Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

Ticontre. Teoria Testo Traduzione NUMERO 23 / 2025
Rivista semestrale
ISSN 2284-4473
Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: Pietro Taravacci
teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amiherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordeglia (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato 7
Introduzione
Daniele Giglioli – Università di Trento
Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia
Elsa Rita dos Santos – Università di Trento
Pietro Taravacci – Università di Trento

Memoria e oblio della Shoah 15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler
Daniele Robol – Università di Bologna

Guernica, el último viaje (2006) 41
Radioteatro de Laila Ripoll
Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia

Il Portogallo come «passato che non passa» 63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria
Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia

La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida 83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón
Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma

Tempi di percorrenza di Via del Popolo 107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina
Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia

La memoria sulle soglie del testo 125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paíños di Manuel Rivas
Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral 141
Elsa Rita dos Santos – Università di Trento

L'Ecobiografia 159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo
Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno

«El paisaje es memoria» 181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares
Ida Grasso – Università della Calabria

There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth 201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo
Lisa Marchi – Università di Trento

Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator 223
Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine 243
Emiliano Zanelli – Università di Ginevra

Il contagio della memoria 265
Mondi possibili e mostri autofinzionali in Cronorifugio di Georgi Gospodinov
Luca Diani – Università dell'Aquila

Saggi

La non-fiction metabiografica 287
Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre

Teoria e pratica della traduzione

Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza 309
Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

Reprints

Lachmann traduttore di Petrarca 335
Su una lettura giovanile dei Rerum vulgarium fragmenta
Karl Lachmann a cura di Alessia Serluca - Università di Trento) traduzione di Giorgia Voi

Sezione monografica

Memoria. Il presente del passato

A cura di
Daniele Giglioli
Francesca Lorandini
Elsa Rita Dos Santos
Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato
Introduzione

Daniele Giglioli – *Università di Trento*
Francesca Lorandini – *Università di Modena e Reggio Emilia*
Elsa Rita dos Santos – *Università di Trento*
Pietro Taravacci – *Università di Trento*

Introduzione alla sezione monografica *Memoria. Il presente del passato*

Introduction to the journal's monographic section *Memory. The Present of the Past*

Nel corso del secondo Novecento il dibattito attorno alla memoria ha occupato uno spazio sempre maggiore negli studi storici, antropologici, sociologici e letterari. Già nel 1966 Frances A. Yates, con *The Art of Memory*, aveva ripercorso le modalità di organizzazione della memoria dall'antichità classica al Rinascimento, riconoscendo un'importanza centrale alla produzione e alla configurazione di immagini. Trent'anni dopo, nel 1998, Mary Carruthers approfondiva questa riflessione in *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, concentrandosi sul Medioevo e sulla forza inventiva della memoria nella creazione di un modo di vedere il mondo. Dagli anni Settanta, la riflessione sulla memoria culturale ha dato vita a progetti interdisciplinari come quello sui *lieux de mémoire* curato da Pierre Nora, e ha continuato ad essere approfondita, in contributi decisivi come quelli di Jan Assmann (*Erinnerungsträume. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses*, 1992) e Aleida Assmann (*Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992), che riprendono e sviluppano il concetto di *mémoire collective* studiato da Maurice Halbwachs nella prima metà del Novecento.

La memoria culturale è la memoria di una comunità che trasforma e modella i ricordi individuali in un racconto condiviso: è una strategia narrativa di rievocazione e riappropriazione che permette di costruire un patrimonio simbolico e materiale comune. In questa prospettiva, Avishai Margalit si è interrogato su come la memoria condivisa fondi e rafforzi il sentimento identitario di una comunità e sulla possibilità di elaborare un'etica della memoria (*The Ethics of Memory*, 2004) che sia anche un'etica dell'oblio e del perdono. Ogni riflessione sulla memoria sembra infatti comprendere inevitabilmente anche una riflessione su questi altri due termini, si pensi ad esempio a studi importanti come *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (2004) di Harald Weinrich o *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) di Paul Ricœur.

La memoria, sia personale che culturale, sembra configurarsi dunque al tempo stesso come un serbatoio di dati e un motore d'invenzione. Nella letteratura contemporanea può essere un tema, un elemento formale e strutturale, o vero e proprio metodo di indagine. In questo monografico di «Ticontre» abbiamo voluto studiare le modalità e gli strumenti attraverso cui la memoria culturale viene rielaborata dalla letteratura contemporanea, in particolare dal 1970 a oggi. Diverse domande hanno guidato il nostro lavoro: con quali dispositivi la narrativa, il teatro e la lirica riflettono sulla memoria culturale? Come mettono formalmente in gioco il rapporto tra memoria indivi-

duale e memoria culturale? Come si configura la relazione tra autore, testo e lettore nell'elaborazione della memoria culturale? Ci sono degli elementi specifici che caratterizzano le strade battute dalla narrativa, dal teatro e dalla lirica da cinquant'anni a questa parte?

