamente, non figura la persona dell'Uomo-Dio. È un difforme omiciattolo contorto, coi piedi e le mani simili a zampe d'anitra, e la bocca larga e nera spalancata in un urlo fino alla gola. Di lato, all'altezza dei suoi piedi, verso il margine del foglio, si vedono due altri piedi - in proporzione colossali - inchiodati insieme su un'asse piatta che evidentemente raffigura la base di un'altissima croce. Ora questo mi aiuta a identificare l'omiciattolo per uno dei due ladroni: i quali spesso dai pittori, per significare l'immane superiorità del divino, vengono dipinti nella misura di due nani ai lati di un gigante<sup>839</sup>.

---

<sup>837</sup> V.E. 1621/B 3, f. 72. El hecho de que esta imagen haya sido descartada, se explica, a nuestro juicio, por la decisión de centrar el imaginario cristiano en la figura de la Virgen (de hecho, en la misma carpeta se encuentra una postal de la Macarena que sirvió como modelo para algunas descripciones de la Virgen, junto con la imagen de la Virgen del Martirio, patrona de Ugíjar y de la Alpujarra, reproducida en la guía almeriense de Porras (p. 314). Véase Apéndice IV, sección “Religión y superstición”, figuras 24, 26, 27 y 28. En el verso del cartón donde se encuentra el Cristo peruano, el centro está ocupado por este título: “Elsa Morante. *Superman*. Una autobiografía”, lo que indicaría que Morante pensó en reutilizar material de aquel proyecto, en cuyos apuntes hay muchas referencias a Cristo.

<sup>838</sup> Podría tratarse de la Iglesia de la Virgen del Mar por proximidad y por tamaño, aunque quizá Morante construye la descripción a partir de varias parroquias que visitó durante su estancia en España.

<sup>839</sup> E. Morante, *Opere*, cit. pp. 1194-1195.



La percepción subjetiva todo lo altera, primero creando falsas imágenes acuáticas, luego situando en primer plano la imagen “deforme” de la crucifixión. El rótulo en latín “Hodie eris mecum in paradiso”, parece una invitación dirigida al propio Manuele: 'Hoy estarás conmigo en el paraíso'. Ese hoy podría, en suma, remitir al presente del diario que estamos leyendo, el que Manuele escribe durante su viaje a España y que se interrumpe el sábado día 1 de octubre, justamente en el momento de su muerte, poco después de llegar al Almendral.

Aparecen en la novela también algunos elementos antropológicos ligados a España que tienen la función de configurar una tierra arcana de tradiciones ancestrales expresadas poéticamente en estribillos misteriosos: son canciones de cuna e infantiles distribuidas por todo el relato, cuando Manuele rememora episodios de su niñez. De ellas nos ocuparemos con detenimiento en el apartado sobre la lengua española.

### 3.2.8. La lengua española en *Aracoeli*

La presencia de la lengua española en *Aracoeli* constituye un caso *sui generis* cuyo examen debe ser reconducido a la tradición del plurilingüismo y del “expresionismo lingüístico”, este último, encaminado, en palabras de Vittore Branca, a “dare più forza alla comunicazione letteraria esasperando i contrasti formali, fino a contarnazioni o *pastiches* o deformazioni verbali o trovate lessicali-sintattiche, con ricorso ai dialetti, ai gerghi, ai codici linguistici tecnici, a forestierismi e agli idiomi stranieri, tutti in un certo senso ricercati”<sup>840</sup>.

La introducción de palabras o expresiones ajenas al italiano medio, puede cumplir distintas finalidades: imprimir color local, caracterizar un personaje

---

<sup>840</sup> V. Branca, “Prime parole”, en *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana. Roma, 16-18 gennaio 1984*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, p. 11. Como es sabido, Gianfranco Contini extendió este concepto a toda una corriente de la literatura italiana, enlazando a Folengo con Gadda, cfr. G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989. Cfr. también C. Segre, “Punto di vista, polifonia ed espressivismo nel romanzo italiano (1940-1970)”, en *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana (Roma, 16-18 gennaio 1984)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, p. 181-194.

sociolingüísticamente, crear efectos de lectura que van del extrañamiento a la evocación. A veces por su medio el escritor “forja un suo linguaggio in gran parte personale”<sup>841</sup>, otras alimenta la parodia<sup>842</sup> deformando las condiciones habituales de comunicación. Analizando los iberismos presentes en la literatura italiana de los siglos XVI y XVII, Gian Luigi Beccaria<sup>843</sup> ha distinguido tres casos: la asimilación adaptada a la norma de la lengua de llegada, la italianización con valor burlesco, y la cita en forma original. En cuanto a los hispanismos insertos en la literatura italiana del *Novecento*, Giuseppe Mazzocchi propone distinguirlos por extensión (palabra, frase, período) y por la relación que mantienen con el italiano (homofonía, valor estilístico, evocación fonológica, etc.)<sup>844</sup>. Sea como sea, los casos más significativos de utilización expresiva del español en la literatura italiana moderna, privilegian la función paródica y grotesca: la lengua doble de Ferrer en *I promessi sposi* de Manzoni, el “itagnolo” de Madama Pace en *Sei personaggi*, el milanés-hispanoamericano de Gadda en el mundo grotesco de *La cognizione del dolore*<sup>845</sup>. No ha faltado tampoco el uso expresivo del castellano en las novelas de escritoras coetáneas de Morante: *Lucrezia Borgia* (1939) de Maria Bellonci, *L’ora di tutti* (1962) di Maria Corti, *Artemisia* (1947) de Anna Banti, sobre todo *Iguana* (1964) o *Porto di Toledo* (1975) de Anna Maria Ortese. Dentro de esta tradición, solo Morante es comparable a Gadda por su creación de una realidad paralela más allá del realismo, con efectos considerables en el estilo y el lenguaje, donde el

---

<sup>841</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>842</sup> I. Paccagnella, “Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi”, en *Letteratura italiana II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 103-167, p. 166.

<sup>843</sup> G. L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli Editore, 1968. Para una síntesis actualizada de los hispanismos en italiano, cfr. Carrera Díaz, Manuel, “Ispanismi”, en *Enciclopedia dell’italiano* (ed. R. Simone), Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana G. Treccani, vol. 1, Roma, Treccani, 2011, pp. 704-706.

<sup>844</sup> Cfr. Giuseppe Mazzocchi, “Lo spagnolo come strumento stilistico nella prosa italiana del ‘900”, en AA. VV. *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, a cura di T. Kemeny e L. Guerra, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 158.

plurilingüismo tiene una importante cabida<sup>846</sup>. Sobre este fondo, la lengua española discurre como una corriente continua, que, como veremos, asume distintos valores.

En relación a la presencia del castellano en la obra de Morante, hemos visto como desde la primera novela lo español sirve para configurar un mundo mítico y arcano ligado a la imaginación infantil y a los sueños. Dentro de ese mundo, una fantasía en particular, la de la corrida sevillana, presentaba ya una ciertas incursiones en el léxico taurino (*banderilleros, picadores, espada*), religioso (*Señora de los Dolores*), y onomástico (*Manuelito, Carmencita, Pamelita*). En *La Storia* el español despuntaba en los versos de Vallejo y Hernández, y en la cita camuflada de Potocki *quieren carne de hombres*. Pero solo en *Aracoeli* la lengua española entra directamente en el discurso del narrador mezclándose con el italiano y adquiriendo relevancia estilística. Veamos la tipología de ocurrencias con mayor detalle.

### 3.2.8.1. Los nombres propios

Central es, hasta el extremo de dar título a la obra, el nombre de Aracoeli: una grafía latinizante que resalta su significado litúrgico: *ara coeli* = 'altar del cielo':

Ho imparato in seguito che in Spagna è uso comune battezzare le bambine con simili nomi, anche latini, della chiesa o della liturgia. Ma pure, via via, con l'età adulta, quel nome Aracoeli si è scritto nel mio ricordo quale un segno di diversità, un titolo unico: in cui mia madre rimane separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro<sup>847</sup>

La protagonista queda así ligada a la idea del sacrificio y a una extranjería equívoca, dado que el nombre, aun siendo común en España, se adapta a la pronunciación italiana. No es casualidad que a lo largo de todo el relato las

---

<sup>846</sup> Sobre estos aspectos del estilo morantiano, cfr. Pupino, A. R., "Elsa Morante", en Marzorati (ed.), *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1997, pp. 723-724.

<sup>847</sup> E. Morante, *Opere*, cit. vol. II, p.1048.

distintas advocaciones a María se sucedan en una procesión de madres y reinas del cielo: la Macarena, la Señora de los Reyes, la Virgen del Rocío, la Virgen de las Angustias, Nuestra Patrona del Mar, Virgen de la Esperanza y tantas otras. La Macarena en particular parece un personaje creado por la mente delirante del protagonista, del mismo modo que la imagen de Araceli es filtrada por sus recuerdos y alucinaciones. Una variante, la única, del nombre materno es el anómalo diminutivo femenino *Cielina*, inventado por Morante a partir de *cielo* y puesto en boca de la Donna-cammello, como signo de la pérdida de identidad cuando entra en el prostíbulo.

Significativo es también el desdoblamiento de otro nombre en su versión española (Manuel) e italiana (Manuele), para caracterizar respectivamente al hermano y al hijo de Aracoeli. En la primera versión Manuel se llamaba Rafael<sup>848</sup> (nombre angélico); luego se impuso el nombre hispano-italiano, que, como Rafael contiene una alusión bíblica: Manuel (Dios con nosotros). El desdoblamiento Manuel-Manuele establece una dicotomía entre un personaje mítico, valiente hombre de acción, y otro cobarde, atormentado e irresoluto. En este caso la lengua marca la diferencia: el nombre español designa al hombre de la acción en plano evocador, mientras que el italiano corresponde al presente real de una vida gris.

El apellido de la protagonista, Muñoz Muñoz, sufre distintos cambios a lo largo del proceso de escritura. En la versión de 1975 debía ser Hernández (¿un homenaje al poeta oriolano?), y en el proyecto embrionario *Senza i conforti della religione*, Sánchez. Las tres opciones compartían la pertenencia a familias sin estirpe (la alta frecuencia de Muñoz expresamente reconocida en la novela), pero la elegida al final reducía el efecto de anonimato sobre todo al duplicarse:

---

<sup>848</sup> En V.E. 1621/B 1, f. 129 aparece el nombre Rafael referido al hermano de Aracoeli y encima, en rojo, Manuel, ya corregido.

MNS. 1	ED. FINAL
V.E. 1621/B. 1-3 Material anterior a 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 1 <sup>849</sup>
V.E. 1621/B 1 f. 19 <sup>850</sup> Mia madre era spagnola, e si chiamava di cognome Hernandez e di nome Aracoeli!	(p. 1040) Mia madre era andalusa. Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome MUÑOZ: così che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome MUÑOZ. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli.

Como puede verse, el cambio fue adoptado por Morante después del viaje a España en 1975, donde había conocido a Carmen Muñoz Vacas. En cuanto a la duplicación del apellido, apunta al cruce entre parientes próximos típico de estas zonas poco pobladas, como si Elsa Morante quisiera sugerir la existencia de un círculo endogámico en la estirpe de Aracoeli que la aboca a la extinción en la misma medida en la que potencia sus rasgos.

Ya hemos mencionado a la cabra *Abuelita* y su nieta *Saudade*, añadiremos ahora que en los manuscritos los animales y sus nombres pasaron por algunas fases:

A Totetaco, Aracoeli non xxx si mostrava [ancora] restia ~~a raccontare~~, (come fa poi [sempre] in seguito), a dar mostra del suo passato andaluso ~~rammemorare la sua esistenza di ragazza~~. Da lei seppi [Mi raccontava] che laggiù al suo paese essa aveva [un gatto] una gatta di nome Patufè, e una capra, di nome Saudade.<sup>851</sup>

Como vemos, en principio Patufé debía ser una gata, y había sólo una cabra llamada *Saudade*, a la que luego se añadiría *Abuelita*:

Con la gran pompa di una regina che vanta il proprio lignaggio, mi descriveva, a esempio, la sua capra Abuelita (così detta perché nonna di un'altra capra piccola, un'orfana di nome Saudade) e il suo gatto Patufè («rosso come l'oro»); e una sua vicina di casa vecchiarella, miracolosa, di nome Tia Patrocino...<sup>852</sup>.

<sup>849</sup> Este número indica el capítulo según la división en el apéndice.

<sup>850</sup> Este folio corresponde al 9 en la numeración de la escritora, lo que significa que ya había otras pruebas de *incipit* anteriores o que este fragmento no era originariamente el principio. El folio V.E. 1621/B 1 f. 13 lleva en el centro el título “ARACOELI” seguido del nombre de la autora, y abajo la fecha “Roma, 21 settembre 1975”.

<sup>851</sup> V. E. 1621/B 2, f. 9 (323)

<sup>852</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1041.

*Saudade* es término portugués para indicar la nostalgia de la patria y del hogar; incorporado a nuestra lengua como lusitanismo, la autora debió de creerlo genuinamente español. Más sorprende el nombre del gato *Patufè*, cuyo origen ha sido recientemente atribuido por Graziella Bernabó al encuentro de la autora con un gato así llamado durante su viaje a España<sup>853</sup>. En cualquier caso, el término puede provenir del catalán *Patufet*, el personaje del cuento de hadas conocido en castellano como Garbancito o Pulgarcito. Lejos estaba de percibir Morante el exotismo de ambos nombres en la zona rural de Almería<sup>854</sup>. Su elección sugiere en este caso una mezcla de ingenua ternura, utopía y nostalgia.

El mundo rural español incluye también a la tía Patrocinio, nombre muy común de la zona, y, aunque solo en los manuscritos, el infrecuente “Manola”, que el narrador oye gritar a una mujer desde una ventana<sup>855</sup>, y sobre el cual Morante había vacilado: “Manolo Manola”<sup>856</sup>.

Son, como vemos, pocos nombres, aunque todos significativos en una escala de mayor a menor, desde el simbolismo de los protagonistas, expresión de mundos antitéticos pero contaminados (la España italiana de Aracoeli, la Italia española de Manuele-Manuel), hasta los personajes secundarios, fruto de un mundo a la vez rural y fantástico.

En cuanto a la toponimia, la elección de El Almendral como pueblo originario de Aracoeli pudo estar sugerida a la vez por razones fónicas (prefijo árabe, apertura vocálica, fuerte españolidad del sufijo), y paisajísticas (evocación de una arboleda de almendros en contraste con el desolado desierto real). Su significado viene aclarado en el mismo texto, haciendo hincapié en la almendra, el jardín edénico: “Non so dove né quando, ho imparato che nella lingua spagnola

---

<sup>853</sup> Bernabó describe así el itinerario con el taxista Ángel: “Il giorno successivo, il taxista li condusse prima a Gergal, dove, all’osteria, c’era il gatto Patufè; e poi a El Almendral”, cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema...*, cit., p. 245.

<sup>854</sup> Sabido es que la penetración del catalán se detiene en Murcia, donde algunos topónimos como *Calarreona*, y determinados vocablos de uno común (“présoles” por “guisantes”) llegan hasta el límite con la provincia de Almería.

<sup>855</sup> V.E. 1621/A III. f. 15r.

<sup>856</sup> V. E. 1961/A III f. 15 v, con caracteres grandes, en el centro.

almendral significa mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, dai fruttini cerulei con dolci semi candidi, m'accoglie per un istante nel suo grembo luminoso<sup>857</sup>”. El manuscrito confirma el escrúpulo de la autora en la correcta traducción de los términos españoles:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 14
<b>V.E. 1621/A. I-II, 2 recto</b> Non so quando ho imparato che nella lingua spagnola, <u>almendral</u> significa frutteto di mandorli mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, [dei fruttini cerulei (frutti cilestrini) con dolci semi candidi], dei dolci semi candidi, m'accoglie per un <del>attimo</del> istante.	<b>(p. 1086)</b> Non so dove né quando, ho imparato che nella lingua spagnola <i>almendral</i> significa mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, dai fruttini cerulei con dolci semi candidi, m'accoglie per un istante nel suo grembo luminoso.

Entre “frutteto di mandorli” y “mandorleto”, elige el último por estar más próximo al significante español; en cuanto al color de las almendras, la mezcla de azul y blanco culmina en la metáfora del “grembo luminoso”<sup>858</sup>, desplazando el paisaje real hacia la imaginación. De hecho, ya hemos visto como, más que narrar un viaje, Manuel sigue un recorrido psicológico por paisajes mentales.

También el nombre de Almería se asocia a una metáfora, la del “espejo”<sup>859</sup>. La etimología más plausible no es esta, sino el árabe andalusí *almariya*, que a su vez deriva del verbo *ra'aya*, 'ver', con el significado de 'atalaya'<sup>860</sup>, una opción también citada en la *Guía turística de Almería y provincia de Porras*:

Córdoba era entonces, para los almerienses una noticia lejana, digna de ser tenida en cuenta, pues, a pesar de los numerosos rebeldes se mantenía en pie; pero a la que no convenía someterse a todo. Con esta mira, concertados los españoles, los árabes y los judíos, y trabajando hombro con hombro por la prosperidad de la tierra, nace casi autónoma al estilo de otras repúblicas del Mediterráneo, la “República marítima de Bayyana”. En ella, se cría la seda y se teje, se compran y castran los cautivos que otros hacen, y tejidos y eunucos se exportan a África y a Oriente, y a cambio se traen otros

<sup>857</sup> E. Morante, *Opere*, cit. ,vol. II, p. 1086.

<sup>858</sup> El Almendral aparece en el mapa de la p. 370 de la *Guía turística de Almería y provincia*, pero no se le dedica ningún párrafo. Se trata de la Ruta 6 correspondiente a la sierra de los Filadres. Véase Apéndice IV, figura 45.

<sup>859</sup> La primera imagen que el lector recibe de Aracoeli es un reflejo en un espejo mientras amamanta a su pequeño.

<sup>860</sup> Álvaro Gómez de Fuentes, *Los topónimos: sus blasones y trofeos (la toponimia mítica)*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

productos, principalmente trigo, que se venden en la España musulmana. Prospera el puerto comercial, que Bayyana ha establecido en la Chanca, al amparo del ribat y bajo una torre de señales, al que por esto llaman Al-Mariya Bayyana, la Atalaya de Pechina. Dios protege [sic] a Bayyana de la ambición de granadinos y catalanes y Bayyana prospera<sup>861</sup>.

Así pues, Morante conocía esta segunda hipótesis etimológica que descarta por razones estéticas y simbólicas. En efecto, el *espejo* crea una red de correspondencias mucho más rica y sugerente que *atalaya*. A Morante *espejo* interesa sobre todo como imagen, prueba de ello es su sustitución por *specchio* y *specchiera* después de haber considerado también la posibilidad de reproducir el inglés *mirror*:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere, Meridiani</i> , vol. II 14
<b>V. E. 1621/A I-II 4 recto</b> Turistica [scritto in inglese] [ma col titolo spagnolo:] <i>Costa del Sol</i> . E qui ho imparato che <i>Almeria</i> in arabo significa [mirror] <i>specchio</i> . Questo mi è parso un nuovo segno del destino, evidente-chiaro simbolo evidente della <del>speeechio</del> <i>specchiera</i> [da] cui sempre xxxxxx riaffiora viva e presente Aracoeli; e la scoperta è bastata a restituirmi d'un balzo, la mia stafetta celeste, tornata a faccende, fra le stelle, il mio volo verso El Almendral.	<b>(p. 1087)</b> Dalla tasca del sedile, di fronte a me, sporge un opuscolo di propaganda turistica dal titolo COSTA DEL SOL. Il testo è in lingua inglese. E qua imparo che <i>almeria</i> in arabo significa specchio. Questo mi appare un nuovo segno del destino, chiaro simbolo della <i>specchiera</i> da cui sempre mi riaffiora, viva e presente, Aracoeli; e la scoperta è bastata a restituirmi, d'un balzo, la mia staffetta celeste, tornata a precedere, fra le stelle, il mio volo verso El Almendral.

Hemos encontrado asimismo vacilaciones en el gentilicio *almeriense*, tomado en consideración al principio y descartado al final:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere, Meridiani</i> , vol. II 15
<b>V.E. 1621/A I-II f. 10v.</b> Mi figuro che il punto del loro incontro si deva segnare dentro un limite circoscritto della Sierra, nei prossimi dintorni di El Almendral, dove la piccola esistenza di mia madre era rimasta, fino allora confinata <del>spiegandosi al massimo fino al centro di Gergal</del> senza spingersi più in là di Gergal che doveva rappresentare la città per lei. Si può credere che quel sito raramente fosse meta di progressi o di gite per gli eleganti principini dei vascelli. E nel suo cattolicesimo elementare, abitato da figure di chiesa, leggende afro-asiatiche e statue della processione, essa deve aver visto nel biondo alto e dorato, venuto dal nord, una sorta di Essere epifanico, portatore di misteri e di grazie. Più mai nel seguito fino all'ultimo, questa visione iniziale di mio padre perderà agli occhi di lei la propria aureola primitiva.	<b>(p. 1089)</b> Mi figuro che il punto del loro incontro si deve segnare dentro un limite circoscritto della Sierra, nei prossimi dintorni di El Almendral, dove la piccola esistenza di mia madre era rimasta, fino allora, confinata. Si può credere che quel sito raramente, o mai, fosse mèta di spassi o di gite per gli eleganti principini dei vascelli. E nel suo cattolicesimo elementare, abitato da figure di chiesa, leggende afro-asiatiche e statue della processione, essa deve aver visto nel biondo signore alto e dorato, venuto dal Nord, una sorta di Essere epifanico, portatore di misteri e di grazie. Né mai, nel séguito fino all'ultimo, questa visione iniziale di mio padre perderà agli occhi di lei la propria aureola primitiva.
<b>V.E. 1621/A I-II f. 11r.</b> ... in un punto qualsiasi del territorio [almerie[n]se (cfr.)] almeriese [di Almeria]	

<sup>861</sup> J. Porras, *Guía turística de Almería...*, cit. p. 46.



Observemos de pasada como del espejismo de un huerto de almendros en flor, se pasa a la *sassaia* y a una ciudad inhospita, donde cualquier extranjero puede parecer un ángel.

En el texto se utilizan con alta frecuencia las formas italianas del topónimo más recurrente: *Andalusia* y *andaluso*. Sin embargo, en el proceso judicial de Manuele, al que ya nos hemos referido, la defensa arguye: “la madre del Soggetto era andalusa. Andalusia - Andaluz - già detta Spagna musulmana”<sup>862</sup>. *Andaluz* es aquí traducción de *Andalusia* en el sentido de *Al-Andalus*, nombre utilizado por los árabes en la Edad Media, como sugiere un apunte manuscrito: “Andaluz (stor.)=Andalusia (Spagna musulmana)”<sup>863</sup>. Este empleo anómalo del gentilicio masculino indica también el interés de Morante por asociar Andalucía a la luz a través del sufijo, convirtiendo la terminación *-lus* en *-luz*.

En otro lugar la escritora hace que Manuele escuche en el aeropuerto algunos nombres y apelativos españoles: *Pepito*, *Miguelito*, *Mamita*, *Benina*, un hallazgo fruto solo de la redacción final, como podrá comprobarse al compararla con la manuscrita:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 16
<b>V. E. 1621/A I-II 15 r (83)</b> Siamo atterrati all'aeroporto di Almeria nel buio e nella pioggia. All'odore, e alle forme vegetali a malapena intraviste mi è parso di trovarmi in un giardino tropicale. Nell'interno sotto le luci elettriche, sono stato quasi travolto dal tripudio circostante degli incontri e degli arrivi: voci di benvenuto, nomi gridati, abbracci così stretti da parere tutti di amanti. Solo io istantaneo nel mio spaesamento xxxx un suono familiare con uno strappo dei sensi mi si è fatto riconoscere: lo sciocco dei baci. Così, allo stesso modo, mi baciava Aracoeli: baci sonanti, che xxxxxxxxxx i suoi baci erano rumorosi allo stesso modo di questi, erano i baci di Aracoeli. Schioccavano come bandierine o minuscole nacchere, e lasciavano [nella pelle] un piccolo solco bagnato di saliva, che le mi asciugava con una carezza del dito. <u>Questa</u> sua carezza era sollecita come un atto di guarigione, ma futile, pure, come uno scherzo: tanto che ne ridevamo insieme. Questo primo “segnale” di Aracoeli in terra andalusa: i baci rumorosi, xxxx ha agito su di me come una diffida minatoria avvisandomi del pericolo di avvicinarmi troppo alla gente del posto.”	<b>(p. 1092)</b> Atterriamo all'aeroporto di Almeria nel buio e nella pioggia. All'odore, e alle forme vegetali a malapena intraviste, mi pare d'essere sceso in un estruso giardino tropicale. Segue un atrio affollato, e sotto le luci elettriche, io mi trovo quasi travolto dal tripudio circostante dei benvenuti e degli arrivi. Risa e voci canore, e alti richiami: Pepito! Miguelito! Mamita! Benina! e abbracci così stretti da parere tutti di amanti. Io solo non sono aspettato da nessuno. Ma istantaneo, nel mio spaesamento, un suono familiare con uno strappo dei sensi mi si è fatto riconoscere: lo schiocco dei baci. Così, rumorosi allo stesso modo di questi, erano i baci di Aracoeli. Schioccavano come bandierine o minuscole nacchere, e lasciavano un piccolo solco bagnato di saliva, che lei mi asciugava con una carezza del dito. Era sollecita come un atto di guarigione, quella sua carezza; ma pure futile come uno scherzo: tanto che ne ridevamo insieme. Mi affretto a sortire da questa calca festante come da un'acqua sporca. Il coro amoroso dei baci mi ha scatenato nei nervi un accesso d'odio. ODDIO, già! Come s'io non sapessi che la parola giusta, qua, invero, sarebbe: INVIDIA! E a ricacciare un invidia impossibile, la sola arma possibile è un ODDIO totale. Mia ultima difesa, e mio soccorso.

<sup>862</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1185.

<sup>863</sup> V.E. 1621/A V. 29v.

Las dos versiones coinciden, en cambio, en la caracterización andaluza de los besos que estallan como “castañuelas” (*nacchere*), y que, en un apunte tachado páginas después, se asemejan a “fruttini d'Andalusia” (“qua infatti Aracoeli mi aveva fatato un regalo i suoi baci e modi speciali d’amore – fruttini d’andalusia che qua ci si scambiava ancora oggi fra le famiglie, ma che non erano oggi, per me, e mai più non sarebbero per me”)<sup>864</sup>. Este tumulto apasionado, que recuerda los arrebatos maternos de Aracoeli, se asocia en el texto final con el agua sucia y un deseo de fuga (“Mi affretto a sortire da questa calca festante come da un’acqua sporca”). Se crea así la sensación de que el protagonista ha entrado en el vientre asfixiante de la madre, una idea sugerida en ambas versiones por el símil del “jardín tropical” con que se describe el aeropuerto.

Una nota más acerca de los topónimos: Morante juega con la afinidad italiano-español al mencionar el nombre del Cementerio de Verano donde yace enterrada Aracoeli, haciendo decir al protagonista: “sapevo che in lingua spagnola verano significa estate”<sup>865</sup>. La oscuridad de la muerte evoca así, oximóricamente, el estío luminoso, y por tanto El Almendral.

A mitad de camino entre un nombre propio y un nombre común, gracias a la antonomasia, tenemos la palabra “*chichón*” (sic), un término recurrente en el texto, donde cumple la función de alucinógeno: la primera vez cuando, durante la cena con “paella” en un bar de Almería, el camionero le sugiere a Manuele que pruebe este licor:

E sorridente, parlando un italiano abbastanza spedito, mi ha suggerito, in sostituzione della grappa, un liquore spagnolo, nominato *chichón*. Poi mi ha spiegato che frequenta spesso l’Italia, per il suo lavoro di camionista.

Lo *chichón* è un liquore biancastro, piuttosto forte, dal sapore di anice amaro<sup>866</sup>.

Después, en Gérgal:

Mi domando se a Gergal troverò súbito una mèscita di *chichón*...<sup>867</sup>; “E mentre, senza quasi avvedermene, inghiotto il liquore biancastro che mi viene servito, dal sapore

---

<sup>864</sup> V. E. 1621/A I-II 16 (87)

<sup>865</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p.1043.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 1109.

d'anice (avevo chiesto *chichón*) la mia mente non cessa di rincorrere quel ambiguo Doppio [...] <sup>868</sup> (cursiva de la autora),

y aún:

Mentre bevevo al banco della mèscita il mio primo *chichón*, avevo avvistato questo piccolo locale annesso, ancora vuoto di avventori, con un tavolino e qualche sedia, e un televisore spento. E adesso qua, seduto davanti a un secondo *chichón*, d'improvviso io indovino chi è stato, oggi, dopo trentun anni, a riportarmi il ricordo famigerato dell'incontro del bosco piemontese <sup>869</sup>.

Ignoramos la causa del error al transcribir el nombre de la bebida, cuyo lugar de origen es la localidad manchega de Chinchón. También sorprende que en su primera mención Morante emplee el artículo "lo" (*lo chichón*), tal vez creyendo que la pronunciación de la "ch" española equivalga a la del francés *champagne*. De las incertidumbres de la autora da cuenta la sucesión de correcciones que sobre este punto reflejan los manuscritos:

Al banco, vicino a me, due uomini coperti da maglioni xxxxx forse lavoratori portuali, mangiavano un xxxxxxx dei bocadillos  
[...]  
?Chichón (liquore spagnolo) (cfr) <sup>870</sup>

La faccia di F. Franco: di impiegato impiegatuzzo o de sacrestano del Sud.  
Chicón [liquore (di origine cilena?)] <sup>871</sup>

Dopo averle ordinato una paella , io mi sono informato mi informo se avesse della grappa. Ma a questo ella ~~mi guarda mi guardò mi ha guardato~~ è rimasta assorta guardandomi inespessiva. E allora uno dei due clienti ~~in piedi~~ al banco, mi si è fatto davanti con la domanda: "Italiano?" E ~~sorridendo~~ sorridente in un parlando un italiano molto abbastanza spedito, mi ha [consigliato] suggerito, mi sembra, chichón. Poi Era un ~~liquore forte, che sapeva d'anice amaro~~ mi ha spiegato di avere frequentato molto ~~molto~~ [spesso] l'Italia, per il suo lavoro di camionista  
[...]

Lo chichón era un liquore biancastro, piuttosto forte, dal sapore d'anice amaro. E fino dalle prime sorsate, come fino dalle fino quasi dalla prima sorsata – come [...] <sup>872</sup>

Lo chichón [subrayado en rojo] era un liquore biancastro, ~~piuttosto forte, dal sapore d'anice amaro, e fino dalla prima sorsata (da qualche tempo, la mia resistenza — piuttosto~~

---

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 1203.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 1213.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 1248.

<sup>870</sup> V. E. 1961/A III, f. 9v.

<sup>871</sup> V. E. 1961/A III, f. 13v.

<sup>872</sup> V. E. 1961/A III, f. 26r.

~~forte~~, piuttosto forte dal sapore d'anice amaro. E secondo [al] il solito – la mia resistenza all'alcool ~~va sempre diminuendo sempre peggio~~ in si va facendo sempre più debole, ispecie quando se bevo a digiuno – fino io fino dalla/e prima/e sorsata/e io ne ho risentito un effetto di straniamento e di smania, come sotto certe febbri basse che vengono alla sera. Assieme con la bevanda col liquore, la donna mi [sigue un fragmento tachado completo]<sup>873</sup>

Era un uomo aveva portato anche la paella, ma, io non mi decidevo a toccarla, anche sia per la fame scarsa, e sia per xxxx l'impaccio in cui mi teneva la presenza del camionista. Il quale s'indugiava – in piedi presso il mio tavolino, seguendo ogni mia sorsata con una familiarità sorridente, compiaciuto di vedermi bere il suo chichón come di un [suo] proprio merito personale. E pareva desideroso di prolungare la nostra conversazione, forse per fare sfoggio della sua del suo italiano<sup>874</sup>

chicón<sup>875</sup> [la palabra aparece dos veces, una tachada y otra, como corrección posterior, en rojo]

### 3.2.8.2. Canciones y dichos en español

Fragmentos de canciones populares españolas jalonan toda la novela y cumplen una misma función: la de evocar la infancia perdida de Manuele.

La primera canción que aparece es la *Luna cascabelera*<sup>876</sup>, de la que existen numerosas versiones. Morante adapta una de ellas para describir a Manuele:

Luna lunera  
cascabelera  
los ojos azules  
la cara morena.

La luna refleja la belleza infantil del niño, cuyos ojos azules contrastan con la tez morena heredada de su madre: “Del tempo che ero bello, mi torna all'orecchio una canzoncina speciale delle sere di plenilunio, della quale io non volevo mai saziarmi. E lei me la replicava allegrissima, sbalzandomi su verso la luna, come per fare sfoggio di me verso una mia gemellina in cielo<sup>877</sup>”. Para comprobar lo personal de este *collage*, bastará compararlo con las versiones recogidas en los repertorios de Rodríguez Marín e Ignacio de Alcázar:

<sup>873</sup> V.E. 1961/A III, f. 27r.

<sup>874</sup> V. E. 1961/A III, f. 28r.

<sup>875</sup> V. E. 1961/A III f. 30r.

<sup>876</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 1039.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 1139.

Luna lunera,  
Cascabelera.  
Salió Periquiyo  
Tocando er pitiyo.  
Salió la mujé  
Tocando er clabé.  
Salió Carabayo  
Tocando er cabayo.  
Salió la muchacha  
Tocando las planchas<sup>878</sup>

Luna lunera,  
Cascabelera,  
Llena de migas  
Y bien caballera.  
Sale 'l caballito blanco,  
Alumbrando todo el campo.  
Sale 'l caballito negro,  
Alumbrando todo el cielo.  
Salen las monjas,  
Con sus toronjas.  
Salen los frailes,  
Con sus costales.  
Sale Periquillo.  
Tocando el pitillo<sup>879</sup>.

Luna lunera,  
cascabelera,  
cinco pollitos  
y una ternera.

Luna lunera,  
cascabelera,  
llama á Perico,  
que toque 'l pito;  
llama á Manuela  
que toque las castañuelas.

Luna lunera,  
cascabelera.  
Salió Periquiyo  
tocando er pitiyo.  
Salió la mujé  
Tocando er clabé.  
Salió Carabayo  
tocando er cabayo.  
Salió la muchacha  
tocando las planchas.

Luna lunera,

---

<sup>878</sup> R. Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo I, p. 79.

<sup>879</sup> *Ibidem*.

cascabelera,  
llena de migas  
y bien caballera.  
Sale 'l caballito blanco,  
alumbrando todo el campo.  
Sale 'l caballito negro,  
alumbrando todo el cielo.  
Salen las monjas,  
con sus toronjas.  
Salen los frailes,  
con sus costales.  
Sale Periquillo,  
tocando el pitillo<sup>880</sup>.

Se trata de invocaciones al astro nocturno, cuyo sustrato mediterráneo se emparenta con otros cantos tradicionales sicilianos dedicados a la luna<sup>881</sup>. El término *cascabelera* reaparecerá en otro lugar de la novela para resumir la felicidad de la infancia de Manuele: “a quella mia età minima e cascabelera”<sup>882</sup>; ello indica que Morante conocía las connotaciones de la palabra, que, aplicada a la persona, une la idea de alegría a la de infantil despreocupación.

La siguiente canción mencionada es *Anda niño anda que Dios te lo manda*<sup>883</sup>. La orden de echar a andar servía para averiguar si un niño tenía el mal de ojo, porque la imposibilidad de caminar era considerada como síntoma de maldición (en cierto sentido el mandato recuerda al “levántate y anda” de Jesús a Lázaro), y no es casual que la cita aparezca cuando Manuel está a punto de partir para España en busca del recuerdo de su madre. Por lo tanto adquiere el significado de un plan superior para ahuyentar los malos espíritus recorriendo un camino entre los muertos que lleve a la vida y viceversa. De hecho los dos versos se repiten a lo largo de toda la narración como una especie de estribillo. No podemos excluir que Morante haya tenido también en mente el ya citado capricho de Goya titulado “El de la Rollona”, donde un adulto vestido de niño camina con andadores (vid. figura 5, Apéndice IV), ilustración inspirada en un motivo que

---

<sup>880</sup> I. de Alcázar, *Cantos populares*, cit., pp. 60-61.

<sup>881</sup> Así las recogidas por Pitriè y Limbrani, cfr. Ignacio de Alcázar, *Cantos populares*, cit., pp. 271-272, nota 51.

<sup>882</sup> E. Morante, *Opere*, op. cit., vol II, p. 1042.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 1046.

ciertas obras hacían acompañar por ese estribillo<sup>884</sup>. A la idea del niño incapaz de crecer remite, por lo demás, una palabra española inventada por Morante: *niñomadrero*, a partir de *madrero* ('niño demasiado encariñado con la madre'), término empleado por Manuele cuando se mira en un espejo:

E allora mi sono guardato negli occhi. Raramente ci si guarda, con se stessi, negli occhi, e pare che in certi casi questo valga per un esercizio estremo. Dicono che, immergendosi allo specchio nei propri occhi – con attenzione cruciale e al tempo stesso con abbandono – si arrivi a distinguere finalmente in fondo alla pupilla l'ultimo Altro, anzi l'unico e vero Sestesso, il centro di ogni esistenza e della nostra, insomma quel punto che avrebbe nome Dio. Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza.  
El niñomadrero [...] <sup>885</sup>.

No estará de más, vistas las implicaciones de este estribillo, reproducir la versión recogida por Rodríguez Marín:

Anda, niño, anda  
Que Dios te lo manda.  
Si no andas hoy,  
Andarás mañana <sup>886</sup>.

Ignoramos si este repertorio fue la fuente de Morante, pero los manuscritos de *Aracoeli* dejan constancia de que conocía los dos últimos versos del estribillo: «si no andas hoy, / andarás mañana», ya que figuran en uno de los materiales fechables entre 1977 y la edición de la obra:

---

<sup>884</sup> Cfr. Christiane Faliu-Lacourt, "El Niño de la Rollona", *Criticón*, 51, 1991, pp. 51-56. de la popularidad del estribillo ya en el siglo XVII da cuenta su presencia la obra de Tirso de Molina *Santa Juana*: "Ya el muchacho se gorjea; / ya sabe decir "ajó"; / ya le han sacado los brazos, / ya le han puesto un correón, / ya le hacen hacer pinitos / y le dicen a una voz, / *anda, niño, anda, / que Dios te lo manda* / y Santa María / que andes en un día. / Señor San Andrés / que andes en un mes; / Señor San Bernardo / que andes en un año / sin hacerte daño / en esta demanda. / Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda / y Santa María / que andes en un día" (Parte segunda, Jornada I).

<sup>885</sup> E. Morante, *Opere, op. cit.*, vol II, pp. 1171-1172. El sustantivo *madrero* figura en un apunte manuscrito: "El niño muy madrero. La favola mammarola" (V.E. 1621/A V. f. 13r).

<sup>886</sup> R. Marín, *Cantos...*, cit., Tomo I, p. 66.

MNS.2	MNS. 3	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 14
<p><b>V.E. 1621/A. I-II, f. 1r-v</b> (= 69 de la num.de la autora) [A continuación del altavoz que anuncia el vuelo a Almería:]</p> <p>Anda niño anda que Dios te lo manda.</p> <p>Noto che quest'arietta mi ha frequentato spesso, da quando ho deciso di partire. Potrei chiamarla del <u>buon viaggio</u>. Fu la filastrocca dei <del>(primi passi)</del> [miei] primi passi. Il traguardo era Aracoeli accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le due braccia stese. Dios te lo manda. E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande, sotto .</p> <p>Il comando di Dio. Fino al traguardo grandioso dell'applauso e delle risa e dei baci e degli occhi di stella e delle mammelle trepidanti. <u>Dios</u>. Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theos dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Got e gli altri loro sinonimi con tutte le loro Corti e le loro Vergini, per me non sono altro che <del>notte e nebbia</del>. <del>E tali erano diventati anche, alla fine per mia madre Aracoeli, io credo notte e nebbia</del>. Ma tuttora, notte e nebbia.</p>	<p>p. 73 (=21 de la autora) Anda niño anda Que Dios te lo manda. [Si no andas hoy Andarás mañana]</p>	<p><b>(p. 1086)</b> Dalla gola strozzata dell'altoparlante sono usciti adesso degli urli in cui mi è parso di decifrare l'annuncio di partenza per Almería. Dunque, per me ricomincia il movimento. L'uscita d'imbarco è dabbasso, in fondo alle scale. E scendendo, io già vedo laggiù in fondo il mio termine: El Almendral, ridotto a nient'altro che una fossa scoperchiata, senza più traccia di resti: né ossa, né cenere.</p> <p>Anda niño anda que Dios te lo manda.</p> <p>Fra le tante ariette di Aracoeli, quest'una mi ha frequentato spesso, da quando ho deciso di partire. Potrei chiamarla <i>del buon viaggio</i>. Fu la canzone dei miei primi passi. Il traguardo era Aracoeli accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le due braccia stese. Dios te lo manda. E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande sotto il comando di Dio. Fino al traguardo glorioso dell'applauso e delle risa e dei baci e degli occhi di stella e delle mammelle trepidanti. DIOS. Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theos dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri loro sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia.</p>

La reelaboración de los capítulos iniciales comportó la inserción de otras canciones. La primera, en coincidencia con la “agnición” de la voz materna por parte de Manuele:

E allora, portato dai suoi sensi acuti, lui rifà tutto il cammino all'indietro, verso il punto del principio (forse a una agnizione?)

Esto niño chiquito  
no tiene madre.  
Lo pariò una gitana  
lo echò en la calle.

La tentazione del viaggio mi aveva invaso recentemente con la voce stessa di mia madre. Non è stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite; ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva.<sup>887</sup>

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 1047.



Nótese la utilización errónea, en el verso inicial de *Esto* por *Este* y en el último verso, la de *en* por *a*, lo que apunta a una escritura de memoria. Otra variante de esta copla, igualmente transmitida por la tradición, figura páginas después: “Esto niño chiquito / no tiene cuna”<sup>888</sup>. Rodríguez Marín e Ignacio de Alcázar las recogen ambas:<sup>889</sup>

Este niño chiquito  
No tiene cuna;  
Su padre es carpintero  
Y le hará una.