Ci interessava investigare quelle forme di sperimentazione narrativa in cui autore e narratore sembrano confondersi dietro le maschere di un io sospeso tra ricordo e immaginazione e quelle forme di realismo documentario in cui l'autore inserisce nel tessuto narrativo frammenti d'archivio. Sul versante teatrale, volevamo indagare i meccanismi drammaturgici di coinvolgimento dello spettatore e analizzare come l'oblio e la rimozione svolgano un ruolo determinante nella rappresentazione scenica, comprendendo spesso una riflessione metateatrale. Per quanto riguarda la lirica, abbiamo posto l'attenzione sul ruolo della memoria culturale all'interno del dibattito che da Baudelaire in poi ha caratterizzato la specificità della poesia rispetto agli altri generi letterari, riflettendo in particolare sul ruolo di testimonianza affidato alla memoria nell'evocazione di un presente poetico che, come osservano poeti e pensatori da Paul Celan a José Ángel Valente, da María Zambrano a Hannah Arendt, vive in uno spazio di perenne presente tra *passato e futuro*.

La nostra proposta di lavoro, lanciata nell'autunno del 2023, è stata accolta da studiosi e studiose che si occupano di aree linguistiche e culturali diverse, e nei mesi di lavorazione del numero è stata arricchita da nuove e spesso inaspettate prospettive. I contributi raccolti esplorano la memoria culturale con tecniche, strumenti e approcci teorici complementari: dal teatro che ricostruisce geografie dell'infanzia alle narrazioni che intrecciano corpo umano e paesaggio nell'area italiana; dall'oblio generazionale dei traumi storici alle distopie della nostalgia nelle letterature germanofone e balcaniche; dalle strategie narrative che rielaborano la fine delle utopie rivoluzionarie francesi alle memorie intime del lutto familiare, ai radiodrammi che rievocano i traumi della guerra civile, alle geografie sommerse dalla storia e alle sperimentazioni linguistiche nel contesto ispanico; dalle metafore poetiche della memoria alle ricerche identitarie lusofone post salazarismo, fino alle narrative diasporiche della letteratura latino-americana e alle cosmogonie della letteratura nativo-americana che radicano la memoria nella terra stessa. Ogni contesto culturale offre strumenti specifici per elaborare il rapporto tra memoria individuale e collettiva, mostrando la vitalità e la diversità delle strategie contemporanee nell'affrontare una delle questioni centrali della letteratura del nostro tempo, e forse anche di tutti i tempi.

Eppure nella varietà di approcci e nelle specificità delle opere analizzate, ci sembra possibile individuare alcuni nuclei tematici e formali attorno a cui si articolano le analisi e le riflessioni dei diversi contributi, che riflettono altrettanti modi di concepire e mettere in scena la memoria culturale.

1 MEMORIA STORICA E IDENTITÀ COLLETTIVA

Un primo gruppo di contributi si concentra sul ruolo della letteratura nell'elaborazione di eventi storici particolarmente traumatici e delle loro ricadute sull'identità collettiva. Su questa linea si inserisce l'analisi di Daniele Robol del dramma *Tanzcafé Treblinka* (2001) di Werner Kofler, che mette in scena il conflitto generazionale attorno alla memoria della Shoah e l'*oblio di fuga* nell'Austria contemporanea. Attraverso due monologhi contrapposti – quello di un anziano testimone e quello di un giovane che inizialmente nega ma poi rivela di conoscere i fatti dello sterminio pur non volendoli ricordare – Kofler

evidenzia come nelle nuove generazioni si manifesti un desiderio di dissociazione e sottrazione rispetto a un passato traumatico e devastante, percepito in netto contrasto con la cultura contemporanea dell'edonismo e della leggerezza.

Nel contesto spagnolo, Veronica Orazi esamina il *radioteatro Guernica, el último viaje* (2006) di Laila Ripoll, dedicato al bombardamento di Guernica e al celebre quadro di Picasso. L'opera, popolata da morti viventi e animali antropomorfizzati, rappresenta la memoria come depositaria di un trauma universale, creando una temporalità dove passato e presente si sovrappongono. *Guernica, el último viaje* riflette la fase della Transizione democratica spagnola, in un'atmosfera carica di speranza verso il futuro, ma viene scritta nel 2006 quando era già evidente l'incompletezza di quel processo di elaborazione del trauma. La memoria diventa così resistenza attiva contro la manipolazione storica e strumento di denuncia universale contro ogni guerra.

Il saggio di Eugenio Lucotti si concentra sulla *Tetralogia lusitana* (1965-1983) di Almeida Faria, interpretata come una rappresentazione delle questioni inerenti alla rifondazione dell'identità culturale portoghese dopo la Rivoluzione dei garofani del 1974. La saga narra la decadenza di una famiglia di latifondisti dell'Alentejo, mettendo in luce la necessità delle generazioni post *Estado Novo* di ripensare criticamente il passato nazionale e, di conseguenza, di costruirsi una nuova identità culturale. Nel saggio, l'analisi della memoria si basa sulla distinzione di Aleida Assmann tra *memoria funzionale* e *memoria-archivio* e sul concetto di *passato che non passa*. La memoria culturale portoghese appare infatti immobilizzata, ancorata ai miti imperiali e alle narrazioni camoniane in cui l'anima portoghese appare smarrita, impedendo un confronto critico con la realtà contemporanea. Per ridefinire l'identità è necessario operare dei tagli (*cortes*): non si tratta di cancellare il passato, ma di rileggerlo in modo diverso, instaurando un rapporto dinamico che includa l'oblio selettivo come terapia funzionale alla rifondazione identitaria.

2 MEMORIA SOGGETTIVA E RIELABORAZIONE DEL LUTTO

Un secondo nucleo tematico riguarda la dimensione più intima della memoria, legata alla rielaborazione di lutti personali o traumi biografici. Carlos Frühbeck Moreno analizza due opere di memoria del lutto paterno (*Tiempo de vida* di Marcos Giralt Torrente del 2010 e *No entres dócilmente en la noche quieta* di Ricardo Menéndez Salmón del 2020), come esempi di scrittura testimoniale contemporanea che rappresentano un'alternativa alla presentazione omogenea dell'intimità nella sfera pubblica attuale. La memoria autobiografica si configura come un processo attivo di ricostruzione che dipende dalle capacità narrative apprese socialmente: è uno spazio di conflitto tra un'esperienza privata indicibile e la necessità di inserirla in strutture narrative pubbliche e riconoscibili. Anche in questo caso, il ricordo autentico richiede necessariamente l'oblio selettivo, che conferisce forma e limiti precisi alla memoria: entrambi gli autori analizzati mostrano come la separazione e l'allontanamento siano condizioni necessarie per una successiva riappropriazione e comprensione dell'eredità paterna.

Angela Albanese prende in esame la pièce teatrale autobiografica *Via del Popolo* (2022) di Saverio La Ruina, ambientata nell'omonima strada di Castrovillari dove l'autore ha trascorso l'infanzia. Attraverso una contemporanea *ars memoriae* che richiama gli antichi trattati di mnemotecnica e sfrutta la specificità dello spazio scenico, La Ruina riattiva i ricordi e restituisce

l'identità di una comunità. La visione della memoria è duplice: memoria privata e familiare che si intreccia con quella collettiva e storica, ma anche pratica teatrale che utilizza luoghi (*loci*) e figure (*imagines agentes*) per riattivare i ricordi. *Via del Popolo* diventa così un teatro della memoria: ogni luogo corrisponde a storie, personaggi e voci dialettali che l'autore recupera per ricomporre un'identità culturale perduta, trasformando la geografia reale in spazio scenico dove vivi e morti convivono.

Il saggio di Chiara Albertazzi è dedicato a *A man dos paíños* (2000) di Manuel Rivas, trittico che comprende un racconto di finzione, un racconto fotografico e uno giornalistico. L'autore galego fonde poesia e prosa, realtà e finzione, codice verbale e visivo, e la memoria dell'identità galega si articola a più livelli: da quella intima e individuale (trauma dell'emigrazione, *morriña* nostalgica) a quella storica e collettiva (Guerra civile, franchismo). Rivas trasforma la memoria dell'emigrazione galega in *memoria esemplare*, che genera empatia verso altre realtà migratorie. La memoria pervade non solo il testo ma anche l'apparato paratestuale (copertina, cartoline, epigrafi), facendosi veicolo di trasmissione di storie dimenticate di migranti e naufraghi, silenziosi protagonisti della storia.

Il contributo di Elsa Rita dos Santos si muove a cavallo tra memoria soggettiva e culturale, nell'intersezione tra vissuto soggettivo e narrazione collettiva, esplorando la concezione della memoria nella poesia di Ana Luísa Amaral a partire dalla metafora delle "sale delle visite". Diversamente dalle metafore spaziali classiche (archivio, biblioteca, soffitta), le "sale delle visite" di Amaral rappresentano luoghi memoriali spontanei dove tutti i ricordi – felici o traumatici, vicini o lontani – coesistono sullo stesso piano, guidati dagli affetti e dalle libere associazioni. Opponendosi alla storiografia ufficiale con un *rovesciamento* delle prospettive tradizionali, la poetessa portoghese trasforma la memoria in uno strumento poetico di rivisitazione della tradizione culturale e opera una sovversione che restituisce umanità e intimità a personaggi del passato cristallizzati dalle narrazioni storiche, creando uno spazio conviviale dove scrittura poetica, memoria personale e collettiva dialogano in una quotidianità carica di affetti e ironia.

3 MEMORIA, PAESAGGIO E DIMENSIONE ECOLOGICA

Un terzo gruppo di saggi si concentra in particolare sul rapporto tra memoria e territorio, con un'attenzione alla dimensione ecologica della memoria culturale. Con il termine ecobiografia Irene Cecchini identifica narrazioni in prosa incentrate su luoghi specifici, e porta come esempio *Pianura* (2021) di Marco Belpoliti e *Una voce dal profondo* (2023) di Paolo Rumiz. Nell'ecobiografia, il saggio, l'autobiografia e la mobilità fisica (principalmente a piedi) si fondono per esplorare le relazioni tra società e ambiente, e mostrano come il paesaggio sia depositario di una memoria che si stratifica attraverso le interazioni tra umano e non-umano. La memoria è intesa come immersione nel territorio, radicata nei gesti e nelle relazioni quotidiane tra abitanti e spazio naturale, e il paesaggio, a sua volta, è concepito come un archivio materiale attivo, dove la materia racconta storie di relazioni e trasformazioni. L'ecobiografia può così dare vita a una "memoria culturale ecologica" che superi la visione antropocentrica, riconoscendo al paesaggio un ruolo di agente attivo nella formazione dell'identità collettiva e nella trasmissione di saperi che legano passato e presente.