Este niño chiquito  
No tiene madre;  
Lo parió una gitana,  
Lo echó a la calle

Que Morante conociese la versión completa de estas dos variantes lo demuestra el hecho de que los versos “su padre es carpintero / y le hará una” figuran en el manuscrito más antiguo de la novela, tras varios intentos de transcribir la copla, tres de ellos con el erróneo *Esto* corregido en *Este* (en dos casos, mediante la adición a la *o* de un rabito en color azul):

---

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 1058.

<sup>889</sup> R. Marín, *Cantos populares...*, cit., Tomo I, pp. 25-26; I. De Alcázar, *Cantos populares*, cit., p. 11.

MNS. 1	MNS.2	DTS.
V.E. 1621/B. 1-3 Material anterior a 1977	V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	V.E. 1621/D. 1 Copia a máquina previa a la entrega a la editorial
<p>V.E. 1621/B 1, f. 53 Esto niño chiquito no tiene madre; lo parió una gitana lo echó en la calle [idem en los ff. 54, 55, 56]</p> <p>V.E. 1621/B 1 c 57 (= p. 10 en la num. de la autora) Io mi frugavo le tasche alle ricerche degli occhiali, non distinguo gli avvisi delle destinazioni, né i passaggi verso le piste. Ho rischiato di cadere giù per una scaletta, come un sacco. Esto niño chiquito No tiene madre Lo parió una gitana Lo echó en la calle</p> <p>V.E. 1621/B 1, f. 61 (9 ) Animale sbandato va dietro agli odori della propria tana: Esto [corr.: Este] niño chiquito No tiene madre. Lo parió un agitana Lo echó en la calle</p> <p>V.E. 1621/B 1, f. 69 (17) Este niño chiquito No tiene cuna...</p> <p>V.E. 1621/B 1, f. 94 (23) Esto [corr.: Este] niño chiquito No tiene cuna Su padre es carpintero Que le haga una</p>	<p>V.E. 1621/A XIII, f. 5 N.B. dopo cognizione: Esto niño chiquito Non tiene madre Ecc. (cfr.)</p>	<p><b>V.E. 1621/D 1, f. 10</b> Esto nino chiquito no tiene madre. Lo parió una gitana lo echò en la calle.</p>

No se le pudo escapar a Elsa que, en esta suerte de villancico heterodoxo, el término “carpintero” convertía la cuna en un pesebre de Belén, y al niño recién nacido en un pequeño Dios gitano. Descartada esta variante, quedó la más dura y profana, alusiva a la ausencia de identidad de Manuele (“no tiene nombre”). Lo que ignoramos es si Morante conoció la huella que esta canción de cuna dejó en la *Nana de Sevilla* de Lorca: “Este galapaguito / no tiene mare; / lo parió una gitana, / lo echó a la calle. / No tiene mare, sí; / no tiene mare, no; / no tiene mare, / lo echó a la calle. / Este niño chiquito / no tiene cuna; / su padre es carpintero / y le hará una”<sup>890</sup>.

<sup>890</sup> F. García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978, vol. I., p. 828.

La lengua española se configura en estas canciones tradicionales como un código arcano, que alude indistintamente a la utopía y a oscuros presagios, al vientre materno y a la muerte, al edén y al desamparo, pero que sobre todo expresa el vínculo madre-hijo en los primeros años de infancia cuando el balbuceo del niño y los arrumacos maternos se funden con el alogicismo prepoético de las canciones de cuna:

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie «rimembranze apocrife» l'atto di porgermi il petto di dondolarmi. [...] Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto. E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare<sup>891</sup>.

En este fragmento vemos como el protagonista relaciona la lengua española con el alimento que el niño recibe del pecho de la madre: una asociación, la de lengua y lactancia, de raigambre dantesca<sup>892</sup>. Pero la concepción lingüística de Morante es mucho más radical: el paso a la edad adulta convierte esa lengua primigenia en un sonido incomprensible:

In realtà - da quando Aracolei ha stroncato fino alle radici la mia fanciullezza - potrebbe essere stata una mia volontà (pure a me stesso inconfessata) che mi ha portato a scansare come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore. Questa mia inettitudine idiota per lo spagnolo non sarebbe che un espediente della mia guerra disperata contro Aracolei.<sup>893</sup>

La siguiente canción de cuna que viene mencionada en el texto es

Duérmete niño mio  
que viene EL COCO  
y se lleva a los niños  
que duermen poco<sup>894</sup>.

---

<sup>891</sup> E. Morante, *Opere, op. cit.*, vol II, p. 1052. Nótese de pasada la fórmula “rimembranze apocrife”, que indica el carácter ficcional de los recuerdos de Manuel, de modo parecido a los relatos de Elisa en *Menzogna e sortilegio* (en el “romanzo andaluso”, al coincidir con el relato del protagonista, la confusión mentira-verdad alcanza a todo).

<sup>892</sup> Cfr. Sara Fortuna y Manuele Gragnolati, “Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to *Aracolei*”, en *The power of Disturbance. Esia Morante's Aracolei*, Legenda, London, 2009.

<sup>893</sup> E. Morante, *Opere, cit.*, vol II, p. 1065.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 1099.

En este caso ya no estamos en el ámbito de la infancia de Manuele, sino ante su joven amante Mariuccio, descrito como un carácter infantil que, a semejanza del Manuele niño, teme aún al “baubau”:

Era un cucciolo di scarto, di quelli da eliminare nel numero. Uno dei nostri comuni ragazzetti di oggi, ai quali il domani terrestre si annuncia come uno stupro innominabile. La loro adolescenza è un dormiveglia agitato, fra brutte ombre inspiegabili con la paura del baubau<sup>895</sup>.

Se trata, pues, de un *alter ego*. El recuerdo de esas canciones en español crea, efectivamente, una atmósfera infantil en la que se engarza un amor incondicional e inmaduro que acompaña al protagonista durante toda su narración. Morante debía de estar familiarizada con el término *coco*, la denominación ibérica del terrorífico y misterioso monstruo con que se amedrentaba a los niños por haber visto el capricho de Goya “Que viene el Coco”, donde adquiere el aspecto de una pesadilla (vid Apéndice IV fig. 4). De hecho, más adelante la canción del Coco vuelve a aparecer ligada a los malos sueños, al miedo y a la figura protectora de la madre:

[...] i brutti pupazzi del sogno si aggirano per la cameraccia, così che, simile a un bambino, ho paura di spegnere la luce.

«Duérmete, niño mio  
que viene el coco!»

A quest’ora (quarant’anni fa) già da un paio d’ora tu dormivi col tuo niño [...] tu lo custodivi, stupidella, per le notti del COCO<sup>896</sup>.

Né certo perché avessi paura di lei! ché anzi lei bastava a fugare da me qualsiasi paura. Se per ischerzo nel buio mi diceva: «Attento che viene EL COCO!» io di rimando le chiedevo: «Ma tu, resti qua vicino a me?»<sup>897</sup>.

Ignacio de Alcázar recoge una versión ligeramente distinta de la reproducida por Morante en el texto final:

Duerme, niño chiquito,  
que viene el coco  
y se lleva á los niños  
que duermen poco<sup>898</sup>.

---

<sup>895</sup> *Ibidem*.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 1163

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 1187

<sup>898</sup> I. Alcázar, cit. p.15. La misma versión en R. Marín, *Cantos populares...*, cit., Tomo I, p. 30.

En los apuntes manuscritos, sin embargo, figura otra transcripción que se le asemeja: “Duérmete, niño chiquito”, corregido luego en “Duérmete, niño mío”, y con añadido de modificaciones personales en un improbable castellano: “Preguntando «en casa en casa»”:

MNS.2
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977
<p><b>V. E. 1621/A I-II f. 25 (96)</b>            Duérmete, niño <del>chiquito</del> mio  <del>Duérmete que viene el coco</del>            Preguntando “en casa en casa”            que viene EL COCO            y se lleva a los niños            que duermen poco</p> <p><b>V. E. 1621/A I-II f. 34 (105)</b>            Duérmete niño mio            que viene EL COCO            y se lleva a los niños            que duermen poco.</p>

Cuando el protagonista recuerda la mudanza a la nueva casa en el barrio acomodado de Roma, al tener que ocupar una cama en una habitación distinta de la de su madre, la tía Monda le recuerda la canción *Cuatro esquinitas*<sup>899</sup>: una plegaria tradicional que los niños recitaban antes de irse a dormir. Existen infinidad de variantes de la misma oración, todas empiezan con un comienzo idéntico: “Cuatro esquinitas tiene mi cama / cuatro angelitos...”, pero con distinto final: “que guardan mi alma”, “que me acompañan”, “que me la guardan”, “hacen mi guarda”, etc. Además estos dos versos suelen formar parte de un conjunto que cuenta con innumerables versiones. En este caso –interesa resaltarlo– es la tía Monda la que recita la oración y no Aracoeli, quizá por su carácter más ortodoxamente devoto en la línea catequística. Que Morante

<sup>899</sup>E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 1208.

conociere la canción completa lo atestiguan los manuscritos, en uno de cuyos cuadernos aparece parcialmente reproducida, mientras que luego se reduce al solo título:

MNS. 3 V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977	ED. FINAL <i>Opere, Meridiani, vol. II</i> 41
<p><b>p. 16 (339)</b> [...] aveva seguito ai Quartieri Altí, e ci farebbe compagnia nel nostro sonno. La comitiva celeste- multiple unitá – si collocerebbe [disporrebbe] nella stanza in questo modo: la Madonna – Signora e Una in Dio – stesa nell’aria al di sopra del letto; e i Quattro Angeli – Duende quaterno di Dio – diritti in piedi, uno per cantone. <del>Lo diceva anche la famosa canzone. Così insegnava diceva anche</del> Lo confermava pure la canzone universale eterna e famosa <i>Cuatro esquinitas</i>:</p> <p>Cuatro esquinitas Tiene mi cama Cuatro angelitos Me la acompañan Y la Virgen Maria está En medio diciendo: Duerme y reposa No tengas miedo De ninguna cosa [cfr. Pg. 38] Ogni sera – che a casa fosse o no mio padre – Aracoeli mi recitava questa canzone veniva a stendersi vestita sul mio letto, accostata a me, dandomi il suo dito da stringere, finché io mi addormentavo. E mi andava recitando Cuatro Esquinitas come una formula magica: ossia in fretta in fretta, e senza nessuna espressione. [...]</p>	<p><b>(p. 1208)</b> E questa separazione non doveva limitarsi ai periodi, brevi e radi, che mio padre soggiornava a casa; ma ripetersi, come norma regolare, in tutte le future notti del tempo. Il sistema, secondo il consiglio della zia Monda, favorirebbe, con l’abitudine, una mia sana rassegnazione; scongiurando, inoltre, il pericolo che i ritorni di mio padre si trasformassero, da una festa, in una minaccia per il mio cuore.</p> <p>Quest’ultimo, forse, fu l’argomento decisivo: e Aracoeli si adattò al saggio consiglio della zia Monda.</p> <p>Volonterosa e seria, fra i miei singulti della prima sera, essa mi spiegò che tale era la legge della famiglia, per ordine di Dio. Il quale - con la Trinità al completo e una scorta di quattro Angeli Custodi - ci aveva seguito nella nuova casa e ci farebbe compagnia nel nostro sonno. La comitiva celeste si disporrebbe così: la Madonna (Signora e Una in Dio) a capo del letto; e i quattro Angeli (Duende quaterno di Dio) uno per ogni cantone della camera. Questa è, di fatto, la normale collocazione della guardia notturna di Dio: come a tutti è noto e come dice pure la canzonetta <i>Cuatro esquinitas</i></p>

La remisión a la página 38, indica que Morante se sirvió de una concreta antología que no hemos podido identificar (otras remisiones de los manuscritos, siempre relativas a cantos infantiles españoles, corroboran este dato). Con todo, es evidente la semejanza sustancial con las versiones recogidas por Rodríguez Marín (destacamos en cursiva los elementos coincidentes):

*Cuatro esquinitas*  
*Tiene mi cama:*  
*Cuatro angelitos*  
*Que me la guardan.*  
Dos a los pies,  
Dos a la cabecera  
La Virgen María,  
Qu’es mi compañera.

Cuatro esquinitas tiene mi cama  
Cuatro ángeles *l’acompañan*:  
Juan, Pedro, Lucas, Mateo  
Y nuestro Señor Jesucristo en medio.

Cuatro esquinitas tiene mi cama,  
Cuatro ángeles me la guardan.  
*La Virgen María en medio*  
*Me dice: - Duerme y reposa*  
*Que no te pasará ninguna cosa*<sup>900</sup>.

Se diría, pues, que Morante realizó un *collage* de las tres variantes, prueba ulterior de su actitud activa en relación con la lengua española. Nótese también la presencia, en el manuscrito y en la edición final, de la palabra *Duende* como sinónimo del Dios, un Dios de las cuatro esquinas y, por tano, “cuaterno” (en otro lugar del manuscrito leemos: “Duende= incanto misterioso e ineffabile”<sup>901</sup>).

En los recuerdos de Manuele aflora también una jaculatoria infantil:

Angel de la Guarda  
dulce compañía  
no me dejes solo  
que me perdería<sup>902</sup>.

El niño se siente abandonado y busca consuelo en su Ángel de la Guarda que se le aparece en sueños, anticipando ya el carácter visionario que tendrá de adulto. El rezo se pone en relación con la canción anteriormente citada, completando así el catequismo español de Manuele. Poco después se integra en el discurso del protagonista: “che a mezzanotte, - più o meno come succede nella storia di Cenerentola - di regola scade il permesso della Dolce Compagnia, la quale deve affrettarsi a tornare a casa”<sup>903</sup>. De esta forma, la esfera de los cuentos de hadas se contamina con la de la doctrina cristiana en nombre de una misma sustancia fantástica.

Ignacio de Alcázar recoge las siguientes variantes:

Angel de la Guarda,  
dame compañía; .  
no me dejes solo,  
que me perdería,  
y te rezaré un padrenuestro  
y un avemaria.

---

<sup>900</sup> R. Marín, *Cantos populares...*, cit., pp. 418-419; I. Alcázar, *Cantos populares*, cit., pp. 30-31.

<sup>901</sup> V.E. 1621/A V, f. 4v (273).

<sup>902</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 1383.

<sup>903</sup> *Ibidem*.

Angel de la Guarda,  
dulce compañía, ,  
no me desampares  
de noche ni de día.  
Si me desamparas,  
¿qué será de mi?  
Angel de mi Guarda,  
pide á Dios por mí<sup>904</sup>.

A las nanas, canciones y jaculatorias infantiles hay que añadir otros elementos pertenecientes al folclore español. En el ambiente edénico de “Totetaco”, la gozosa unión con la madre se manifiesta en cantos y juegos que Manuele y ella practican juntos:

La mattina, a Totetaco (dopo che l'Arcangelo San Gabriel aveva spalancato con la spada il sipario della luce) io venivo svegliato dalla voce ridente di Aracoeli che mi solleticava sotto il mento dicendo: Mamola mamola mamola!”<sup>905</sup>

En efecto, se trata de un juego que se acompaña con una caricia en la cara, bajo la barbilla, mientras se repiten las palabras: “Mamola mamola mamola”. De esta broma cariñosa Rodríguez Marín recoge dos versiones:

Mira qué parajito sin cola.  
¡Mamola, mamola, mamola!  
  
Mizo gatito,  
Pan conejito,  
Sopitas de la olla,  
¡Mamola, mamola, mamola!”<sup>906</sup>

El estudioso aclara en nota que se trata de un juego en el que “las madres o nodrizas, diciendo el primer verso, hacen mirar hacia arriba a los niños, para excitarles a reír cuando les tocan inesperadamente debajo de la barba, a tiempo de repetir la exclamación que sigue”<sup>907</sup>.

La segunda coplilla es una variante que comienza cogiendo las madres las manos de los niños y termina como la anterior. Ignacio de Alcázar recoge las mismas versiones añadiendo: “Esta cancioncita, que sólo suele tener la música

---

<sup>904</sup> I. Alcázar, cit., pp. 21-22.

<sup>905</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, pp. 1180-1191.

<sup>906</sup> R. Marín, *Cantos populares...*, cit., p. 63.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 125.



que le presta la rima, la ejecutan las madres acariciando repentinamente bajo la barbilla á los niños, reclinados boca arriba en su regazo”<sup>908</sup>. En los manuscritos un apunte en rojo aplica el juego a la acción materna de despertar al niño: “mamola (quando lo sveglia) pg. 76”, mientras que otro añade el gesto de la caricia (“N.B. in spagnolo Mamola =carezza scherzosa sotto il mento”<sup>909</sup>). Se suceden luego anotaciones que remiten a distintos cantos infantiles: “Ved. Cinco lobitos a pg. 61 Arre caballito a pg. 77”<sup>910</sup>; “Ved. Mámola (al risveglio) pg. 76 del libro Caballito (pg. 77)”<sup>911</sup>; “Zape! Zape! v. Misito pag. 67”<sup>912</sup>. Más adelante se añade, en fin, una referencia a “Giochi di tori pg. 99”<sup>913</sup>. No ha sido posible identificar la antología de cantos y juegos infantiles españoles a los que corresponden esas páginas, pero muestran que Morante se sirvió prevalentemente de una y que planeaba introducir más canciones y juegos en el ya significativo repertorio. Finalmente optó por “mamola” y “zape”, palabra esta última que recurre abundantemente en el texto con valor apotropaico:

Se a me capitava di piangere, essa beveva le mie lagrime coi suoi bacetti («Ah che buone! Sanno di cannella!») Quindi, per asciugarme, mi carezzava lesta lesta le guance con le sue palme dicendo: «Zape! zape! zape!»<sup>914</sup>.

Se trata del final de otra canción infantil para ahuyentar a los gatos, y que conviene reproducir aquí en la versión de Rodríguez Marín, donde figura a continuación de “mamola”:

Mizo gatito,  
Pan conejito.  
¿Qué comiste?  
Sopitas de olla.  
¿Con qué las tapaste?  
Con el rabo del gato.  
¡Zape, zape, gato!

Mizito gato  
Fue por pescado:  
Me trajo poco

<sup>908</sup> I. De Alcázar, *Cantos populares...*, cit., p. 263.

<sup>909</sup> V.E. 1621/A V. f. 43v.

<sup>910</sup> V. E. 1621/A IV f. 69v.

<sup>911</sup> V.E. 1621/A V f. 35v.

<sup>912</sup> V.E. 1621/A V f. 46v.

<sup>913</sup> V. E. 1621/A f. 52v.

<sup>914</sup> E. Morante, *Opere*, cit. , vol. II, pp. 1180-1191.

Y mal remojado.  
¡Zape, zape, zape,  
Gatito manchado!<sup>915</sup>

Esta canción también lleva, como la de “mamola”, acompañamiento de mímica: “al llegar a la exclamación final, las madres golpean suavemente las mejillas de los pequeñuelos con las propias manos de éstos, los cuales no pueden menos que reírse por la sorpresa”<sup>916</sup>. Ignacio de Alcázar presenta las mismas versiones que R. Marín añadiendo una variante más:

Mizo gato  
fué á la plaza;  
compró una calabaza;  
le dió de comer  
sopitas de miel  
en un rico plato.  
¡Zape, zape, gato!<sup>917</sup>

En los manuscritos también hemos encontrado fragmentos referidos a juegos infantiles entre madre e hijo que no llegaron a la versión definitiva. El primer fragmento está tachado, el segundo no:

Del resto, il mio mondo a quell'epoca era un campo di continue metamorfosi. Quando mi faceva ballare sui suoi ginocchi dicendo: “Arre arre arre caballito!” Aracoeli mi si trasformava davvero in un cavalluccio balzante. Le bastava agitare le due mani ai lati del viso, per diventare una rondine; e allora io mi attaccavo alla sua veste per pena che volasse via con le altri rondini lasciandomi in terra.  
Del resto, il mio mondo, a quell'età, era tutto una balera di metamorfosi. Quando mi faceva ballare sui suoi ginocchi dicendo “Arre arre caballito” Aracoeli si mutava in un cavallo al galoppo; e le bastava agitare le due mani ai lati del viso per diventare...<sup>918</sup>

A medida que el recuerdo se va adentrando en el terreno de la enfermedad de Aracoeli las referencias a las canciones infantiles van desapareciendo. Pero, en compensación, el español penetra cada vez más en el discurso del narrador, sobre todo en el plano léxico, creando a veces un híbrido entre las dos lenguas. Veámoslo con detención.

---

<sup>915</sup> R. Marín, *Canciones populares...*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>917</sup> I. De Alcázar, *Cantos populares...*, cit., p. 42.

<sup>918</sup> V. E. 1621/B 2. f. 6.

### 3.2.8.3. El español integrado en el discurso del narrador

En su estudio sobre el léxico de *Aracoeli*, Sara Bertucci ha dedicado una sección a los hispanismos<sup>919</sup>. En ella se ofrece una muestra significativa de ejemplos, subrayando su vínculo con la fantasía y la afectuosidad materna, una idea compartida por Concetta d'Angeli, que ha subrayado el carácter de "idioletto indecifrabile" de esa lengua<sup>920</sup> y por Mengaldo, que ha destacado el "sovratono espressivo" del conjunto<sup>921</sup>. Por nuestra parte, trataremos de ampliar la perspectiva, tanto en el muestreo como en el análisis.

Para ello, antes de abordar aspectos menos aislables, enumeraremos los términos y expresiones españoles y sus hibridaciones con el italiano, ordenándolos por áreas semánticas y morfológicas (fuera del repertorio hemos dejado las letras de canciones y jaculatorias ya transcritas; destacamos en negrita los casos de deformación deliberada, sobre la que nos detendremos más adelante):

<b>nombres comunes de persona</b>	<i>niño, niña, niños, chico, chiquito, muchacho, muchachito, muchachiti, muchachuelo, <b>mugliera</b>, niñomadrero, nenes, varoncito abuelita, familia, mama, mamita, papà, hermanita, hermanito, tio, nieto novio, novios caballero, castellana (per 'nobildonna'), infanta, hidalga, idalga, conde, rey, señor, señoritas gente, <b>mugliera</b>, bruja, gitana, <b>campesini</b>, señor, señoritas, rey,</i>
<b>nombres propios de persona y apellidos</b>	<i>Benina Cielina, Encarnación, Manuelino, Manuelito, Mariano, Miguelito, Pepito, Patrocinio, Rocio Franco, Muñoz Muñoz</i>
<b>partes y elementos del cuerpo</b>	<i>cara, cabeza, cuerpo, culillo, hociquito, lagrime, manecita, manite, occhi encantadores, occhi negri, ojos, pies, sangre</i>
<b>gestos</b>	<i>besos, besitos</i>
<b>vestido</b>	<i>camisión, falda, mantilla festoneada, pendiente, sombrero, suela</i>
<b>casa</b>	<i>quinta, ropero de luz, espejo de cuerpo entero, tiesto</i>
<b>gastronomía</b>	<i>comer, comida, frutas, jugos, manzane, mariscos, paella, pescados</i>
<b>religión, superstición y fechas señaladas</b>	<i>Anunciación, Día de Reyes, demonio, Dios, domingo, duende, duendes, El Redentor, Jesus, la Virgen, maleficio, Noche de Reyes, Nuestra Señora de las Angustias, Macarena, macarene, San Gabriel, Ángel de la Guarda, dulce compañía, Signora de los Reyes, Virgen del Rocío, Nuestra Patrona del Mar, Redentor</i>

<sup>919</sup> S. Bertucci, "Note sul lessico di «Aracoeli» di Elsa Morante", en *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, vol. LIX, n. 2, mayo-agosto 2006, pp. 203-242 (sección "Termini spagnoli", pp. 231-241).

<sup>920</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 156.

<sup>921</sup> P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 29-30.

<b>nombres propios y comunes de lugares</b>	<i>Alhambra, Almería, Andalucía, Andaluz, El Almendral, Gergal, Las Aneas, Costa del Sol, Tabernas Avenida del Generalísimo, Puerta de Oro, Rambla de Gergal, Santuario de Gergal barrios, ciudad, carretera, catedral, Estación de autobuses</i>
<b>partes del día y estaciones</b>	<i>día, mediodía, noche, salida del sol, verano</i>
<b>canciones y juegos infantiles</b>	<i>Coco, canción de cuna, canciones de cuna, gallinita ciega, mamóla, muñeca, muñeche</i>
<b>guerra y franquismo</b>	<i>a fuego, alcázar, anarquista, avioni, barchi, bombarderos, Caudillo, garrota (condannati alla), golpe, El Vencedor, fortaleza, Franco, Generalissimo, humo, Los vencedores, matanza de <b>migliara</b>, muerto, <b>polvero</b>, polvo, <b>tanche</b> blindate, <b>traidori</b></i>
<b>tauromaquia y folclore</b>	<i>corrida, espada</i>
<b>animales y plantas</b>	<i>azucena, caracoles, fiorisol, fioripaloma, grillos, pajarito, palma, palomite, palomo, perro, sapillo</i>

Como puede verse, los principales campos semánticos representados son los relacionados con los seres humanos y su entorno cotidiano (familia, cuerpo, comida, ropa, etc.); el otro sector es el del mundo natural y la religión popular, este último con prevalencia de la imaginística mariana y de las fiestas señaladas. En segundo lugar está el vocabulario bélico.

En el discurso de Manuele la lengua española colorea los recuerdos familiares e infantiles, dentro de los cuales se insertan animales, plantas, imágenes religiosas y populares, incluida la corrida. En este fondo se intercala la historia sangrienta de la guerra de España, que entrevera tanto la memoria de la infancia como el viaje a través de la topografía almeriense.

Desde el punto de vista léxico y gramatical, es digna de nota la presencia de híbridos italo-españoles (*palomite, campesini, mugliera, muchachiti, muñeche*), a veces como imaginativos compuestos, caso de *florisol* y *floripaloma*, suma de palabras castellanas (*flor, sol, paloma*) mediante el interfijo italiano *-i-*. Significativa es también la propensión a emplear diminutivos afectivos recurriendo a tres sufijos: *-illo, -ito, -uelo*, con neto predominio de *-ito* (en los manuscritos se añade, como veremos, *-ín*).

Atendiendo a la categoría morfológica de los hispanismos morantianos, una simple mirada a la tabla anterior y a la siguiente demuestra que el espacio mayor corresponde a los sustantivos, y muy en segundo lugar a los adjetivos y verbos, dentro de los cuales la preferencia va a las formas de infinitivo, seguidas del presente de indicativo e imperativo y del gerundio, incluidas expresiones perifrásticas. Escasa la representación de otras categorías:

<b>verbos</b>	<i>acostumbrarse, acostumbrarte, <b>acostumbrati</b>, anda! andando, casarte, comer, cunear (por 'acunar'), darte, esperarme, <b>fuie</b>, mátame!, mira!, <b>péstame!</b>, tengo, vamos, vamos andando</i>
<b>adjetivos</b>	<i>azules, bonito, brujo, cascabelera, cegarrito, encantadora, encantadores, fea, gafudo, hermoso, indigna, lindo, luminosa, mi, nuestro, morena, muerto, muerta, querido, secas, serrano, tontos, tontillo, <b>traidori</b>, valiente, vencedores, velludo</i>
<b>artículos</b>	<i>el, la, los</i>
<b>pronombres</b>	<i>mío, nada, ninguno, nosotros, usted, conmigo, me, se, te, tuyo</i>
<b>preposiciones</b>	<i>a, con, en, de, para, por, sin</i>
<b>adverbios y conjunciones</b>	<i>donde, más, nunca, si, y</i>
<b>exclamaciones</b>	<i>zape!</i>

Escasas también las frases breves, subordinadas o principales: *para cunear el sol, per acostumbrarte, hay permiso?, Nosotros donde vamos?*

Si atendemos al grado de integración morfológica de los españolismos en el discurso italiano, observamos que, al lado de sintagmas genuinamente castellanos (*un pendiente, una lucecita, de pizarra, el primero, la cuna del sol, toda la gente, sapillo de oro; por la carretera, sin papà sin comida, el tío, tío Mariano, el Señor, el niño, el pajarito, como un jugo, el Redentor, de grillos y caracoles, el Coco, niño mío, ropero de luz, espejo de cuerpo entero*), figuran otros de tipo mixto (*il mio niño, occhi encantadores, l'azucena, dell'Infanta, la nuova Señorita, tutti tontos, alle sole niñas, i niños, lo chichón, tutti gli altri novios*); en este último el sustantivo español suele ir acompañado por artículos y determinantes italianos (se exceptúa la combinación sustantivo italiano+adjetivo español: *occhi encantadores*, y la de pronombre italiano+adjetivo castellano: *tutti tontos*).

Un paso más en la integración de las dos lenguas lo constituyen los “híbridos” formados por palabras españolas adaptadas a la morfología italiana: *palomite in volo, tenuto per mano da due mamite, Macarene, acostumbrati, perché lui li aveva negri (gli occhi), le tue muñeche, le guance: manzane, matanza de migliara*. Evidentemente, a veces distinguir la hibridación es imposible por la naturalización del término en el léxico italiano (*sierra, sombrero*) o por la perfecta equivalencia de morfemas y lexemas en ambas lenguas: (“*la Quinta*”, “*la niña*”, *oro*). En el caso de *mirare*<sup>922</sup>, su origen hispánico emerge cuando se emplea en imperativo, como ocurre en las exclamaciones de Aracoeli insertas en el relato de Manuele, y su mimética repetición por el propio Manuele bajo forma italianizada: “Se un cane si affacciava col muso al nostro cancello, essa mi chiamava festante: «*Mira! que bonito!*» E quando passava un gregge di pecore o un volo di storni: «*Mira! Mira! belli!*» A tutte le ore, capitava sempre qualche bellezza di passaggio, *da mirar*”<sup>923</sup>, “E lui la *mirava* con un piccolo riso indicibile, quasi incredulo”<sup>924</sup>.

Una idea del esfuerzo realizado por Morante para lograr este equilibrio entre hispanismos genuinos e italianizados, la ofrece la vacilación entre *m'acostumbrar* y *acostumbrarte* antes de desembocar en *acostumbrarme*:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 44
V.E. 1621/A VI f. 49 (494) ... a fare uso fin d'ora, per <u>m'acostumbrar</u> (cfr.)	(p. 1258) essa m'accennò agli occhiali nella mia mano, esortandomi a farne uso fin d'ora, per <u>acostumbrarme</u>
V.E. 1621/A VI f. 51 (496) ... Te li rimetta subito, per <u>acostumbrarte</u> (cfr)	

Ya hemos notado que Morante incurre en algunos errores ortográficos o morfológicos al emplear el español: *chichón* por *chinchón*, *Esto* por *Este*, “*echó en la calle*” por “*echó a la calle*”. A estos puede añadirse el descuido en los acentos, no siempre corregido al llegar a la edición, y algún uso fraseológico

<sup>922</sup> En el sentido de *mirare*: “guardare, osservare per lo più in modo intenso, con attenzione con interesse” (De Mauro).

<sup>923</sup> Elsa Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1189.

<sup>924</sup> Elsa Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 1206.

forzado, como la pregunta “*hay permiso?*” puesta en boca de la “*donna-cammello*”<sup>925</sup>. Otras veces se advierten fenómenos de hipercorrección; así cuando hace decir a Aracoeli “*i lenti*” por *le lenti*, presuponiendo un calco de su lengua nativa, y por tanto el género masculino de *lentes*:

[...] uscimmo con la ricetta decisiva e temuta - che mi prescriveva le lenti da miope (da Aracoeli chiamate *i lenti*, al maschile)<sup>926</sup>.

Que no pensase en la traducción de *los anteojos*, lo prueba un apunte manuscrito que da como único equivalente de *occhiali*, *gafas*, precisando su género femenino (“*Occhiali = gafas (f.)*”<sup>927</sup>), mientras que en otro lugar vincula *lente* a *occhiali*: “*lente degli occhiali*”<sup>928</sup>.

Frente a estas limitaciones, fruto del autodidactismo de Morante, destacan sus aciertos, que denotan el conocimiento de un español no convencional y su perfecta conciencia del terreno minado que pisaba al manejar una lengua engañosamente afín. De ahí atribuya a Aracoeli un “falso amigo” clásico: *largo* por *lungo*:

Aracoeli (con esigenza dura e ansiosa): «Ma chi tiene i cannoni più larghi? I Russi o i Germani?» Ora essa alzò le spalle corrugandosi perché ricaduta in una sua confusione linguistica dei primi tempi, quando chiamava larghezza la lunghezza, secondo il vocabolario spagnolo. (Esempio. Aracoeli: «Il topo tiene la coda piú larga del corpo»). «Piú LUNGHI», si corresse quindi con severità<sup>929</sup>.

Otros errores de Aracoeli afloran como una marca indeleble de su nunca lograda asimilación del mundo del marido, por ejemplo la pronunciación de *bello* a la española que figura en un apunte manuscrito: “beio (così Arac. pronunciava bello)”<sup>930</sup>. Sobre este bilingüismo imperfecto, se detendrá un pasaje de la novela, donde Manuele relata el aprendizaje simultáneo del italiano por parte de Aracoeli adulta y de él mismo niño:

---

<sup>925</sup> *Opere*, cit., vol. II, p. 1358.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 1257.

<sup>927</sup> V. E. 1621/A IX, f. 596/9v.

<sup>928</sup> Cfr. V.E. 1621/ B. 1. f. 109v: “specchio= espejo / armadio a specchio = ropero de luna / lente degli occhiali= luna”.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 1283.

<sup>930</sup> V. E. 1621/A III. f. 171/48v.

Per l'onore del suo spozalizio, essa stimava suo còmpito di crescermi da figlio di italiani: per cui, dopo la mia nascita, raddoppiò l'impegno nella sua propria conquista della lingua italiana. E si può dire, così, che imparammo a parlare insieme: poiché, nel tempo stesso che imparava l'italiano, essa m'insegnava a parlare (di là mi proviene l'uso - che tuttora conservo - di raddoppiare le erre all'inizio della parole). Presto io volli pure ingegnarmi a imitare i suoi volonterosi esercizi sul sillabario. E dunque oggi potrei dire, senza esagerare troppo, che per me le iniziazioni al parlare, e allo scrivere e leggere, furono quasi contemporanee<sup>931</sup>.

La causa originaria del defectuoso italiano de Manuele es la misma que le impedirá dominar el español: la mezcla de idiomas en la primera infancia por obra de una maestra-alumna que aprende el abecedario italiano como un niño.

A la casuística aquí señalada, es preciso añadir las ocurrencias de palabras, expresiones y frases españolas que figuran solo en los manuscritos o lo hacen con formas ligeramente distintas. Con ello, la masa total de hispanismos e híbridos italo-españoles se incrementa y diversifica notablemente, mostrando que Elsa Morante tuvo una competencia mayor que la hasta ahora se le reconocía:

V.E. 1621/A I-II, f. 11r:	almerie[n]se (cfr.)] almeriese [di Almeria]
V. E. 1621/A I-II, f. 82/14v:	“mangiarsi uno dai baci comerse a uno a besos”
V. E. 1621/A III, f. 5:	<i>tiene buena cabeza / valente</i> (por 'coraggioso')
V.E. 1621/A III, f. 6r:	“Manuel, il «principe di Almeria» ?[Fortaleza]”
V.E. 1621/A III, f. 15r:	“Manolo Manola”
V. E. 1621/A III, f. 142/26, v:	“N.B. FORTALEZA (con la A)”   “vega = vallata”
V.E. 1621/A III, f. 30:	“Pr Italiani <u>Los vencedores</u> di Malaga
V. E. 1621/A III, f. 191/69, v:	“cañón”
V. E. 1621/A IV, f. 63v:	“ved. gioco <u>El Milano</u> pag. 170 di cançiones del Milano (in spagnolo) los niños”
V. E. 1621/A IV, f. 63r:	“Ved. Gioca <u>El Milano</u> pg. 170 li campeones del Milano”
Ibidem:	“giocattolo = juguete
V. E. 1621/A IV, f. 64v:	“Epifania – día de Reyes, Pascua de Reyes   la noche de Reyes
V. E. 1621/A IV, f. 65, v:	il putetto = el nene
V. E. 1621/A IV, f. 66, v:	vaso del cesso = taza
V. E. 1621/A IV, f. 69v:	Santa Ana abuela de Dios   ved. <u>Cinco lobitos</u> a pag. 61 <u>Arre caballito</u> a pag. 77
V. E. 1621/A IV, f. 70r:	magari señoritas o virgencitas (cfr)
V. E. 1621/A IV, f. 70v:	La tia (Monda)
V. E. 1621/A IV, f. 71, v:	è nato un bambino = nació un niño – un <u>varoncito</u> (maschietto)   hembrita (femminella)   bambino da latte

<sup>931</sup> E. Morante, *Opere*, cit. , vol. II, p. 1191.



	= nene mamón   o nena mamona   bambino piccolo = chiquitin, criatura
V. E. 1621/A IV. f 72. v:	strenna= (?aguinaldo = dono del primo dell'anno)
V.E. 1621/A V f. 1:	“Tuttavia, non pensavi a <u>casarte</u> [cfr.]”   fantasticavi sul tuo novio
V.E. 1621/A V f. 2:	Del resto, prima ancora di baciarti, lui t’aveva già fatto la proposta, vuoi casarte <del>con mi</del> con me? (cfr)
V.E. 1621/A V f. 2:	“Nadi <sup>di</sup> vidad”
V.E. 1621/A V. 1v:	Ricordare la Virgen del Martirio pg. 314 della <del>Guia</del> Guia de Almeria
V.E. 1621/A V. 11v.	Espejo de cuerpo intero   Espejo   Luna de cristal   Ropero de luz o de luna (armadio a specchio)
V.E. 1621/A V. 13r:	El niño muy madrero. La favola mammarola...
V.E. 1621/A V. 52 v:	Spagnolo <u>guarda</u> =guardia (italiano)
V.E. 1621/A V, f. 53v:	Hermanito   Di mio padre, essa non poteva , ancora tradire il segreto (tuttavia rimirandosi, in me, gli occhi azules)
V. E. 1621/A V. f. 20v:	spagnolo (ara = alón lunar ...”
V. E. 1621/A VIII, f. 27r:	La niña uscirebbe da lei naturale, come un garofano [esce] dal <u>tiesto</u>
V. E. 1621/A VIII, f. 32v:	Virgen del Rocio. Rocio= rugiada. Rocio – nome proprio femminile
V. E. 1621/A VIII, f. 41. v:	<u>Tedesco</u> in spagnolo Alemán (cfr.) Germania Alemania (cfr.)
V. E. 1621/A VIII f. 51v:	È nato un bel maschietto = ha nacido un lindo varoncito
V. E. 1621/A IX, f. 1. v:	<u>Tontuelo</u> o <u>tontillo</u> stupidi
V. E. 1621/A IX, f. 6r:	[tontolillo] tontillo
V. E. 1621/A IX, f. 9v:	Occhiali = gafas (f.)   chiquelo = chiquillo (bambino)   <u>hociguito</u> = musino   cegarrito = ciechino   sapillo de oro   sapillo = rospetto   feito = bruttino   mimar = coccolare
V. E. 1961/A III, f. 9v:	“Al banco, vicino a me, due uomini coperti da maglioni xxxxx forse lavoratori portuali, mangiavano un xxxxxxx dei bocadillos”
V. E. 1621/A IX, f. 1v:	gordo = grosso
V. E. 1621/A IX, f. 5v:	El tuyo   este flor   caliente   frutas calientes
V. E. 1621/A IX, f 32v.:	picchiare = pegar   pestare = apalea
V. E. 1621/A IX, f. 69. v:	saludarte = salutarti
V. E. 1621/B 1, f. 50v:	“macadam – selciato artificiale fatto con pietrisco”   lamina? = argilla impermeabile   agarrar = attaccare   esquitos de pizarra =scisti di lavagna   adobe = mattone crudo di argilla e paglia asciugato al sole   mortero = <u>malta o calcine</u>
V. E. 1621/B 1, f. 21v:	guardia civile (i carabinieri spangoli)
V.E. 1621/B 1 f. 94v:	Cognome=apellido   Pila=fonte battesimale   Nombre de pila =nome di battesimo
V.E. 1621/ B. 1, f.. 109v:	specchio= espejo   armadio a specchio = ropero de luna   lente degli occhiali= luna
V.E. 1621/B 1,f. 153v.:	nomi femminili (diminutivo di Consuelo = consolina Consuelito = Consolatina   <u>Patrocinio</u> (nome femminile)
V.E. 1621/B 1, f. 269v:	Femenina   Santa Femenina   guita = soldi (fem.) ved.   pito = fischiello   pita = sassolino
V.E. 1621/B 2, f. 24v:	Todos los Santos= per Ognissanti = el primero [?primer?] de Noviembre

V.E. 1621/ B. 2. f. 34:	Sierra morena
V.E. 1621/ B. 3. f. 81:	giorno dei morti = dia de difuntos
V.E. 1621/B. 1, f.117:	<u>Donde la salida para Almeria?</u>
V.E. 1621/A III. f. 31:	Campesinado, viñadores
V.E. 1621/A III. f. 31v:	la población   huir a la desbandada
V.E. 1621/A III. f. 32:	Nos otros   entraron a Malaga, fuggimmo tutti noi tutti [nosotros] a escapar   tio Mariano, mamita, abuela
V.E. 1621/A III. f. 33v:	matanza de huomini a migliara
V.E. 1621/A III. f. 34:	Malaga tutta rotta [-aviones barcos-] fuego   gente di tutte parti   le tanche blindati italiani   aviones – barcos   per la carretera [il camino]   <u>Fuir</u> è il medesimo che <u>trair</u>   Los Vencedores corrono [a los hombres] ai traditori [traitori] dando muerte – [Matanza de huòmini a migliara]- mio padre muerto – tio Mariano muerto   senza esposo   Mamita   Di largo [da dietro la collina ] <u>vamos andando</u> - para casa   senza cama, senza comida   Vuoto il gallinero   Malaga tutta humo y polvo - polvero e fumo   <u>Consuelito</u> nome femm. Diminutivo di Consuelo
V.E. 1621/A III. f. 35:	i <u>tanches</u>   familie campesinos anarquisti   los hombres per la carretera   – [a los hombres a migliara]-   mama mugliera y niños [sin papá]   ritorniamo a nostra casa   Vamos andando di largo dietro per i paraggi vamos andando di campagna   torniamo ( <u>la vuelta</u> ) a nostra casa   vuoto el gallinero
V.E. 1621/B I. f. 145:	Mia familia   tutti malagueños
V.E. 1621/B I. f. 147:	Quelle giornate, sì señor, me le ricordo
V.E. 1621/B I. f. 148:	gente di tutti parti   Gli avioni, i barchi, Arrivano los i tanche italiani

Para comprobar la variedad de los ejemplos aquí enumerados, los agruparemos por campos en dos tablas, una de ellas con arreglo a categorías morfológicas, la otra semánticas, limitándonos en este último caso a nombres de persona, lugar, y tiempo (Nota: como en las tablas anteriores, se destacan en negrita las formas deliberadamente erróneas):

<b>sustantivos y adjetivos sustantivados</b>	<i>abuela, adobe, aguinaldo, alemán, apellido, alón, aviones, barcos, bocadillo, cama, camino, campeones, campesinado, campesinos, cañón, carretera, comida, criatura, chiquitín, chiquelo, chiquillo, desbandada, esposo, esquistos, femenina (Santa), <b>familié</b>, flor, fortaleza, frutas, gafas, gallinero, guita, guarda, hembra, hociguito, hombres, <b>huòmini</b>, juguete, luna (= espejo), macadam, mama, mamita, matanza, mortero, muerte, nene, pila, pizarra, pita, pito, población, <b>tanches</b>, taza (de inodoro), tiesto, viñadores, virgencitas, vuelta</i>
<b>adjetivos</b>	<i>almeriense, caliente, calientes, el primero [¿primer?] de..., feito, gordo, madrero, malagueños, mamón, mamona, tontuelo, tontillo, tontolillo, <b>traitori</b>, valente</i>
<b>verbos</b>	<i>agarrar, apalear, casarte, entraron, escapar, <b>fuir</b>, huir, mimar, nació, pegar, saludarte, tiene, <b>trair</b></i>
<b>adverbios y conjunciones</b>	<i>muy</i>
<b>pronombres y sintagmas pronominales</b>	<i>El tuyo, con migo, Nos otros</i>
<b>sintagmas nominales</b>	<i>alón lunar, el Milano, el gallinero, El niño muy madrero, esquistos de pizarra, este flor, frutas calientes, guardia civile, Guia de Almeria, <b>Gli avioni, i barchi</b>, i campeones, <b>i tanches</b>, la vuelta, <b>le tanche blindati</b>, los hombres, los <b>i tanche italiani</b>, Luna de cristal, matanza de <b>huomini</b>, mia familia, nene mamón, nena mamona, nombre de pila, <b>nostra casa</b></i>
<b>sintagmas preposicionales</b>	<i><b>a migliara, di tutte parti, di tutti parti</b>, de largo, di largo, para casa, <b>per la</b> carretera</i>
<b>Frases hechas</b>	<i>comerse a uno a besos, huir a la desbandada, tiene <b>buona</b> cabeza</i>
<b>Oraciones</b>	<i>Donde la salida para Almeria?, entraron a Malaga, ha nacido un lindo varoncito, sì señor</i>

<b>Nombres propios de persona</b>	<i>Manolo</i>
<b>Nombres comunes de parientes</b>	<i>abuela, mama</i>
<b>Nombres de santos y virgenes</b>	<i>la Virgen del Martirio, Santa Femenina</i>
<b>Nombres de lugar</b>	<i>Alemania, Sierra morena</i>
<b>Nombres de meses y fechas señaladas</b>	<i>dia de difuntos, Noviembre, Navidad, Todos los Santos, Pascua de Reyes</i>

Dejando a un lado las deformaciones deliberadas, sobre las que volveremos más adelante, no faltan errores, algunos corregidos sobre la marcha o con posterioridad (*con migo* > *conmigo*; *hociguito* > *hociquito*, *Natividad* > *Navidad*, *Nos otros* > *nosotros*), otros no (*li campeones*, *este flor*, *chiquelo*, *entraron a Malaga*, *de largo* por 'todo derecho', 'sin parar'), o bien pertenecientes a la categoría de sutiles italianismos sintácticos o culturales (*Donde la salida para Almeria?*, *Pascua de Reyes*) y de invenciones improbables (la *Santa Femenina*). Sin embargo, estas irregularidades coexisten con una segura competencia en campos resbaladizos como el de la ausencia de artículo en ciertas condiciones (*mia familia*, *nostra casa*, *di tutte parti*: perfecto remedo de *mi familia*, *nuestra casa*, *de todas partes*), y sobre todo, no menoscaban la notable capacidad de Morante de aprovechar el tesoro léxico español, incluidos vulgarismos (*guita*) y tecnicismos (*macadam*, *esquistos de pizarra*). De este empeño lexicográfico dan cuenta los micro-vocabularios bilingües consignados en los manuscritos, y las llamadas a comprobar equivalencias consultando diccionarios u otras fuentes, aunque sin precisarlas. Este laboratorio convierte el español de *Aracoeli* en un iceberg hasta ahora descuidado por la crítica, que se ha limitado a señalar su presencia en el texto definitivo sin ahondar en los niveles de *expertise* implícitos (en el Apéndice III ofrecemos un Glosario completo ampliado a todas las novelas).

Podemos además decir que no es aplicable a los hispanismos de *Aracoeli* la afirmación de Bertucci según la cual los extranjerismos de *Aracoeli* están “prevalentemente assunti nella loro veste originaria e per lo più presenti nel testo con un'unica occorrenza”<sup>932</sup>. Muy al contrario, el español de la novela morantiana gira en torno a un microcosmo con campos semánticos recurrentes y tiene como mayor punto fuerte su peculiar mixtión con la lengua italiana. Sobre este último punto nos detendremos dentro de poco. Antes convendrá abordar otro aspecto importante de la conciencia lingüística morantiana en relación con la lengua española.

---

<sup>932</sup> S. Bertucci, “Note sul lessico di «Aracoeli»”, cit., p. 226.

#### 3.2.8.4. Reflexiones metalingüísticas sobre la lengua española

El español como lengua es un tema recurrente en *Aracoeli*. Ya hemos visto que en un primer momento el castellano aparece ligado a la infancia de Manuele y a su madre. En ese contexto, la lengua española expresa instintiva naturalidad y afecto, hasta el punto de ser percibida como mero trasmisor acústico de sentimientos maternales semejantes al trinar de un pájaro:

Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo, però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto<sup>933</sup>.

Sería de esperar que un adulto que ha tenido un contacto directo con el español en su infancia a través de su madre dominase esta lengua. Pero el lenguaje es una cuestión problemática para Manuele. Tan es así que, cuando llega al aeropuerto de Madrid, la lengua hablada por los nativos “suona vuota di significati al [suo] cervello, riducendosi [...] a poco più che un rumore incomprensibile”<sup>934</sup>. Podría, pues, afirmarse que, cuanto más íntima y profunda ha sido la experiencia del idioma, tanto mayor será su vacío de significado en la edad adulta. En el párrafo siguiente Manuele intenta dar una explicación de esta paradoja:

In questo periodo dell'anno, la folla all'aeroporto non è eccessiva; ma è una folla loquace, che varia e si sposta di continuo, agredendomi gli orecchi con lo strepito delle sue voci. Ogni tanto, un piede di passaggio urta la mia sacca posata sul gradino accanto a me, oppure mi sfiorano, in discesa o in salita gruppi dialoganti in lingue diverse, con prevalenza naturale della lingua spagnola. Ma proprio questa, fra le altre lingue, suona vuota di significati al mio cervello, riducendosi, per me, a poco più che un rumore incomprensibile.

E' un fenomeno antico. Io difatti (mentre so usare, fino dalla fanciullezza, le lingue estere principali) sono fatto incapace, non so più da quando, d'intendere e praticare con successo la lingua spagnola. Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di *Aracoeli*; ma in séguito - salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla - essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della

---

<sup>933</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1051-1052.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 1064.

mia conoscenza. E adesso il suo rumore quasi estraneo, intorno al mio scalino solitario, mi si rivolta in una nostalgia negativa, di rigetto, come lo stormire di un albero abbattuto a un passero che, prima, ci teneva il nido.

In realtà - da quando Aracoeli ha stroncato fino alle radici la mia fanciullezza potrebbe essere stata una mia volontà (pure a me stesso inconfessata) che mi ha portato a scansare come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore. Questa mia inettitudine idiota per lo spagnolo non sarebbe che un espediente della mia guerra disperata contro Aracoeli. Anzi, in proposito, io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire di lei. Frugare nelle sue radici finché s'inaridiscano sotto le mie mani, poiché di estirparle non sono capace<sup>935</sup>.

Nos hallamos, en suma, ante una remoción, en términos freudianos, de la lengua materna: Aracoeli ha destruido la infancia de Manuele y por lo tanto éste, inconscientemente, ha apartado de sí el idioma que más se la recordaba. La música natural equiparable al trinar de los pájaros, suena ahora como un rumor cacofónico e insensato. En la versión manuscrita aparecen numerosas variantes tachadas sobre este último aspecto (“nella mia preistoria”, “al tempo della culla”, “ai tempi della culla”, “prima che Aracoeli imparasse l'italiano”), mientras que en la versión final todo se centra en el momento en que el niño aprende las “canzoncine” de Aracoeli: una simplificación en la que el engarce entre nanas y aprendizaje lingüístico queda solo implícito. Convendrá, pues ver el proceso correctorio de este resultado, tal como aparece en los cuadernos:

---

<sup>935</sup> *Ibid.*, pp. 1064-1065.

**V.E. 1621/B. 1 f 109 (42 de la autora)**

[...]

Ho dunque deciso di passare quelle ore di attesa nell'aeroporto stesso [aquí empieza el recuadro tachado] di Madrid. ~~Fuori già faceva buio, e pioveva.~~ Fuori già faceva buio, e pioveva. Come uno straniero in una terra di nessuno, mi sono seduto su un gradino, in un angolo poco illuminato e di scarso passaggio. La Lingua spagnola = certo confidenziale per me ~~già certo a me familiare~~ nella mia preistoria, ~~prima che Aracoeli si convertisse imparasse definitivamente all'italiano adesso~~

**V.E. 1621/B. 1 f 110 (43)**

prima che Aracoeli si facesse brava in Italiano – da allora è per me una lingua obliata, ~~fuori da~~, se non in quelle famose canzoncine di culla.

[...]

La lingua spagnola, che al tempo delle famose canzoncine di Aracoeli che al tempo della culla doveva suonarmi confidenziale che certo a me mi suonó confidenziale per bocca di Aracoeli ai tempi della culla al tempo delle canzoncine, da allora per me è una lingua obliata, se non in quelle famose canzoncine ossessive famose canzoncine di culla qua, quando facevo un corpo solo con Aracoeli, da allora per me è una lingua obliata fuori da quelle ossessive canzoncine [da culla] ritornanti. E adesso, all'udire il suo rumore stran estraneo, d'intorno al mio scalino solitario, ne provavo una nostalgia negativa, di rigetto, mi produceva una nostalgia negativa, di rigetto, per me mi si rivoltava in una nostalgia negativa, di rigetto, come il profumo l'aroma di una pianta albero sradicato [estirpato] a un xxxxxx passero che, prima, [là] ci teneva il nido [tra le sue foglie] [se abre aquí otro cuadro de tachadura] L'ulcera eterna della solitudine ha ripreso a In verità, ripensandoci, da quando Aracoeli ha stroncato la mia fanciullezza sempre è stata per me, una sorta di volontà sotterranea, quasi dolorante, di a

**V.E. 1621/B. 1 f 111 (44)**

è per me una lingua non mi sono rimaste nella mente che quelle famose canzoncine e dimenticare e ignorare la lingua spagnola.

in me si è radicata ~~una volontà~~ crescendo sotterranea, una volontà di obliare e ignorare la lingua spagnola. E adesso, mi domando perfino se con questo viaggio sotto il pretesto di ~~fare trovare Aracoeli non sia piuttosto non voglia non voglia~~ sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto ~~tentare un'ultima~~ do [fra le sue foglie]. In verità, ripensandoci, da quando Aracoeli ha stroncato [fino alle radici] la mia fanciullezza, ~~alle radici~~ in me si è fissata, fra le tante ~~suecessive~~ invasioni successive, una volontà sotterranea di obliare, e ~~ignorare~~ la lingua spagnola: anzi di ignorarla [e di non impararla] come un idiota. ~~È una delle~~ una delle mie guerre disperate contro la memoria di Aracoeli. E per questo forse, di contro, lei tenta ancora di sedurmi con le proprie canzoncine andaluse, che sono della sua saliva e del suo latte.

Anda, niño, anda

Que Dios te lo manda

**V.E. 1621/B. 1 f 112 (45)**

[fragmento tachado]

Ora, io mi chiedo perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli; io non voglia piuttosto tentare un'ultima (sballata) terapia per guarire di lei. Frugare nelle sue radici, finché s'inaridiscono, visto che di estirparle non sono capace.

/más abajo/

[...] per informazioni sul volo di Almeria, balbuziente nel mio dizionario spagnolo elementare, con la mia sacca a tracolla, e il passaporto xxxx xxxx xxxx xxx xx xx xxxx in mano. Questo ero io XXXXXXXXXXXXXXX sbarcato alla prima tappa del mio leggendario "estero" materno

**V.E. 1621/B. 1 f.115 (48)**

[...] una folla loquace, risonante di parlate diverse con prevalenza naturalmente della lingua parlata spagnola. Però questa, in particolare, (capisco, infatti sia pure mediocrementemente, l'inglese, il francese, e perfino il russo), per me si riduceva a nient'altro che a un rumore ~~incomprensibile~~. Io non parlo ne capisco lo spagnolo quasi affatto. Il mio primo idioma materno ~~questa mia lingua materna~~ che certo a me chiara quando analfabeta imparavo le canzoncine di Aracoeli, da allora per me è [una lingua] sepolta e obliata (fuori da quelle ossessive canzoncine ritornanti) e adesso il suo rumore estraneo, tutto intorno al mio scalino solitario, mi si rivoltava in una nostalgia negativa, di rigetto, come l'aroma di una albero sradicato a un passero che, prima, ci teneva il suo nido [fra le sue foglie]

**V.E. 1621/B. 1 f 116 (49)**

Come una voce di sirena del mio primo idioma d'amore

**V.E. 1621/B. 1 f 117 (50)**

come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore. Questa inettitudine idiota xxx xxx xxx xxx xxx xxx per me un poco fe, qui nell'aeroporto di Madrid, stentavo e balbettavo a formare la frase : Donde la salida para Almeria? Xxx xxx xxx xxx xxx xxxxxx forse non è che un espediente della mia guerra disperata contro la memoria di Aracoeli.

**V.E. 1621/B. 1 f 121**

Con prevalenze naturale della lingua spagnola. Ma proprio questa, fra le altre lingua, suonava vuota di significati al mio cervello, riducendosi, per me, a un rumore incomprensibile e nient'altro.

E' un fenomeno antico. Io difatti, (mentre ~~senza troppe difficoltà, fino dall'età del ginnasio, ho impo praticato, senza troppe~~ so usare fino dall'età del ginnasio, senza troppe difficoltà le lingue estere principali) [desde aquí tachado] sono reso incapace, per lo spagnolo, per una inettitudine idiota invece non so intendere quasi affatto, per una mia inettitudine idiota, la parlata spagnola invece non so praticare né intendere quasi affatto la parlata spagnola, che pure doveva suonarmi chiara a intendere e a praticare la parlata spagnola che pure doveva suonarmi chiara ai tempi la lingua spagnola. Questa parlata doveva prima suonarmi chiara coi giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli

Sono fatto quasi incapace, non so più da quando, di intendere e praticare [con successo] la ~~parlata spagnola la che prima doveva~~ lingua spagnola. Questa parlata doveva prima suonarmi chiara ai giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in seguito

xxx xxx xxx xxx xx xx xx poi si è ritirata da ce, insieme con l'età impubere, confinandosi in qualche luogo di difficile accesso per la mia mente. in seguito – salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine di culla – essa è calata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza.

**V.E. 1621/B. 1 f 122 (55)**

( cfr. Uccelli che formano il nido sugli alberi)

Xx xx xx xx xxx xxxx adesso il suo rumore estraneo, intorno al mio scalino solitario, mi si rivoltava in una nostalgia negativa, di rigetto, come lo stormire di un albero abbattuto a un uccello (passero) che, prima, ci teneva il nido.

In realtà da quando Aracoeli ha stroncato alle radici la mia fanciullezza (dev'essere (non)) (è) stata una mia volontà (sia pure "inconscia") che mi ha portato a scansare come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore (?) Questa mia inettitudine idiota [sigue una linea tachada completa en la que aparece otra vez donde salida para Almeria?] per lo spagnolo non è che un espediente della mia guerra disperata contro Aracoeli. Anzi, in proposito, io mi chiedo perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, non voglia piuttosto tentata un'ultima (XXXX) terapia per guarire di lei. Frugare nelle sue radici finché s'inaridiscono sotto e mie mani, visto che di estirparle non sono capace.

Las canciones de cuna son, por tanto, las únicas supervivientes del español en la memoria del protagonista. Si en los manuscritos eran “obsessive” y “ritornanti” y la connotación del español escuchado en la infancia era “familiar” y “confidencial”, el texto final conservará solo, acentuándola, la idea de “ritorno obsesivo” haciendo que resuenen a lo largo de toda la narración. Por otra parte, en los fragmentos descartados el protagonista expresa un deseo consciente de olvidar la lengua materna: “in me si è radicata crescendo sotterranea una volontà di obliare e ignorare la lingua spagnola”, mientras que en la versión final esta voluntad queda velada y parece más bien como un acto subconsciente. En cuanto a la imagen del pájaro y el ruido del árbol talado, en los manuscritos es Aracoeli la que tala la planta como una especie de *durus aratror*. Cabe notar asimismo que la frase “Dónde la salida para Almeria?” desaparece en el texto definitivo y que allí es más coherente y absoluto el desarraigo de la lengua materna.

En la novela se menciona a dos personajes en relación con el español, uno de ellos (Eugenio) lo conoce solo superficialmente, el otro (la Virgen Macarena) lo domina:



E dopo esserti lasciata spensieratamente al suo bacio, t'informasti da lui stesso, con un filo di voce tremolante, se in conseguenza adesso ti nascerebbe una creatura. Ma, sia per quel tuo poco fiato, o sia per la sua scarsa conoscenza del vocabolario andaluso, lui non dovette intendere la tua domanda; e nell'incertezza ti rispose sí [...] <sup>936</sup>

[...] Questa Signora si chiamava Macarena, e in casa nostra era di famiglia. Essa rimediava a tutto, bastava pregarla; e certo capiva tutte le lingue, però meglio di tutte lo spagnolo, poiché proveniva da Siviglia. <sup>937</sup>

Como vemos, los escasos conocimientos del léxico andaluz (tal vez sinécdoque por 'español') hacen incurrir al primero en un equívoco, aceptando, sin saberlo, la posibilidad de haber dejado embarazada a su novia; en el segundo caso, la imagen de la Macarena es tratada como una persona por los parientes de Aracoeli, cuyas plegarias no puede dejar de escuchar siendo, como es, sevillana. No hay término medio: el español, o no se comprende, o da lugar a una comunicación telepática. La primera posibilidad se sitúa en el terreno de las relaciones interpersonales, marcadas por equívocos de fondo incluso en el momento del amor; la segunda se desplaza al ámbito de lo mágico, lo sagrado y lo ancestral. Paradójicamente, pues, la máxima comprensión se asienta sobre una comunicación prelingüística.

De ahí que, hacia la conclusión de la novela, es decir, al final de su viaje, Manuele recupere con asombro la competencia en español al escuchar a dos nativos en la taberna de Gérgal:

Nell'ascoltare la ragazza y el tío, mi avvedo inoltre con qualche stupore che oggi intendo senza troppe difficoltà l'idioma spagnolo: forse le voci del luogo me ne hanno ravviato il ricordo per qualche via subliminale? <sup>938</sup>

Poco después el personaje compendia los resultados del viaje, incluyendo en ellos esta recuperación del lenguaje materno:

Sono già quattro, dunque, i segni stellari che mi accompagnano verso la mèta prescritta (El Alemdral):

- 1) la MAS LUMINOSA
- 2) El tío somigliante a Balletto.
- 3) La mia ripresa di rapporti con la lingua spagnola.

---

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 1168.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 1252.

4) Il talismano di Aracoeli

Per me, quest'ultimo, dei quattro, è il piú conturbante. Non so che cosa voglia rappresentare quell'omiciattolo (insegna? simbolo?) né l'ho saputo mai, per avendolo tenuto per anni sul mio petto. Forse, neppure Aracoeli lo sapeva<sup>939</sup>.

Veamos ahora cuándo los personajes usan efectivamente el español para comunicarse.

### 3.2.8.5. El español como lengua de comunicación en el relato

Cuando Manuele llega a su escala aérea en Madrid, tiene que usar el castellano inevitablemente: “Io qui, come là, mi affretto da uno sportello all'altro, per informazioni di cui diffido, balbuziente nel mio dizionario spagnolo elementare...”<sup>940</sup>. El protagonista, pues, muestra las mismas dificultades que cualquier extranjero, hasta el punto de ser incapaz de comunicarse sin recurrir a un diccionario *vademecum*.

El primer personaje que habla castellano, siempre a través del discurso referido del narrador, es Eugenio, cuando pide a Aracoeli en matrimonio: “*Vuoi casarte conmigo?*”<sup>941</sup> En la redacción manuscrita la frase estaba escrita inicialmente en italiano y corregida luego en color rojo, con una llamada para comprobar la forma correcta de *conmigo*:

MNS.2	ED. FINAL
V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	<i>Opere</i> , Meridiani, vol. II 15
V. E. 1621/A I-II f. 13 (81) Sobre la frase del texto normal en azul “Mi vuoi sposare?” [Casarte con migo – cfr].	(p. 1090) Stranamente, quel primo bacio sbagliato, invece che imbarazzo, suscitò confidenza fra i due; ma del resto il loro legame era già suggellato al primo sguardo. Non ci fu corteggiamento né eloquenza da parte di lui, né resistenze da parte di lei. Forse il loro dialogo iniziale fu: «vuoi casarte conmigo?» «si».

Este apunte corrobora la hipótesis de unos conocimientos suficientes de Morante como para acuñar frases breves, y para activar alertas ante posibles errores; pero no para prescindir del continuo recurso a apoyos externos.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 1253.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 1063.

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 1090.

Ya hemos visto que durante su viaje escucha al gentío que grita nombres casi siempre con diminutivos afectivos (*Manuelito, Miguelito*, etc.), mientras que, paseando por la Almería nocturna, a sus oídos llega un *Manola* gritado desde una ventana. Pero es en un bar de la ciudad donde se produce el primer discurso de un español, el camionero franquista. Se trata de un “gergo italo-spagnolo” en el que su emisor, que presume de conocer la lengua de Manuele, intenta chapurrearla de forma grottesca para ofrecer una “cronaca dal vivo” de los bombardeos de la guerra civil:

[...] Frattanto il camionista non si stacca dal mio tavolo, né cessa di sorridere, pur senza parlare. E questo suo silenzio m'infastidisce più ancora della sua parlantina. Vorrei che mi lasciasse solo nel mio cantuccio. A un tratto, gli ho domandato se le distruzioni, che si notano qui nei dintorni del porto, risalgano ai tempi della guerra civile.

Nel suo sorriso, si affaccia un'ignoranza perplessa: «Io», si giustifica, «non sono di qui. Sono di Malaga. Conosce Malaga, Usted? Malaga, vino buono!» sottolinea con un sorriso intenzionale, da imbonimento pubblicitario.

«Io, della guerra», riprende a scusarsi doverosamente, «tengo pochi ricordi. Ero ancora piccolo: «Chico – chico» (alza la mano mezzo metro da terra, a misurarmi quella sua piccolezza). «La caduta di Malaga», precisa, di lì a poco, «quella si è un ricordo! los vencedores entrati nella ciudad, un ricordo famoso!» Accenna un indistinto mulinio con le due braccia: «... io chico, chico...» indi soggiunge: «Furono gli Italiani, los vencedores de Malaga!» accendendosi nel sorriso di un bagliore speciale dedicato a me, quasi un attestato di vanto alla persona mia propria.

E qui senz'altro si esibisce in una sorta di *cronaca dal vivo* di quell'impresa memorabile; ma la sua parlata mi perviene solo a spezzoni confusi e sregolati: sia perché lui parla, adesso, quasi di corsa, nell'ibrido suo gergo italo-spagnolo; e sia perché la sua voce è coperta dall'oratore televisivo, il quale, avviandosi a concludere, volentieri eleva le proprie enfasi sonore fino a un diapason. Da parte sua, invece, lui tiene un tono basso, inespressivo e meccanico, da frettoloso notiziario di servizio: accompagnandosi, tuttavia, col solito esagerato gestire delle braccia, in una tale pantomima scimmiesca e convulsiva, da farmi nuovamente sospettare, a ogni tratto, che tenda a un effetto comico.

«...Avioni - barchi - bombarderos - tuta Malaga a fuego - (le sue braccia ballano divampando) – Entrano le tanche blindate italiane (le sue mani camminano a piatto come una marcia di bisonti) - toda la gente fuie por la carretera - anarchisti familia campesini tutti traidori molta gente - tutti traidori - matanza de migliara - mio padre muerto - tio Mariano muerto - mi hermana muerta - (quasi parodiando chi stramazza colpito, le sue braccia nuotano goffamente all'indietro). Nosotros donde vamos? - mugliera y niños - sin papà - sin comida - vamos andando - (le sue mani avanzano con le dita a graffio imitando il passo dei felini) – vamos andando - Mira mira Malaga tutta humo y polvo - polvo y fumo ...».

Se rialzo gli occhi, incontro il suo sguardo aperto da cane ilare, e quel suo speciale sorriso congratulatorio. Forse, costui non è che un guitto dilettante, brillo e mattoide, il quale presume di onorare l'ospitalità del posto intrattenendo *il Vencedor* con improvvisazioni buffonesche, come in un night? [...] <sup>942</sup>.

---

<sup>942</sup> *Ibid.*, pp. 1110-1112.

Como puede verse, la estructura morfosintáctica portante es italiana, mientras que el color exótico lo dan incrustaciones castellanas e híbridas, distribuidas de forma irregular a lo largo del monólogo. Estas van de palabras, sintagmas y breves retazos españoles (*a fuego, bombarderos, chico, ciudad, familia, humo y polvo, los vencedores de Malaga, mi hermana muerta, Mira mira, Nosotros donde vamos?, por la carretera, sin papà, sin comida, tengo, tío Mariano muerto, vamos andando*), a italianismos morfológicos (*avioni, barchi, tanche, anarchisti, campesini, traidori, mugliera*), hispanismos fonéticos o morfológicos (*tuta, polvero, fuie, migliara*), y palabras, expresiones o retazos de frase híbridos, unas veces sutilmente italianizantes, otras deliberadamente incorrectos (*Conosce Malaga, Usted?, toda la gente fuie, matanza de migliara, mugliera y niños*). A esta casuística cabe añadir la que aparece en el manuscrito (*aviones, barcos, cama, camino, campesinado, carreteras, Consuelito, escapar, El Vencedor, la vuelta, gallinero, malagueños, mamita, matanza general, mi padre, población, viñadores; andando para casa, sì señor, dando muerte, huir a la desbandada*). El método empleado para construir estas hibridaciones deformantes se induce de las opciones alternativas tomadas en consideración (*a migliara, coi tanches, le tanche, i tanche, los i tanche, entraron a Malaga, fuggimmo a escapar, fuire, Fuir é il medesimo che trair, gente di tutte parti, gente di tutti parti, i barchi, il gallinero, los italiani, migliara de hombres, Senza cama, senza comida, sul camino, sulle carreteras, sulle carretere, sulla carretera, traitori*): se trata de sintagmas mixtos a base de diferentes combinaciones: artículo italiano+sustantivo castellano, lexema castellano con sufijo italiano o viceversa, preposición italiana+sustantivo castellano, lexema mixto italiano-castellano (*traitori*). Un simple cotejo de la modificación sufrida por algunas variantes al llegar al texto definitivo, evidencia que la escritora buscó un equilibrio final entre las dos lenguas:

<b>Versión manuscrita (variantes descartadas)</b>	<b>Edición</b>
<i>a migliara, migliara de hombres</i>	<i>matanza de migliara</i>
<i>coi tanches, le tanche, i tanche, los i tanche</i>	<i>le tanche blindate italiane</i>
<i>entraron a Malaga</i>	<i>entrati nella ciudad</i>
<i>fuggimmo a escapar, fuire, Fuir é il medesimo che trair, gente di tutte parti, gente di tutti parti</i>	<i>toda la gente fuie por la carretera</i>
<i>los italiani</i>	<i>gli Italiani</i>
<i>Senza cama, senza comida</i>	<i>sin papà, sin comida</i>
<i>sul camino, sulle carreteras, sulle carretere, sulla carretera</i>	<i>por la carretera</i>
<i>traitori</i>	<i>traidori</i>

El monólogo del camionero puede ser visto también desde otra perspectiva. La mezcla de leguas persigue un efecto de confusión comunicativa en consonancia con el caos de la guerra (la fuga angustiada de la muchedumbre bajo las bombas), con la incoherencia de la postura asumida por el hablante, que mezcla patetismo (“sin papá, sin comida”) y desprecio por las víctimas (“traidori”), y con la ambigua complicidad que impone a su interlocutor. Ello explica el aspecto atormentado de los manuscritos que aquí reproducimos en las partes referentes al discurso italo-español:

MNS.2 V.E. 1621/A.I-XIII cuadernos manuscritos con la redacción de 1977	MNS. 3 V.E. 1621/B. 1-3 Material contemporáneo o posterior a 1977
<p><b>V.E. 1621/A III. f. 30v</b> Sono xxxx fati? Pr Italiani <u>Los vencedores</u> di Malaga</p> <p><b>V.E. 1621/A III. f. 31(149)</b> [...] Conosce Malaga Usted? (cfr). La mia familia teneva la casa a Malaga, <del>diciamo nei dintorni</del> o diciamo nei dintorni, Contadiname! (<u>Campesinado</u>) [...] <del>Nosotros</del>, Mia familia” ha precisato <del>tenevamo la casa a Malaga a tutti siamo di Malaga. E a Malaga tene</del> tenevo a Malaga la casa , la vigna [viñadores] Contadiname! (<u>Campesinado</u>) [...]</p> <p><b>V.E. 1621/A III. f. 31v</b> l’abitato=la población Fuggire: huir a la desbandada</p> <p><b>V.E. 1621/A III. f. 32 (154)</b> Mamut o dinosauri) La gente espandata •↓ [segui qui da pag. 149] Pubblicitario. “Nosotros, di mia famiglia tutti malagueños. Contadiname! (<u>Campesinado</u>) “ha pereisato xxxx xxx xxx con un lieve tono di suffieienza. [Nos otros] [La gente] Tutti di mia famiglia mia [parentela] “ha proseguito, [tutti] di Malaga quella parte [della costa]. Gente senza istruzione, ha precisato, con una certa aria di compatimento [qualehe] [una leve nota di] suffieienza, compatimento, o [suffieienza] “Contadiname! (<u>Campesinado</u>). La nostra casa xxx stava en un pueblo dietro la collina, in E un pueblo alla caduta di Malaga, siamo tutti fuggiti via. Mio padre, mia madre, tio Mariano al colle xxxxx arrivanrono nella ciudad, [cfr] [población] alla presa caduta della ciudad di Malaga fuggirono tutti da casa. Quando <u>los vencedores</u> entraron a Malaga fuggimmo tutti noi tutti [nosotros] fuggimmo a escapar. [mio padre, tio mariano, <u>mamita, abuela</u>] [...]</p> <p><b>V.E. 1621/A III. f. 33v</b> [...] matanza de huomini a migliara.</p> <p><b>V.E. 1621/A III. f. 34<sup>1</sup> (156)</b> “Malaga tutta rotta [-aviones barcos [-] fuego” (i suoi pugni <del>si serrano e si</del> spalancano si intacco, si spalancano e si richiudono, le braccia ballano divanpando “Arrivano los [li] Italiani, i tanche, i <del>blindati</del> blindati” (le sue mani avanzano a piatto, recitando l’andata dei dinosauri o mammut) “La gente scappa [fugge] [sul camino] sulle carretere – molta gente di tutte parti <del>senza casa fuggitivi anarchisti campesini</del> - [fuggitivi] senza casa – [profughi] – anarchisti campesini – molta gente - <del>tutti traditori Italiani armati blindati</del> fuire fuggire corrono ai traditori corrono alla gente sul camino dando muerte matanza [general] migliara de hombres xxxxxx xxxx xxxx donne y niños – donde vamos? Senza padre – senza comida – Mamita torniamo a casa – Giorni e notti vamos andando – para casa – di largo per dietro la campagna [le colline] (le mani avanzano basse con de dita curve, imitando il passo guardigno delle belve, volpi) arrivamo alla casa – Vuoto il gallinero (le sue braccia svolazzano con leggerezza) – Malaga tutta humo y polvo – polvero y fumo</p>	<p><b>V.E. 1621/B I. f. 145</b> [...] “sono stati gli italiani <u>los Vencedores</u> de Malaga”. Nosotros nosotros “Mia familia <del>nosotros ha precisato ha</del> <del>preseisato</del> tutti malagueños. Contadiname! (<u>Campesinado</u> campesinado!) “<del>teneva a Malaga la casa, la vila la vigna</del> Contadiname! <u>Campesinado</u>) ha precisato, con [qualche compatimento] una piccola nota di sofferenza. E quindi ha [soggiunto] dichiarato: “Sono stati gli Italiani, <u>los vencedores</u> de Malaga!” accendendosi nel sorriso di un bagliore speciale dedicato a me, quasi un attestato di gloria alla mia persona. [...]</p> <p><b>V.E. 1621/B I. f. 147</b> braccia illustravano XXXxxxxx ogni sua battuta, recitando xxx xxxx tutte le parti, un una pantomima scimmiesca e convulsiva, che forse voleva essere comica. [Io mi domando, difatti, se forse il camionista non presumesse di onorare l’ospitalità intrattenendo con qualche buffoneria da circe me, <u>El Vencedor</u>. Ma quei segni neri ai lati del suo sorriso m’insospettivano, come un trucco allusivo] “Malaga tutta rotta, bruciata, col ferro e col fuoco” (le braccia si dimenano divampando) Xxx xxx xxx “Quelle giornate, si señor, me le ricordo” ha riaffermato. [...]</p> <p><b>V.E. 1621/B I. f. 148</b> “Malaga tutta rotta bruciata col ferro e col fuoco” (le braccia mani si dimenano alzate divampando) “In cielo <del>los aviones</del> <del>gli</del> avioni, dal mare i barchi. Bombardavano <del>in tutta parte le bombe</del> [explosione] [...] A Malaga gente di tutti parti, senza casa, fuggitivi, anarchisti, niños xxx xxx campesini xxx xxx xxx xx di tutte parti. Durmio in terra” (le braccia si congiungono orizzontalmente nel sommo) “Arrivano i carri italiani, blindati” (le due mani si avanzao a piatto, imitando la caminata dei dinosauri o dei mammut) “Mi padre dice: Via! Vamo via! Mia madre: dove vamo? Teniamo la casa aquí! Mio padre: Niente casa! Via! E via si scappa “Malaga tutta rotta <del>bruciata</del> incendiata. <del>In cielo</del> <del>gli</del> avioni, i barchi Bombardano” (le braccia ballano divampando serrando e dirompendo il pugno per lo scoppio) “Gli avioni, i barchi, Arrivano los i tanche italiani, arrivano i <del>tanche</del>, carri armati [...]</p>

**V.E. 1621/A III. f. 34<sup>2</sup> (156)**

rifare meglio e cfr. [anot. marginal de Morante]

Malaga tutta rotta aviones barcos

Malaga tutta rotta fuego – (le sue braccia ballano divampando) – aviones – barcos – Arrivano [los] ~~Hi~~ ~~Itainai~~ con le tanche blindati italiani – (le sue mani avanza a piatto, recitando l'andatura dei dinosauri o mammut – La gente scappa per la carretera [il camino] – profughi anarchisti campesini e molta gente [a migliara]– tutti traditori [Fuir é il medesimo che traír] Los Vencedores corrono [a los hombres] ai traditori [traitori] dando muerte – [Matanza de huòmini a migliara]- mio padre muerto – tio Mariano muerto – xxxx le sue braccia ruotano goffamente all'indietro – Nosotros o Senza xxxx esposo [solì solì] donne y niños donde vamos? - Senza padre – Senza comida – Mamita torniamo a casa – Di largo [da dietro la collina – [giorno e notte] vamos andando [un giorno e una notte]- para casa – da dietro la collina vamos andando (le sue mani riversano con le dita a graffio, imitando il passo guardigno delle volpi) – [Senza cama senza comida]<sup>2</sup> E arriviamo [torniamo] alla casa Sparita la brina – Vuoto il gallinero – (le sue braccia e mani svolazzano con leggerezza) [si vede] Malaga tutta humo y polvo – polvero e fumo”

Ogni volta che alzavo gli occhi verso di lui, incontravo il suo schietto sguardo comunicativo e quel suo sorriso complimentoso di rallegramento”.

Consuelito nome femm. Diminutivo di Consuelo

Patrocinio – nome femm.

**V.E. 1621/A III. f. 35 (158)**

[Rifare in discorso indiretto precisando che è un linguaggio ibrido italo-spagnolo da me xxxx xxxx xxx prima] Ossia: accennare prima che ho capito trattarsi dell' impresa di Malaga [riassumendola e integrandola qua e là con le frasi parlate]

“Los bombarderos attaccano Malaga nostra città – Malaga e tutta a fuoco – (le braccia ballano divanpando) – Entrano ~~los vencedores italiani~~ blindati coi tanches con le tanche i tanches (le sue mani avanzano a piatto i tanches (los t. Le tan tanche blindate italiane (le due mani xxxx xxxx camminano a piatto come una marcia di [bisonti] elefanti. La gente Corrono alla gente fuggita sul cammino sui camini de scappano molta gente sulle carreteras f xxx xxxx xxxx scappava sulla carretera per Almeria profughi familie campesinos anarchisti molta gente – Los Vencedores ~~danno~~ ~~orte~~ ammazzano a los hombres per la carretera – [a los hombres a migliara]- Mio padre muerto – Tio Mariano muerto (quasi parodiando chi stramazza colpito, le sue braccia ruotano goffamente all'indietro) – Nosotros donde vamos? ~~Donne y niños~~ mama mugliera y niños [sin papá] Senza padre sin comida – Mamita ripariamo ritorniamo a nostra casa – Vamos andando di largo dietro per i paraggi vamos andando di campagna – ~~vamos andando para casas de naseo~~ de nascosto para casa – Vamos andando (le sue mani avanzano con le dita a graffio, recitando il passo guardigno delle volpi) – il dia e la notte- si vede Malaga tutta humo y polvo – polvero y fumo E arriviamo alla casa torniamo (la vuelta) a nostra casa – Sparita la farina vuoto el gallinero (le sue braccia e mani svolazzano con la leggerezza di con la [leggermente] [xxxx come tignole un angolo di tignole] ~~come farfalle sfarfalla come farfalle o tignole~~)

Ogni volta che alzavo gli occhi verso di lui...

**V.E. 1621/A III. f. 39v (162)**

N.B. Rifare tutto il camionista\*

La versión manuscrita permite comprobar también que en un principio Morante había concebido la fuga como una escena neorrealista: una familia de campesinos viticultores residente en un pueblo próximo a Málaga (precisando: detrás de una colina), compuesta por el padre, la madre, la abuela, el tío Mariano y el propio camionero de chiquillo. Posteriormente estos rasgos se reducirán a pocos retazos inconexos, mientras que se cuidará más la imitación de la oralidad y la gestualidad. El cambio de estrategia concuerda con la sustitución del orden lineal (todos los apuntes inician con “Málaga...”), por un inicio *in medias res* que sitúa inmediatamente la escena bajo el fragor del bombardeo (“...Avioni, tanchi...”).

Parca es, en cambio, la presencia del español en boca de otro personaje nativo del Almendral, cuyo discurso reporta Manuele en italiano, insertando solo dos términos castellanos, uno italianizado, el otro no:

[...] «Vado bene, di qui, per El Almendral?»  
Allarga le braccia in giro: «È questo, El Almendral».  
Insisto, anche a gesti, per sapere dove si estenda il villaggio. E il vecchio non tarda affatto a capirmi. «Ma è questo, El Almendral», ripete [...] «È tutto qui».  
[...]  
Domando al vecchietto dove si trovi a quest’ora la gente del paese; e lui mi risponde, come cosa ovvia: «Ma qui non ci sta più nessuno. E che dovrebbero farci, qua sopra? Qua **trabaglio, comida**, niente. Qua non c’è più niente da fare per nessuno». Il suo spagnolo è facile; e anch’io mi faccio forte, con lui, di tutto il mio spagnolo. La sua conversazione, del resto, è alquanto laconica, e sbrigativa”<sup>943</sup>.

Obviamente, el personaje de la novela que más habla en español es Aracoeli. Pero su voz también está filtrada por la de Manuele, que teje una especie de discurso indirecto libre plurilingüe, respunteándolo de hispanismos, ora como eco ora como remedo de los auténticos:

[...] da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua **muñeca**: il balocco sempre agognato per le tue **canciones de cuna**. Tutte le tue cellule ormai lavoravano alla mia nascita [...]”<sup>944</sup>

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, pp. 1429-1430.

<sup>944</sup> *Ibid.*, pp. 1166-1167.