Anche il saggio di Ida Grasso tocca questioni simili, riflettendo sull'opera *Distintas formas de mirar el agua* (2015) di Julio Llamazares. Grasso analizza come il romanzo denunci i pericoli della *desmemoria* nella Spagna post-franchista, legati al duplice silenzio che ha caratterizzato prima la dittatura e poi la Transizione, quando la memoria è stata percepita come un fattore divisivo nel processo di pacificazione sociale, fenomeno che ha causato la perdita irreparabile di testimonianze dirette sulla Guerra Civile e sui soprusi commessi dal franchismo. Per Llamazares il compito degli scrittori è recuperare ciò che è minacciato dall'oblio e fondamentale per lui, in questo processo, è il ruolo del territorio, inteso come depositario di memorie e traumi collettivi. Il paesaggio diventa così un mediatore attivo nella ricostruzione del ricordo, un luogo in cui si intrecciano memoria personale e collettiva, conferendo spessore e continuità alla memoria culturale.

Il legame tra territorio e memoria culturale è centrale anche nel saggio di Lisa Marchi che riflette sulla poesia della scrittrice nativo-americana Joy Harjo, concentrandosi sulla raccolta *Weaving Sundown in a Scarlet Light* (2023). Harjo utilizza la scrittura poetica per combattere l'amnesia culturale indotta dal colonialismo e per preservare le tradizioni native americane, offrendo alle comunità native una possibilità di riscatto e una garanzia di continuità. Emerge una visione del rapporto tra presente e passato profondamente radicata nella terra: la memoria non è un archivio umano individuale, ma è incorporata e custodita dalla terra stessa, che ricorda tutto e conserva nei suoi strati geologici la storia traumatica del genocidio coloniale. Una memoria culturale che trascende l'umano e include piante, animali ed elementi naturali in una rete orizzontale di reciprocità; una memoria vivente che si contrappone alla storiografia coloniale, facendo emergere traumi sepolti e rendendo manifesta la resilienza nativa; una memoria non lineare che, muovendosi a spirale, attraversa dimensioni temporali diverse e collega passato, presente e futuro.

4 SPERIMENTAZIONI FORMALI E RIFLESSIONI METALETTERARIE

Gli ultimi contributi si concentrano in particolare sulle sperimentazioni formali e sulle riflessioni metaletterarie legate alla memoria. Il saggio di Gabriele D'Amato si focalizza sulle strategie narrative, in particolare sul concetto di multiprospettivismo, considerato uno strumento particolarmente efficace nel restituire la complessità delle memorie che coesistono all'interno della memoria culturale, permettendo al contempo una comprensione più ampia della memoria e dei conflitti che essa racchiude. Attraverso l'analisi di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* di Junot Díaz, D'Amato mostra come il narratore Yunior rappresenti un soggetto implicato che, benché sembri dare voce alle vittime del regime di Trujillo, perpetua in realtà le stesse forme di dominio narrativo che si proponeva di denunciare. Nel romanzo di Díaz, la costruzione di una negoziazione simulata tra voci molteplici consente a D'Amato di formulare il concetto di pseudo-multiprospettivismo, tattica retorica volta a problematizzare la strategia multiprospettica. Una modalità che mette in luce come la memoria culturale non sia mai neutra, ma sempre implicata in dinamiche di potere, manipolazione e complicità, e come sia necessaria un'attenzione costante, etica e critica, verso ogni sua strategia narrativa, al fine di evitare semplificazioni dicotomiche tra vittime e carnefici.

Emiliano Zanelli analizza l'opera di Antoine Volodine e la sua letteratura post-esotica. Volodine crea un universo narrativo popolato da ex-rivoluziona-

ri sconfitti, rinchiusi in un carcere immaginario dove scrivono per comunicare tra loro e soprattutto per ricordare (i compagni caduti, le lotte passate, il mondo perduto). La visione della memoria è duplice e complessa: da un lato si presenta come un'incessante ruminazione che fa subire al passato un processo di distillazione alchemica, privando la storia di riferimenti precisi per estrarne l'essenza pura (campi, prigioni, rivoluzioni, esecuzioni). Dall'altro, questa memoria ha carattere transitorio e funzionale: non è fine a sé stessa ma è strumento per trasformare la malinconia per un mondo perduto in lutto elaborato, e quindi in possibilità di nuova vita.

Il saggio di Luca Diani, infine, analizza *Cronorifugio* (2020) di Georgi Gospodinov. Al centro del romanzo vi è il concetto di cronorifugio, un ambiente clinico ricreato nello stile di un'epoca passata per offrire un rifugio a pazienti affetti da Alzheimer. Tuttavia, quando l'epidemia della memoria si diffonde e gli europei iniziano a percepire il presente come un paese straniero, l'idea terapeutica dei cronorifugi si estende fino a diventare una proposta politica applicata ai singoli paesi dell'Europa. Il romanzo autofinzionale, segnato dallo sdoppiamento dello scrittore, mette in scena in modo singolare i pericoli legati alla manipolazione della memoria, responsabile delle ondate di passatismo o nostalgia che negli ultimi anni pervadono l'Europa. Al contempo, il romanzo interroga criticamente il ruolo della letteratura e della scrittura come mediatori tra individuo e realtà, e tra individuo e memoria – sia personale che culturale – soffermandosi sulla necessità della memoria nel processo di consolidamento dell'identità.

Nel loro insieme, questi contributi mostrano come la letteratura contemporanea abbia fatto della memoria culturale non solo un tema privilegiato, ma anche un laboratorio di sperimentazione formale e un terreno di riflessione critica sui meccanismi di costruzione dell'identità individuale e collettiva. La memoria non viene semplicemente evocata come archivio del passato, ma si trova ad essere interrogata nelle sue modalità di trasmissione, riscrittura e selezione, rivelandosi uno spazio dinamico e ambivalente, in cui si intrecciano dimensioni affettive, etiche e politiche. Particolarmente rilevante è l'attenzione ai luoghi e ai paesaggi della memoria, considerati non solo come depositari di tracce e storie, ma come spazi attivamente plasmati dalla memoria stessa, che ne determinano il significato e contribuiscono a configurare l'identità collettiva. Si delinea così un panorama complesso in cui la memoria appare come un campo di tensione tra conservazione e trasformazione, tra nostalgia e slancio verso il futuro, tra testimonianza e immaginazione. La letteratura assume un ruolo fondamentale non solo nel preservare le tracce del passato, ma anche nel rielaborarle criticamente, contribuendo alla costruzione di una coscienza collettiva aperta al dialogo e alla pluralità delle voci.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASSMANN, ALEIDA, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H.Beck 1999, trad. it. SIMONA PAPARELLI *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002.

ASSMANN, JAN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H.Beck, 1992, trad. it. FRANCESCO DE ANGELIS *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi 1997.

CARRUTHERS MARY, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge/New York, Cambridge University Press 1998, trad. it. LAURA ISEPPI, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale 2006.

MARGALIT, AVISHAI, *The Ethics of Memory*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2002, trad. it. VALERIA OTTONELLI, *L'etica della memoria*, Bologna, il Mulino 2006.

YATES FRANCES A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul 1966, trad. it. ALBANO BIONDI, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972.

NORA PIERRE (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, 3 vol., Paris, Gallimard 1984-1992

RICŒUR, PAUL, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil 2000, trad. it. NICOLETTA SALOMON, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino 2004.

WEINRICH HARALD, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, C. H. Beck 1997, trad. it. FRANCESCA RIGOTTI, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino 1999.

❧

PAROLE CHIAVE

memoria culturale; memoria soggettiva; luoghi della memoria; paesaggio; trauma storico

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Daniele Giglioli insegna Letterature comparate all'Università di Trento. Ha pubblicato *Il pedagogo e il libertino* (BUP, 2002), *Senza trauma* (Quodlibet, 2011, nuova edizione 2021), *Critica della vittima* (nottetempo, 2014, nuova edizione 2024), *Stato di minorità* (Laterza, 2015), *All'ordine del giorno è Il terrore* (il Saggiatore, 2018 prima edizione Bompiani, 2007), *Fiction* (Treccani editore 2021), *Tema* (Edizioni del Verri, 2002, prima edizione La Nuova Italia, 2011). Collabora con il *Corriere della Sera*.

Francesca Lorandini è ricercatrice di Letteratura francese all'Università di Modena e Reggio Emilia. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura dell'Otto-Novecento e dell'estremo contemporaneo, la storia della critica letteraria e della traduzione. Fra le sue pubblicazioni: *Au-de- là du formalisme:*

la critique des écrivains pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie) (Classiques Garnier, 2019). Ha tradotto e curato *L'impero del Bene* di Philippe Muray (Mimesis, 2017). Con Matthieu Vernet ha curato una nuova edizione di *Un amour de Swann* di Proust per Le Livre de Poche (2022). Con Antonio Bibbò ha curato *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici* (Mucchi, 2023).

Elsa Rita dos Santos insegna Lingua, Cultura e Letteratura portoghese presso l'Università di Trento. Le sue linee di ricerca sono il dramma storico, la teoria dei narratori nel teatro, il tema dell'esilio in letteratura, il tema del mare nella lingua, cultura e letteratura portoghese, e il tema della memoria, indagando come la memoria personale e culturale venga rappresentata, rivisitata e reinterpretata nel contesto letterario e storico.

Pietro Taravacci è professore emerito di Letteratura spagnola all'Università di Trento. Si è occupato di romanzo sentimentale medievale e romanzo picaresco, di teatro burlesco del Siglo de Oro, di poesia barocca, di lirica contemporanea e letteratura mistica. Da sempre interessato alla teoria letteraria e alle relazioni intertestuali, più recentemente si è dedicato alla teoria e pratica della traduzione letteraria, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia. Ha tradotto, tra altre, opere di San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Andrés Fernández de Andrada, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Guillermo Carnero, Ida Vitale e José María Micó.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DANIELE GIGLIOLI, FRANCESCA LORANDINI, ELSA RITA DOS SANTOS, PIETRO TARAVACCI, *Memoria. Il presente del passato. Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Memoria e oblio della Shoah
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler

Daniele Robol – *Università di Bologna*

La pièce *Tanzcafé Treblinka* di Werner Kofler, inscenata per la prima volta al teatro comunale di Klagenfurt il 12 maggio 2001, esplora memoria e oblio della Shoah in Austria. Il dramma è composto da due interventi che si susseguono senza lasciare spazio al dialogo. Nel primo, un anziano interprete (A) riferisce i suoi ricordi del nazionalsocialismo e della soluzione finale a un giovane (B). Nel secondo monologo B nega le informazioni che sono state riportate. Nello sviluppo della sua esposizione il personaggio sembra possedere conoscenze storiche, benché non abbia intenzione di ricordare gli eventi passati. Il titolo dell'opera allude alla biografia di Ernst Lerch, gestore nel dopoguerra di un'attività di famiglia a Klagenfurt e responsabile durante i primi anni Quaranta dello sterminio di massa nel Governatorato Generale. Richiama inoltre alla mente l'oblio misto a divertimento (*Tanzcafé*) e la memoria dei crimini nazisti (*Treblinka*).