Da piccolo, essa attestava, il suo **hermanito** aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro [...]. Fra me e lui, secondo Aracoeli, unica differenza era il colore degli occhi, perché lui li aveva **negri** (come Aracoeli)<sup>945</sup>

La propia Aracoeli, cuando sus palabras se reproducen en discurso directo, habla casi siempre en italiano insertando expresiones aisladas:

Aracoeli non piangeva mai. Se a me capitava di piangere, essa beveva le mie lagrime coi suoi bacetti («Ah che buone! Sanno di cannella!») Quindi, per asciugarme, mi carezzava lesta lesta le guance con le sue palme dicendo: «**Zape! zape! zape!**»<sup>946</sup>

De hecho, para ella, como para Cesira en *Menzogna e sortilegio* y para Matelda en *Il matrimonio del barone*, la lengua italiana es símbolo de promoción social, lo que la lleva a corregir sus hispanismos autotraduciéndose acto seguido:

[...] A volte, per distrazione, Aracoeli diceva: **Manuelito**, ma di solito correggeva sollecita: Manuelino. Si sforzava sempre, infatti, più che poteva, a non tradire il vocabolario dello sposo<sup>947</sup>.

[...] Capitava ancora che, nel calore dei discorsi, le ritornassero in bocca termini spagnoli; ma, secondo l'uso, era pronta a tradurli, impaziente di mostrare che l'italiano, tuttavia, lo sapeva ormai benissimo<sup>948</sup>.

Se fosse... si chiamerebbe **Ninguno!** ... Nessuno!<sup>949</sup>

En cualquier caso, el español retorna como un *lapsus* o como una excepción expresiva, a veces subrayada con énfasis tipográficos:

bisognerà che a casa te li rimetta súbito, per **acostumbrarte**<sup>950</sup>  
Ah, ah! Manuelino! La **hermana** gioca! La **hermanita** salta e balla!<sup>951</sup>  
Io voglio che la **NIÑA** nasca qui a Roma!<sup>952</sup>.

Sobre todo, irrumpe incontenible por efecto de una emoción extraordinariamente fuerte: la ira, la libido desatada:

---

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 1190.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 1189.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 1205.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 1256.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 1276.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 1259.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 1286.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 1291; mayúsculas de la Autora.

[...] E si udiva intanto Aracoeli mormorare fra sé delle frasi spagnole incomprensibili (forse scongiuri) mentre mio padre, impallidito, le stringeva le mani per calmarla. Essa barcollava e sudava come in un attacco di febbre. [...] «Màndala via, quella», prese a ripetergli in un tono supplichevole, spaurito e maniacale, «càcciala via dalla nostra casa... È una **bruja**, che getta il maleficio...»<sup>953</sup>.

[...] Come se la casa fosse deserta, e il quartiere in polvere, fino dalla soglia lei gli si incollava al corpo, toccandolo smaniosamente con le dita e con la lingua, e mordendogli i labbri e l'orecchio, e aprendogli la giacca per cercarlo con le mani sotto la camicia: «Bello bello **hermoso querido**» si dava a ripetergli; e a lodarne il bel corpo **velludo**, maschio, **valiente**, e l'odore della pelle, e la saliva dolce **como un jugo**; e altri vanti a me incomprensibili nella loro sconcezza - in una sua nuova lingua inaudita, dove non parlava il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda<sup>954</sup>.

[...] «**Mátame!** con questa **manecita** tua... dulce. Tu sei bello come **el Redentor!** Io sono **indigna, fea!** sono maledetta! **péstame** sotto la **suela!** **mátame... mátame...**»<sup>955</sup>.

Intanto, con la voce eccitata che le bagna le labbra come un liquore, gli parla con quella sua lingua stravagante, inventata da poco, e per me troppo esotica, allora, per tramandarsi nei miei giorni. Come cenci strappati da un tessuto in disgregazione, me ne tornano appena pochi frammenti incerti:

**...tuyo mio mio mio... este flor brujo... mio mio... tu frutas calientes... mi palomo de fuego...**<sup>956</sup>.

A medida que el cuerpo y el alma de Aracoeli se van degradando, su discurso se hace más confuso. El español, durante tanto tiempo reprimido y arrinconado en pos del italiano, resurge sin control mezclando ambas gramáticas. Ejemplo de esto es la carta de despedida que deja antes de irse a la Quinta, donde, no solo español e italiano se hacen indistinguibles, sino que ortografía y separación de palabras sufren una regresión infantil propia de una semianalfabeta:

[...] Ricordo con vivezza la firma, rimasta a mezzo: ARAC, e, sbilenchi verso il basso, i caratteri della scrittura, d'infantilismo primario, ancora da semianalfabeta.

ANDATA VIA **PARASIEMPE** FINITTO IO  
NON SONO **DIGNA DESER** TUA **ESPOSA** IO DISSONORATA  
NON CERCARE **NUNCA NINGUNO** NESUNO NON CERCAR-  
ME NO **ESPERARME**  
NO NO A **SI POTESI DARTI** TANTI BACCI  
FINNITO ADIO

ARAC

Sono quasi certo che questo precisamente era il messaggio<sup>957</sup>

<sup>953</sup> *Ibid.*, p.1298.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 1339; cursivas de la Autora.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 1354.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 1341.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 1384.

Salvo *parasiempre* y *deser*, los errores ortográficos (*dissonorata*, *nesuno*, *potesi*, *bacci*, *finnito*, *adio*) son todos hispanismos que afectan al italiano: unos atribuibles a la fonética y a la ortografía españolas, con su *s* fuerte (*dissonorata*) y su ausencia de consonantes dobles (*nesuno*, *potesi*, *adio*); otros compartidos por hispanohablantes primerizos y por semianalfabetos italianos (*bacci*, *finnito*, la exclamación *A* por *Ah*). Las únicas palabras genuinamente españolas son la conjunción *si*, el adverbio *nunca*, el pronombre indefinido *ninguno*, el adjetivo *digna*, los verbos *darte* y *esperarme*. En esta ruina lingüística, resulta difícil saber si el italianismo sintáctico *no esperarame* por *no me esperes* pertenece a Aracoeli, a Elsa Morante, o a Manuele, quien afirma estar solo “casi seguro” de recordar con exactitud la carta.

Cuando Manuele vuelve a encontrar a su madre postrada en la cama de un hospital, su última palabra inteligible, a modo de despedida en el delirio, es *sangre*:

Insitè per qualche momento in questo suo discorso di un'unica parola: «*sangre*» udibile a fatica: e poi subito se ne tornò al suo solito, futile e continuo lamento, che a noi si traduceva nella forma di un rifiuto spietato<sup>958</sup>.

Sin embargo, no es esta la última palabra de Aracoeli en la novela. El esperado encuentro de Manuele con su madre, ya convertida en una especie de fantasma, tiene lugar bajo los efectos del chinchón en Gérgal. Solo entonces se produce uno de los escasos diálogos completos de la novela. Este se desarrolla enteramente en italiano salvo los apelativos cariñosos: *mama*, en el español italianizado de Manuele; *niño* e *niño mio chiquito* en el genuino de la madre :

[...] E Aracoeli accorre a me dalle sue lungitudini. Acquista la velocità della luce. Ha già sorpassato all'indietro il muro del suono. E non mi resta che inventare il nostro incontro. Essa ha preso forma.

«**Mama! mama!**»

«Sono io - mi vedi?»

(In verità, scorgo - o pretendo scorgere - appena una sorta di minuscolo sacco d'ombra. La voce, strappata, mista di risa cortissime, somiglia a un rantolo futile di animale).

«Sì. Mi hai sentito?»

---

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 1417.

«Sì. Ma che fatica raggiungerti - raccattare quell'ultimo infimo residuo d'energia viva nella mia poca polvere - e produrla in questa forma senza forma - che poi dovrò pagarla - ogni forma è una merce che costa».

«Pagherò io per te, mama».

«**Nada nada** - e trasportarmi a questa distanza. Ma tu dove vai».

«Manca molto, ancora, per El Almendral?»

«Non capisco - però da queste parti devo esserci passata - in un'altra agonia».

«Quale altra?»

«Una. A un certo grado della febbre, il conto si perde - bisogna passare molte agonie, mica una sola - per guarire».

«Ma si guarisce?»

«E lo Zenit?»

«Quale lingua parli - non ti capisco - ma che devi dirmi - affrettati - è già tardi».

(Dunque lei pure, come Cenerentola) «Volevo dirti che tutto mi fa paura».

«E più di tutto, che?»

«Aver peccato».

«Tu! E dove hai peccato tu povero **niño**?!»

«Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente».

«Ma, **niño mio chiquito**, non c'è niente da capire».

La sento che manda un riso, tenero. E questo è l'addio. Vedo il sacchetto d'ombra afflosciarsi e sciogliersi nel vuoto<sup>959</sup>.

El niño, convertido en un adulto desorientado y lleno de miedo, busca en su madre consuelo y protección. A cambio obtiene solo cariño elemental, y una aceptación nichilista del misterio: “niño mio chiquito, non c'è niente da capire”. Con esta frase se desvela el secreto de la novela. No hay nada que comprender: *Nada, nada*. “Tutto è uno scherzo” ya habían repetido los pájaros a Useppe en *La Storia*.

En los manuscritos hemos encontrado un breve fragmento de diálogo entre Aracoeli y Manuele, que permite interpretar el viaje a España como la enésima ilusión desmentida del antiguo niño:

“Il francese, l'hai studiato. Come si traduce chateaux en Espagne?”

“Castelli in aria”

“Da quando ti ho partorito, tu passi il tempo a fabbricarti castelli in aria. Chi è il piccolo Manuelino? Un animaluccio che si fabbrica castelli in aria. Chi è l'uomo Manuele? Un animale, che si fabbrica castelli in aria”<sup>960</sup>.

<sup>959</sup> *Ibid.*, pp. 1427-1428.

<sup>960</sup> V.E. 1921/A VIII f. 34.

Así pues, el círculo se cierra retornando al inicio, pero con una proyección metafísica del subconsciente.

Dos son, en suma, las conclusiones extraíbles de nuestro examen: en el conjunto de la novela prevalece la idea de la lengua española como un código alógico, vinculado a los arrebatos de la pasión materna y a las arcanas canciones infantiles, pero también a la barrera infranqueable que el pasado levanta ante Manuele, incapaz de entender el idioma escuchado de niño en la misma medida en que no logra recuperar su infancia a través del viaje por la tierra materna, donde la mítica guerra civil se deforma y degrada en el discurso inconexo del franquista. Por otra parte, el mayor esfuerzo de Morante se centra, precisamente, en la construcción de hibridismos lingüísticos, una operación que denota competencias notables por la variedad de los recursos léxicos empleados, y que tiene en el monólogo del camionero su más elaborada expresión.



## CONCLUSIONES

A las conclusiones parciales que hemos ido exponiendo a lo largo de la tesis, añadiremos ahora una síntesis restringida a lo sustancial.

Nuestro trabajo ha permitido reconstruir, en la medida de lo posible, las lecturas españolas de Elsa Morante<sup>961</sup>. El inventario resultante ha ido más allá del exiguo número de volúmenes conservados en su biblioteca o registrados por ella: el *Quijote* de Riquer, el teatro de Lorca editado por Bodini, dos volúmenes de poesías de Neruda, otros dedicados a pintores españoles, algunos de ellos con ensayos de Eugenio D'Ors y Ortega y Gasset; en fin, una traducción italiana de *Ficciones* de Borges. Por nuestra parte, hemos añadido la traducción italiana del *Quijote* debida a Bartolomeo Gamba, la edición de las poesías de Miguel Hernández cuidada por Dario Puccini, dos obras del siglo XIX vinculadas al mito romántico de España: *Gaspard de la Nuit* y el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, y el libro de Ezio Levi sobre Don Carlos. Este último, y el *Quijote* de Gamba, han permitido además retrotraer a principios de los años cuarenta el interés de la escritora por temas y autores españoles. Sus huellas han sido rastreadas respectivamente en dos artículos sobre Don Carlos publicados bajo el seudónimo de Lorenzo Donati (1941) y en los manuscritos de *Menzogna e sortilegio* (1948). Pero el rastreo en manuscritos y paratextos de toda la obra morantiana ha permitido asimismo demostrar el interés de la escritora por el erotismo místico de Teresa de Ávila (captado a través de citas indirectas, una de ellas de Montale), o el conocimiento de una copla anónima del siglo XVI, cuyo verso final, “que los sueños sueños son”, remite a *La vida es sueño*: un dato erudito tal vez suministrado por su amigo Carmelo Samonà. En cuanto a otras coplas populares citadas en *Aracoeli*, no hemos logrado identificar la antología o antologías en las que se basó, pero hemos comprobado que las variantes citadas se

---

<sup>961</sup> Véase *infra* el apartado correspondiente en la Bibliografía.

remontan indirectamente a la magna recopilación de Rodríguez Marín. A la memoria juvenil de Morante ha de reconducirse, en cambio, la cita de canciones bailables de los años treinta: *Rosa de Malaga*, *Cielito lindo*, *Valencia*, diseminadas en obras que abarcan toda su trayectoria. En el ámbito de lo extraliterario se sitúan, además de los volúmenes dedicados a pintores españoles o al fotógrafo Capa, los libros de Orwell y de Hugh Thomas sobre la guerra civil española, el segundo identificado por nosotros como fuente precisa de un fragmento de *Aracoeli* sobre el bombardeo de Almería. A ello cabe añadir las huellas detectadas en *Aracoeli* de dos guías turísticas: la de Hachette y la de Juan Porras, cuya utilización había escapado hasta ahora.

El influjo de estas y otras lecturas en la obra de Morante, junto con la presencia en ella de la iconografía y la lengua españolas, ha ocupado el grueso de nuestra tesis. La búsqueda ha permitido identificar algunos motivos recurrentes vinculados con España: el traje sevillano, los toros, las gitanas, las vírgenes y su barroca onomástica, las canciones populares... y sobre todo, las fantasías irrealizables de los personajes, eternos niños "de la Rollona", como reza un grabado goyesco presente entre líneas en la primera y última novela. Algunos de estos motivos se trasladan de unas narraciones a otras: el viaje frustrado y el conflicto paterno-filial que, a partir del relato de Don Carlos, llega a *L'isola di Arturo* bajo el signo de la "boria secentesca" española; las fantasías de disfraces y corridas que alimentan los sueños de los personajes en *Menzogna e sortilegio*; el imposible retorno al vientre materno a través de lo andaluz (un mantón o un viaje iniciático), que de *Lo scialle andaluso* pasa a *Aracoeli*, y allí se convierte en nudo central; o el nombre de Manuel, con sus sugerencias taurinas, lazo entre la primera y la última novela, mientras que la guerra civil enlaza *La storia* y *Aracoeli*, evolucionando desde la mítica lucha republicana hasta la idea de intrahistoria (*La Storia*), y desde esta a una visión metafísica que mezcla pasado y presente hasta anularlos (*Aracoeli*).



De esa evolución son signo también las ilustraciones elegidas para las portadas (un grabado de Goya sustituido a un cuadro de Chagall en la segunda edición de *Menzogna e sortilegio*; una fotografía de Capa menos heroica que la inicialmente seleccionada en la primera de *La Storia*), y, en fin, los versos de Miguel Hernández: paterno-filiales los elegidos en *La storia*; centrados en el vientre materno los de *Aracoeli*.

Solo una novela, sin embargo, ha obligado a medirse con un hipotexto central: *Menzogna e sortilegio*, estructurada metanarrativamente sobre la base del *Quijote*, con la complejidad añadida de una parodia de tercer grado que incluye entre sus modelos el relato de Kafka *La verdad de Sancho Panza*. Aun siendo el quijotismo de la novela morantiana un caso evidente exhibido por la propia autora, creemos haber contribuido a su esclarecimiento al demostrar la deuda contraída, en el paso del manuscrito al texto editado, con el Prólogo al lector y su función determinante en la estructura.

Al final del recorrido se pueden extraer dos ideas-fuerza subyacentes en la 'función España' que atraviesa la obra de Morante: la vinculación de lo español con un primitivismo antropológico a la vez oscuro y edénico, y la imposibilidad de deslindar los campos enfrentados (positivo/negativo; España arcaica/Italia moderna), o la de conciliar lógica y placer. Esta condición oximórica caracteriza igualmente el peculiar bilingüismo de *Aracoeli*, que tiene en la construcción de híbridos léxicos su principal fuerza, y no solo, como la crítica ha sostenido, un ejemplo más de plurilingüismo expresivo vinculado al campo de la fantasía.



## **APÉNDICES**



## APÉNDICE I

### CARTAS INÉDITAS DE ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS A ELSA MORANTE

#### Procedentes del Fondo Morante de la BNC de Roma del archivo A.R.C. 52 pendientes de catalogación.

##### *Cartas de Emma Reyes a Elsa Morante.*

1. [Postal de Barcelona. Vista aérea de la plaza de toros Monumental]

CALLE DE-BERNA 34

BARCELNOA-

Septiembre 8 1957.

Carissima Elsa

So che vai en CHINA e volevo farti i mie più cari auguri.

Sei hora una brabba guidatrice ??? dimi si hai convinato la traduzione del tuo bello libro en ESPAÑOLO perché cui o la posibilita di parlare . No sai cuanto a piacuto e intersato a questi pochi che posono legere in Italiano e come io sono tanta entusiasta. Mi sono convertita en il tuo capo di pubblicità en questa piccola e simpatica citta. Pero volio sul serio podere fare cual cosa di belle prima di tornare en Italia.

Buon viaggio tanti auguri e un caro salutto da

Emma Reyes.

2. [Carta sin sobre escrita a mano]

6 - Rue de l'Industrie

Perigueux (Dordogne)

France

Perigueux 21-10-62

Carísima Elsa

Sono partitta da Roma prima del tuo ritorno di la Cicilia.

Penso a te tutti giorni de la mia vita, pero non poi imaginare come e triste non esere capace di escribere cuelo chi uno vole, xxxx soltanto a enservirse de le cuatro parole chi le sono piu facile.

Hubiese voluto rivederte di novo, piu ancora hubiese voluto poder fare qualcosa per tè. Sono rimasta tanto colpita e preoccupata di ritrobarte tanto giú di morale. Io guardo sempre di te il ricordo meraviglioso del esere piu vivente positivo e vitale che io habia mai trobato. Per cuelo non poso acceptare en te le tue idee de destruccione.

So, Tesoro: che non è facile superare fatti talmente importanti, so anche che le altri non posono niente per aiutarci. Pero cosa voy cuando voliamo veramente bene a qualcuno, non he possibile rimanere indifferentes, non se po uno resignare a vederle soffrire e baterse en cuela forma- Più ancora cuando si trata di un esere tanto superiore come te.

Io non so veramente per che te dico tutto cuelo che te lo sai da sola. Forza he soltanto una forma di dirte chi penso a te y che o fede: he chi vole credere che superarai e che ci donerai ancora dei bellissimi libri come il ultimo che mi ai rigalati.

Ti abbraccio forte forte e tanti bacci

di Emma

Telefona al mio amico DIEGO DE MESA a la FAO - Al Mexico era molto amico dil tuo fratele, poi e una cara persona.

*Carta de José Luis L. Aranguren.*

[Carta sin sobre escrita a máquina y firmada a mano por el propio Aranguren.]

Madrid, le 31 Mai 1963  
Madame Elsa Morante.  
Via del Babuino 46.

Roma.

Chère Madame,

J'ai l'honneur de vous écrire comme Directeur du Seminaire porjeté sur «Réalisme et Réalité dans la Littérature Contemporaine », pour vous encourager à venir à Madrid le prochain Octobre (du 14 au 20). Comme vous le savez, à un moment donné, on a pensé transférer le Seminaire à Nice. Mais, a cause des frais et des occupations, le nombre des participants espagnols aurait été très restreint et partant, le retentissement en Espagne de cet événement, passablement réduit. D'autre part, il faut toujours résister au piège de l'identification d'un pays avec son Régime. Nous écrivains espagnols, et particulièrement les jeunes, Castellet, Barral, Hortelano, etc. avons besoin de vous entendre et de parler avec vous. Je suis convaincu que vous pourrez vous exprimer beaucoup plus librement que vous ne le pensez. Et il est très important que ça se passe précisément en Espagne.

Donc, dans l'espoir de vous voir chez nous, je vous prie de croire è mes sentiments les plus distingués et devoués.

[Firma]

José Luis L. Aranguren.

*Carta de Luigi Compostela a Elsa Morante.*

[Carta sin sobre escrita a mano]

12 novembre 1968

Gentile signora Morante,

è per confermarla l'appuntamento per domani che le serviva dopo aver già parlato con lei per telefono.

27 militanti troskisti della IV Internazionale di America Latina e precisamente di Uruguay sono stati imprigionati mentre facevano una riunione politica e disentendo tra l'altro il "Mondo delle donne in questa tappa alla storia umana e il mondo dei bambini" Dallo Yemen al Vietnam tutti i bambini all mondo sono in testa alle lotte per il progresso umano perché anch'essi sentono la necessità di cambiare il mondo d'oggi, per un mondo più umano.

Tra gli arrestati ci sono diverse donne uruguayane ed argentine. Il pericolo più serio è per le compagne argentine che se il governo uruguayano le spedisce in Argentina corrono urgente pericolo di vita. Per questo bisogna che facciamo qualcosa per loro, per impedire che dalla galera si passi alla persecuzione ed all'assassinio. L'obiettivo di far ritornare in Argentina questi compagni è di consegnarli in mano alla C.I.A.

Bisogna proprio che tutti gli intellettuali uniscano i loro sforzi per esigere la immediata liberazione di questi militanti.

Il motivo per cui ci rivolgiamo a lei come ad altre personalità è per poter pesare politicamente e emozionalmente sulle xxxx xxxx, del governo uruguayano. Bisognerebbe inviare un telegramma di protesta al governo uruguayano ed all'ambasciata a Roma scritto in questi termini:

"IMMEDIATA LIBERAZIONE INCONDIZIONATA E SOSPENSIONE DI OGNI MISURA DI CONSEGNA AL GOVERNO ARGENTINO IMPRIGIONATI TROSKISTI"

È una piccola cosa che faremo, ma molto importante che insieme alle altre proteste chiederà la liberazione dei troskisti, che stanno alla testa di tute le lotte delle masse d'America Latina per spingere avanti col programma socialista il trionfo delle masse sfruttate.

In questo vorrei parlarle.

Un grande saluto

Luigi Compostella  
della IV internazionale  
-Vice Direttore della Rivista Marxista Europea

---

MOLTE ORGANIZZAZIONI INTERNAZIONALI STANNO INTERVENENDO NELLA  
CAMPAGNA

*Carta de Jorge Estévez a Elsa Morante.*

[Carta sin sobre escrita a mano]

Cara signora Morante:

Cercheró de, in il mio orribile italiano, di spiegare come vanno le cose.

1) Queste repressione contra i troskisti in Montevideo (Uruguay) la sta portando l'imperialismo a scala mondiale: In Madrid la polizia franchista a arrestato 20 compagni della FUDE. Tra di essi si trovano molti che appartengono al Partito trotskista spagnolo. Io sono qui per continuare la campagna per noi, per la FUDE. A Barcelona abbiamo approfittato molto bene l'aiuto que lei ci ha dato. Ma il problema adesso non siamo noi. Il problema sono questi compagni arrestati a Montevideo. Molti di loro che sono di nazionalità argentina, rischiano de essere consegnati alla polizia argentina.

Che può fare lei? Lei a la risposta: molto. Da un telegramma di protesta, a fare una campagna in il suo ambiente a tutto Questo per lei è importante: conosco bene la sua sensibilità, il suo desiderio e spirito di lotta per il progresso de quelli che fanno la historia, quelli che oggi sonno imprigionati e rischiano de essere liquidati per l'imperialismo. Dobbiamo vederla. Lei puo metterci in contatto con tutto un settore. Veda in questo qualche cosa molto più importante che la nostra discussione della ultima volta.

La salute e aspetto vederla.

Jorge Estévez

*Cartas de Terenci Moix a Elsa Morante.*

1. [Carta en sobre y papel del 11nd International Conference in Support of the ARAB Peoples, que tuvo lugar en El Cairo del 25 al 28 de enero de 1969. Moix usa el papel y el sobre tachando los dibujos y escritos referidos a este acontecimiento.]

[El sobre está dirigido a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, Roma. Aparece, junto a la dirección la frase "Dal suo affetissimo TERENCI"]

Roma, 11 - 1969

TERENCI MOIX

Via della Pena, 51

Sono, ancora, il noioso "Gatto", in catalano, impaziente da conocer-la.

Pure, credo che magari sia buono, prima, da far-la questo modesto offertorio (!) da due libri miei, comme si fa in Barcelona.

Riconosco che la mia forma di scrivere l'italiano è veramente scandalosa.

Mi scusi, prego.

Suo

TERENCI

2. [Postal de Bergamo, Piazza Vecchia]

?-?-1969[Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Come ti diceva, Bergamo è  
sempre meraviglioso.-  
pure, 6 films ogni  
giorno sono troppo anche  
per un pazzo dal cinema  
come io. Molti auguri  
TERENCIO MOIX

**3.** [Postal de Barcelona. Barrio Gótico. Patio de la casa del Arcediano]  
1970 [Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Tanti abbracci!!

TERENCI

[Aparece el dibujo de un gato] SOMIGLIA CARUSO??

**4.** [Postal de Bañolas. Interior de la Iglesia Parroquial de Porqueras.]  
7-VII-1970 Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Auguri.

TERENCI

**5.** [Postal de Barcelona. Barrio Gótico. Calle del Obispo Irrutia. Nocturna]  
1970? [Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Questa città fa un tempo  
favol-oso! Peccato che ho  
troppo lavoro per  
accorger-mi - Mi manca  
Roma - Ti abbraccio  
(anche Caruso e Carolina)  
TERENCI

**6.** [Postal de Besalú. Puente románico y vista principal]  
1970? [Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Una città tutta medievale.  
Nemeno una machina. Ti  
abbraccio  
TERENCI

**7.** [Postal de la Costa Brava. Ampurias. Ruinas romanas]  
19-VIII-1971 [Enviada desde Cadaqués a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Tanti auguri dalla culla grecorromana  
de la mia Catalgona.  
Terenci

**8.** [Postal de Museo Picasso - Barcelona. "Toilette"]  
Julio 1973? [Enviada desde Barcelona a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Doppo tutto un mattino guardando  
tanti quadri meravigliosi di  
Picasso, ti mando un abbraccio. (Anche tanti bacci a



Caruso è Carolineta!!)

A presto.

TERENCI

**9.** [Postal de la Costa Brava. Calella de Palafrugell]

¿? [Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma]

Un posto

meraviglioso,

finalmente tranquillo,

pieno di pace \_ quasi

senza macchine!!

Auguri anche Caruso e Carolina.

Tanti bacci.

TERENCI

**10.** [Postal de la Costa Brava. Tossa de Mar]

¿? [Enviada a Elsa Morante, Via dell'Oca, 27, 00186 -Roma, pero no lleva sello ni matasellos, posiblemente llegó en un sobre que no se ha conservado.]

Tanti auguri dal mare

e dalla Storia. (Bacci

ai gatti.)

TERENCI

**11.** [Carta escrita a máquina sin sobre]

Barcelona, 4 agosto - 70

Mia cara Elsa,

comme si fa a raccontare, doppo tanto tempo, tutte le cose che sarebbe naturale raccontarti? Comme si fa senza rischiare di annoiarti da morire leggendo e leggendo delle storielle qualchevolta triste, qualchevolta bufe e sempre un po' egoiste, ma che in ogni modo riguardano sempre questo stronzo chiamato cavallo (voglio dire Tenrezio!). Mi acorgo subitamente che il tempo è passato veloce, enza che io abbia sentito nemmeno, sempre vittima, io, di una strannissima incoscienza che mi fa persdere il mio tempo in un senso atroce, anche folle. Così sonno transorsi due mesi e non ho fatto nulla di buono -- tranne qualche lettura vecchie e la scoperta di un paesaggio prodigioso, dove la pace (quella vera, única pace ormai scomparsa dentro de me) sembra ancora possibile. Anche ho scritto, certo, ma delle cose breve, comenti su política, articoli sul Massaccio e Pasolini --- e lavoro sempre su quel romanzo Il sesso degli Angeli, per cui vado scrivendo, pari pari, un tacuino sulle mie impressione riguardando il mestiere di scrivere e soprattutto la redazione di questo romanzo, il quale diventa di più in più ambizioso e anche complicativo. Ci sono più di 300 personaggi che vanno diventando un riflesso assai completo della cultura catalana in questa storia del dopoguerra. Spero di raggiungere, con questo libro, l'immagine di una grande tragedia collettiva.

Ah, cara Elsa, comme passa il maledetto signor Tempo!! Mi pare incredibile che siano trascorsi questi mesi, perché penso che sto ancora accanto a te, vedendo quel meraviglioso Circo di Chaplin, che sto ancora in questa Roma amata che, purtroppo, dovrò dimenticare almeno per due mesi. Tuttavia, devo venire a roma la settimana prossima, a cercare le mie cose, che sono sempre nel appartamento di Via Crispi. Doppo dovrò ritornare a Barcelona a pagare le mie colpe, la mia stupidità di spendere troppo soldi durante il mio soggiorno dell'anno scorso. Penso che ben merito questa lezione, che la prossima volta non sarò così imbecile e penserò a risparmiare un poquino.

Merda! Doviamo sempre pensare a queste cose, di dimenticare i veri interessi, cambiarli per degli interessi economici, questa stupida angoscia odierna. Comincio a sentire questo mondo come una assurdità e vorrei cercaerne una uscita, manco sia romantica nel suo senso più vero. Ci

pensavo due settimane fa, in quel piccolo viaggio che ho fatto nel interno della Catalogna, coi suoi piccoli paesi quasi abbandonati, che ricordano il tempo della nostra indipendenza. Pensavo a la possibilità di ritrovare me stesso al di fuori degli interessi editoriali, dai giornali, delle chiacchierate che ci fanno sbagliare piuttosto che riuscire.

Ebbi allora una emozione unica, che la mia poverissima conoscenza della vostra lingua non mi permette di esprimere con proprietà. Ero andato al mare, in una parte della nostra costa che è vicinissima a Francia, e dove le montagne più selvaggio si confrontano col mare più sereno che ci sia. Immagina, allora, una baia molto grossa - quella di Port de la Selva - formata fra le montagne altissime, dove ci sono parecchie rudere che risalgono al Peleolítico. Immagina, nel più alto de queste montagne un monastero enorme, San Pere di Roda, che s'impadronisce di tutto il paesaggio con la sua architettura meravigliosa - secolo XI - e la sua grandiosità sbalorditiva. Fu un momento magico. Non c'era che una natura quasi titanica e questo insieme monumentale, miscuglio del purissimo romanico catalano - que e quasi depuoillé - e uno splendido gotico posteriore. Era un posto di pace, di meditazione, abbandonato da secoli ma ad mirabilmente con servato. Súbitamente, incominciò una tempesta fortissima, e mi ressi conto che ero fra i nuvoli, comme si fosse prigioniera dal cielo arrabiato. Il paesaggio, bello come era, diventò nero, tagliato dai fulmini. E il vento, furioso, pareve un flagello di non si sa che Dio, forse un messaggio da monachi morti in questa pace che ormai diventava ira. Sai? Sentivo los tranno bisogno di rimanere sempre in quel posto, ed ebbe anche un colpo di paura che non posso spiegare in forma ragionevole. Doppo, tornai a Cadaqués, quel piccolo, fantástico posto accanto al mare, e ritrovai i miei amici, con le loro polemiche sulla architettura, i libri o il cinema; le loro facende sentimentale; i loro scherzi stronzi ... fummo a ballare in uno di questi posti detti "psicodelic", con la música pazza, fece quei movimenti di folle, ma mi sentivo molto triste, più solo di mai. Allora fini ubriaco, la quale cosa non faccio mai perché, comme tu sai benissimo, io non bevo.

Ah, che storia assurda! Penso che non ho mica il diritto di disturbarti con questa robba mia, ma avevo il bisogno di comunicarti quelle impressione, forse perché in fondo spero che la tua sensibilità può capirlo meglio di nessun altro. Insomma, questi mesi mi occorreva cercare una pace nuova, e avevo pensato di buttare tutto in aria, non scrivere più, rinunciare a tutti ti miei amici e, così, nudo, scomparire durante cinque anni. Ho capitò, però, che questo sogno è impossibile perché i miei compromesi - forse falsi, tuttavia - son più forti di me. Nonostante questo, ho deciso che primma di finire l'anno andrò per due mesi al Monastero di Poblet, un vero gioiello románico che rimane abitato dai frati; sonno questi fratti, che mi offrono una camera per scrivere tranquillo, senza vedere nessuno, senza udire le machine, senza penare ai soldi, agli editori o al cinema ... Può essere tanto bello! Ma sto sicuro che me ne stanqueró doppo un mese, perché sono povero figlio di questa nostra società amalata, e anche se la odio ho preso tutti i suoi vici. Quei che forse mi ucciderano comme ucciderano lei stessa.

Sto a Barcelona, ora, e fa un caldo da morire. La città è mezzo vuota, non si può fare che leggere o scrivere. Ho riletto delle belle cose: Platone, La Chartreu de Parma, Lo Idiota, i Vangeli ... ma, soprattutto, Galdòs, un romanziere eccezionale, quasi dimenticato dai giovani ma che ormai è venuto revisionato in Francia per via dei film che Buñuel ha fatto su di lui (Tristana y Nazarin). Il suo romanzo più bello è, però, Fortunata y Jacinta, che è una opera geniale, nel senso più vero.

Cara Eslla: ho una grande voglia di rivederti e chiacchierare lunghissimo. Spero farlo la settimana prossima. Tanti, tanti auguri.

[En el margen izquierdo en rotulador a mano: "Ho girato un film!! Guarda in queste fotografie che faccia stronza ho quando faccio l'attore (¿) ]

11. [Carta sin fecha, pero del 1971 o posterior pues hay una referencia al envío de “Crónicas italianas” que fue publicado en ese año]

TERENCI MOIX

C/ Fernández de la Hoz, 57

MADRID

Tel. 2334809 -

Mia cara Esla:

è da molto tempo che pensavo a scriver-ti - più, molto più di un anno - Purtroppo, il tempo, così nessorabili, mi ha costretto a rimandare sempre questo che io ritenevo - che ritengo sempre - un dovere di amicicia. Non mi sembrava giusto, nemmeno di “buon gusto”, dimenticare le hore sparse a Roma, quasi due anni fa, ed specie le hore, le chiacheratte che avevo passato accanto a te. Non vorrei che tu pensi che ti ho dimenticato - anzi, ti penso spesso ed ho una grande voglia di rivederti, anche se dopo, così parlando, non ci capiamo completamente (we don't understand each other). Ed, anche, anzitutto, perché io ho cambiato molto in tutto questo tempo (penso che sia stato un cambio, una evoluzione, per benissimo, ma non so che ne penserai tu ...)

Adesso habito a Madrid, dal novembre scorso e fino a giugno - non è che per un povero catalano, e di più nazionalista furibundo, questo sia un grande piacere, però era veramente la mia sola uscita per potere rimanere accanto il mio amico, che rimane, da quasi due anni, la mia più importante ragione di vita (ed io la sua.) Questo miracolo rimane unico per me, rimane sublime - forse perché è lui veramente un essere sublime. Mi piacerebbe tanto che tu potessi conoscerlo! È probabilmente l'ultimo angelo di non si sa che paradiso perduto - Oltre una bellezza eccezionale, lui à una bontà che non si trova più in questo assurdo, sporco mondo del século. Due anni fa, io non potevo sperare l'assistenza di un essere così perfetto - non credevo nemmeno che la bontà fosse così importante. Comme ero stupido, quei giorni di Roma!! Fortuna che lui è arrivato, e mi ha fatto vedere la strada di un amore vero, un sentimento fondato su un bisogno urgente di fedeltà, di capire ed aiutare gli altri, tante cose che devo soltanto a lui ed a la sua abnegazione. Penso che sia veramente lui, Enric, qui mi ha salvato.

Non vorrei far-ti una storia melodramática: e ciò può diventare la più bella storia quando ci manca un linguaggio adatto (forse la trivialità del linguaggio nei giorni hodierni fa diventare ridicola qualsiasi storia, qualunque sentimento, che noi riteniamo sublime.)

E, pure, siccome ti ritengo amica, siccome ti admiro tanto, penso che capirai un poco questo mio stato, tu, che mi conebbi come un ragazzo sperduto e, certo, non molto volentieri di imparare.

¡Quante cose sono accadute, da quei giorni! Ogni volta pensavo a scriverti; ma il lavoro cadeva su di me, impazzendomi. Doppo, quando Enric ed io ci siamo mesi a vivere insieme, è cominciato il lavoro di studiare l'uno a l'altro. Dal primo momento, questo amore è incominciato da una volontà di eternità. Proprio per questo, penso che mi habbia fatto meglio di quello che io ero.

Adesso sto a Madrid perche lui lavora come attore in una produzione meravigliosa della *Yerma* di Garcia Lorca, diretta e interpretata dello stesso regista e la stessa attrice che avevano fatto *Les Bonnes* de Genet, due anni fa, a Firenze (te ne ricordi, che te ne avevo parlato) È stato un enorme successo del nuovo teatro, dopo che il governo franchista aveva proibito parecchie volte lo spettacolo perché, comme sai, Nuria Espert, vengono ritenute “pericolose”. Ma finalmente, lo spettacolo fu permesso e due settimane fa era esibito a Londra. I critici anglesi sonno impazziti, e The Observer ha scritto che la mia amica e fra le più grosse attricci del mondo. Anche io lo credo. (Lo spettacolo reciterà a Venezia il prossimo mese di settembre. Tenta di vederlo: è una Yerma indimenticabile.)

Con Enric, ho imparato anche una cosa meravigliosa: il successo de la persona amata è la più grande felicità del mondo. Adesso, in questo momento della mia vita, soltanto desidero aiutarlo. La sera della prima di *Yerma*, quando la scena di Enric fu premiata con la più grande ovazione, io sentii che questo per me era molto più importante che tutto quanto io avevo avuto fino a quel

momento. Qualche giorno dopo, lui fece la sua prima mostra a Barcelona (Enric è anche pittore) ed io conobbi una felicità ancora più grande ad aiutarlo.

Penso che i quadri di Enric ti piaceranno molto. Se lui, come attore, a una forza sconvolgente, che va accennata dal suo fisico Rinascimentale (à un viso che sembra una figura del Massaccio) come pittore a una tenerezza unica, uno sguardo che guarda le cose più semplice del mondo, con una sua volontà di migliorare la realtà con la bellezza, la bontà... Direi che su di lui si è fermato, secoli fa, lo sguardo di Dio!!

Proprio per questo, quando lui se ne andò a Madrid, tutta la mia vita mi sembrò súbitamente buota. Allora, lo segui, ed anche a Londra - e devo dire che non me ne pentisco. Ormai, sono 23 mesi che abitiamo insieme, ed la nostra realzione è più perfetta che il primo giorno. (Non pensi che sono banale, ti prego: è tutta la verità, e niente di più.)

In somma: questa è stata la mia vita da quando partii di Roma. Leggo molto, moltissimo (quasi sempre storia e filosofia), vado molto al Museo del Prado, sto ogni giorno al teatro, con Enric, e con la mia amica l'attrice (una dona di una intelligenza superiore) chiacchieriamo sui libri che leggiamo. Scrivo, certo, e proprio il mese scorso ho pubblicato un romanzo che ritengo il più ambizioso che abbia mai fatto (si chiama *La Increata Consciencia della mia Raça*; è un titolo che ho preso a Joyce per fare una "saga" crudele e disperata della crisi d'Occidente, il destino fatale della Catalogna e la ricerca de Dio). Per questo libri mi hanno dato un altro premio, ma penso è questo fatto che mi interessa (quello che mi fa felice e che mi sento realizzato di avere scritto un libro più maturo)

Cara Elsa: io non vorrei annoiarti. Sarei tanto felice se tu mi scrivi!! So che non ti piace rispondere le lettere - ma, sarei tanto felice lo stesso!!

Sai che ti ricordo sempre - e o una grande voglia di ritornare a Roma, con Enric, per chiacchierare lungo con te -

Sto sicuro che adesso ci capiremo meglio che una volta.

Tanti auguri

TERENCI

P.D./ Ti fece spedire, dalla Editoriale, il mio libro "Crónicas Italianas", dedicato a Te - ¿lo ai ricevuto?

### *Carta de Enrique Irazoqui a Elsa Morante.*

1. [Telegrama con la fecha casi ilegible 197? enviado desde Barcelona a Via dell'Oca 27]

ELSA TI PREGO DI VENIRE PRESTISSIMO QUE TENEMOS QUE HABLAR DE  
TANTAS COSAS COMPANERA DEL ALMA COMPANERA  
ENRIQUE

*Carta de Carmen Muñoz Vacas a Elsa Morante*

[Sobre con la dirección]  
Carmen Muñoz Vacas  
c/Cxxx nº 3  
Poligono de Cartuja  
Granada

[Carta escrita a mano]  
Granada día 27-2-77

Nuestra amiga Elsa a la llegada de nuestra carta te encuentres bien nosotros bien G. A. D.  
Me diras como has llegado del viage. Me diras que as pasado que habeis tardado tanto en escribir. Es que he recibido vuestra postal y no hemos acordado mucho de vosotros y me ha gustado mucho la postal. Pues dice la Carme y el Gasparillo que tiene muchas ganas de verte. Y el otro dia fue el cumpleaños de Gasparillo y traje una tarta y tuvimos en plan de familia. Su familia aquella que vimo aquí. con la niña que se llamaba Marina y los padre y los hermanos y nos acordamos mucho de vosotros. Dice la Carmela que quieren un libro de Roma Pues Elsa muchos saludos de mi marido Gaspar y Gasparillo dice que tiene ganas de ganar dinero y la Carmen para ir a verte. Pues me diréis cuando llegateis a Roma. Elsa no sabemos lo que vamos hacer porque esa familia que te conte no esta persigiendo para matarnos y estamos guntando un poco de dinero para irnos a otra vivienda y no te puedes figurar la gente mala que hay aquí porque sale por la noche cuando no hay luces y sale a matarnos y tenemos que correr hasta en la calle  
aquí se despide tu amiga Carmen y sus hijos y su marido  
[en el margen superior] muchos besos a Carlos y a ti Elsa.

*Carta de Germán Zamora a Elsa Morante.*

[Carta escrita a máquina con encabezamiento: INSTITUTO STORICO DEI CAPPUCINI]  
4.12. 84

Gent.ma. Signora Elsa Morante  
Roma  
Señora,

En su entrevista a Le Monde, de 23.11.84, dice Vd.:

“Je pensé que mon nom est espagnol. En Espagne, un ami à moi a vue une bibliothèque qui s’appelle Morante. Mais j’avais... ».