Werner Kofler's play *Tanzcafé Treblinka*, premiered at the Klagenfurt Municipal Theatre on 12th May 2001, explores memory and oblivion of the Shoah in Austria. The drama consists of two speeches that follow one another without leaving room for dialogue. In the first, an elderly performer (A) recounts his remembrances of National Socialism and the Final Solution to a young man (B). In the second monologue, B denies the reported information. In developing his exposition, the character seems to possess historical knowledge, although he has no intention of remembering past events. The title of the work hints at Ernst Lerch's biography, a post-war manager of a family business in Klagenfurt who was responsible for the mass extermination in the General Government during the early forties. Moreover, it calls to mind forgetfulness blended with entertainment (*Tanzcafé*) and memory of Nazi crimes (*Treblinka*).

1 Werner Kofler

Sulla quarta di copertina di ciascun volume dell'edizione commentata delle opere di Werner Kofler (1947-2011), apparsa in due tempi presso la casa editrice viennese «Sonderzahl» nel 2018 (voll. I-III) e nel 2023 (voll. IV-V),[1] si leggono alcune considerazioni che Elfriede Jelinek, premio Nobel per la letteratura nel 2004, ha espresso a proposito dello scrittore austriaco:

> Werner Kofler ist einer der am meisten verkannten Autoren Österreichs. Alles, was Berühmtere können und konnten, das konnte er besser. Was hier als Kritik gefeiert wird und wurde, hat er heftiger, wütender kritisiert als andere, die sich diese Kritik stolz auf ihre Fahnen schreiben. Oder denen sie begeistert zugeschrieben wird. Und sein Zorn war gepaart mit großer, ja größter Sprachkunst. Darin wird ihn keiner übertreffen (WKKW, I-V, quarte di copertina).

[1] Claudia Dürr, Johann Sonnleitner e Wolfgang Straub (a cura di), *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, voll. I-III, Wien, Sonderzahl, 2018; Wolfgang Straub e Claudia Dürr (a cura di), *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, voll. IV-V, Wien, Sonderzahl, 2023. D'ora in poi i rimandi testuali saranno forniti tra parentesi nel corpo del contributo con l'abbreviazione WKKW seguita dall'indicazione del tomo e dai numeri di pagina dei passi in questione.

Kofler viene presentato come 'uno degli autori più misconosciuti dell'Austria'. Jelinek ne riconosce tuttavia le non comuni capacità critiche, superiori a quanto pare a quelle di personalità più note di lui. Dichiara che la sua 'rabbia' si è manifestata attraverso una grande 'abilità linguistica' di fatto ineguagliabile, suggerendo così che la produzione artistica del connazionale sia meritevole di una maggiore attenzione collettiva. L'edizione commentata in cinque volumi delle opere di Kofler, nata presso il Robert-Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv di Klagenfurt,[2] segna una tappa importante rispetto alla storia della ricezione dei lavori dello scrittore e alla loro diffusione. Si tratta di una pubblicazione ibrida,[3] il cui commento è liberamente disponibile anche online sulla «Werner-Kofler-Forschungsplattform».[4] Come evidenziato nella postfazione del primo tomo, uno degli obiettivi del progetto è avvicinare le dense creazioni kofleriane ai non iniziati.[5] Già nel 1991 Franz Haas osservava che l'autore, pur vantando importanti riconoscimenti letterari, non era in realtà noto al di fuori delle ristrette cerchie degli intenditori.[6] Malgrado i numerosi premi che gli vengono assegnati, lo scrittore resta sostanzialmente estraneo alla vita letteraria, una sorta di *underdog*[7] non disposto ad adeguarsi al milieu dal quale dipende e attento a difendere questa posizione.[8]

La sua opera è oggi in Italia ancora largamente sconosciuta, tanto più che il grande pubblico può disporre solo di una modesta quantità di traduzioni (WKKW, V, 603-617). Nemmeno negli studi specialistici i testi di Kofler sono stati discussi in modo ampio e continuativo. I materiali in lingua italiana che si occupano dell'autore e dei suoi lavori risultano in effetti tutt'altro che abbondanti. Il contributo del germanista Franz Haas su *Tanzcafé Treblinka*[9] si rivela quindi degno di nota.[10]

---

[2] WOLFGANG STRAUB, *Mehr als Beiwerk. Aus der Werkstatt digitalen Kommentierens*, in *Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten*, a cura di JAN HESS e ROLAND S. KAMZELAK, Berlin-Boston, de Gruyter, 2024, pp. 32-33.

[3] Ivi, p. 33.

[4] Il portale è accessibile all'url https://www.wernerkofler.at/ (consultato il 31 maggio 2024).

[5] CLAUDIA DÜRR e WOLFGANG STRAUB, *Kofler kommentieren. Nachwort*, in *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. I, a cura di CLAUDIA DÜRR, JOHANN SONNLEITNER e WOLFGANG STRAUB, cit., p. 720.

[6] FRANZ HAAS, *Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler*, in «Modern Austrian Literature», XXIV, 3/4 (1991), p. 183.

[7] *Ibid.*

[8] KLAUS AMANN, *Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler*, in *Werner Kofler. Texte und Materialien*, a cura di ID., Wien, Sonderzahl, 2000, p. 9.

[9] WERNER KOFLER, *Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. Sprechstück mit Musik*, Wien-Frankfurt/Main, Deuticke, 2001.