Pues bien, en mi pueblo toledano de Torralba de Oropesa (unos 400 habitantes) hay más Morantes que en la Guía Telefónica de toda Roma.

Dios guarde a Vd. muchos años.

p. Germán Zamora.



## APÉNDICE II

### LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LAS NOVELAS DE ELSA MORANTE

Como ha demostrado Margarita Alcalá Reygosa<sup>962</sup>, Elsa Morante consiguió pasar los filtros de la censura y ser traducida al castellano cuando eran pocos los autores de su generación acogidos por las editoriales españolas. Tras la muerte del dictador, el balance negativo fue corrigiéndose de forma sostenida aunque aún muy alejada de lo que después sería el “efecto Eco”.

Elsa Morante, excepción hecha de su primera novela, cuenta con traducciones relativamente cercanas en el tiempo a los originales italianos. Una propuesta de traducción de *L'isola di Arturo* había partido de la pintora colombiana Emma Reyes. En una postal en la que se reproduce una vista aérea de la ciudad con la plaza de toros Monumental, enviada en septiembre de 1957<sup>963</sup>, Reyes se interesaba por episodios de la vida de la escritora, como la reciente adquisición de un automóvil o el próximo viaje a China, y se ofrecía para encontrar un traductor de la novela, publicada ese mismo año (reproducimos las características de la escritura original):

Carissima Elsa,  
So che vai en CHINA e volevo farti i miei più cari auguri.  
Sei hora una brabba guidatrice??? dimi si hai conuinato la traduzione del tuo bello libro en ESPAÑOLO perché cui o la possibilità di parlare. NO sai quanto a piaciuto e interesato a questi pochi che possono legere in Italiano e como io sono tanta entusiasta. Mi sono convertita en il tuo capo di pubblicità en questa piccola e simpatica citta. Pero volio sul serio pdere fare cual cosa di belle prima di tornare en Italia.  
Buon viaggio tanti auguri e un caro salutto da  
Emma Reyes<sup>964</sup>

---

<sup>962</sup> M. Alcalá Reygosa, “Las traducciones de Elsa Morante en España”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 2, Madrid, UCM, Madrid, 1995, pp. 259-263.

<sup>963</sup> Carta enviada desde Barcelona el 8 de septiembre de 1957, se encuentra en el Fondo Morante, A. R. C. 52, no catalogada, vid. apéndice dedicado a la correspondencia.

<sup>964</sup> Postal enviada desde Barcelona el 8 septiembre de 1975, en proceso de catalogación en la BNCR, cfr., apéndice dedicado a la correspondencia de Morante.

Como puede verse, Reyes hizo circular *L'isola di Arturo* entre los pocos competentes en lengua italiana en la capital catalana, y se ofreció a mediar para su traducción. De hecho, es precisamente en Barcelona, aunque algunos años más tarde, donde aparecerá la primera traducción de Morante en España: se trata de la edición en catalán de Joan Oliver elogiada por Terenci Moix en *Crónicas italianas*<sup>965</sup> (E. Morante, *La meva illa: Memòries d'un noi*, Barcelona, Proa, 1965). Para la edición en castellano hay que esperar a 1969 cuando la tradujo Eugenio Guasta (E. Morante, *La isla de Arturo*, Barcelona, Bruguera, 1969). El vivo ambiente cultural barcelonés y la presencia de la mayoría de editoriales, hacían de esta ciudad un lugar privilegiado para las novedades editoriales provenientes de Italia<sup>966</sup>.

La siguiente novela traducida, *La Storia*, llegó en 1976, a tan solo dos años de distancia de la edición italiana (*Algo en la historia*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1976). Ya hemos visto como esta versión de Juan Moreno<sup>967</sup> fue desautorizada en vida por la autora por haber sido sometida a la censura, un tema sobre el que volveremos más adelante. En 1991 Esther Benítez ofreció una nueva versión que enmendó los yerros de esta y respetó el título (*La Historia*, Madrid, Alianza editorial, 1991). Siete años antes, en 1984, había sido el turno de *Aracoeli*, traducida por Ángel Sánchez-Gijón con solo dos años de diferencia respecto a la edición italiana (*Araceli*, Barcelona, Bruguera, 1984, y Buenos Aires, Emecé, 1984).

La narrativa breve tuvo que esperar más. En 1989 se tradujeron los cuentos para niños (*Las extraordinarias aventuras de Caterina*, Madrid, Alfaguara, 1989). Con esta traducción de Salustiano Masó, el público hispanohablante pudo conocer

---

<sup>965</sup> T. Moix, *Crónicas italianas*, cit., p. 65.

<sup>966</sup> Cfr. M. Alcalá Reygosa, "Las traducciones de Elsa Morante en España", en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2 (1995), pp. 259-263.

<sup>967</sup> Juan Moreno ha traducido textos de muy variados temas y géneros para la editorial Plaza y Janés durante las décadas de los Setenta y Ochenta. En el ámbito literario hay que señalar sus traducciones de Alberto Moravia, *El conformista* (1984), *La cosa y otros relatos* (1984), *El desprecio* (1983); Achille Campanile, *En agosto, esposa mía no te conozco* (1983); Carlo Cassola, *El gigante cielo* (1980), *Última frontera* (1980); Alba de Céspedes, *La muñeca* (1969); Carla Cerati, *La condición sentimental* (1982).



la primera etapa de la escritora, pero hubo que esperar aún diecisiete años para que fuera accesible en castellano la colección de cuentos de 1963 (*El chal andaluz*, Madrid, Cátedra, 2006, traducción de Flavia Cartoni).

El caso más extraño lo constituye la inexplicable tardanza en traducirse la primera novela de la autora, *Menzonga e sortilegio*, inaccesible en español hasta hace solo cuatro años (*Mentira y sortilegio*, Barcelona, Lumen, 2012, traducción de Ana Cuirans Ferrandis). Un hecho tanto más extraño cuanto que se trata de la obra por la que la escritora fue, y sigue siendo, más apreciada, precisamente aquella que Lukacs consideró como la mejor novela del siglo XX. Por lo demás, el tardío pago de la deuda ha de achacarse a una circunstancia externa, la celebración en 2012 del centenario del nacimiento de la escritora (el volumen fue presentado en la Feria del libro de ese mismo año, coincidiendo con un congreso celebrado en Madrid).

En cuanto a la calidad de las versiones, obligado es detenernos en el duro juicio emitido por la propia autora sobre de la primera traducción al español de *La Storia* (1976), cuando esta aún no había salido al mercado.<sup>968</sup> Se trata del “Intervento sulla traduzione in lingua spagnola di *La Storia*”<sup>969</sup>, leído en el congreso sobre *La cultura spagnola fra ieri e domani*, un simposio celebrado en Roma aquel mismo año y al que asistieron numerosos intelectuales españoles<sup>970</sup>.

Morante declaró solemnemente haber roto relaciones con la editorial barcelonesa por haber incumplido las condiciones acordadas, que obligaban a respetar íntegramente el texto original. En su opinión, la traducción de Juan

---

<sup>968</sup> E. Morante, *Algo en la historia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976.

<sup>969</sup> Publicada posteriormente en *Corriere della sera* y en *L'Unità* el 15 de mayo de 1976, ahora en M. Bardini, *Elsa Morante*, cit., pp. 730-731.

<sup>970</sup> El congreso fue organizado por la Federazione Nazionale dei Poligrafi de los sindicatos CGIL-CISL-UIL y por el Sindacato Nazionale degli Scrittori, y se tuvo lugar en Roma del 14 al 15 de mayo de 1976. Por parte española participaron Jordi Carbonell, José María Castellet, Alfonso Carlos Comín, Manuel Vázquez Montalbán, José Ramón Recalde y Alfonso Sastre, además de los sindicalistas Gregorio Pimentel, Ángel Morera y Vicente Tarrazona, cfr. F. Cartoni, “Narrativa e censura. *La Storia* nella prima edizione spagnola del 1976”, cfr. G. Zagra (ed.), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, BNCR, 2012, pp. 139-148.

Moreno cercenaba y alteraba partes importantes del texto, incluido el título que, convertido en *Algo en la historia*, empequeñecía el significado de la obra:

Considero mio dovere prendere occasione da questo convegno per dare notizia agli amici e compagni spagnoli qui presenti della vertenza che mi ha portato in questi giorni a rompere definitivamente ogni intesa con gli editori Plaza e Janés di Barcellona, in seguito a una loro pubblicazione in lingua spagnola del mio ultimo romanzo *La Storia*. Dopo avere sottoscritto un preciso e irrinunciabile impegno che mi garantiva una traduzione assolutamente fedele e integrale del romanzo, questi editori ne hanno stampato e diffuso una edizione in cui non solo il titolo originale *La Storia* è stato sostituito con un altro che ne riduce e ne svaluta il significato; ma il testo medesimo è stato arbitrariamente alterato e amputato in vari luoghi, e in ispecie in quelli che potevano, a giudizio degli editori stessi, disturbare l'attuale regime politico spagnolo e la ideologia che tuttora lo domina. In attesa di un esame più esteso, già fin da un primo, sommario controllo limitato alle pagine iniziali, io stessa ho potuto contrastare, che circa ogni pagina del testo ha là subito di tali interventi censorii<sup>971</sup>.

La respuesta de la editorial fue que se habían omitido los fragmentos que podían haber dificultado la superación de la censura. Conviene recordar que el régimen se hallaba ya en claro declive tras la muerte de Franco (20 de noviembre de 1975), y que dos días después Juan Carlos I había sido proclamado rey. El monarca confirmó como presidente a Arias Navarro que dimitió, a petición del rey, el 1 de julio de 1976, siendo sustituido por Adolfo Suárez. Por tanto, en el momento de publicarse la traducción, España se hallaba en un momento delicado. Ello llevó a la editorial a dilatar las negociaciones con Morante para retrasar la salida del libro. La novela obtuvo, pese a todo, un satisfactorio éxito de ventas (9.000 ejemplares sobre una tirada de 10.000).

La crítica de Morante se extendió también al paratexto editorial donde, a sus ojos, la novela era presentada como un “rozzo” best-seller en una clara operación puramente comercial: un sistema que chocaba con su concepto de literatura popular. Efectivamente, el cambio del título se corresponde con la ilustración de portada: un dibujo firmado por Álvaro en el que se destaca sobre fondo rojo, la figura de una Ida embarazada que recuerda, bajo forma de sombras a sus espaldas, el momento del estupro. Al fondo, el Castel Sant’Angelo y el Lungo Tevere por el que circula un tanque (véase Apéndice IV, figura 61).

---

<sup>971</sup> M. Bardini, *Elsa Morante...*, cit., pp. 730-731.

Morante había elegido, como hemos visto, un detalle de una fotografía de Capa en la que se veía un cadáver sobre los escombros de un edificio derruido por las bombas. Es evidente que el paratexto de la edición española pretendía sugerir un relato de tipo sentimental, poniendo el acento en el carácter folletinesco y melodramático de la acción: mujer violada y abandonada en el contexto de la guerra.

Ciertamente, la emotiva reacción de la escritora denotaba su interés porque su voz llegase sin deformaciones ni filtros al público español. Es muy significativo –lo señala Gloria Guidotti<sup>972</sup>– que Morante, indiferente a las críticas suscitadas por su novela en Italia<sup>973</sup>, reaccionara con tanto apasionamiento ante las alteraciones de la edición española.

De hecho, las mutilaciones del texto sobre las que hizo más hincapié fueron las referentes a la guerra civil, tema por ella elegido como un acto de denuncia contra todos los regímenes fascistas<sup>974</sup>. Bastará un rápido cotejo entre el original y la traducción para dar la razón a la escritora, que citó precisamente este párrafo:

TESTO ORIGINAL ITALIANO	TRADUCCIÓN DE MORENO
Guerra civile in Spagna, provocata dal cattolico-fascista Franco (detto il Generalissimo e il Caudillo), per conto dei soliti poteri sotto la minaccia dello “spettro”. Dopo tre anni di devastazioni e di massacri (fra l’altro, si instaura in Europa la distruzione dall’alto di intere città abitate) prevarranno i fascisti (falangisti) grazie al solido aiuto del Duce e del Führer e alla connivenza di tutte le Potenze del mondo.	Guerra civil en España que dura tres años y que acaba con la victoria de Franco <sup>975</sup>

<sup>972</sup> G. Guidotti, “L’intraducibile della *Storia* di Elsa Morante nella Spagna del 1976”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 11, Madrid, UCM, 2004, p. 167-176.

<sup>973</sup> Graziella Bernabò ha estudiado el impacto, positivo y negativo, que tuvo en Italia la publicación de *La Storia*, cfr. G. Bernabò, *Come leggere...*, cit., pp. 90-117.

<sup>974</sup> Paradójicamente, la editorial, difundiendo la controversia, consiguió vender nueve mil copias de las diez mil imprimidas, convirtiéndolo en todo un éxito para la época.

<sup>975</sup> *Ibidem*.

De hecho, el título español parece reducir la historia a un episodio: “algo”, es decir, la historia de Useppe e Ida, que sucede en el magma imparable de la historia. Así se entiende si se lee el texto que aparece en la contraportada de la edición:

La Historia..., con mayúsculas. Y en la Historia, “algo”, un algo que es una inmensidad en los inescrutables caminos del destino. En el entorno de la Historia, una humilde familia, mezcla de arios y judíos, se agita víctima de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Un joven soldado alemán, de paso por Roma con destino a África – a cuya tierra no llegará -, violenta a una mujer viuda, la cual concibe un hijo, marcado ya, desde las entrañas maternas, con el signo de la fatalidad. “Algo en la historia” es una de las novelas más brillantes, humanas y realistas de la literatura mundial de los últimos años. Desarrollada en Roma, quiere hablar a todos, y lo hace en un lenguaje común y accesible a todos.

Queda claro que el “algo” está referido a la historia de los Mancuso, frente a la intención original, que era presentar la historia con mayúsculas como instrumento de la injusticia. Otra de las razones que quizá llevaron a la modificación del título pudo haber sido mucho más inocua de lo que Morante imaginaba: el deseo de evitar confusiones con el género historiográfico acotando el limitado territorio de la ficción<sup>976</sup>

Otras mutilaciones del texto señaladas por Morante se limitan a las cuatro primeras páginas. A estas Guidotti ha añadido un elenco más largo y variado, que va de la censura de fragmentos enteros, a la desaparición de referencias consideradas ofensivas para la Iglesia Católica, o de carácter explícitamente sexual. Valdrá la pena citar algunos casos de flagrante manipulación política, entre ellos, la ausencia de “Dieci milioni di morti” en la “cronohistoria” del primer capítulo “...19\*\*”, párrafo dedicado a 1918:

---

<sup>976</sup> Por lo demás, la audacia de Morante al traspasar fronteras genéricas siguió creando problemas a los editores españoles, como demuestra el hecho de que, pese a la fiel traducción del título en la edición Alfaguara, cuando el Círculo de Lectores volvió a editarla, retomó el subtítulo que figuraba en la primera edición: *La historia: un escándalo que dura diez mil años*.

TESTO ORIGINAL ITALIANO	TRADUCCIÓN DE MORENO
1918 La Prima Guerra Mondiale si conclude con la vittoria dell'Intesa e dei suoi presenti alleati (27 nazioni vincitrici, fra cui l'Impero Giapponese). Dieci milioni di morti <sup>977</sup> .	1918 Acaba la Primera Guerra Mundial con la victoria de la Entente y de sus aliados actuales (27 naciones vencedoras, entre ellas, el Imperio japonés) <sup>978</sup> .

y, dentro del mismo capítulo, en el párrafo dedicado a 1927-1929, la sustitución de *fascismo* por *nuevo régimen*: “A Roma, *patti lateranensi* del papato col fascismo<sup>979</sup>” → “En Roma se firman los *pactos lateranenses* del Papado con el nuevo régimen<sup>980</sup>”, cambio este último, encaminado a disimular la cercanía de la institución eclesiástica al fascismo, al igual que en la diatriba de Davide Segre contra el sistema de poder a través de la ideología política y religiosa: “Il sistema non cambia mai... *se chiamava religión, diritto divino, gloria, onore, spirito, avvenire... tutti pseudonimi... tutte maschere*”<sup>981</sup>, donde Moreno suprime sin más toda alusión religiosa (“El sistema no cambia nunca... se llamaba gloria, honor, espíritu, porvenir... todos seudónimos... todas máscaras...”<sup>982</sup>).

Mucho más respetuosa con el original fue la traducción de Esther Benítez, como demuestra el siguiente cotejo:

1918  
La Primera Guerra Mundial concluye con el triunfo de la Entente y de sus actuales aliados (veintisiete naciones vencedoras, entre ellas el Imperio Japonés). Diez millones de muertos<sup>983</sup>.

1927-1929  
En China, se inicia la guerrilla de los revolucionarios comunistas, guiados por Mao Tse-Tung, contra el poder central nacionalista.  
En Rusia, derrota de la oposición. Trotsky es expulsado del Partido, y después de la Unión Soviética.  
En Roma, *Pactos de Letrán* del papado con el fascismo<sup>984</sup>.

<sup>977</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 264.

<sup>978</sup> E. Morante, *Algo en la historia*, Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1976, p. 10.

<sup>979</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 266.

<sup>980</sup> E. Morante, *Algo en la historia*, cit. p. 12.

<sup>981</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol II, p. 921.

<sup>982</sup> E. Morante, *Algo en la historia*, cit., p. 570.

<sup>983</sup> E. Morante, *La Historia*, cit. p. 16.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 18.

1934-1936

[...]

Guerra civil en España, provocada por el católico-fascista Franco (llamado el *Generalísimo* y el *Caudillo*) por cuenta de los poderes de costumbre ante la amenaza del “fantasma”. Después de tres años de devastaciones y matanzas (entre otras cosas, se instaure en Europa la destrucción desde los aires de enteras ciudades habitadas) prevalecerán los fascistas (*falangistas*) gracias a la firme ayuda del Duche y del Führer y la connivencia de todas las potencias del mundo<sup>985</sup>.

Cierto es que, en el pasaje antes citado de Davide Segre, la traductora no logra reproducir el uso del dialecto, y cifra todo su esfuerzo en el sentido: “El sistema no cambia nunca... se llamaba religión, derecho divino, gloria honor, espíritu, porvenir... todos seudónimos... todas máscaras<sup>986</sup>”.

Hemos hablado de los paratextos en la primera traducción de *La Storia*, pero Morante no ha sido mucho más afortunada con los de otras obras traducidas. Así el título de *Lo scialle andaluso* incurre en un “falso amigo” al ser vertido como *El chal andaluz* antes que como *El mantón andaluz*. El francesismo “chal”, definido en el DRAE como “Paño de seda o lana, mucho más largo que ancho, y que, puesto en los hombros, sirve a las mujeres de abrigo o adorno”, no se ajusta a la descripción de la prenda típicamente española que ofrece la obra original, y que sí tiene, en cambio, el término italiano *scialle*: “indumento femminile di forma quadrata, triangolare o a ruota, indossato per ornare o proteggere il collo e le spalle”<sup>987</sup>, una descripción compatible con “mantón”<sup>988</sup>.

En cuanto a las portadas, sumamente inadecuada es la de la tardía traducción de *Menzogna e sortilegio*, publicada por Lumen: la fotografía en blanco y negro de una mujer desnuda con el seno en primer plano. Curiosamente la más cervantina de las novelas de Morante, cuya portada presentaba un grabado de Goya, aparece aquí desprovista de cualquier referencia literaria para

---

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>986</sup> E. Morante, *La Historia*, cit., p. 593.

<sup>987</sup> T. De Mauro, *Dizionario della lingua italiana*, Paravia.

<sup>988</sup> Por otra parte, el título de uno de los cuentos *Il ladro dei lumi*, es traducido como *El ladrón de luces* por lo que el término “lume”, de uso alto, queda simplificado en el común “luces” eliminando así todo el campo connotativo religioso que la palabra encierra y que bien podría haberse conservado utilizando “lumbre”.

presentarse como una novela erótica. Desafortunadamente también el texto está mutilado. La parte suprimida corresponde, precisamente, al relato en el que Edoardo y el torero Manuelito triunfan en una plaza de toros de la “ardiente España”. Todo el capítulo ha sido suprimido junto con su referencia en el epígrafe, que en el original rezaba: “Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi. Si riparla dell’Estero con l’intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc. La cicatrice<sup>989</sup>”. En la versión castellana encontramos solamente: “Nuevas e incoherentes conversaciones de los amantes inexpertos. Se vuelve a hablar del Extranjero. La cicatriz”<sup>990</sup>. El corte se produce allí donde se da paso a las maravillosas aventuras inventadas por Edoardo, de las que cae la aventura del dromedario Alí, la corrida de toros en España y el viaje por Rusia en compañía de Zarevic, en total tres páginas de la edición Meridiani<sup>991</sup>. Si bien en 1976 la supresión de fragmentos de la novela podía encontrar una especie de justificación en la presencia activa de la censura en una España recién salida de cuarenta años de dictadura, en esta edición de 2012 no es posible hallar ninguna explicación plausible, como no sea un criterio simplificador, atento solo a la trama más elemental. El fragmento de la corrida de toros, elaborado concienzudamente por la escritora, se enlazaba con toda una red de connotaciones e isotopías que se le hurta al lector español. Aquí la simplificación literaria se ha dado la mano con un interés por “modernizar” la novela acercándola a los estereotipos de la liberación femenina<sup>992</sup>. En consonancia con ello, la traducción simplifica el texto, despojándolo de su refinado manierismo originario. Pongamos como ejemplo este fragmento señalando las discrepancias en cursiva:

---

<sup>989</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 215.

<sup>990</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, Barcelona, Lumen, 2012, p. 240.

<sup>991</sup> En particular de la p. 223 a la 226. El fragmento está ausente en la p. 249 de la edición de Lumen.

<sup>992</sup> Es curioso que quienes criticaron duramente la edición mutilada de Juan Moreno, no hayan advertido estas mutilaciones.

TESTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p>Un giorno, invitata a una festa di bambini della mia stessa età, ne fui ricondotta a casa piangente, e così sconvolta da averne poi la febbre. E ciò perché <i>un minuscolo indiano</i>, ch'io non conoscevo affatto, ma che avevo subito preferito a tutte le altre maschere per il suo splendido costume, <i>s'era involato nella danza</i>, quasi al mio primo entrar nella sala, fra le braccia <i>d'una spagnola</i><sup>993</sup>.</p>	<p>Un día que me invitaron a una fiesta de disfraces para niños de mi edad tuvieron que acompañarme a casa llorando, y estaba tan descompuesta que después me dio fiebre. Y todo porque <i>un niño vestido de indio</i>, que no conocía de nada pero que desde el primer momento había preferido a todos los demás por su espléndido disfraz, <i>se había puesto a bailar</i>, casi en el momento en que yo entraba en la sala, entre los brazos de <i>una niña vestida de flamenca</i><sup>994</sup>.</p>

Si “spagnola” por “flamenca” podría estar justificado para un lector español, la explicitación del disfraz resulta redundante además de sustituir la perspectiva subjetiva por un informe objetivo. Aún más inadecuado es el despectivo *niño vestido de indio* por *minuscolo indiano* que, no sólo no es despectivo, sino tierno y conjuga una doble perspectiva subjetiva, que es aquí doble: la de la niña y la de la adulta que la recuerda. Ignora, en fin, la traducción el elegante arcaísmo *involato nella danza*, que sugiere un movimiento repentino y a la vez de suma ligereza convirtiéndolo en una frase banal sin poder descriptivo alguno: “se había puesto a bailar”. En otros lugares encontramos “in ozio<sup>995</sup>” traducido como “sin nada que hacer<sup>996</sup>”, “ciò che io voglio, è soltanto la mia propria sincerità<sup>997</sup>” simplificado en un “Solo pretendo ser sincera<sup>998</sup>”, y así sucesivamente. Asimismo las poesías que abren la narración sufren notables alteraciones métricas, semánticas y de todo tipo, tan evidentes que no es preciso comentar sino algunos rasgos:

<sup>993</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol I, pp. 20-21.

<sup>994</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit., p. 29.

<sup>995</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 9.

<sup>996</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit., p. 17.

<sup>997</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 13.

<sup>998</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit., p. 21.



<p><i>Dedica per Anna</i> <i>Ovvero</i></p> <p>Alla Favola</p> <p>Di te, Finzione, mi cingo, fatua veste. Ti lavoro con l'auree piume che vestí prima d'esser fuoco la mia grande stagione defunta per mutarme in fenice lucente!</p> <p>L'ago è rovente, la tela è fumo. Consumta fra i suoi cerchi d'oro giace la vanesia mano pur se al gioco di <i>m'ama non m'ama</i> la risposta celeste mi fingo<sup>999</sup>.</p>	<p>Dedicatoria para Anna o sea</p> <p>A la fábula</p> <p>De ti, Fantasía, me adorno fatuo ropaje de plumas doradas que lucí antes de dar a las llamas mi gran época perdida y ser fénix triunfante.</p> <p>La aguja arde, la tela es humo. Entre aros de oro consumida descansa la mano vanidosa y deshojando la margarita finjo responder por el destino<sup>1000</sup>.</p>
--	---

<p>Ai personaggi.</p> <p>Voi, Morti, magnifici ospiti, m'accogliete Nelle vostre magioni regali, i vostri miniati volumi sfogliate graziosamente per me.</p> <p>Lo so: io, donna sciocca e barbara, non altro che suddita e ancella a voi sono. Ma pure il nastro d'oro delle vostre Imprese, e arroganti amori, orna la mia fronte servile o Sultani infingardi.</p> <p>Altro io non sono che pronuba ape fra voi, fior straordinari e occulti. Ma sulle effimere mie elitre pur vaga una traccia rimane del vostro polline celeste. E il vostro miele è tutto mio!<sup>1001</sup></p>	<p>A los personajes</p> <p>Muertos, magníficos anfitriones, me acogéis en vuestras mansiones reales, hojeáis amablemente manuscritos minados para mí.</p> <p>Lo sé. Soy solo una mujer, necia e ignorante, súbdita y esclava vuestra. Pero la lauréola de vuestras hazañas y amores arrogantes, también ciñe mi humilde frente oh sultanes ociosos.</p> <p>Entre flores secretas y raras, soy solo una abeja que liba, pero en mis alas mortales, imprecisa, persiste la huella del polen celestial ¡Y mía es vuestra miel!<sup>1002</sup></p>
---	--

<sup>999</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 5.

<sup>1000</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit., p. 13.

<sup>1001</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 35.

<sup>1002</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit., p. 45.

Ya la sustitución de *finzione* por el más genérico “fantasía”, ignora el sentido preciso que Morante quiere darle al tecnicismo (“l’immagine della realtà rappresentata teatralmente o cinematograficamente<sup>1003</sup>”), porque alude al hecho de que Elisa se presenta en el poema como una escritora que se viste con los ropajes de la ficción. Además el término “finzione” se relaciona directamente con la “menzogna” del título en tanto que “dissimulazione, doppiezza, falsità”, connotaciones que en español “fantasía” no tiene. En el poema en castellano desaparece también “ti lavoro”, por tanto se atenúa la labor creadora de la narradora que se presenta como autora del manuscrito. El pasado de Elisa es una inexorable “stagione defunta” que en castellano se suaviza en “perdida” y en ave Fénix pasa de ser de “lucente” a “trionfante”, perdiendo así el efecto lumínico. Por el contrario, el juego de deshojar la margarita, que en el texto italiano cumple una clara función de extrañamiento al insertar el verso de un juego infantil en un contexto marcadamente áulico, desaparece en castellano. En los últimos versos, la narradora se postula como inventora de las respuestas a los enigmas del futuro. Sin embargo, la aparición de “destino” en la versión castellana, que no corresponde a “celeste”, supone un oponerse o enfrentarse a la inexorabilidad del porvenir, que está ausente en la edición original. En el poema dedicado a los personajes el efecto simplificador recae en la desaparición de los hipérbatos, en la sustitución de *pronuba ape* por “abeja que liba” pierde el valor de la acción marital del insecto, fundamental para entender el desarrollo de los acontecimientos de la narración que está a punto de comenzar.

Por último, en el capítulo primero, las referencias al lector, tan cervantinas, pierden su deliberado efecto de cercanía al destinatario convirtiendo la apelación al “mio lettore” en un distanciado “ustedes”: “Qui, il mio lettore vorrà sapere che sorta di casi m’abbia condotta a trovar rifugio fra queste mura<sup>1004</sup>” → “Así las

---

<sup>1003</sup> T. De Mauro, *Dizionario della lingua italiana*, Paravia.

<sup>1004</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. I, p. 12.

cosas, ustedes querrán saber qué circunstancias me llevaron a encontrar refugio entre estas paredes<sup>1005</sup>”.

La traducción de *Aracoeli* no presenta estas simplificaciones ni en el plano del contenido ni en el de la forma. Los problemas a los que nos referiremos no son imputables al traductor, sino que derivan precisamente del carácter “español” de la propia novela, empezando por su título mismo. Según parece Sánchez-Gijón tuvo que insistir para que se le autorizara traducir el título como *Araceli*<sup>1006</sup>, sin respetar la grafía italianizante que la autora había utilizado para vincularla con la homónima iglesia de Roma. El traductor español logró vencer las reticencias de la autora explicando que ese nombre así escrito no existe en español. Efectivamente, el título de la novela queda como *Araceli* en la versión española, publicada primero en Buenos Aires y después en España. El traductor no tenía otro remedio al tratarse de una protagonista almeriense y ningún lector hispanófono habría interpretado correctamente la grafía propuesta por la autora, pronunciándolo /arakoeli/, más alejado aún de la intención original de la escritora.

Otro problema inevitable es la pérdida del relieve bilingüe al no poder insertar en el discurso los hispanismos como tales. A modo de compensación, el traductor conserva los fragmentos en italiano de la infancia del protagonista, que adquieren, en un texto en español, el valor expresivo de extrañamiento que en la original tenía el castellano. Es el caso de la canción popular *Valencia*<sup>1007</sup> que se mantiene en italiano, dejando así su poder evocador para un lector hispanófono. Un caso especial lo constituyen las canciones populares en español que se mantienen tal cual, pero siempre queda el poder sugestivo para quien haya oído las canciones en su infancia. Por contra, Gijón descarta el uso de un español caracterizado dialectalmente para la protagonista andaluza, optando por un castellano estándar exento de regionalismos, pero conserva los fragmentos

---

<sup>1005</sup> E. Morante, *Mentira y sortilegio*, cit. p. 21.

<sup>1006</sup> Cfr. F. Cartoni, *La fantasía en la obra de Elsa Morante*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 374. Cartoni afirma que Sánchez-Gijón se vio obligado a “insistir mucho con el agente de la escritora, por la razón que el nombre de Aracoeli en español no es nombre de mujer”, pero no cita la fuente de este dato.

<sup>1007</sup> E. Morante, *Opere*, cit., vol. II, p. 60.

híbridos en el discurso del camionero y en la carta de despedida de Aracoeli, limitándose a algunos ajustes para lectores hispanófonos y a distinguir los híbridos en cursiva. Bastará citar el primer ejemplo:

TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p>«... Avioni - barchi - bombarderos - tuta Malaga a fuego -(le sue braccia ballano divampando) - Entrano le tanche blindate italiane (le sue mani camminano a piatto come una marcia di bisonti) - toda la gente fuie por la carretera - anarchisti familie campesini tutti traidori molta gente - tutti traidori - matanza de migliara - mio padre muerto - tio Mariano muerto - mi hermana muerta (quasi parodiando chi stramazza colpito, le sue braccia nuotano goffamente all'indietro) - Nosotros donde vamos? - mugliera y niños - sin papà - sin comida - vamos andando - (le sue mani avanzano con le dita a graffio, imitando il passo dei felini) - vamos andando - Mira mira Malaga tutta humo y polvo - polvero y fumo...»<sup>1008</sup></p>	<p>... Aviones, <i>barchi</i>, bombarderos, toda Malaga a fuego – sus brazos bailan flameando – <i>Entrano le tanche blíndate italiane</i> – sus manos caminan como una marcha de bisontes -, toda la gente <i>fuie</i> por la carretera, <i>anarquisti, familia campesini tutti traidori molta gente, tutti traidori, matanza de migliar, mio padre</i> muerto, tío Mariano muerto, mi hermana muerta – imitando al que cae herido, sus brazos se agitan ridículamente hacia atrás-. ¿Nosotros dónde vamos? <i>Muglera</i> y niños, sin papá, sin comida, vamos andando – sus manos se adelantan sacando las uñas, imitando el paso de los felinos-, vamos andando. Mira mira Málaga <i>tutta humo y polvo, polvero y fumo...</i><sup>1009</sup></p>

Cierto es que cuando la lengua en la que está escrito el relato es pertinente para su contenido la traducción plantea problemas que afectan al mismo núcleo narrativo. En *Aracoeli*, donde leemos el manuscrito de un italiano que recuerda un poco de español de su niñez y relata un viaje por España, el juego entre ambas lenguas se convierte en elemento crucial de la narración, donde el italiano es el elemento no marcado y el español el connotativamente señalado. Una traducción a otra lengua optaría por la lengua principal en sustitución del italiano, el inglés en la traducción de W. Weaver<sup>1010</sup>, por ejemplo, y el español se mantiene como elemento marcado. En cambio en la versión castellana, donde el español asume las veces de lengua principal del relato, la función expresiva está condenada a desaparecer si no se sustituye por una variedad regional claramente marcada. Gijón opta por un registro que respeta la riqueza de matices y de niveles lingüísticos que en el

<sup>1008</sup> *Ibid.*, pp. 1111-1112.

<sup>1009</sup> E. Morante, *Opere*, cit., p. 63.

<sup>1010</sup> E. Morante, *Aracoeli. A novel*, Roehchester, Open Letter, 1984.

original tiene el italiano y deja la evocación a los elementos de carácter semántico. Evidentemente el traductor corrige todas las imprecisiones en el texto original como los acentos, el sintagma “esto niño”, “chichón”, entre otros. Aun con estas limitaciones, se trata, junto con *L'isola di Arturo*, de la mejor traducción de la escritora en español tanto por la integridad del contenido como por las elecciones lingüísticas.

El balance general sobre la recepción de Morante en España a través de sus traducciones tiene, pues, más sombras que luces: ninguna edición española ha mantenido los paratextos gráficos de la autora, dos de sus novelas han sido gravemente mutiladas y, aunque *La Storia* ha podido verse resarcida con la segunda versión de Benítez, la primera y quizá más importante novela, *Menzogna e sortilegio*, ha resultado un acto fallido, tanto más grave cuanto más reciente. A pesar del amor de Morante por nuestro país, falta aún mucho para corresponderlo adecuadamente.



## APÉNDICE III

### GLOSARIO DE TÉRMINOS ESPAÑOLES EN LAS NOVELAS DE MORANTE

A continuación presentamos un glosario con los términos en español, híbridos y españolismos presentes en las obras de Elsa Morante.

Tras cada entrada aparece una clave que indica el título de la obra correspondiente, distinguiendo en cada caso si se trata de su versión manuscrita. A falta de indicaciones, se entiende que el término figura tanto en el manuscrito como en la edición; en caso contrario se especifica. Entre paréntesis aparecen palabras de la autora que pueden ser aclaratorias de los términos citados, mientras que entre corchetes van nuestros comentarios. En el caso de obras poco recurrentes se cita el título completo.

#### ABREVIATURAS EMPLEADAS

<i>A:</i>	<i>Alibi</i>
<i>Ar(ms.):</i>	Manuscritos de <i>Aracoeli</i>
<i>Ar:</i>	<i>Aracoeli</i>
<i>Lia:</i>	<i>L'isola di Arturo</i>
<i>Ls(ms.):</i>	Manuscritos de <i>La Storia</i>
<i>Ls:</i>	<i>La Storia</i>
<i>Lsa(mns.):</i>	Manuscritos de <i>Lo scialle andaluso</i>
<i>Lsa:</i>	<i>Lo scialle andaluso</i>
<i>Ms(ms.):</i>	Manuscritos de <i>Menzogna e sortilegio</i> .
<i>Ms:</i>	<i>Menzogna e sortilegio</i>
<i>Msd:</i>	<i>Il mondo salvato dai ragazzini</i>
<i>N(ms):</i>	Manuscritos de <i>Nerina</i>
<i>Scr(ms.):</i>	Manuscritos <i>Senza i conforti della religione</i>
<i>Sp(ms.):</i>	Manuscritos de <i>Superman</i>

## GLOSARIO

### A

a fuego *Ar*  
a migliara *Ar*  
Abuela *Ar*  
Abuelita *Ar*  
acostumbrarse *Ar (ms.)*  
acostumbrarte *Ar*  
acostumbrati *Ar (ms.)*  
adobe *Ar(ms.)*  
Aneas, Las *Ar*  
Áneas, Las *Ar(ms.)*  
agarrar *Ar(ms.)*  
aguinaldo *Ar(ms.)*  
Alcazar *Ar*  
alemán *Ar(ms.)*  
Alemania *Ar(ms.)*  
Alhambra *Ar*  
Alhambra *Lsa [Donna Amalia]*  
Almendral, El *Ar*  
Almería *Ar*  
almeriese *Ar*  
alón lunar *Ar(ms.)*  
anarchisti *Ar*  
anda! *Ar*  
Andalucía *Ar(ms.)*  
Andalusia (Spagna musulmana) *Ar(ms.)*  
Andaluz (stor.) *Ar(ms.)*  
andaluz *Ar*  
andando *Ar*  
Ángel de la Guarda *Ar*  
Anunciación *Ar(ms.)*  
apalea *Ar(ms.)*  
apellido *Ar(ms.)*  
Aracoeli *Ar*  
arre caballito *Ar(ms.)*  
Avenida del Generalísimo *Ar*  
aviones *Ar*  
avioni *Ar*  
avioni, gli *Ar(ms.)*  
azucena *Ar*  
azules *Ar*

### B

banderilleros *Ms*  
barchi *Ar*  
barchi, i *Ar (ms.)*  
barcos *Ar*  
barrios *Ar*  
beio (così Arac. pronunciava bello) *Ar(ms.)*  
bello bello, hermoso querido [a Eugenio]  
*Ar*  
Benina (por Benigna) *Ar*  
besitos *Ar*  
besos *Ar*  
bocadillos *Ar*  
bombarderos *Ar*  
bonito *Ar*  
bruja *Ar*  
brujo *Ar*

### C

caballero *Ar*  
cabeza *Ar*  
caliente *Ar*  
calientes *Ar*  
cama *Ar(ms.)*  
camino *Ar(ms.)*  
camisón *Ar(ms.)*  
campeones *Ar(ms.)*  
campesinado *Ar(ms.)*  
campesini *Ar*  
campesinos *Ar(ms.)*  
canyon *Ar(ms.)*  
cañón *Ar(ms.)*  
cara *Ar*  
cara morena, la *Ar*  
caracoles *Ar*  
caracoles *Ar(ms.)*  
carmencita *Ms*  
carretera *Ar*  
casarte con migo *Ar*  
cascabelera *Ar*  
castellana [nobildonna] *Ar*  
Catedral-Fortaleza *Ar*



Caudillo *Ls, Ar*  
cegarrito *Ar(ms.)*  
chichón *Ar*  
chico [pequeño] *Ar*  
chicón (liquore di origine cilena?) *Ar(ms.)*  
chiquelo *Ar(ms.)*  
chiquillo *Ar(ms.)*  
chiquitin *Ar(ms.)*  
chiquito *Ar*  
Cielina *Ar*  
Cielito lindo *Msd*  
Cinco lobitos *Ar(ms.)*  
ciudad *Ar*  
Coco *Ar*  
Comer *Ar*  
comerse a uno a besos *Ar(ms.)*  
comida *Ar*  
con migo *Ar*  
conde *Ar*  
conmigo *Ar(ms.)*  
Consuelito = Consolatina (nome  
femminile) *Ar(ms.)*  
corrida *Ms, Ar*  
Costa del Sol *Ar*  
criatura *Ar*  
criatura *Ar(ms.)*  
cuerpo *Ar*  
culillo *Ar*  
cunear [por acunar] *Ar*

## **D**

dando muerte *Ar (ms.)*  
darte *Ar*  
demonio *Ar*  
desbandada *Ar(ms.)*  
di largo *Ar*  
di tutte parti *Ar (ms.)*  
di tutti parti *Ar (ms.)*  
día *Ar*  
dia de difuntos *Ar(ms.)*  
Día de Reyes *Ar*  
Dios *Ar*

domingo *Ar*  
Domingo Querido [stazione] *I tre*  
*compagni*  
Domingo, scaloppe alla, *I tre compagni*  
donde *Ar*  
Donde la salida para Almeria? *Ar(ms)*  
duende *Ar*  
duendes *Ar(ms.)*  
Dulce compañía *Ar(ms.)*

## **E**

el tuyo *Ar(ms.)*  
encantadora *Ar*  
encantadores *Ar*  
Encarnación *Ar*  
entraron a Malaga *Ar(ms.)*  
escapar *Ar (ms)*  
espada [torero] *Ms, Ar*  
espejo (specchio) *Ar(ms.)*  
espejo *Ar*  
espejo de cuerpo entero *Ar*  
esperarme *Ar*  
esposo *Ar (ms.)*  
esquitos de pizarra *Ar(ms.)*  
Estación de autobuses *Ar*

## **F**

falangisti *Ls*  
falda *Ar*  
familia *Ar(ms.)*  
familie *Ar(ms.)*  
fea *Ar*  
feito *Ar(ms.)*  
Femenina (Santa) *Ar(ms.)*  
fioripaloma *Ar*  
fiorisol *Ar*  
flor *Ar*  
flor brujo, este *Ar*  
flor caliente, este *Ar(ms.)*  
Fortaleza *Ar(ms.)*  
Franco *Ar.*  
frutas calientes *Ar*

fuie [huye] *Ar*  
fuir *Ar(ms)*

## G

gafas *Ar(ms.)*  
gafudo *Ar*  
gallinero, el *Ar(ms.)*  
garrota (condannati alla) *Ar*  
gelato di grillos y caracoles, un *Ar*  
Generalísimo *Ar*  
Generalissimo *Ls*  
Generoso Hidalgo *Ms*  
Gérgal *Ar*  
gitana *Ar*  
golpe *Ar (ms.)*  
gordo *Ar(ms.)*  
grillos *Ar*  
guarda *Ar(ms.)*  
guardia civile (i carabinieri spangoli)  
*Ar(ms.)*  
Guia de Almeria *Ar(ms.)*  
guita [dinero] *Ar(ms.)*

## H

ha nacido un lindo varoncito *Ar(ms.)*  
Hay permiso? *Ar*  
hembrita *Ar(ms.)*  
hermana muerta *Ar*  
hermanita *Ar*  
hermanito *Ar*  
hermoso querido *Ar*  
Hernández *Ls(ms.)*  
hidalgas *Ar*  
hidalga *Ms*  
Hidalghe, *Ms*  
Hidalgo *Lia*  
Hidalgo *Lsa Donna Amalia*  
hociquito *Ar(ms.)*  
hombres *Ls, Ar(ms.)*  
huir a la desbandada *Ar(ms.)*  
humo *Ar*  
huòmini *Ar(ms.)*

## I

Indigna *Ar*

## J

Jesus *Ar*  
jugos *Ar(ms.)*  
juguete *Ar(ms.)*

## L

lagrime *Lsa, Ar*  
lamina? *Ar(ms.)*  
largo, de *Ar(ms.)*  
lindo *Ar*  
luminosa *Ar*  
luna (espejo) *Ar*  
luna (lente degli occhial) *Ar(ms.)*  
luna de cristal *Ar(ms.)*

## M

macadam *Ar(ms.)*  
Macarena *Ar*  
Macarene, Semprevergini *Ar*  
madrero *Ar(ms.)*  
malagueños *Ar(ms.)*  
maleficio *Ar*  
mama *Ar*  
mamita *Ar*  
mamóla *Ar*  
mamón, nene *Ar(ms.)*  
mamona, nena *Ar(ms.)*  
manecita *Ar*  
Manola *Ar*  
Manolo *Ar*  
mantilla festoneada *Ar*  
Manuel *Ms, Ar*  
Manuelito *Ms, Ar*  
manzane *Ar*  
Mariano, tío *Ar*  
mariscos *Ar*  
más hermosa es la pequeña *La verità su*  
*don Carlos*

más luminosa, la *Ar*  
mátame *Ar*  
matanza de huomini *Ar(ms.)*  
matanza de migliara *Ar*  
mediodía *Ar*  
Miguel, don *Lsa Donna Amalia*  
Miguelito *Ar*  
Milano, el [juego] *Ar(ms.)*  
mimar *Ar(ms.)*  
mio *Ar*  
mira! *Ar*  
morena *Ar*  
mortero *Ar(ms.)*  
muchachiti *Ar*  
muchachito *Ar*  
muchacho *Ar*  
muchachuelo *Ar*  
muerta *Ar*  
muerte *Ar(ms.)*  
muerto *Ls, Ar*  
mugliera *Ar*  
muñeca *Ar*  
muñeche *Ar*  
Muñoz *Ar*

**N**  
muy *Ar(ms.)*  
nació un niño, un varoncito, hembrita  
*Ar(ms.)*  
nada *Ar*  
narguda *Ar(ms.)*  
Navidad *Ar*  
negri [occhi], *Ar*  
nena mamona *Ar(ms.)*  
nene mamón *Ar(ms.)*  
nene, el *Ar(ms.)*  
nenes [muñecos] *Ar*  
nieto *Ar*  
ninguno *Ar*  
niña *Ar*  
niña, la [con la tilde bajo la n] *Ar(ms.)*  
niño *Ar, La verità su don Carlos*

niño muy madrero, el *Ar(ms.)*  
niño muy madrero, el *Ar(ms.)*  
niño, el *La verità su don Carlos*  
niñomadrero *Ar*  
noche de Reyes, la *Ar*  
nombre de pila *Ar(ms.)*  
Nos otros *Ar(ms.)*  
Nosotros *Ar*  
nostra casa *Ar*  
noviembre *Ar(ms.)*  
novio *Ar*  
Nuestra patrona del Mar *Ar*  
Nuestra Señora de las Angustias *Ar*  
Nuestra Señora del Mar *Ar(ms.)*  
nunca *Ar*

## O

occhi azules, gli *Ar(ms.)*  
occhi encantadores *Ar*  
ojos *Ar*  
ojos azules, los *Ar(ms.)*

## P

paella *Ar*  
pajarito *Ar*  
palma *Ar*  
palomite in volo *Ar*  
palomo de fuego, mi *Ar*  
Pamelita *Ms*  
para casa *Ar (ms.)*  
parasiempre *Ar*  
paria *Ar*  
Pascua de Reyes *Ar (ms.)*  
Patrocinio (nome femminile) *Ar(ms.)*  
Patrocinio *Ar*  
Patufè *Ar.*  
pegar *Ar(ms.)*  
pendiente *Ar*  
Pepito *Ar*  
per acostumbrarte *Ar(ms.)*  
per la carretera *Ar(ms.)*  
per m'acostumbrar *Ar(ms.)*

perro *Ar*  
pescados *Ar*  
péstame *Ar*  
picadores *Ms*  
pies *Ar*  
pila (fonte battesimale) *Ar(ms.)*  
pita (sassolino) *Ar(ms.)*  
pito (fischietto) *Ar(ms.)*  
pizarra *Ar (ms.)*  
población *Ar(ms.)*  
polvero *Ar*  
polvo *Ar*  
por *Ar*  
por el analfabeto a quien escribo *Ls*  
por la carretera *Ar*  
primero [¿primer?] de Noviembre, el  
    *Ar(ms.)*  
primero d'Europa, el *Ar*  
Puerta de Oro *Ar*

## Q

Que mirais, si tengo canas? *Il fantástico*  
    *don Carlos*  
Querido, Domingo *I tre compagni*  
Quieren carne de hombres *Ls*  
Quinta, la *Ar*

## R

Rambla de Gérgal *Ar*  
Redentor, el *Ar*  
Rey *Ar*  
Rocio (rugiada) *Ar(ms.)*  
Rocio – nome proprio femminile. *Ar(ms.)*  
Rocio, Virgen del *Ar*  
ropero de luna *Ar*  
ropero de luz o de luna *Ar(ms.)*

## S

salida del sol, alla *Ar*  
saludarte *Ar(ms.)*  
San Gabriel *Ar*  
Sánchez *Scr (ms.)*  
sangre *Ar*

Santa Ana abuela de Dios *Ar(ms.)*  
Santa Femenina *Ar(ms.)*  
Santidad, Su, *Ar(ms.)*  
Santuario de Tabernas *Ar*  
sapillo *Ar*  
sapillo de oro *Ar(ms.)*  
Saudade *Ar.*  
senza pies ni cabeza *Ar*  
Señor *Ar*  
Señora è vuestro! *Lsa (Donna Amalia)*  
Señora de los Dolores *Ms*  
señoras della Quinta [prostitutas] *Ar*  
serrano, paradiso *Ar*  
Sierra morena *Ar(ms.)*  
Signora de los Reyes *Ar*  
sombrero *Ar*  
Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón/  
    mas a la fé, madre mía/ que los sueños  
    sueños son *Msd*  
suela, sotto la *Ar*

## T

Tabernas *Ar*  
tanche blindate, le *Ar*  
tanche italiani *Ar(ms.)*  
tanches *Ar(ms.)*  
tanches, i *Ar(ms.)*  
taza [de inodoro] *Ar(ms.)*  
tengo *Ar*  
tia (Monda), la *Ar(ms.)*  
tia Patrocinio, la *Ar(ms.)*  
tiene buena cabeza *Ar(ms.)*  
tiene la coda più larga del cuerpo *Ar*  
tiesto *Ar*  
tío Mariano *Ar*  
tío, el [tizio] *Ar.*  
Todos los Santos= per Ognissanti *Ar(ms.)*  
Tomate *Ar(ms.)*  
tontillo *Ar*  
tontolillo *Ar(ms.)*  
tontos *Ar*  
tontuelo *Ar(ms.)*

toreros *Ms*  
Trabucos *L'istitutrice* (22 julio 1939)  
Traidori *Ar*  
trair [traer] *Ar(ms.)*  
traitor *Ar(ms.)*  
tuyo *Ar*  
tuyo, el *Ar(ms.)*

**Z**  
Zape *Ar*

**U**  
Usted *Lia, Ar*

**V**  
valente *Ar(ms.)*  
valiente *Ar*  
vamos andando *Ar*  
vamos? *Ar*  
varoncito lindo, el mio *Ar*  
vega *Ar(ms.)*  
velludo *Ar*  
Vencedor, il *Ar*  
vencedores, los *Ar*  
Vera Cruz *La riva dei fanciulli* (5 agosto  
1939)  
Verano *Ar*  
Vincente, don *Lsa Donna Amalia*  
viñadores *Ar(ms.)*  
Virgen de las Angustias *Ar*  
Virgen de las Angustias *Ar*  
Virgen del Martirio *Ar(ms.)*  
Virgen del Rocio *Ar*  
Virgen del Rocio *Ar*  
Virgen, la *Ar*  
virgencitas *Ar(ms.)*  
virgencitas *Ar(ms.) Ar(ms.)*  
vuelta, la *Ar (ms.)*

**Y**  
y [mugliera y niños], [humo y polvero –  
polvero y fumo], [Dios y Jesus y la  
Virgen] [besos y besitos] [grullos y  
caracoles] *Ar*



## APÉNDICE IV

### IMÁGENES RELACIONADAS CON LO ESPAÑOL

*MENZOGNA E SORTILEGIO.*



Figura 1

Picasso, dibujo de Don Quijote visto por Giuseppe Grieco en el apartamento de Elsa Morante (Giuseppe Grieco, “Elsa Morante”, *Grazia*, 24 set. 1961, p. 50).



Figura 2

Goya, *Caballo raptor* (*Los disparates*, n. 10), utilizada como imagen de portada de *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1975, col. “Gli Struzzi”.

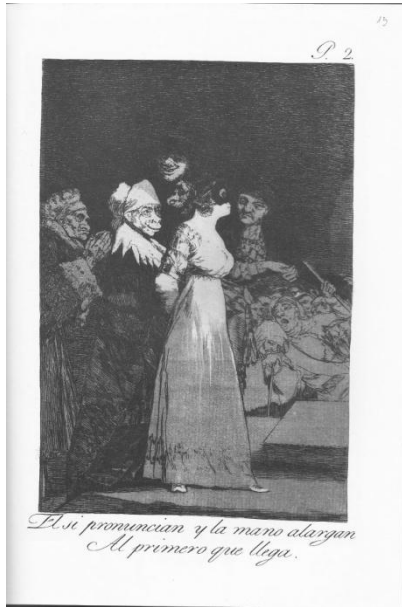


Figura 3  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 15.

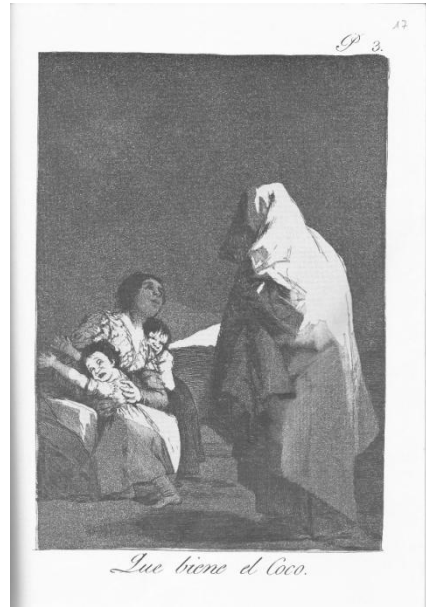


Figura 4  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 17.



Figura 5  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 19.

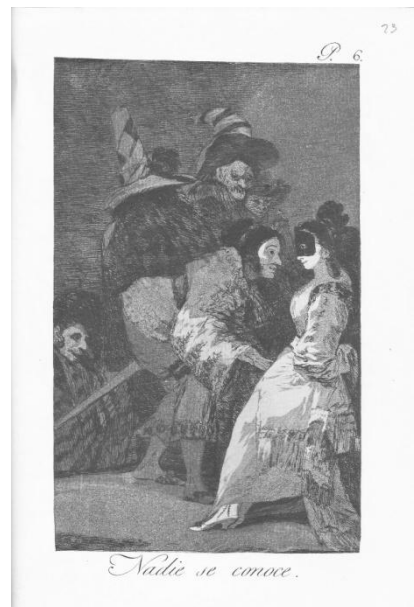


Figura 6  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 23.



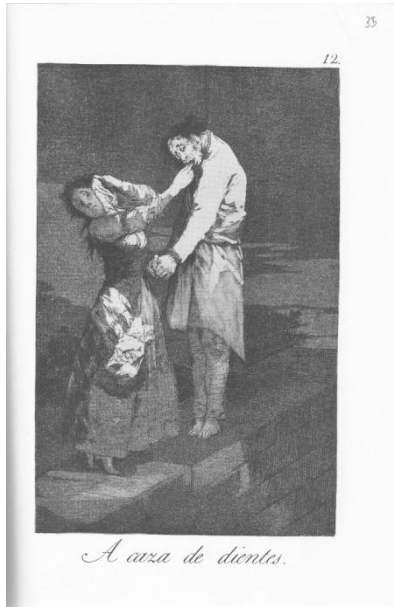


Figura 7  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 35

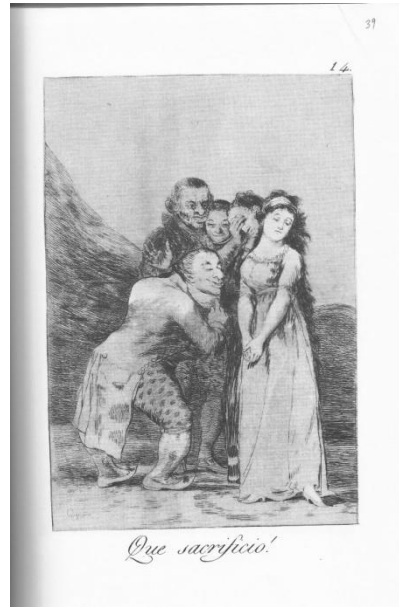


Figura 8  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 39.



Figura 9  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p.43.

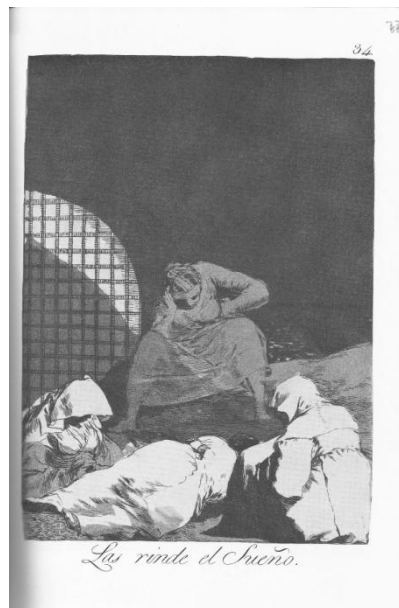


Figura 10  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 77.

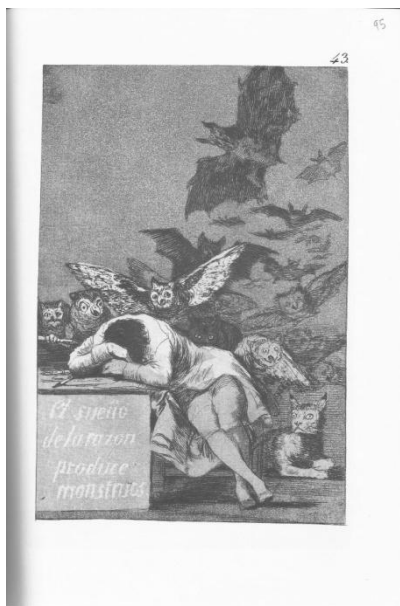


Figura 11  
Francisco de Goya, *Los Caprichos*, New York, Dover, 1969, p. 95.

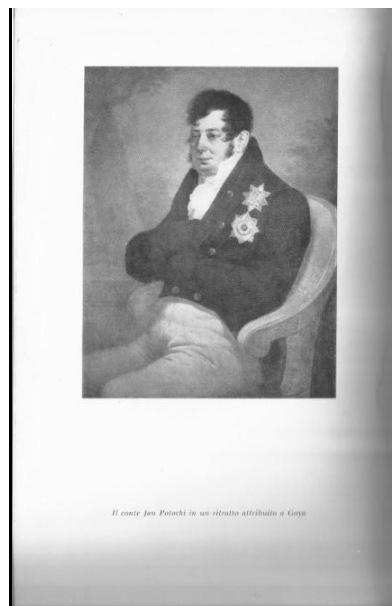


Figura 12  
“Il conte Jan Potocki in un ritratto attribuito a Goya”  
J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1965, p. Guarda anterior.

### Ilustraciones de Goya en el volumen de Eugenio D'Ors poseído por la Autora



Figura 13  
*El entierro de la sardina*,  
E. D'Ors, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948, il. 20.



Figura 14  
Dibujos de Goya  
E. D'Ors, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948, il. 24.



Figura 15.  
Autorretrato y tres aguafuertes.  
E. D'Ors, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948, il. 22.

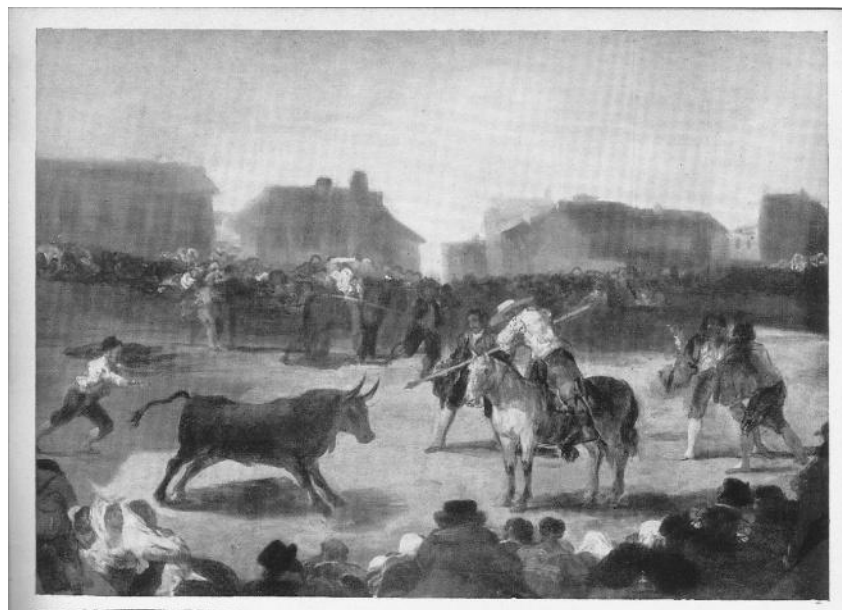


Figura 16  
Goya, *Corrida*, reproducida en E. D'Ors, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948, il. 18.

*L'ISOLA DI ARTURO*



Figura 17

Joan Miró, *Cabeza de campesino catalán* (1925).

Ilustración propuesta por la autora para la portada de *L'isola di Arturo* de 1975. La definitiva será un detalle de una puesta de sol de una acuarela de Ben Shahn.

*LA STORIA*

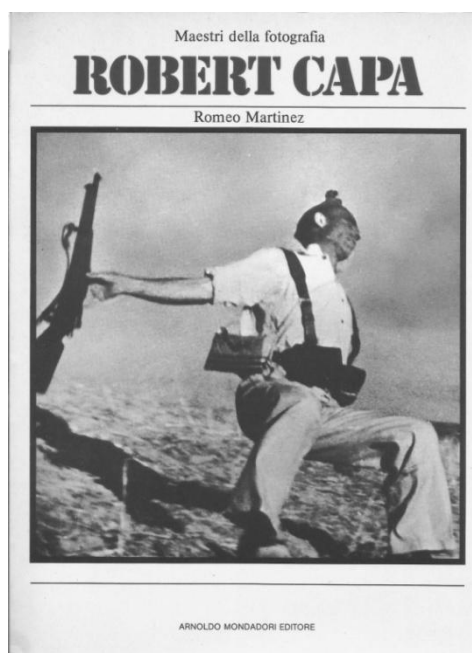


Figura 18

Romeo Martinez, *Maestri della fotografia. Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1979, portada de la edición poseída por la autora.



Figura 19

Romeo Martinez, *Maestri della fotografia. Robert Capa*, Milano, Mondadori, 1979, p. 92-93.

LA ALMERÍA DE 1975

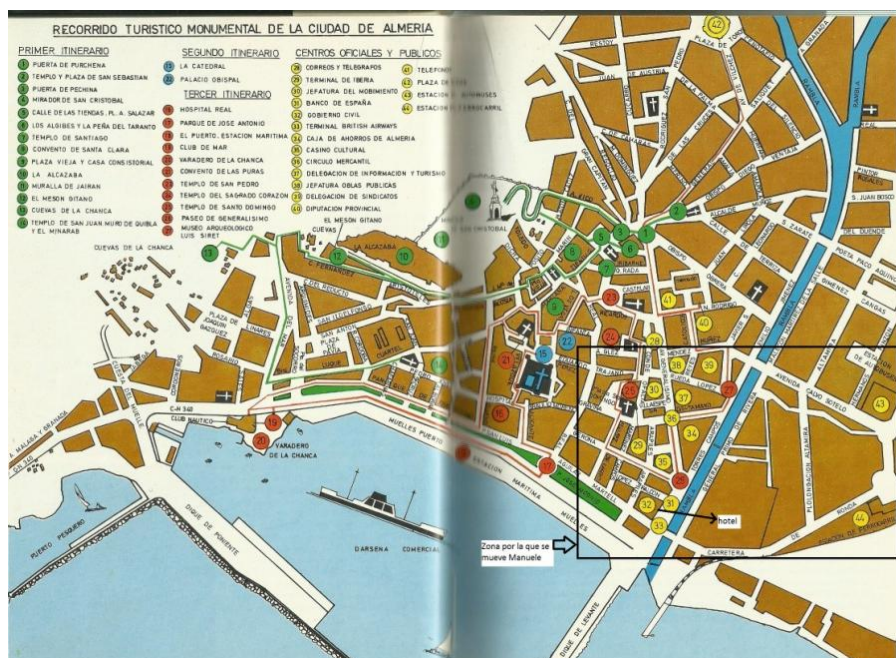


Figura 20

Recorrido turístico monumental de la ciudad de Almería.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, pp. 56-57.

En el cuadro en negro la zona por la que deambula Manuele.



Figura 21

“Edificio y piscina del “Gran Hotel Almería”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 205



Figura 22  
Panorámica aérea del Parque de José Antonio.  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 89

## FUSILADOS ESTA MAÑANA

FUERON EJECUTADOS POR FUERZAS DE ORDEN PÚBLICO

En las primeras horas de esta mañana han sido fusilados en Madrid José Baschorta Francisco Basca Alvarado, de nacionalidad cuba; José Luis Macchiabruno Saldá, de nacionalidad cuba; y Basca Gerardo Kasa, de nacionalidad cuba. En Barcelona y Bizkaia también fueron ejecutados por fusilamiento José Pineda Martínez, de nacionalidad cuba, y Angel Ocasio Echevarría, de nacionalidad cuba. El resto en Madrid las ejecuciones se llevaron a cabo fuera del recinto penitenciario y por fuera del orden judicial.

MANIFESTACIONES EN EUROPA Y ASALTOS A DIVERSAS EMBAJADAS ESPAÑOLAS. LA DE LISBOA HA SIDO INCENDIADA.

A las once horas de la mañana se celebró en Madrid una manifestación por la libertad de España. Los manifestantes se reunieron en el centro de la ciudad y desfilaron por las principales calles. En Lisboa, la embajada española fue incendiada por unos cuantos individuos que se presentaron como miembros del Gobierno. Los manifestantes en Lisboa se dirigieron a la embajada y la incendiaron. En otros países europeos también se celebraron manifestaciones por la libertad de España.

Los manifestantes en Lisboa se dirigieron a la embajada y la incendiaron. En otros países europeos también se celebraron manifestaciones por la libertad de España. Los manifestantes en Lisboa se dirigieron a la embajada y la incendiaron. En otros países europeos también se celebraron manifestaciones por la libertad de España.



José Luis Macchiabruno Saldá, José Basca Alvarado, Gerardo Kasa, José Pineda Martínez, Ángel Ocasio Echevarría

Figura 23  
Fusilados tras el proceso de Burgos (27 de septiembre de 1975)  
Portada de la época



Figura 24

“S.E. el Jefe del Estado es saludado por las autoridades almerienses en la inauguración del Aeropuerto Internacional de Almería”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 231.

## RELIGIÓN Y SUPERSTICIÓN



Figura 25

Ntra. Sra. De la Esperanza Macarena.

Postal conservada entre los folios sueltos de la Carpeta III del manuscrito de *Aracoeli* (V.E. 1621-B) .



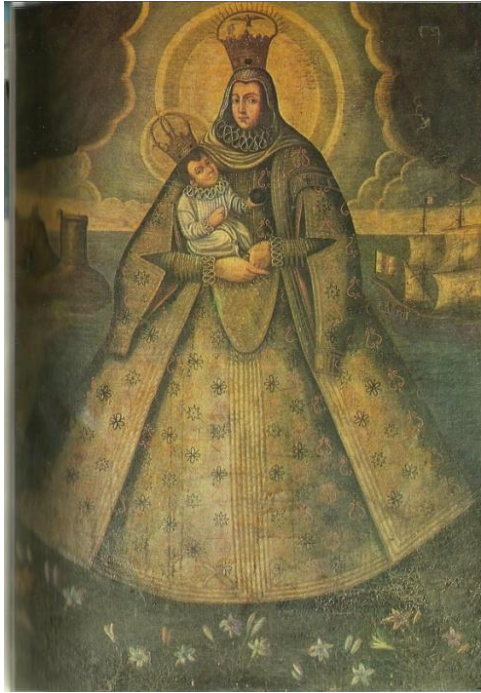


Figura 26  
“Virgen del Mar, patrona de Almería”,  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 23.



Figura 27  
“Nuestra Señora del Mar Patrona de Almería”  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 90

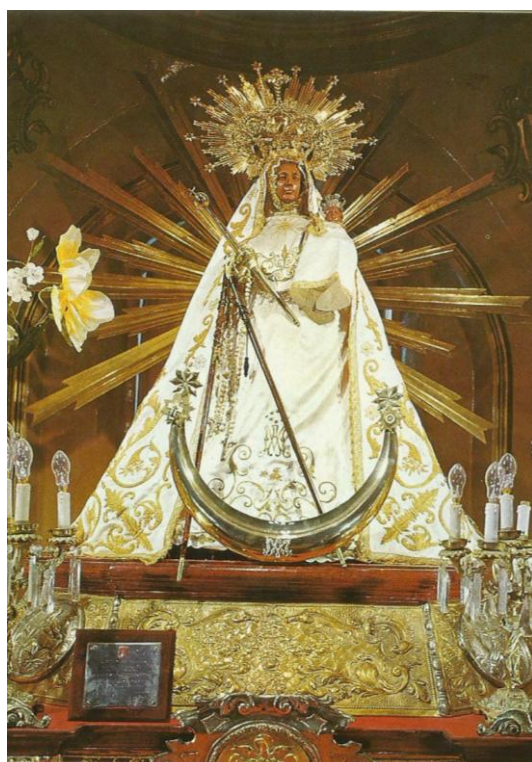


Figura 28

“Imagen de la Virgen del Martirio, patrona de Ugijar y de La Alpujarra”  
 J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 205

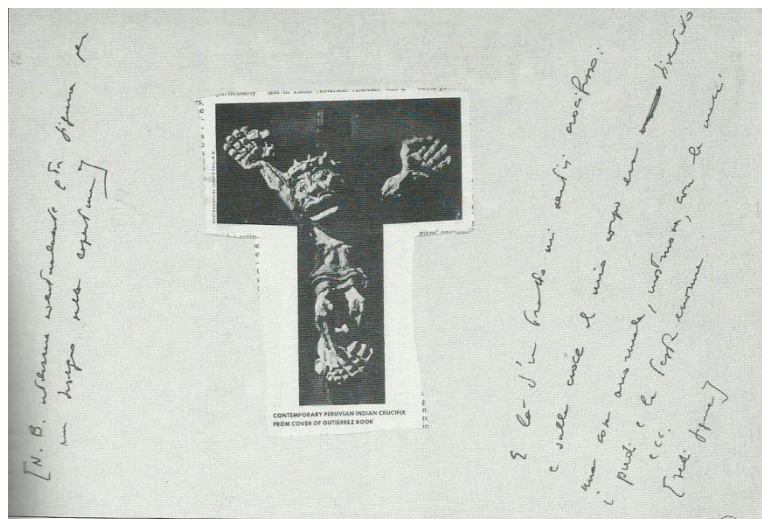



Figura 29

Cristo peruano fotografiado por Joseph Vail. M.M.  
 Foto conservada en un recorte de periódico entre los folios sueltos de la Carpeta III de  
*Aracoeli*.  
 G.Zagra, S. Buttò, *Le stanze di Elsa*, Roma, Colombo, 2006, fig. 91.



Figura 30

Figura rupestre de Cueva de los Letreros en Vélez-Blanco (Almería), símbolo de Almería

reproducido en *Aracoeli*, como amuleto protector de Manuele: 

<http://rutasconenjundia.blogspot.com.es/2013/03/cueva-del-piruetano.html> (29-VI-2016)

## POSTALES

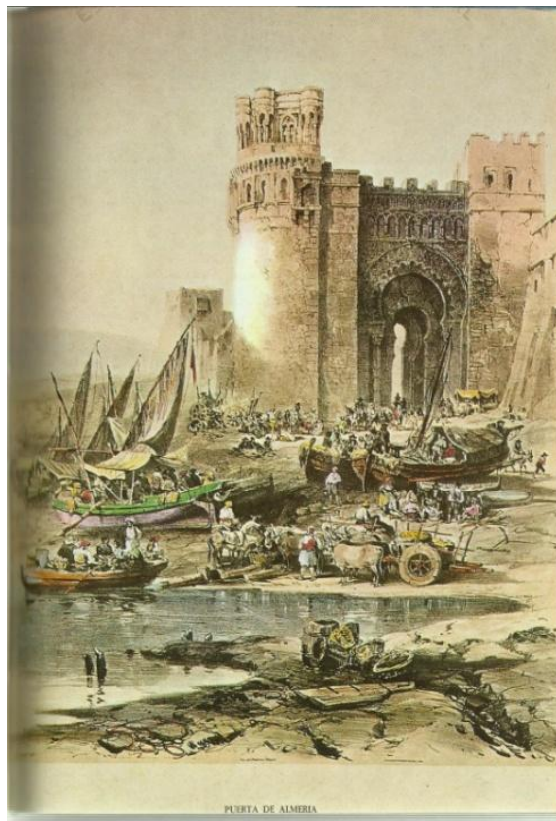


Figura 31

“Puerta árabe de Almería del siglo XI”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 47.

La guía turística de Almería da por auténtica la ilustración.



Figura 32

“La Catedral- Fortaleza de Almería”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, pp. 68-69.

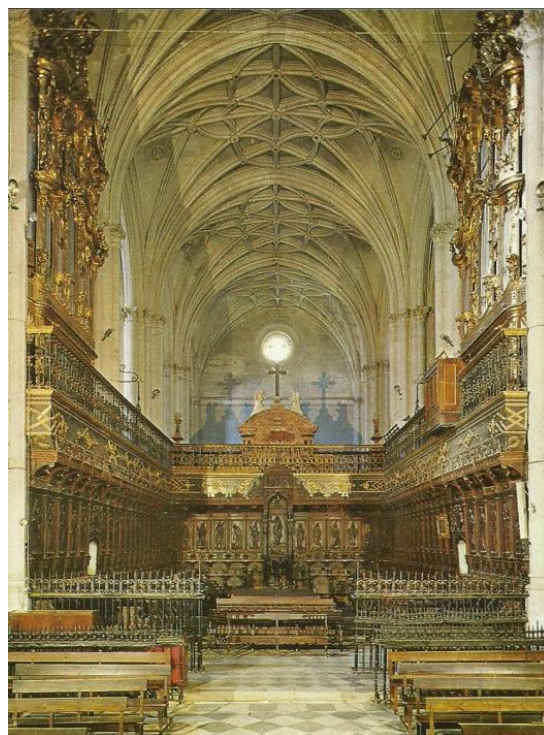


Figura 33

“Vista general del Coro de la Catedral”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 53

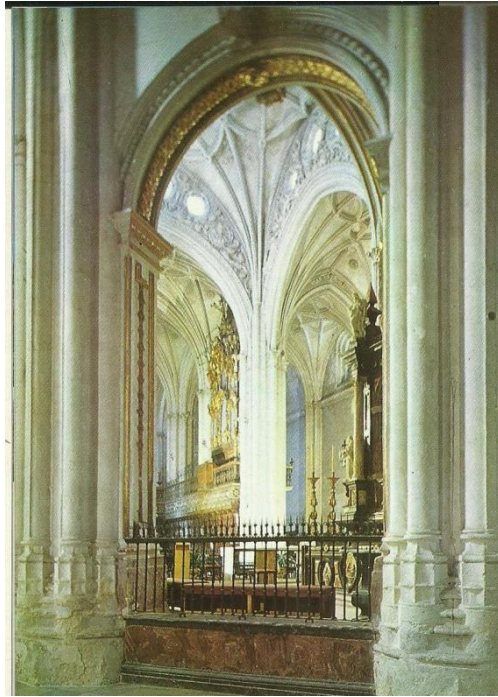


Figura 34

“Detalle arquitectónico de la Catedral”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 70.



Figura 35

“La belleza de la mujer almeriense enmarcada en la filigrana de la mantilla artesana resplandece en un día de toros”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 148.

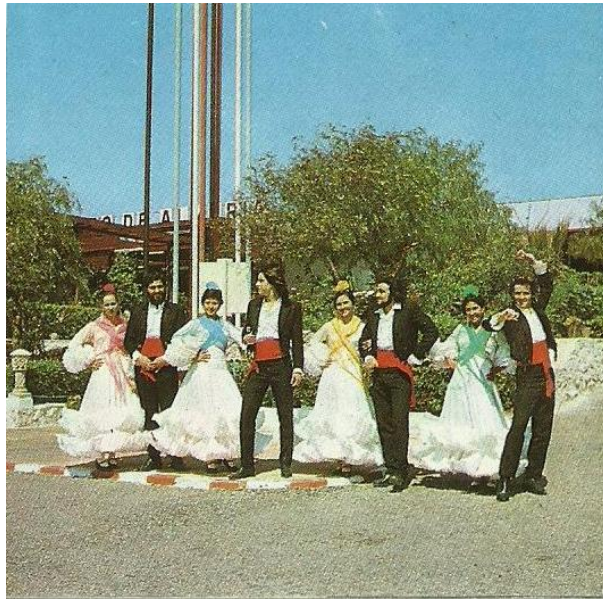


Figura 36

“Grupo de Coros y Danzas de la S. Femenina, interpretan bailes folklóricos en el Aeropuerto de Almería”.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 163.



Figura 37

“Luciendo el traje blanco típico de Almería señoritas de Coros y Danzas interpretan bailes en el aeropuerto”.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 165

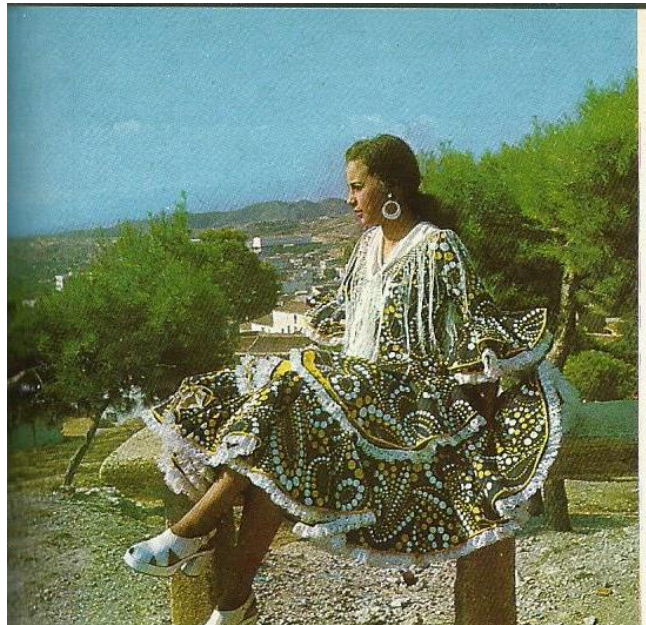


Figura 38

“Belleza albogense ataviada con el traje típico del Almanzora”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 173

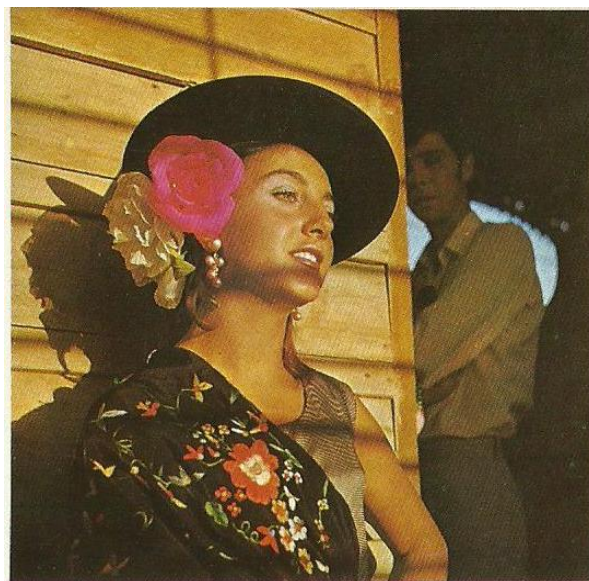


Figura 39

“La belleza de la mujer de Almería resplandece entre el mantón de Manila y el sombrero cordobés.”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 201



Figura 40

“La sonrisa de esta bella almeriense da alegría y color a la fiesta nacional”  
 J. Porrás, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 201

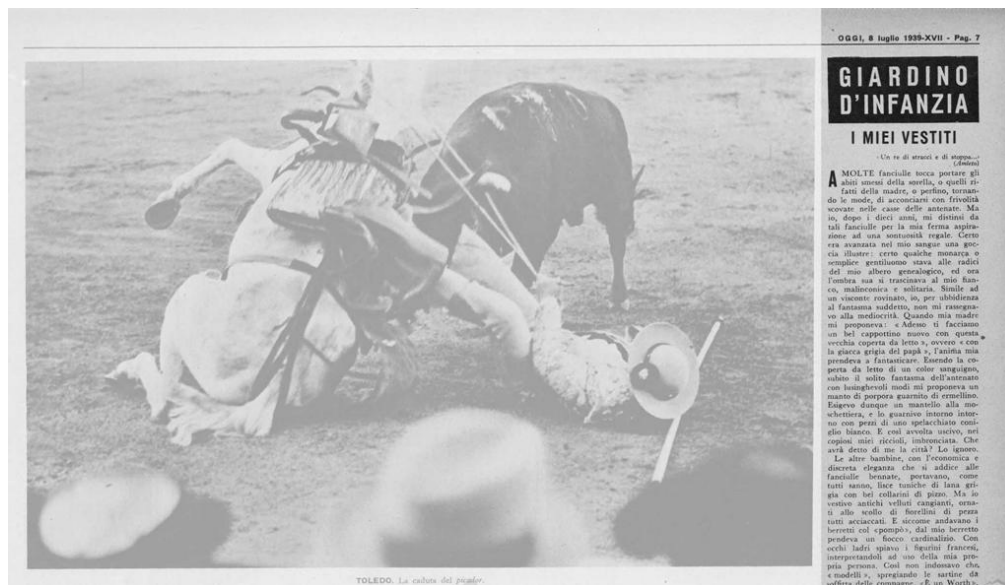


Figura 41

“Toledo. La caduta del *picador*”  
 Oggi, 8 julio de 1939, p. 7. Se puede observar el inicio del cuento de Elsa Morante *I miei vestiti* en la misma página.



## MAPAS E ITINERARIOS



Figura 42

Mapa adjunto a la edición de la guía de Hachette (detalle). Posiblemente utilizado por Morante para planear su viaje a España en 1976.

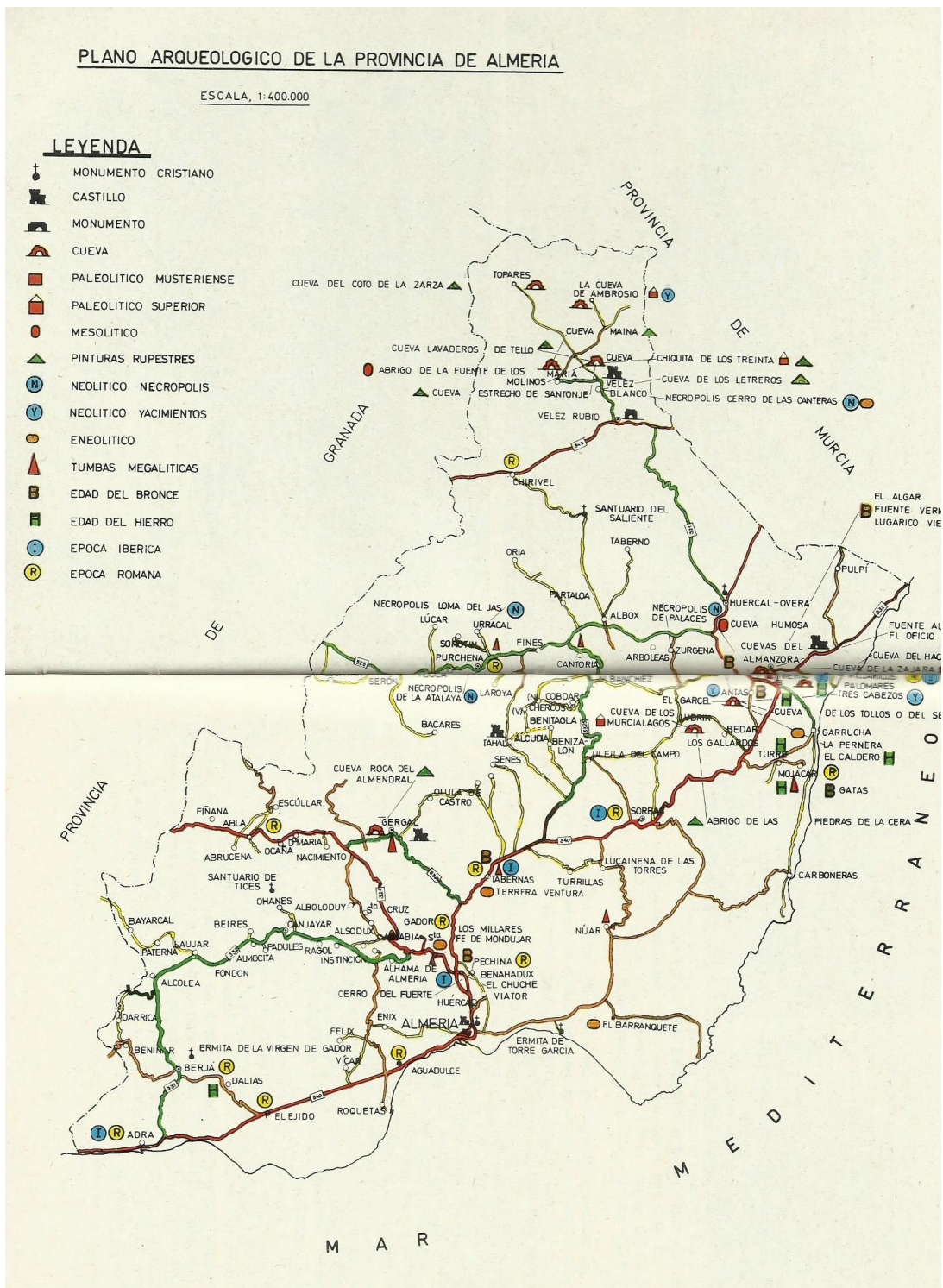


Figura 43  
 Plano arqueológico de la provincia de Almería.  
 J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, pp. 28-29.