[10] FRANZ HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi.* Tanzcafé Treblinka *di Werner Kofler*, in *Rappresentare la Shoah. Milano, 24-26 gennaio 2005*, a cura di ALESSANDRO COSTAZZA, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 263-272.

Com'è stato proposto da Klaus Amann, i temi che caratterizzano la produzione kofleriana, tralasciando quello 'onnipresente'[11] della scrittura, possono essere di volta in volta ricondotti a tre ambiti distinti: natura e distruzione dell'ambiente, passato nazista (specialmente nella sua variante austriaco-carinziana) e cultura della memoria, critica dei media e corruzione della vita letteraria.[12] *Tanzcafé Treblinka*, ascrivibile al secondo gruppo, è una pièce che per densità di nomi, evocazioni di avvenimenti storici, dati, associazioni, richiami, citazioni e sottintesi richiede al lettore/spettatore un'attenzione particolare. Il 'principio stilistico' delle composizioni dell'autore poggia su montaggio, variazione e combinazione di materiali autentici e di altro tipo.[13] Fin dagli esordi Kofler si è rifiutato di piegare la sua arte ai 'costumi del linguaggio borghese', dimostrandosi, al contrario, 'senza riguardi' e 'politicamente scorretto'.[14] L'attività intellettuale svolge una funzione resistenziale contro i problemi del mondo. In *Am Schreibtisch. Alpensagen / Reisebilder / Racheakte* (1988) si legge che la 'letteratura è lotta al crimine' (WKKW, II, 31). La discussione del nazionalsocialismo e delle sue conseguenze trova uno spazio considerevole nelle opere di Kofler. Con *Tanzcafé Treblinka* lo scrittore rappresenta l'opposizione tra memoria e oblio del passato nazista e della Shoah nell'Austria di inizio terzo millennio. Dà così forma letteraria alla riflessione sulle responsabilità degli austriaci nell'annientamento del popolo ebraico[15] e sulla trasmissione alle nuove generazioni del ricordo di quanto è successo.

2 *TANZCAFÉ TREBLINKA*

La prima di *Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. Sprechstück mit Musik*, pièce edita nel 2001 da «Deuticke», ha luogo allo *Stadttheater* di Klagenfurt il sabato 12 maggio di quello stesso anno.[16] La regista è Vera Sturm, gli attori sono Gerd Kunath (nella parte dell'anziano A) e Bernha

[11] K. AMANN, *Zeichen und Bedeutung*, cit., p. 12.

[12] *Ibid*. Cfr. inoltre ID., *Werner Kofler. Schreiben als anarchistischer Akt*, in *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, a cura di JEANNE BENAY e GERALD STIEG, Bern et al., Lang, 2002, pp. 214-215.

[13] ID., *Zeichen und Bedeutung*, cit., p. 14.

[14] Ivi, p. 13.

[15] L'Austria, *vittima* perché occupata e annessa alla Germania nel 1938, è al contempo anche *colpevole*. «[C]entinaia di migliaia di austriaci avevano accettato il nazismo e avevano preso parte alla repressione e allo sterminio di ebrei e zingari e alla persecuzione dell'opposizione politica»: ANTON PELINKA, *La Seconda repubblica: stabilità e mutamento*, trad. it. di ANTONIO MISSIROLI, in *Il «caso Austria». Dall'«Anschluss» all'èra Waldheim*, a cura di ROBERTO CAZZOLA e GIAN ENRICO RUSCONI, Torino, Einaudi, 1988, p. 183.

[16] D'ora in avanti le citazioni tratte dall'opera e, in generale, tutti i rimandi al testo saranno accompagnati dalle iniziali delle parole *Tanzcafé Treblinka*. La sigla TT, seguita dai numeri delle pagine che ospitano i passi di volta in volta selezionati, comparirà tra parentesi direttamente nel corpo del presente contributo. La pubblicazione di riferimento è WOLFGANG STRAUB e CLAUDIA DÜRR (a cura di), *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. V, cit., pp. 335-372.

Hackmann (nel ruolo del giovane B).[17] La stampa austriaca e tedesca dimostra uno scarso interesse per lo spettacolo,[18] che si tiene oltretutto nella piccola sala sotterranea con una capienza massima di cinquanta persone,[19] poiché quella principale è destinata a «un'operetta di insopportabile leggerezza».[20] Alla première, che si svolge senza la presenza del direttore del teatro, assiste la giornalista e storica britannica di origini ungheresi Gitta Sereny (1921-2012),[21] autrice di *Into that Darkness* (1974), libro basato su interviste all'ex comandante del campo di sterminio di Treblinka Franz Stangl (1908-1971).