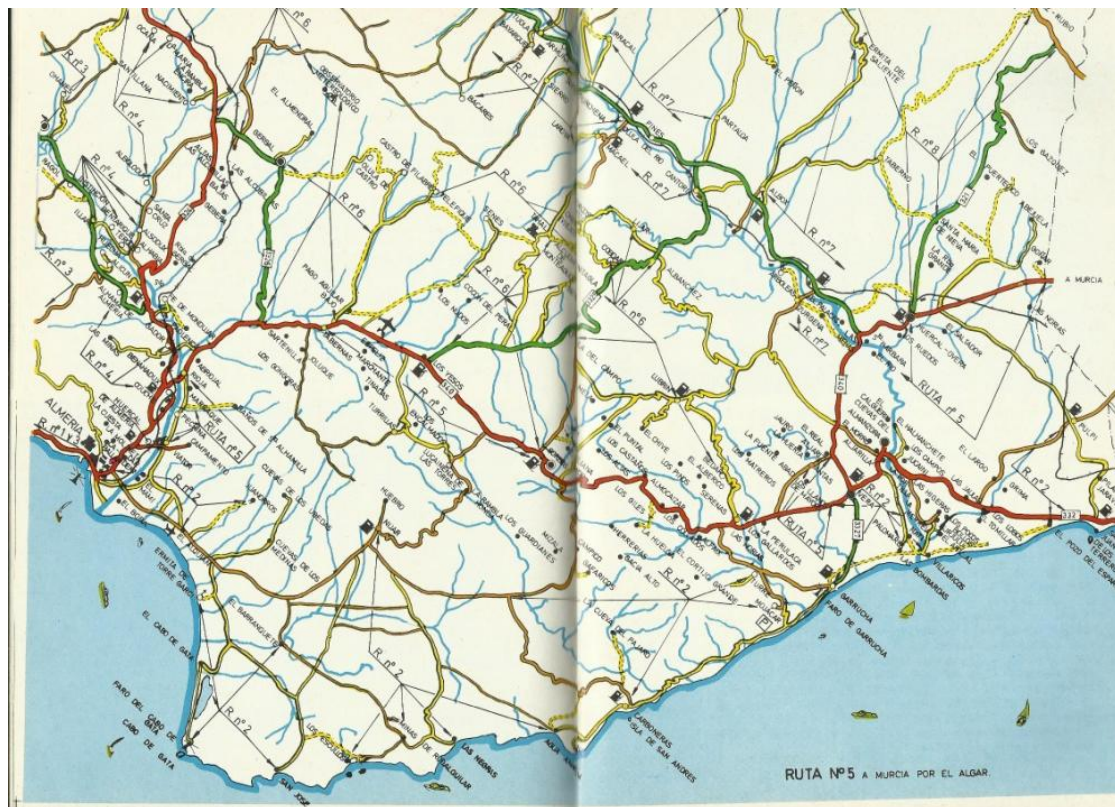


Figura 44

Ruta nº 5 A Murcia por el Algar

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 354-355.

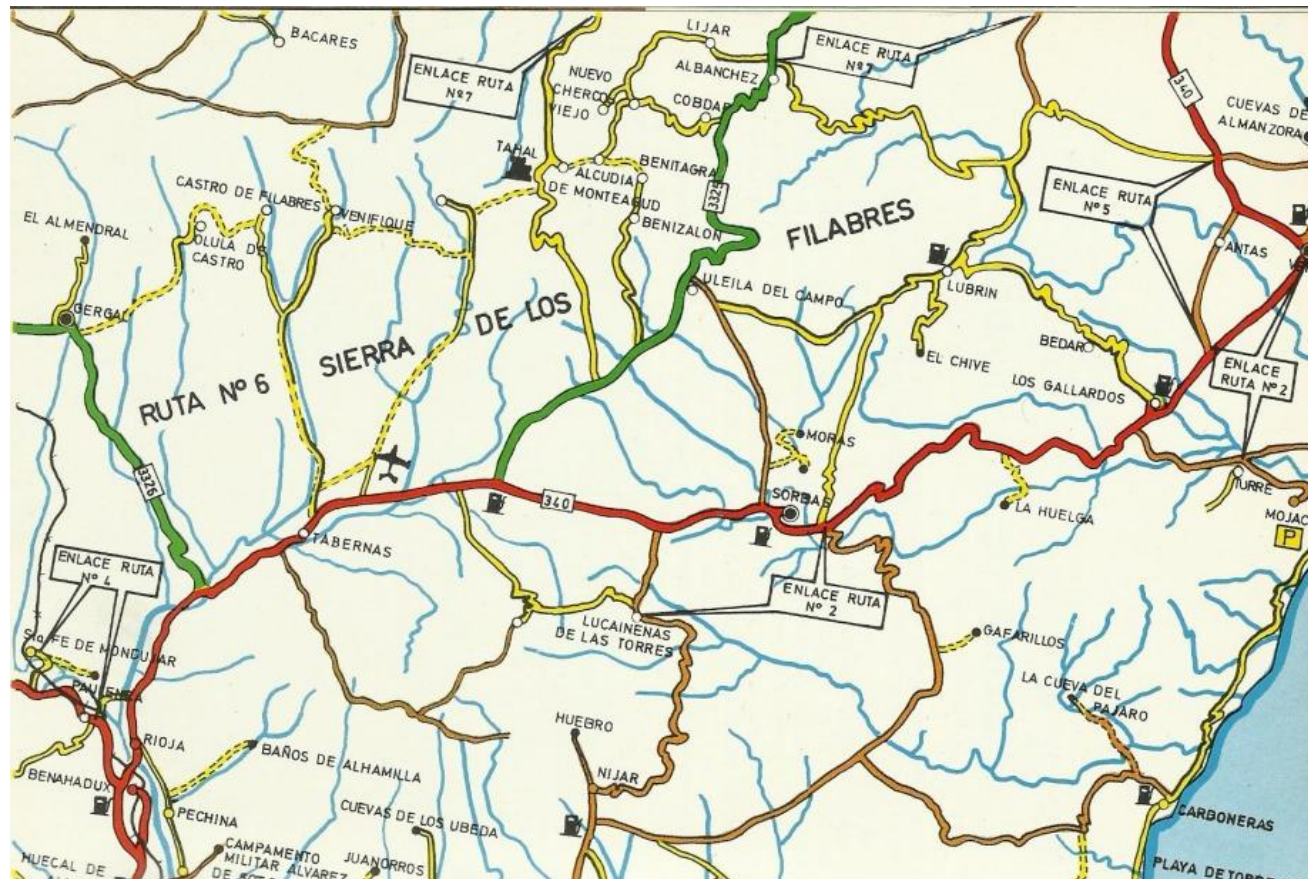


Figura 45

Ruta nº 6 Sierra de los Filabres

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 370

## ELEMENTOS DEL PAISAJE

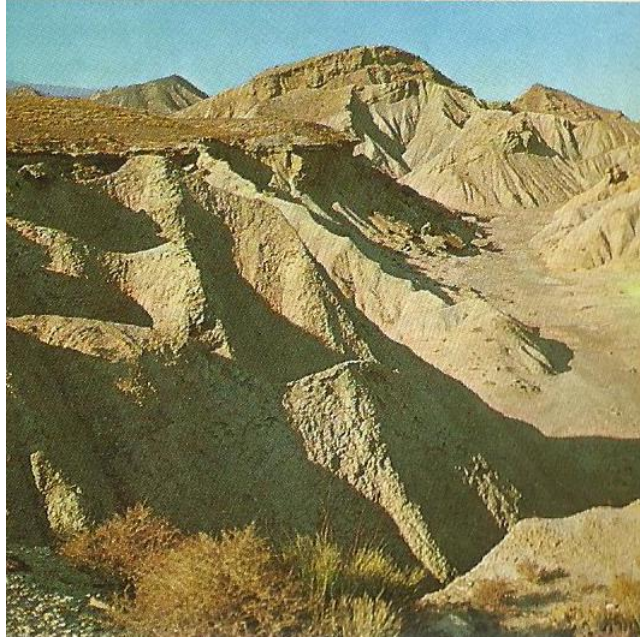


Figura 46

“La aridez de montes y estepas de Almería, evidencia un clima desértico y seco”  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 175

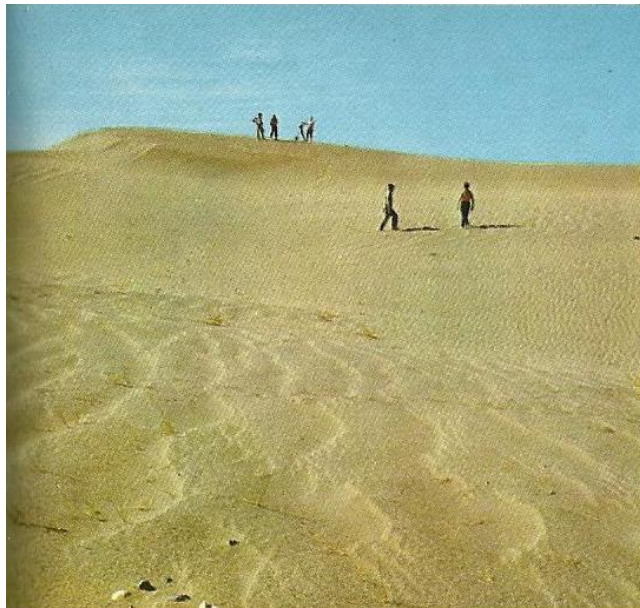


Figura 47

“Dunas de El Alquián escenario natural de producciones cinematográficas”  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 177.



Figura 48

“Panorámica área del Observatorio Astronómico hispano-alemán de “El Calar Alto”, primero de Europa y segundo del mundo”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 225

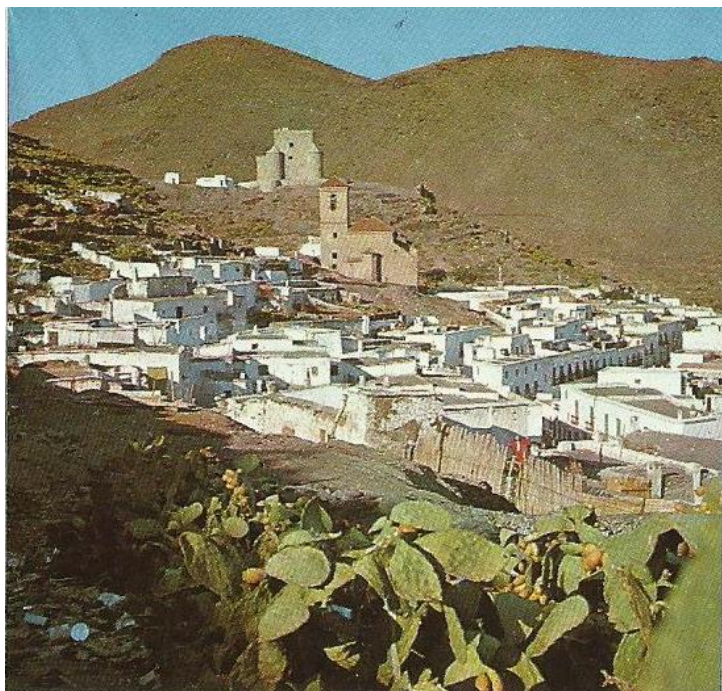


Figura 49

Panorámica de Gérgal con su castillo al fondo

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 373

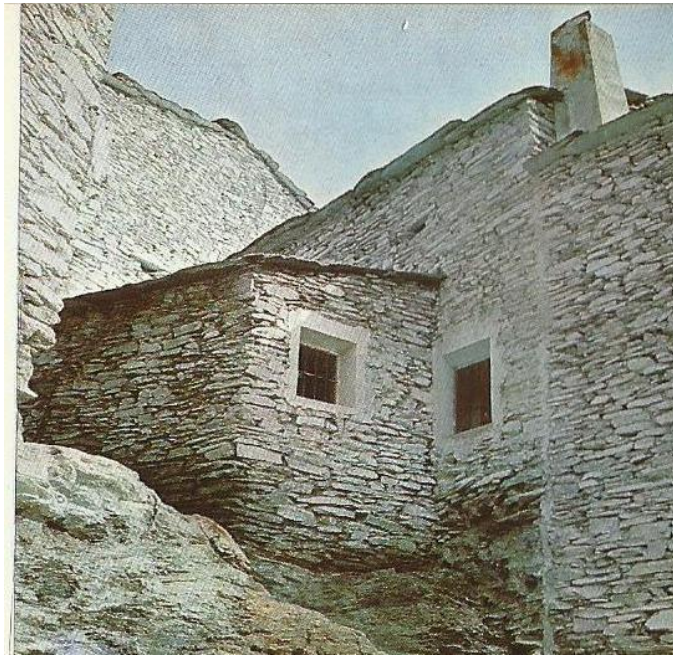


Figura 50

Los esquistos de pizarra constituyen la arquitectura típica de Olula de Castro y de otros pueblos de la Sierra de los Filabres.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 373

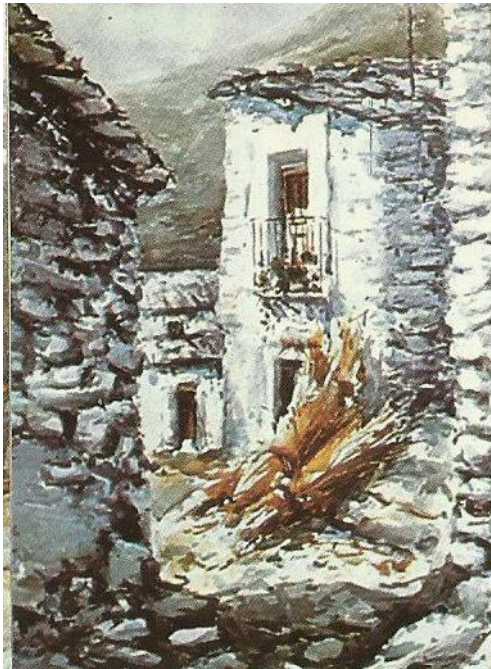


Figura 51

“Paisaje de los Filabres de Dionisio Godoy”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 132.

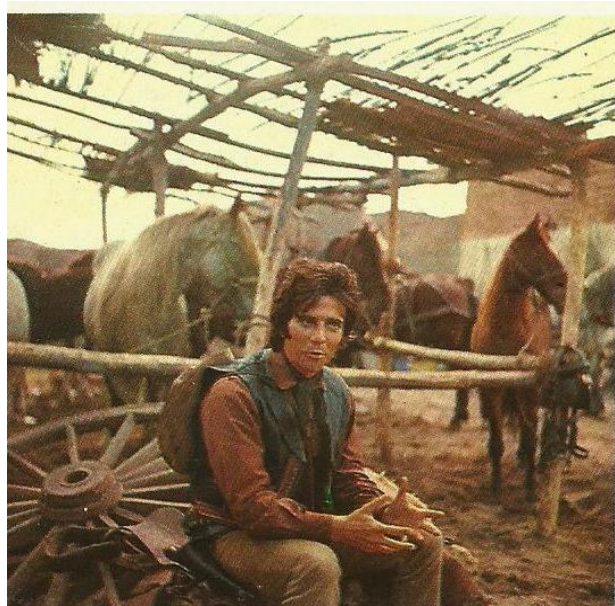


Figura 52

El actor español Julián Mateos en un primer plano de un rodaje del Far West  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 360.

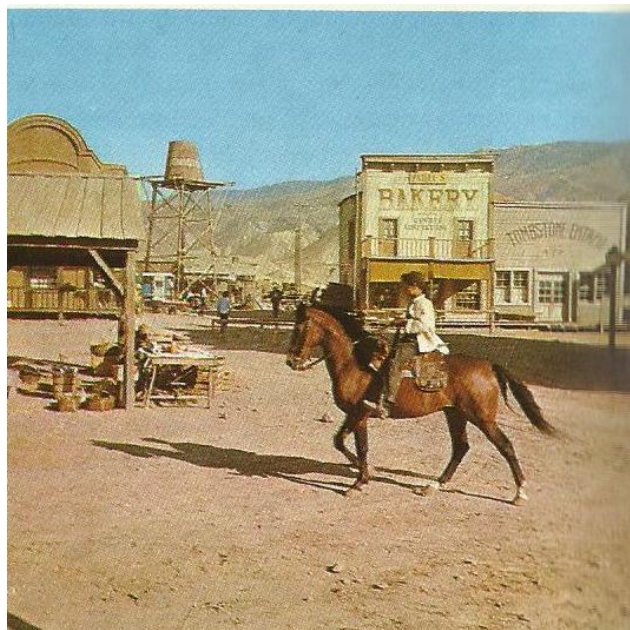


Figura 53

Otra de las escenas del rodaje.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 360.





Figura 54  
Toro de Osborne en Benahadux, Almería  
<http://www.panoramio.com/photo/3818450> (28-VI-2016)

### ANCIANAS ALMERIENSES



Figura 55  
“Anciana, genial obra de Ángel de la Fuente”  
J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 116



Figura 56

“Cocina típica alpujarreña en Nechite (Válor)”

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 320

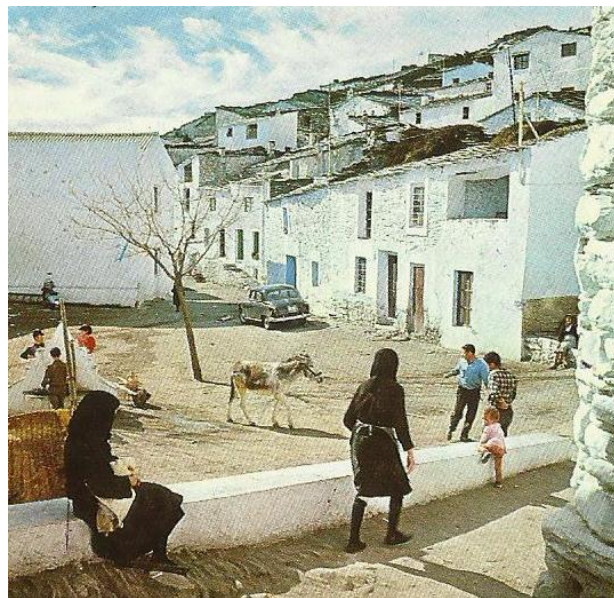


Figura 57

Plaza de Velefique, resplandeciente de blancura.

J. Porras, *Guía turística de Almería y su provincia*, Málaga, Jabega, 1975, p. 374.  
En la fotografía se aprecian mujeres vestidas de negro como la madre de Aracoeli en el hospital.

## LIBROS

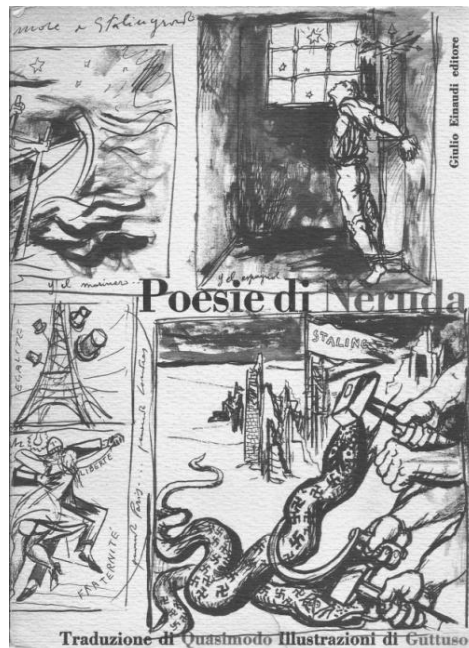


Figura 58

Distintos dibujos de Guttuso de la portada en la antología de P. Neruda, *Poesie di Neruda*, Torino, Einaudi, 1952.



Figura 59

Distintos dibujos de Guttuso la contraportada en la antología de P. Neruda, *Poesie di Neruda*, Torino, Einaudi, 1952.



Figura 60

Dibujo de Guttuso que abre la sección “España en el corazón (1936-1937) en la antología de P. Neruda, *Poesie di Neruda*, Torino, Einaudi, 1952, p. 57.

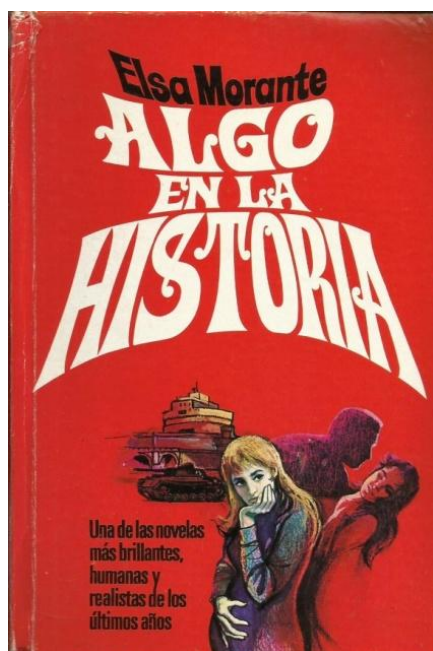


Figura 61

Portada de la edición de Plaza & Janes de 1976.



Figura 62  
Portada de la primera edición de *Menzogna e sortilegio* de 1948.

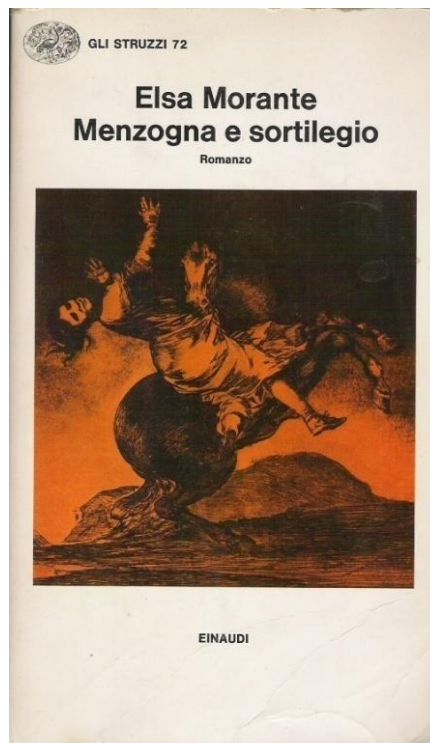


Figura 63  
Portada de la edición de *Gli Struzzi* de 1975

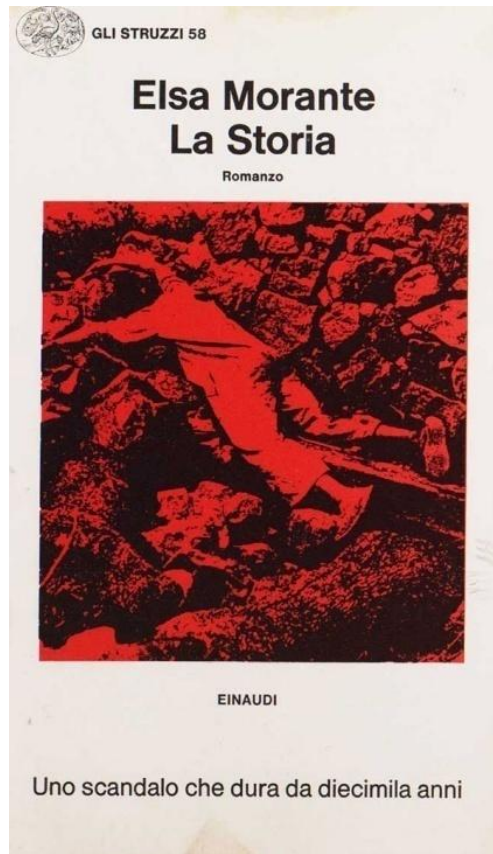


Figura 64  
Portada de la primera edición de 1972.



Figura 65  
Prueba de portada para la edición de 1975, descartada.  
G. Zagra, S. Buttò, *Le stanze di Elsa*, Roma, Colombo, 2006, fig. 41.

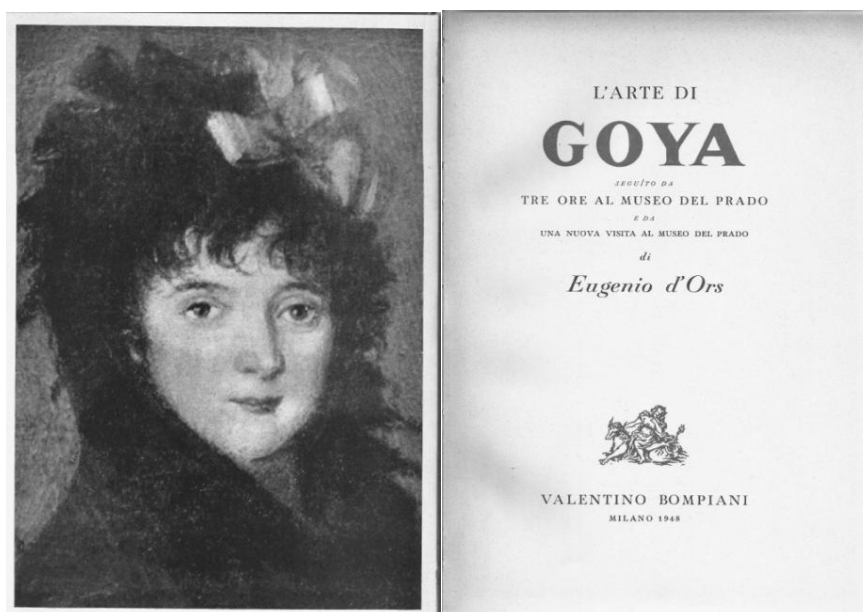


Figura 66

Eugenio d'Ors; Francisco de Goya y Lucientes, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948.

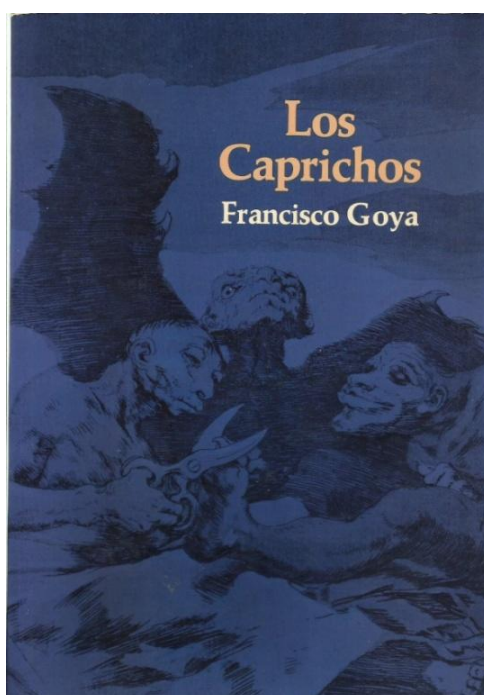


Figura 67

Francisco de Goya y Lucientes, *Los caprichos*, with a new introduction by Philip Hofer, New York, Dover, 1969

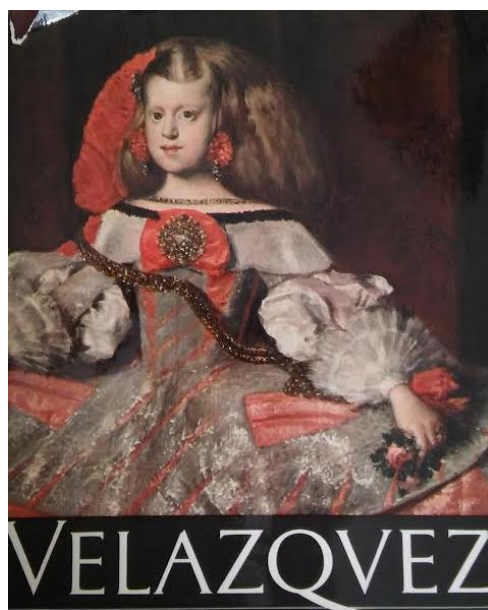


Figura 68

Alfred E. Herzer, *Velázquez. Introducción de José Ortega y Gasset*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

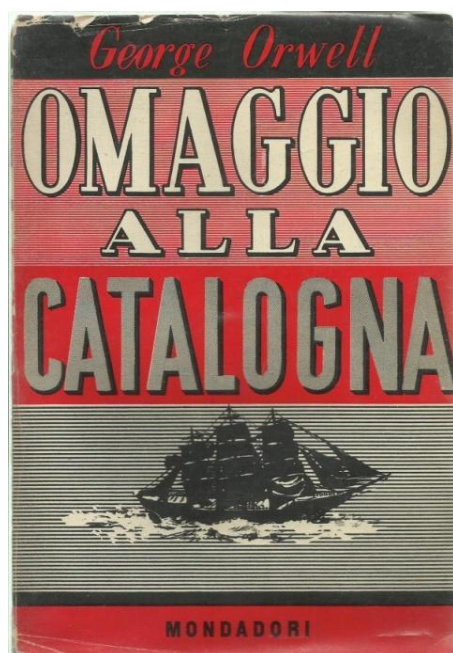


Figura 69

G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1948.



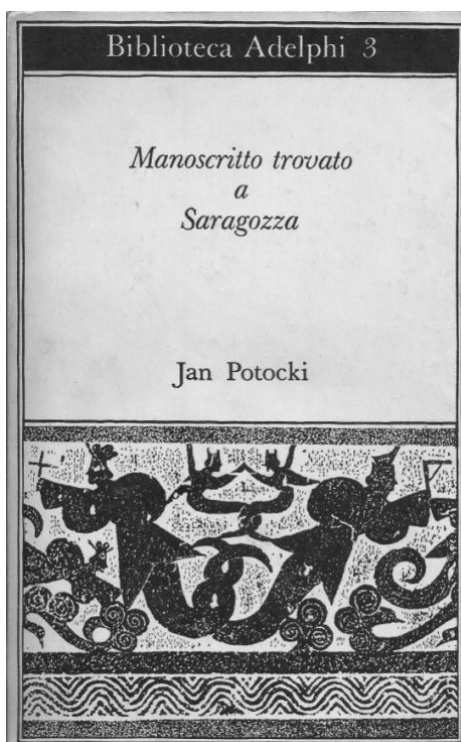


Figura 70

J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1965.

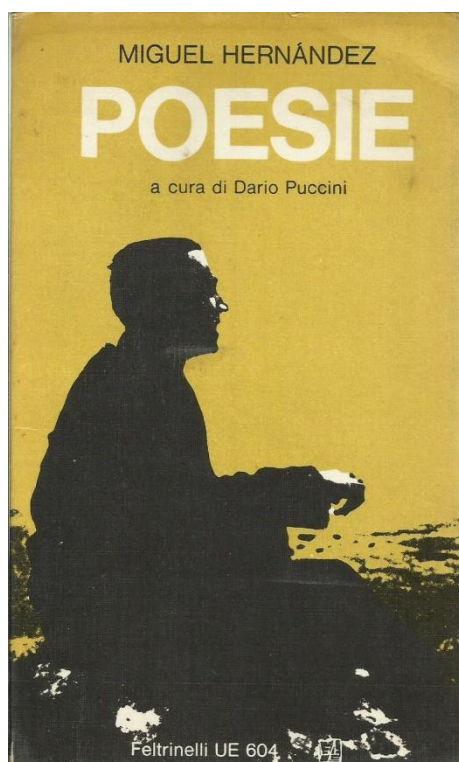


Figura 71

M. Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1970.

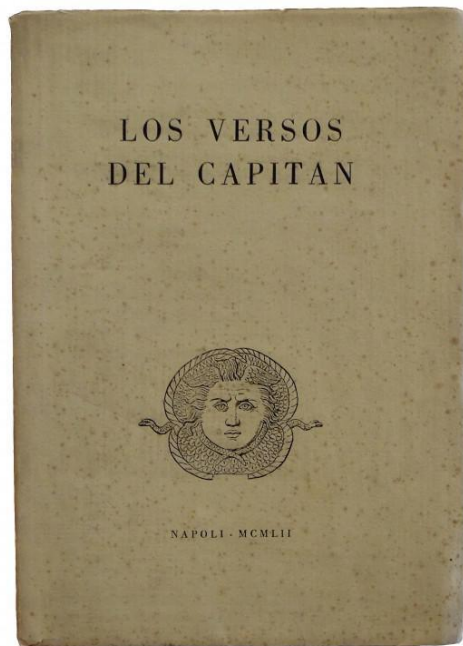


Figura 72

Portada de la edición de Neruda en poder de Elsa Morante  
Pablo Neruda, *Los versos del capitán*, Napoli, Arte Tipografica, 1952.

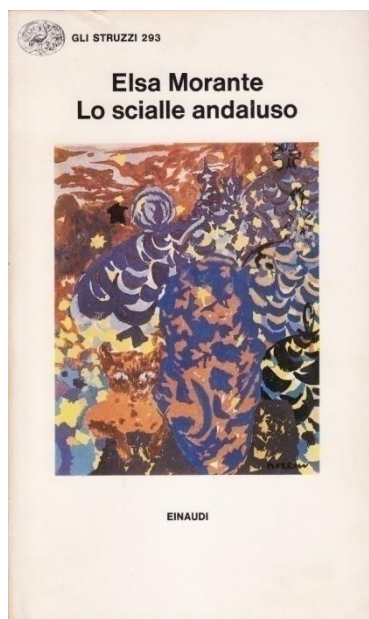


Figura 73

Portada de la edición de *Lo scialle andaluso* con ilustración de Bill Morrow  
E. Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963



Figura 74

Ilustración que acompaña al artículo *Il fantástico don Carlos*  
*Oggi*, 6 dicembre 1941, p. 15.



Figura 75

Ilustración que acompaña al artículo *La verità su don Carlos*  
*Oggi*, 20 dicembre 1941, p. 17.

# BIBLIOGRAFÍA

## 1. OBRAS DE ELSA MORANTE

### PRIMERAS EDICIONES POR ORDEN CRONOLÓGICO

*Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1948 (“Supercollari”)

*L’isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957 (“Supercollari”).

*Le straordinarie avventure di Caterina*, Torino, Einaudi, 1959 (“Libri per ragazzi”).

*Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963 (“Supercollari”).

*Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968 (“Supercollari”),

*La Storia*, Torino, Einaudi, 1974 (“Gli struzzi”).

*Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982 (“Supercollari”).

*Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987 (“Piccola biblioteca”).

*Diario 1938*, ed. de Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989

*Racconti dimenticati*, ed. de Irene Babboni e Carlo Cecch, Torino, Einaudi, 2004.

*Opere*, ed. de a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 1988 (“I Meridiani”)

*Opere*, ed. de a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. II, Milano, Mondadori, 1990 (“I Meridiani”)

### NARRATIVA BREVE DE ELSA MORANTE PUBLICADA EN LA PRENSA PERIÓDICA

*Paoletta diventò principessa*, “Corriere dei piccoli”, 12 de febrero de 1993, p. 4.

*La casina che non c’è più*, “Corriere dei piccoli”, 26 de febrero de 1933, pp. 13-14.

*La storia dei bimbi e delle stelle*, “Corriere dei piccoli”, del 5 de marzo al 30 de abril de 1933, pp. 15-104.

*Storia di una povera Caroluccia*, "Corriere dei piccoli", 9 julio 1993, p. 4.

*La casa dei sette bambini*, "Corriere dei piccoli", 29 octubre 1993, p. 12.

*Il sogno delle cento culle*, "Il cartoccino dei piccoli", 18 marzo 1934, p. 14

*Rosettina alla finestra*, "Il cartoccino dei piccoli", 25 marzo 1934, p. 10.

*Ninna nanna della vecchietta*, "Il cartoccino dei piccoli", 13 mayo 1934, p. 10.

*Il povero santino della bella chiesa*, "Corriere dei piccoli", 19 agosto 1934, p. 4.

*La storia di Giovannola*, "Corriere dei piccoli", 10 febrero 1935, p. 4

*Giorno di compere*, "I diritti della scuola", 12 mayo 1935, pp. 326-327.

*Piuma mette k.o. l'amico Massimo*, "Corriere dei piccoli", 22 septiembre 1935, p. 4.

*Qualcuno bussa alla porta*, "I diritti della scuola", del 25 septiembre 1935 al 15 agosto 1936.

*Romanzo del piccolo Bepi*, "I diritti della scuola", 30 marzo 1936, pp. 147-148.

*Guardiano della grotta*, "I diritti della scuola", 25 abril 1937, pp. 210-211.

*La leggenda di San Celestino*, "I diritti della scuola", 29 mayo 1937, pp. 516-518.

*Due sposi molto giovani*, "I diritti della scuola", 10 agosto 1937, pp. 282-284.

*La chiesa povera*, "I diritti della scuola", 24 octubre 1937, p. 20.

*La vecchia*, "I diritti della scuola", 5 diciembre 1937, pp. 68-69.

*Leggenda di Natale*, "I diritti della scuola", 12 diciembre 1937, p. 75.

*Il sogno delle cento culle*, "I diritti della scuola", 23 enero 1938, pp. 116-117.

*Il fratello maggiore*, "I diritti della scuola", 30 enero 1938, pp. 122-123.

*Leggenda di Pasqua*, "I diritti della scuola", 10 abril 1938, pp. 200-201.

*Infanzia di Gesù*, "I diritti della scuola", 15 mayo 1938, pp. 233.

*L'arancio*, "I diritti della scuola", 15 julio 1938, pp. 279-280.

*Il viaggio*, "I diritti della scuola", 20 septiembre 1938, pp. 310-311.

*Il figlio*, "Meridiano di Roma", 2 y 9 abril 1939, pp. VI-VII y p. VI.

*Prima della classe*, "Oggi", 17 junio 1939, p. 14.

*I miei vestiti*, "Oggi", 8 julio 1939, p. 7.

*Il fratello minore*, "Oggi", 15 julio 1939, p. 3.

*L'istitutrice*, "Oggi", 22 julio 1939, p. 14.

*Lettere d'amore*, "Oggi", 29 julio 1939, p. 4.

*La riva dei fanciulli*, "Oggi", 5 agosto 1939, p. 2.  
*I peccati*, "Oggi", 12 agosto 1939, p. 9.  
*Patrizi e plebei*, "Oggi", 19 agosto 1939, p. 6.  
*Gioco di società*, "Oggi", 26 agosto 1939, p. 7.  
*Strani equipaggi*, "Oggi", 2 septiembre 1939, p. 4.  
*Maschere in piazza*, "Oggi", 9 septiembre 1939, p. 8.  
*Ingresso in società*, "Oggi", 23 septiembre 1939, p. 4.  
*Il filtro d'amore*, "Oggi", 14, 21 y 28 octubre 1939, siempre en la p. 10.  
*Infanzia*, "I diritti della scuola", 30 octubre 1939, p. 18-19, cuento.  
*Il cocchiere*, "Oggi", 11 noviembre 1939, p. 7.  
*Domestiche*, "Oggi", 18 noviembre 1939, p. 6.  
*Innocenza*, "Oggi", 25 noviembre 1939, p. 6.  
*Nostro fratello Antonio*, "Oggi", 2 diciembre 1939, p. 4.  
*I vecchi avari*, "Oggi", 23 diciembre 1939, p. 6.  
*Fioretti*, "Oggi", 6 enero 1940, p. 16.  
*Peccato originale*, "Meridiano di Roma", 14 enero 1940, p. VI.  
*Il primo amore*, "Oggi", 20 enero 1940, p. 10.  
*La scimmia*, "Oggi", 27 enero 1940, p. 12.  
*L'attrice*, "I diritti della scuola", 29 febrero 1940, p. 115.  
*Settimana santa*, "Oggi", 23 marzo 1940, p. 7.  
*La matrigna*, "Oggi", 30 marzo 1940, p. 7.  
*La moglie brutta*, "I diritti della scuola", 30 marzo 1940, pp. 131-132.  
*Mal di cuore*, "Oggi", 20 abril, p. 7.  
*Archivio*, "Oggi", 4 mayo 1940, p. 4.  
*Le trecce*, "Oggi", 11 mayo 1940, p. 10.  
*I tre compagni*, "Oggi", 22 junio 1940, p. 10.  
*Messa di mezzanotte*, "Oggi", 29 junio 1940, p. 10, fantasía devota.  
*La vigna*, "Oggi", 20 julio 1940, p. 13.  
*La lezione privata*, "Oggi", 24 agosto 1940, p. 15.  
*L'abito di velluto*, "I diritti della scuola", 30 octubre 1940, pp. 20-21.  
*La vecchia cavalla*, "Oggi", 7 diciembre 1940, p. 14.

*Visita alla zia*, "Oggi", 11 enero 1941, p. 18.  
*I due rivali*, "I diritti della scuola", 28 febrero 1941, pp. 110-111.  
*Il matrimonio del barone*, "Oggi", 17 y 24 mayo 1941, siempre en las pp. 19-20.  
*La scala santa*, "Oggi", 4 octubre 1941, pp. 12-19.  
*Le ambiziose*, "Oggi", 6 diciembre 1941, pp. 12-13.

### **PUBLICACIONES FIRMADAS COMO ANTONIO CARRERA**

*I poeti e l'epulone*, "Oggi", 16 diciembre 1939, p. 7.  
*Ricevimento*, "Oggi", 6 enero 1940, p. 10.  
*L'ultimo soggiorno di Torquato Tasso*, "Oggi", 27 enero 1940, pp. 8-9.  
*Storia del carnevale*, "Oggi", 10 febrero 1940, pp. 13-14.  
*I banchetti del povero*, "Oggi", 2 marzo 1940, p. 21.  
*Fantasma di Roma*, "Oggi", 6 abril 1940, p. 10.  
*La festa di Maria*, "Oggi", 25 mayo 1940, p. 15.  
*Il popolo cortese*, "Oggi", 1 junio 1940, p. 10.  
*L'ospedale dei libri*, "Oggi", 8 junio 1940, p. 20.  
*Il lume*, "Oggi", 6 julio 1940, p. 16.  
*I maestri e gli scolari*, "Oggi", 4 enero 1941, pp. 11-12.  
*I servitori e i padroni*, "Oggi", 18 enero 1941, pp. 11-12.  
*Parenti serpenti*, "Oggi", 1 febrero 1941, pp. 13-14.  
*Alberghi e pensioni, vita segreta dei clienti*, "Oggi", 22 febrero 1941, p. 11-12.  
*I fidanzati*, "Oggi", 15 marzo 1941, p. 10.  
*Giorni di ricevimento*, "Oggi", 5 abril 1941, p. 6.  
*Facce false*, "Oggi", 22 noviembre 1941, p. 14.

### **PUBLICACIONES FIRMADAS COMO LORENZO DIODATI**

*Genghiz-Khan*, "Oggi", 23 diciembre 1939, pp. 13-14.  
*Storia di Carlo XII di Svezia*, "Oggi", 30 marzo y 6 abril 1940, siempre en las pp. 8-9.

*Tamerlano*, "Oggi", 8 junio 1940, pp. 11-12.  
*Cosmopoli sull'acropoli*, "Oggi", 26 octubre 1940, pp. 12-13.  
*I Greci sono greci?*, "Oggi", 23 noviembre 1940, pp. 11-12.  
*Lo scopritore di tesori* (Schliemann), "Oggi", 14, 21, 28 diciembre 1940 y 4 enero 1941, siempre en las pp. 21-22.  
*Storia di re Teodorico*, "Oggi", 24 e 31 mayo 1941, pp. 15-16 y p. 14.  
*Il forzato poliziotto* (Vidocq), "Oggi", 27 septiembre 1941, pp. 17-18.  
*Gli spettri chiassosi della città*, "Oggi", 1 noviembre 1941, pp. 12-13.  
*La damigella matura e il gentiluomo ambizioso* (M.lle de Monpensier e Lauzun), "Oggi", 29 noviembre 1941, pp. 15-16.  
*Il fantastico don Carlos*, "Oggi", 6 diciembre 1941, pp. 15-16.  
*La verità su don Carlos*, "Oggi", 20 diciembre 1941, pp. 17-18.

#### **TRADUCCIONES PUBLICADAS POR ELSA MORANTE**

MANSFIELD, Katherine, *Quaderno d'appunti*, traducción de Elsa Morante, Milano, Feltrinelli, 1979

#### **OBRAS DE ELSA MORANTE TRADUCIDAS EN ESPAÑA**

*Algo en la historia*, trad. Juan Moreno, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janes, 1976.  
*Araceli*, trad. Ángel Sánchez-Gijón, Buenos Aires, Emecé, 1984.  
*La isla de Arturo*, trad. Eugenio Guasta, Madrid, Espasa, 2004.  
*El chal andaluz*, trad. Flavia Cartoni, Madrid, Cátedra, 2006.  
*La historia*, trad. Esther Benítez, Madrid, Gadir, 2008.  
*Mentira y sortilegio*, trad. Ana Ciurans Ferrándiz, Barcelona, Lumen, 2012.



## 2. OBRAS DE INTERÉS ESPAÑOL CONSULTADAS POR ELSA MORANTE<sup>1011</sup>

- ALCÁZAR, Ignacio del, *Colección de cantos populares*, Madrid, Antonio Aleu, 1910\*\*.
- BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et de Callot*, [Paris, Angers, 1842], París, Aubry, 1943 (con una *Notice de Sainte-Beuve*).\*
- BORGES, Jorge Luis, *La biblioteca di Babele*, trad. di F. Lucentini, Turín, Einaudi 1955.
- BOULANGER, Robert, *Espagne. Les guides bleus*, París, Hachette, 1973.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes di Saavedra; traduzione integrale di Bartolomeo Gamba riveduta dal professor Ettore Fabietti*, Sesto San Giovanni, A. Barion editore [1931] 1938\*.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud [1944], 1950\*.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. y trad. de Vittorio Bordini, Turín, Einaudi, 1972\*.
- D'ORS, Eugenio, Introducción a GOYA Y LUCIENTES, Francisco, *L'arte di Goya*, Milán, Bompiani, 1948.
- DAVIDSON, Gustav, *A dictionary of angels: including the fallen angels*, Nueva York, The Free press, 1968.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Teatro*, ed. y trad. de Vittorio Bordini, Turín, Einaudi, 1961.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de *Los caprichos, with a new introduction by Philip Hofer*, Nueva York, Dover, 1969.
- GUILLÉN, Nicolás, *Elegie e canti cubani*, ed. de Dario Puccini, Milán, Accademia Sansoni, 1971.

---

<sup>1011</sup> El asterisco simple indica los casos dudosos referentes a la edición consultada; el doble si la duda afecta al volumen.

- HERNÁNDEZ, Miguel, *Poesie*, ed. de Dario Puccini, Milán, Feltrinelli, [1962] 1970.
- LEVI, Ezio, *Il príncipe Don Carlos nella legenda e nella poesia*, Fratelli Treves, Roma, 1924.
- MACRÌ, Oreste (ed.), *Poesía spagnola del Novecento*, Bologna, Guanda, 1961.\*
- MARTÍNEZ, Romeo, *Robert Capa*, Milán, Mondadori, 1979.
- MOIX, Terenci, *La torre de los vicios capitales*, Barcelona, Taber, 1969.
- MOIX, Terenci, *El día en que murió Marylin*, Barcelona, Lumen, 1970.
- MOIX, Terenci, *Crónicas italianas*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- NERUDA, Pablo, *Poesie di Neruda*, Salvatore Quasimodo (trad.), Renato Guttuso (ilus.), Turín, Einaudi, 1952.
- NERUDA, Pablo, *Los Versos del Capitán*, Nápoles, Arte Tipografica, 1952.
- ORTEGA Y GASSET, José, Introducción a HERZER, Alfred E., *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- ORWELL, George, *Omaggio alla Catalogna*, Giorgio Monicelli (trad.), Milán, Mondadori, 1948.
- PORRAS, Juan, *Guía turística de Almería y provincia*, Málaga, Jabega, 1975.
- POTOCKI, Jan, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milán, Adelphi, 1965.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, 5 vol. (1ª ed 1882-1883)\*\*.
- Romancero della resistenza spagnola*, ed. de Dario Puccini, Roma, Editori Riuniti, 1965, 2 vols.\*\*
- SAMONÀ, Carmelo, *Saggio di un commento a La vida es sueño di Calderon de la Barca*, anno accademico 1966-67, Università degli studi di Roma, Facoltà di Magistero, Roma, E. De Santis, 1968\*\*.
- THOMAS, Hugh, *Storia della guerra civile spagnola*, Turín, Einaudi, 1963.
- VALLEJO, César, *Poesie*, ed. y trad. de Roberto Paoli, Milán, Lerici, 1964\*\*.
- VALLEJO, César, *Poemas humanos (1923-1938): España, aparta de mi este cáliz*, Buenos Aires, Losada, 1961.\*

### 3. OBRAS DE REFERENCIA: ESTUDIOS

Accademia Nazionale dei Lincei, *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana (Roma, 16-18 gennaio 1984)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985.

AGAMBEN, Giorgio, "Il congedo della tragedia", *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 22.

ALCALÁ REYGOSA, Margarita, "Las traducciones de Elsa Morante en España", *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, UCM, vol. 2, 1995, pp. 259-263.

ANDERLINI, Luigi, "L'aquilone non prende il vento della speranza", *L'Astrolabio*, a. 12, n. 7-8, julio-agosto 1974, pp. 41-42.

ANDREINI, Alba, "L'isola di Arturo di Elsa Morante", en *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, Turín, Einaudi, 1996 p. 685-712.

\_\_\_\_\_ *Prefazione a Diraio 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. VII-XIII.

ASOR ROSA, Alberto, "Il linguaggio della pubblicità", *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 oct. 1974, p. 7-8.

ATZORI, Chiara, "Breve recorrido crítico por unas traducciones del *Quijote* al italiano: «La letra que no muere»", en *Actas del XL Congreso Internacional de la AEPE, 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro (Valladolid del 25 al 30 de julio de 2005)*, Madrid, 2005, pp. 13-25.

AVALLONE, Silvia, "Le donne di Elsa Morante", *Nuovi argomenti*, s. V., n. 57, enero-marzo, 2012, pp. 23-35.

BADANO, Nino, "Visita alla Morante", *La fiera letteraria*, a.3, n. 37, 5 diciembre 1948, p. 3.

BADESI, Licia, "La poetica di Elsa Morante nel *Mondo salvato dai ragazzini*", en *Ancora e sempre poesia e non poesia. Riccardo Bacchelli, Elsa Morante*, Cesare Nani, Como, 1994, pp. 107-199.

BALDACCI, Luigi, "Il romanzo 'pascoliano' di una nuova Elsa Morante", *Epoca*, a. 25, n. 1241, 20 julio 1974, p. 77.

- BALDINI, Michela, “Le forme della narrazione in «Aracoeli» di Elsa Morante”, en COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. II, Pisa, 2010, pp. 115-126.
- BALESTRINI, Nanni [et al.], “Contro il romanzo della Morante”, *Il manifesto*, 18 julio 1974, p. 3.
- BARBATO, Andrea, “La mancanza di religione”, *L'espresso*, a. 8, n. 40, 7 octubre 1962, pp. 1 y 11.
- BÁRBERI SQUAROTTI, Giorgio, “Morante” en *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milán, Mursia, 1961, pp. 268-271.
- BARDINI, Marco, *Morante Elsa: italiana: di professione Poeta*, “La porta di corno”, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Esporsi al pubblico: Elsa Morante tra occasioni Mondane e impegno civile”, *Status Quaestioni*, n. 3, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.
- BARILLI, Renato, “Lacrime in superficie”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40 (6 oct. 1974), pp. 9-10.
- BASTIAENSEN, Michel (ed.), *La penisola iberica e l'Italia : rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*, Florencia, Cesati, 2011.
- BECCARIA, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del cinque e del seicento*, Turín, Giappichelli Editore, 1968.
- BELLEZZA, Dario, “La mia amicizia con Elsa è finita ma se un giorno mi perdonassero...”, *Paese sera*, 9 noviembre 1982, p. 11.
- BELLONCI, Goffredo, “Elsa e i suoi critici”, *Il giornale d'Italia*, 24 marzo 1949, p. 3.
- BENEDETTO, Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.
- BERNABÒ, Graziella, *Come leggere “La Storia” di Elsa Morante*, Milán, Mursia, 1991.
- \_\_\_\_\_, “Il dibattito su «La Storia»”, *Lo Straniero*, n. 148, octubre 2012, pp. 75-83.

- \_\_\_\_\_, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, “Los romances anónimos de la Guerra Civil Española”, *Actas del XIV Congreso AIH*, vol. III, 2001, pp. 91-101.
- BERTUCCI, Sara, “Note sul lessico di «Aracoeli» di Elsa Morante”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Studi di Milano*, Volume LIX, Fascicolo II, mayo-agosto 2006, pp. 203-241.
- BETTIN, Gianfranco; SINIBALDI, Marino, “Notizie su vita e opere di una cantastorie”, 7-8 dicembre 1985, p. 38.
- BIFFONI ACI, Betulla, *I semplici di Elsa Morante: una vita a La Storia*, Tip. Doretti, Udine, 1998.
- BIGAZZI, Roberto, “Realismo e nuovi realismi”, en COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. I, Pisa, 2010. pp. 71-82.
- BO, Carlo, “I disarmati”, *Corriere della sera*, 30 junio 1974, p. 13.
- BOCELLI, Arnaldo, “L’isola di Arturo”, *Il mondo*, a. 9, n. 21, 21 mayo 1957, p. 8.
- BODINI, Vittorio, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, Nardò, Besa, 2013.
- BOMPIANI, Ginevra, “Alle radici dell’amore”, *L’europeo*, a. 38, n. 52, 27 dicembre 1982, p. 99-100.
- \_\_\_\_\_, “Una vacanza”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 15.
- BOSSI FEDRIGOTTI, Isabella, “Intorno a Elsa Morante”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 3, 1996, pp. 245-248.
- BRUGNOLO, Stefano, “Il chisciottismo dei periferici: sulle dinamiche del desiderio mimetico ne “L’isola di Arturo” di Elsa Morante”, en ANTONELLO, Pierpaolo; FORNARI, Giuseppe (ed.), *Identità e desiderio. Teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 183-220.
- CALVINO, Italo, “Un romanzo sul serio”, *L’Unità*, ed. piemontese, 17 agosto 1948, p. 3.
- \_\_\_\_\_, “Allora Hugo disse alla Morante”, *L’espresso*, 1 set. 1974.
- CAMON, Ferdinando, “Il test della «Storia»”, *Nuovi argomenti*, nn. 45-46, mayo-agosto, 1975.

- CANCOGNI, Manlio, “Mezzo premio Viareggio: un romanzo di cartapesta”, *Il domani d'Italia*, 29 agosto 1948, p. 3.
- CAPASSO, Aldo, “Sortilegi della menzogna”, *La nazione*, 28 settembre 1948, p. 3.
- CAPRONI, Giorgio, “Molto adagio”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 10.
- CARDINALE, Eleonora; ZAGRA, Giuliana (eds.), “*Nacqui nell'ora amara del meriggio*”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale, n. 17, 2013.
- CASCIO, Gandolfo, “L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante”, en SPEELMAN, Raniero; JANSEN, Monica; GAIGA, Silvia, (eds.), *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht, Igitur, 2007, pp. 39-45.
- CASTORI, Loredana, “Lo «zibaldone» di Leopardi: in folgoranti intuizioni il preannuncio del romanzo moderno”, en COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. I, Pisa, 2010, pp. 259-272.
- CAZALÉ BÉRARD, Claude, “Il romanzo in-finito”, *Testo e Senso*, n. 13, 2012, pp. 2-32.
- \_\_\_\_\_, “*Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, pp. 75-89.
- CECCATTY, René (de), *Alberto Moravia*, Sergio Arecco (trad.), Bompiani, Milán, 2010.
- CECCHI, Emilio, “Elsa Morante”, *Nuovo corriere della sera*, 8 mayo 1957, p. 3.
- CELLERINO, Liana, “*La Storia di Elsa Morante*”, *Il manifesto*, 6 luglio 1974, p. 3.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CHERCHI, Grazia, “Elsa e la memoria”, *Panorama*, a. 20, n. 864, 8 novembre 1982, pp. 169-172.
- CHIESA, Adolfo, “È ambientato a Testaccio il nuovo romanzo di Elsa Morante”, *Paese sera*, 28 abril 1960, p. 3.

- COLANGELI, Silvia, “La carezza di Elsa. Riflessioni su *Diario 1938*”, *Nuovi argomenti*, s. 5, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 36-46.
- CONTINI, Gianfranco, “Introduzione alla *Cognizione del dolore*”, *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continicognizicon.php> (1/IX/2014).
- COPPOLA, Luca, “Ricordo di Elsa”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 32.
- COSTA, Simona; VENTURINI, Monica (eds.), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. I y II, Pisa, ETS, 2010.
- COSTANTINI, Costanzo, “Per le antiche strade”, *Il messaggero di Roma*, 6 agosto 1987, p. 13.
- CROCENZI, Lidia, “Elsa Morante” en *Narratrici d’oggi. De Cespedes, Cialente, Morante, Ginzburg, Solinas Donghi, Muccini*, Cremona, Mangiarotti, 1966, pp. 54-75.
- D’ANGELI, Concetta, *Leggere Elsa Morante,: Aracoeli, La Storia e Il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Mujeres en el cielo. Las filósofas de Elsa Morante”, *Revista de Occidente*, n. 326-327, 2008, pp. 178-198.
- D’AQUINO, Alida, “Elsa Morante e il proposito di «uccidere il genere»”, en COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. II, Pisa, 2010, pp. 101-114.
- DALLAMANO, Piero, “Ecco la storia degli umili”, *Paese sera*, 5 julio 1974, pp. 9-10.
- DAVID, Michel, “È non è un capolavoro?”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 41 (13 oct. 1974), p. 9.
- DAVOLI, Ninetto, “Gente con orari suoi”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 30.
- DE ANGELI, Elena, “La lavagna di Elsa”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 14.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, “I sortilegi di Elsa”, *Tempo*, a. 10, n. 41, 9-16 octubre 1948, p. 9

- \_\_\_\_\_, “Seconda prova di una scrittrice”, *Tempo*, a. 29, n. 25, 20 junio 1957, p. 77.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*. Garzanti, Milán, 1971.
- \_\_\_\_\_, “Nell’«Isola di Arturo» il mito della giovinezza”, *Notiziario Einaudi*, a. 6, n.1, abril 1957, pp. 13-14.
- DEBOLA, Rossana, “Strutture narrative e ideologia nella “Storia” di Elsa Morante”, *Studi novecenteschi*, n. 15, noviembre 1976.
- DELL’AIA, Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Edizioni B. A. Graphis, Bari, 2010.
- DELL’AQUILA, Giulia (ed.), *Studi di onomastica letteraria. Angelico Aprosio, Niccolò Amenta, Giuseppe Parini, Giorgio Bassani, Elsa Morante*, Pisa, Giardini, 2005.
- DI FAZIO, Angela, “Mito della crisi e crisi del mito in *Aracoeli* di Elsa Morante”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 20, 2013, pp. 17-35.
- DOLFI, Laura, “Jorge Guillén: viajes a Italia (1960-1963)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 30, pp. 65-80.
- \_\_\_\_\_, *Vittorio Bodini e la Spagna*, Unipr Co-Lab, 2015.
- DOMENICHELLI, Mario, “La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce”, en Muñiz Muñiz, M. de las Nives; Gracia, Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione: nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 325-345.
- ERMILLI, Marilena, *Insoliti fantasmi: la commedia degli spiriti nel primo romanzo di Elsa Morante*, Modena, Mucchi, 2007.
- FANO, Esther, “L’isola di Arturo: un romanzo non una favola”, *Mondo operaio*, a. 10, n. 5, junio 1957, pp. 50-51.
- FEHER, Drude, von der, *Violenza ed interpretazione. La storia di Elsa Morante*, Pisa, Istituti editoriale e poligrafici internazionali, 1999.
- FERRETTI, Gian Carlo, “Dentro e fuori la storia”, *Rinascita*, a. 31, n. 32, 9 ago. 1947, pp. 93-98.
- \_\_\_\_\_, “Il rifiuto della ‘Storia’”, *Rinascita*, a. 39, n. 44, 19 noviembre 1982, p. 41.



- \_\_\_\_\_, “Il dibattito sulla *Storia* di Elsa Morante”, *Belfagor*, a. 30, n. 1, 31 enero 1975, pp. 93-98.
- \_\_\_\_\_, “Perché tante storie dopo la neoavanguardia?”, *Rinascita*, a. 32, n. 19, 9 mayo 1975, pp. 23-24.
- FERRONE, Siro, “Davanti a un plotone d’ecuzione”, *Il ponte*, a. 30, n. 10, 31 octubre 1974, pp. 1151-1163.
- FERRONI, Giulio, “Elsa Morante e le narratrici”, en FERRONI, G., *Storia della letteratura italiana. Dallo sperimentalismo a Calvino 1945-1968*, Milán, Mondadori, 2005, pp. 41-52.
- \_\_\_\_\_, “Elsa Morante e le narratrici”, en *Storia della letteratura italiana. Dallo sperimentalismo a Calvino 1945-1968*, Milán, Mondadori, 2005, pp. 41-52.
- \_\_\_\_\_, “Elsa Morante”, en *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milán, Einaudi Scuola, 1991, p. 551-561.
- FOFI, Goffredo, “Alcuni appunti sul romanzo «La Storia»”, *Ombre rosse*, n. 7 diciembre 1975, pp. 89-98.
- \_\_\_\_\_, “Elsa e il ‘68”, *Reporter*, 7-8 diciembre 1985, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_, “L’età dell’oro a Montesacro”, *Il manifesto*, 10 noviembre 1982, p. 7.
- FORTINI, Franco, “Elsa Morante grande e solitaria”, *Corriere della sera*, 14 noviembre 1982, p. 5.
- FORTUNA, Sara, GRAGNOLATI, Manuele, “«Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde»: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad *Aracoeli* di Elsa Morante”, *Nuova corrente*, a. 55, n. 141, enero-junio 2008, pp. 85-123.
- FORTUNA, Sara; GRAGNOLATI, Manuele, (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009.
- GAGLIARDI, Rina, “La Morante non è marxista. E allora?”, *Il manifesto*, 19 julio 1974, p. 3.
- GALASSO, Giuseppe, “Che dice allo storico un romanzo d’oggi”, *La Stampa*, 5 julio 1974, p. 8.

- GANERI, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, P. Manni, 1999.
- GARBOLI, Cesare, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milán, Adelphi, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Aracoeli”, *Panorama mese*, a. 2, n. 5, enero 1983, pp. 74-75.
- \_\_\_\_\_, “Gli ultimi anni di Elsa Morante”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 16.
- \_\_\_\_\_, “Un crocicchio di esistenze”, *Corriere della sera*, 30 giu. 1974, p. 13.
- \_\_\_\_\_, “Pro o contro”, *L’espresso*, 11 agosto, 1974.
- GILIO, Maria Rosaria, *Le “lusinghe” di Maia nelle opere di Elsa Morante*, Roma, Sovera, 2003.
- GINZBURG, Natalia, “I personaggi di Elsa”, *Corriere della sera*, 21 julio 1974, p. 12.
- \_\_\_\_\_, “Menzogna e sortilegio”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 12.
- \_\_\_\_\_, “Elzeviri”, *Corriere della sera*, 30 junio 1974, p. 3.
- GIUDICI, Giovanni, “Così diventa arte la ‘cultura di massa’”, *L’Unità*, 18 noviembre 1982, p.11.
- GIUNTOLI LIVERANI, Francesca, *Elsa Morante. L’ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori Editore, 2008.
- GOLINO, Enzo, “La storia della Morante”, *Mondo operaio*, n. 8-9, agosto-septiembre 1974, pp. 97-101.
- GOTOR, José Luis, “Ezio Levi, un hispanista erudito”, en *L’pporto italiano alla tradizione degli studi ispanici, Actas del congreso Nel ricordo di Carmelo Samonà (Napoli, 30, 31 gennaio, 1 febbraio 1992)*, 1993, pp. 71-84.
- GRAMIGNA, Giuliano, “La Storia di Elsa Morante - Quella scritta dalle vittime”, *Il giorno*, 3 agosto 1974.
- GRAZIOSI, Paolo, “Babbo Natale al Babbuino”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 28.
- GRIECO, Giuseppe, “Elsa Morante”, *Grazia*, a. 34, n. 1075, 24 septiembre 1961, pp. 50-53.
- GRILLO, Rosa Maria, “La Spagna nel cuore di Leonardo Sciascia”, en BASTIAENSEN, Michel (ed.), *La penisola iberica e l’Italia : rapporti*

- storico-culturali, linguistici e letterari*, Florencia, Cesati, 2011, pp 437-447.
- Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante*, Turín, Rosenberg & Sellier, 1987.
- GUICCIARDI, Elena, “Quella femmina è Satana”, *La Repubblica*, 31 mayo 1989, p. 33.
- GUIDOTTI, Gloria, “L’intraducibile della *Storia* di Elsa Morante nella Spagna del 1976”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, 2004, pp. 167-176.
- KOESTLER, Arthur, *The Spanish Testament*, Londres, Victor Gollancz, 1937.
- LA CAPRIA, Raffaele, “La felicità e l’orrore”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 32.
- LA MONACA, Donatella, *Poetica e scrittura diaristica: Italo Svevo, Elsa Morante*, Caltanissetta, Sciascia, 2005.
- LAGORIO, Gina, “Aracoeli: vita contro storia”, *La nazione*, 30 novembre 1982, p. 3.
- LINGIARDI, Vittorio, “«Scene madri»: visioni psicoanalitiche da *Aracoeli* a *Volver*”, *Nuovi argomenti*, s. 5ª, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 169-187.
- LIVI, Augusto, “Esistenzialismo e ‘spirou’ nella notte del Premio Viareggio”, *Il nuovo corriere*, 17 agosto 1948, p.1.
- LUCAMANTE, Stefania (ed.), *Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Elsa Morante e l’eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998.
- \_\_\_\_\_; WOOD, Sharon (eds.), *Under Arturo’s Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette (Indiana), Purdue University, 2006.
- LUGNANI, Lucio; SCARANO, Emanuela (eds.), *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- LUPERINI, Romano, “*La Storia*” della Morante, la critica della «nuova sinistra» e alcuni problemi di metodo, en *Sociologia della letteratura. Atti del primo convegno nazionale* (Gaeta 2-4 ottobre 1974), edición de F. Ferrara, [et al.], Roma, Bulzoni 1978, pp. 279-289.
- MACRÌ, Oreste (ed.), *Poesia spagnola del Novecento*, Bologna, Guanda, 1961.

- MADRIGNANI, Carlo A., “La *Storia* di Elsa Morante e la ripresa della narrazione”, en BRIOSCHI, Franco; GIROLAMO, Costanzo (eds.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Turín, 1996 (1999), pp. 616-622.
- \_\_\_\_\_, “Poetiche del secondo dopoguerra. Tra Elsa Morante e Italo Calvino”, en BRIOSCHI, Franco; GIROLAMO, Costanzo (eds.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Turín, 1996 (1999), pp. 606-612.
- MAFFEY, Aldo, “Quando venne a trovarci in via del Tritone”, *Il messaggero di Roma*, 24 novembre 1986, p. 5.
- MAL-MAEDER, Danielle van, “Fantasmi in biblioteca. L’Antichità nel *Manoscritto trovato a Saragozza*”, *Cento Pagine*, n. IV, 2010, pp. 1-10.
- MARIANI, Gaetano, “Un libro problematico”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, p. 10-11.
- MARLENE, Vivi, “Gatto vivo gatto morto. Elsa e la fisica quantistica”, *Nuovi argomenti*, s. 5, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 102-114.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (ed.), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un’intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Il bosco de *La Storia*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, pp. 143-155.
- \_\_\_\_\_, “De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 16, 2009, pp. 225-245.
- MASSARI, Giulia, “L’isola di Elsa”, *Il mondo*, 19 marzo 1957, p. 15.
- \_\_\_\_\_, “La sua patria è l’isola di Arturo”, *L’illustrazione italiana*, a. 87, n. 5, mayo 1960, pp. 65-67 e 95.
- MATTAZZI, Isabella, “Il *Manoscritto trovato a Saragozza* – La rinascita di un testo. Tavola rotonda sulla nuova edizione Garnier Flammarion del romanzo di Jean Potocki”, *Allegoria* (Palermo), n. 59, 2009, pp. 169-199.

- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Lo spagnolo come strumento stilistico nella prosa italiana del ‘900”, en *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, Florencia, La Nuova Italia, 1994, pp. 154-171
- \_\_\_\_\_, “*La spada e la luna* di Laura Pariani: una scrittrice italiana e la cultura ispanica”, *Italica*, vol, 74, n. 3, 1997, pp. 375-391.
- \_\_\_\_\_, “Anna Maria Ortese e l’ispanità”, *Modern Languages Notes*, n. 112, 1997, pp. 90-104.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, “Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante”, *Studi novecenteschi*, n. 47-48, junio-diciembre 1994, pp. 11-36.
- MINORE, Renato, “Nell’isola, con Mirtilla la Nera”, *Il messaggero di Roma*, 24 noviembre 1986, p. 5.
- MOIX, Terenci, *El peso de la paja. Memorias. El cine de los sábados*, 1ª ed., Barcelona, Plaza & Janes, abril, 1990.
- MONDO, Lorenzo, “Una saga moderna della povera gente”, *La stampa*, 19 julio 1974, p. 8.
- \_\_\_\_\_, “Dopo la ‘Storia’ una Morante alle radici del dolore”, *Tuttolibri*, a. 8, n. 334, 13 noviembre 1982, p. 1.
- MONELLI, Paolo, “Elsa Morante”, *Successo*, a. 4, n. 2, febrero 1962, pp. 118-120 y 130.
- MONTEFOSCHI, Giorgio, “Vola più in alto lo strazio materno”, *Il messaggero di Roma*, 24 noviembre 1986, p. 5.
- MORANDINI, Giuliana, “Paura di bomba”, *Il messaggero di Roma*, 6 agosto 1987, p. 13.
- MORANTE, Daniele, “La formula breve”, 7-8 diciembre 1985, p. 31.
- \_\_\_\_\_; ZAGRA, Giuliana (eds), *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Turín, Einaudi, 2012
- MORANTE, Marcello, *Maledetta Benedetta*, Milán, Garzanti, 1986.
- MUÑIZ MUÑIZ, Maria de las Nieves, *La novela histórica italiana*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1980.
- \_\_\_\_\_; GRACIA, Jordi (eds.), *Italia/Spagna cultura e ideología dal 1939 alla transizionei. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessí*, Roma, Bulzoni, 2011.

- \_\_\_\_\_, “Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna”, *Quaderns d'Italia* 4/5, 1999/2000, pp. 67-88.
- \_\_\_\_\_, “La linea Cervantes-Pirandello (per una storia dei rapporti fra critica e ideología)”, *Allegoria*, vol. 7, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Premessa”, en MUÑIZ MUÑIZ, M. de las Nives; GRACIA, Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione: nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 11-15.
- Nuovi Argomenti. Morante, un secolo*, n. 57, enero-marzo 2012, Mondadori, Milán, 2012
- ORTESA, Cosimo, “E. Morante, l’utopia che contamina e non redime”, *Il manifesto*, 31 julio 1974, p. 4.
- PACCAGNELLA, Ivano, “Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi”, en *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Turín, Einaudi, 1983, pp. 103-167.
- PALANDRI, Enrico, SERKOWSKA, Hanna (eds.), *Le fonti in Elsa Morante*, Venecia, Ca’Foscari, 2015.
- PALLAGROSI, Gioia, *Nell’officina di Elsa Morante. Un’inedita redazione autografa de Lo scialle Andaluso*, Roma, Spolia, 2008.
- PAMPALONI, Geno, “Elsa Morante e la memoria”, *L’espresso*, a. 3, n. 23, 9 junio 1957, p. 13.
- \_\_\_\_\_, “L’oscura madre”, *Il giornale nuovo*, 18 noviembre 1982, p. 3.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Descrizioni di descrizioni*, Graziella Chiaricossi (ed.), Milán, Garzanti, 1996.
- \_\_\_\_\_, “L’isola di Arturo”, *Vie nuove*, a.12, n. 50, 21 diciembre 1957, p. 31.
- \_\_\_\_\_, “La gioia della vita la violenza della storia”, *Tempo*, a. 36, n. 30, 19 julio 1974, p. 77-78.
- \_\_\_\_\_, “Un’idea troppo facile nel mare sconfinato della storia”, *Tempo*, a. 36, n. 31, 2 agosto 1974, p. 75-76.
- PERPETUA, Manuela, *L’analisi strutturale dei racconti di Elsa Morante*, Roma, Lombardi, 1999.

- PETROCCHI, Giorgio, "Aspettiamo dieci anni", *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, p. 11-12.
- POGGIO, Piero, "Non mi piace essere fotografata, però devo ammetterlo: sono ancora carina", *Gente*, a. 28, n. 50, 14 dicembre 1984, pp. 34-38.
- PORCIANI, Elena, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Percorsi diegetici e tematici della scrittura giovanile di Elsa Morante", *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, pp. 157-172.
- PREMOLI, Giuseppe, "È bastata una lettera per passare da una parte all'altra", *Il manifesto*, 27 luglio 1974, p. 4.
- PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Milán, Mursia, 1966.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milán, Scheiwiller, 1997.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Romanciero della Resistenza Spagnola*, Milán, Feltrinelli, 1960.
- PUPINO, Angelo R., *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, Rávena, Longo, 1968.
- \_\_\_\_\_, "Elsa Morante", en GRANA, Gianni (ed.), *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milán, Marzorati, vol. VI, 1969, pp. 715-743.
- \_\_\_\_\_, "Elsa Morante", en *Letteratura italiana. I contemporanei. 3*, Milán, Marzorati, 1997, pp. 715-743.
- \_\_\_\_\_, "La Storia è o non è un capolavoro? Introduzione", *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 4-6.
- RAGNI, Eugenio, "Elsa Morante", en MARIANI, Gaetano; PETRUCCIANI, Mario, *Letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Roma, Luciano Lucarini, 1980, pp. 767-781.
- RAGO, Michele, "Pianto d'amore e di morte", *Paese sera*, 9 novembre 1982, p. 11.
- RAMONDINO, Fabrizia, "La più bella dichiarazione?", *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 20-21.
- RAPISARDA, Giusi L., "Lo 'scandalo' della nascita: come si è trasformato nei suoi libri", *Il messaggero di Roma*, 24 novembre 1986, p. 5.

- RAVANELLO, Donatella, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venecia, Marsilio, 1980.
- RELLA, Franco, “La Storia: un mediocre romanzo borghese, da criticare da un punto di vista marxista e proletario”, *Il manifesto*, 24 julio 1974, p. 3.
- ROCCO CARBONE, Lorenza, *Ripensando Elsa*, Nápoles, Massa, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Il mondo salvato dai ragazzini. Nel centenario della nascita di Elsa Morante (1912-2012)*, Milán, Kairós, 2013.
- ROSA, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milán, Il Saggiatore, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Dal romanzo storico alla “Storia. Romanzo”. Romanzo Storico, antistorico, neostorico”, en COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. I, Pisa, 2010, pp. 45-70.
- \_\_\_\_\_, *Elsa Morante di Giovanna Rosa*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Il patto narrativo*, Milán, Il Saggiatore, 2008
- ROSSANDA, Rossana, “Una storia d’altri tempi”, *Il manifesto*, 7 agosto 1974, p. 3.
- SALINARI, Carlo, “Il barolo e la coca-cola”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 octubre 1974, p. 12.
- SAMONÀ, Carmelo, “Elsa Morante e la musica”, *Paragone*, a. 37, n. 432, febrero 1986, pp. 13-20.
- SAVIANE, Sergio, “Elsa Morante e l’isola di Arturo”, *L’espresso*, a. 1, n. 1, 2 octubre 1955, p. 11.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa, “Il primo *Don Chisciotte* bilingue in Italia”, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 3, 2013, pp. 221-227.
- SCHACHERL, Bruno, “Il mito di Usepe e il romanzo popolare”, *Rinascita*, a. 31, n. 33, 23 agosto 1974, pp. 19-20.
- SCHIFANO, Jean-Noël, Notarbartolo, Tjuna (eds.), *Cahiers Elsa Morante*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- \_\_\_\_\_, “Barbara e divina”, *L’espresso*, a. 30, n. 48, 2 diciembre 1984, pp. 122-133.



- SERKOWSKA, Hanna, *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, Kradow, Rabid, 2002.
- SERMONTI, Fabio (eds.), “Ma, insomma, questo romanzo è brutto o bello?”, *Prospettive libri*, a. 2, n. 23, novembre 1982, pp. 33-37.
- SERPA, Franco, “Il greco di Elsa”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 14.
- SGAVICCHIA, Siriana, “Indagini sul manoscritto di «Menzogna e sortilegio». Le memorie di un «Don Chisciotte bambino»”, in COSTA, Simona; VENTURINI, Monica, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, vol. II, Pisa, 2010, pp. 127-138.
- SGORLON, Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milán, Mursia, 1994.
- SICILIANO, Enzo, “La Storia decadente”, *Il mondo*, a. 24, n. 28, 11 luglio 1974, p. 18.
- \_\_\_\_\_, “La guerra di Elsa”, *Il mondo*, a. 24, n. 33, 17 agosto 1972, p. 21.
- SOFRI, Adriano, “Anima e corpo”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 36-37.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, “Scrivere ‘alla Morante’”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 12-13
- SPINAZZOLA, Vittorio, “Lo ‘scandalo’ della storia”, *L’Unità*, 21 luglio 1974, p. 3.
- \_\_\_\_\_, “Perché la Storia torna in famiglia?”, *L’Unità*, 18 novembre 1982, p. 11.
- \_\_\_\_\_, *L’egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*, Milán, Il Saggiatore, 2007.
- SPLENDORINI, Ilaria, “*Menzogna e sortilegio*” di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Florencia, Le lettere, 2010.
- STANCHANELLI, Elena, “La ragazzina”, *Nuovi argomenti*, s. 5, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 47-53.
- STEFANI, Luigina, “Favola e ideologia in «Menzogna e sortilegio»”, *Quaderno ’70 sul Novecento*, Padua, Liviana, 1970, p. 177-188.
- \_\_\_\_\_, “Recensione a *La Storia*”, *Belfagor*, XXIX, 1974, n. VI.
- SUSANI, Carola, “Appunti su *La Storia*, innocenza e colpa”, *Nuovi argomenti*, s. 5, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 54-58.
- SZYMANOWSKA, Joanna, “La guerra civile di Spagna nella letteratura italiana”, in BASTIAENSEN, Michel (ed.), *La penisola iberica e l’Italia : rapporti*

- storico-culturali, linguistici e letterari*, Florencia, Cesati, 2011, pp. 417-426.
- TEDESCO, Natale, “La Spagna negli scrittori siciliani del Novecento. Alcuni esemplari da Sciascia a Piccolo”, en MUÑIZ MUÑIZ, M. de las Nives; GRACIA, Jordi (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione: nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 105-121.
- TELLINI, Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milán, Mondadori, 1998.
- TERRACINI, Lore, “Carmelo Samonà”, *Actas del Congreso Nel ricordo di Carmelo Samonà, Napoli 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992*, 1993, pp. 109-116.
- THOMAS, Hugh, *La guerra civil española*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- TIRELLI, Umberto, “Viva”, *Reporter*, 7-8 dicembre 1985, p. 31.
- TODISCO, Alfredo, “Che cosa può nascondere un nuovo scialle andaluso”, *Corriere della sera*, 5 enero 1964, p. 9.
- TRENTINI, Nives, “La ricezione di Lorca in Italia negli anni sessanta e settanta”, en MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves; GARCÍA, Jordi (eds.), *Italia/Spagna cultura e ideología dal 1939 alla transizionei. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 229-251.
- TUCK, Lily, *Woman of Rome: a life of Elsa Morante*, Harper Perennial, Nueva York, 2009.
- Ulisse (Davide Lajolo), “La Storia: un romanzo crudele con personaggi tenerissimi”, *Giorni vie nuove*, a. 4, n. 32, 14 agosto 1974, p. 9.
- ULIVI, Ferruccio, “Connotati insoliti”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 40, 6 ottobre 1974, p. 13.
- UNAMUNO, Miguel, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914.
- \_\_\_\_\_, “Entorno al casticismo”, en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2007, vol. VIII, pp. 61-116.

- \_\_\_\_\_, “El caballero de la Triste Figura”, en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2007, vol. VIII, pp. 257-277.
- VALERIO, Chiara, “Mi riconosci, Aracoeli?”, *Nuovi argomenti*, s. 5, n. 57, enero-marzo 2012, pp. 59-68.
- VENTURI, Gianni, *Elsa Morante*, Firenze, La nuova Italia, 1997.
- \_\_\_\_\_, “La menzogna della bellezza: *Aracoeli*”, *Narrativa*, n. 17, febbraio 2000, pp. 123-136.
- VIRDIA, Ferdinando, “Gioia di vivere destino di morte”, *La fiera letteraria*, a. 50, n. 28, 14 julio 1974, p. 20.
- ZAGRA, Giulina; BUTTÒ, Simonetta, *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, 2006.
- ZAGRA, Giulina, “Dal romanzo incompiuto *Nerina* a *Lo scialle andaluso*: genesi di un racconto”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, pp. 201-213.
- \_\_\_\_\_, “Ritratto della scrittrice al suo tavolo di lavoro: progetti, trame, personaggi dall’Archivio di Elsa Morante”, en CARDINALE, Eleonora; ZAGRA, Giuliana (eds.), “*Nacqui nell’ora amara del meriggio*”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale, n. 17, 2013, pp. 9-9-19.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati nell’Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.
- ZANARDO, Monica, “Appunti sui manoscritti della *Storia* di Elsa Morante (con appendice di inediti)”, *Filologia e Critica*, Roma, Salerno, a. XXXVII, 2012, pp. 431-462.
- \_\_\_\_\_, “I manoscritti per la stesura della “*Storia*” di Elsa Morante”. Directora: Sonia Gentili. Università di Roma La Sapienza. , Dipartimento di Scienze Documentarie Linguistico Filologiche e Geografiche, 2013.

- \_\_\_\_\_, “La biblioteca della *Storia* attraverso lo studio dei manoscritti: alcuni esempi di utilizzo delle fonti”, en Palandri, E.; Serkowska, H. (eds.), *Le fonti di Elsa Morante*, Venezia, Ca’ Foscari, 2015, pp. 111-117.
- \_\_\_\_\_, “Le poesie di Davide Segre: un’appendice inedita a *La Storia*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 20, 2013, pp. 49-71.
- \_\_\_\_\_, “Le poesie di Davide Segre: un’appendice inedita a *La Storia*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 20, 2013, pp. 49-71.
- ZINATO, Emanuele, “Note su spazio, corpo e percezione in *Aracoeli* di Elsa Morante”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 20, 2013, pp. 37-48.