La pièce kofleriana, «un sapiente collage che si nutre in gran parte di fatti e documenti, di parole e di concetti tristemente noti»,[22] è composta da due soli interventi che si susseguono senza lasciare spazio al dialogo. Chiarisce l'autore in alcune note preliminari: «Nicht dialogisch (kommunikativ, dramaturgisch) aufeinander bezogen: sondern verschoben, "zeitversetzt"» (TT, 336). L'opera, che non ha una vera e propria 'trama', consiste di 'pura verbalità'.[23] Sulla scena si avvicendano due uomini, chiamati unicamente A e B. Non si tratta di 'figure psicologiche', ma di caratteri 'fittizi', che riferiscono sulla 'memoria' e sulla 'storia', arrivando anche a rifiutarle (TT, 336). Nel primo discorso un anziano interprete (A) espone a un giovane (B) i suoi ricordi del nazionalsocialismo, della guerra e della soluzione finale della questione ebraica. Nel secondo monologo B, apparentemente ignorando quanto è accaduto durante gli anni del Terzo Reich, si impegna invece a evocare un presente sereno e immemore della barbarie hitleriana. Immagine della gaia Carinzia postbellica, è determinato a respingere un'eredità che disturba. Il meccanismo di rimozione messo in atto lo porta ad esempio a dichiararsi non informato dei pogrom antisemiti, delle organizzazioni paramilitari naziste e delle epurazioni interne al partito. Il personaggio sostiene infatti di non aver mai sentito nominare la notte dei cristalli, le SA, le SS e la notte dei lunghi coltelli (TT, 359-360). Smentendo il racconto di A e replicando con una serie di 'no' alle insistenti domande che l'anziano aveva formulato nel suo intervento, B dà a intendere di ignorare anche la 'soluzione finale'. Il suo 'sentito e saputo niente' cede però il passo, nello sviluppo del

---

[17] FRANZ HAAS, *Nichts gehört und nichts gewusst haben wollen*, «Neue Zürcher Zeitung», 18 maggio 2001, url https://www.nzz.ch/article7EIG5-ld.172820 (consultato il 31 maggio 2024). Si vedano poi, tra gli altri, FABJAN HAFNER e ARNO RUSSEGGER, *Ein Skandal, daß es kein Skandal war. Werner Koflers Drama* Tanzcafé Treblinka, in *akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv*, a cura di MARCEL ATZE et al., Wien, Praesens, 2009, p. 204, e HAJNALKA NAGY, *Erzähl mir Österreich. Transkulturelle Erinnerungsarbeit in kulturwissenschaftlicher Theorie und deutschdidaktischer Praxis*, tesi di abilitazione alla libera docenza non pubblicata, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2020, pp. 280, 414. Quest'ultimo studio è disponibile in formato pdf ad accesso aperto all'url https://netlibrary.aau.at/obvukloa/content/titleinfo/8602401 (consultato il 31 maggio 2024).

[18] F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 272.

[19] F. HAFNER e A. RUSSEGGER, *Ein Skandal, daß es kein Skandal war*, cit., p. 203.

[20] F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 272.

[21] *Ibid.*

[22] Ivi, p. 266.

[23] BERNARD BANOUN, *Schmalspur-Bahn der Erinnerung. Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses in Werner Koflers* Tanzcafé Treblinka *und Maja Haderlaps* Engel des Vergessens, in *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, a cura di HARALD JELE e ELMAR LENHART, Göttingen, Wallstein, 2014, p. 19.

discorso, a un atteggiamento di maggior disponibilità al confronto con ciò che è stato. La forza oppositiva tende a una graduale attenuazione; il giovane non sembra all'oscuro dei fatti come invece sulle prime si è dimostrato. Con l'esclamazione 'Saputo tutto, ma | non volerlo più sapere' (TT, 362), rivela di conoscere la storia ma di non essere al momento intenzionato ad averne memoria. Sa, ma preferirebbe non sapere. Nel corso del suo monologo ricorda i siti di sterminio dell'Europa orientale già indicati da A nella prima relazione, ripete le cifre delle persone assassinate, richiama la conferenza di Wannsee e rievoca tra gli altri Odilo Globočnik (1904-1945), responsabile dell'*Aktion Reinhardt*,[24] il suo assistente Ernst Lerch (1914-1997) e il sopracitato Franz Stangl (TT, 364-368). B alterna le note sulla Shoah a battute in cui viene celebrata una dimensione tranquilla e spensierata, caratterizzata dall'azzurro Wörthersee carinziano e dalla chiara sabbia dei campi da beach volley allestiti a Klagenfurt per i mondiali dell'estate 2001. Interpreta così l'ambigua posizione di un'Austria alla ricerca di diversivi e in fondo incapace di fare davvero i conti con il proprio passato. Il forte contrasto generato dall'intreccio di contenuti tanto differenti risulta evidente già nel «macabro titolo»[25] della pièce. Il nome del centro di sterminio nazista costruito nella primavera del 1942 a nord-est di Varsavia[26] viene preceduto dall'allusione al locale che l'ex SS Ernst Lerch gestisce impunemente a Klagenfurt nel dopoguerra. Il 'Tanzcafé', che per i sostenitori del nazionalsocialismo rappresenta un luogo di ritrovo ancora prima dello scoppio del conflitto, diventa nei periodi successivi punto di incontro per musicisti: è qui che negli anni Cinquanta prende avvio la carriera artistica del cantante Udo Jürgens (1934-2014)[27] (TT, 353). Il *caffè-concerto*, ambiente allegro che offre ai suoi ospiti piacevoli intrattenimenti, viene dunque accostato al lager di *Treblinka*,[28] dove dal luglio del 1942 all'agosto del 1943

---

[24] YITZHAK ARAD, *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhard Death Camps*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 14. Sul nome dell'operazione (*Reinhard* / *Reinhardt*) cfr. FREDIANO SESSI, *Oltre Auschwitz. Europa orientale, l'Olocausto rimosso*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 39.

[25] F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 265.

[26] Cfr. JACEK ANDRZEJ MŁYNARCZYK, *Treblinka – ein Todeslager der «Aktion Reinhard»*, in *«Aktion Reinhardt». Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941-1944*, a cura di BOGDAN MUSIAL, Osnabrück, fibre, 2004, pp. 257-260; WOLFGANG BENZ, *Treblinka*, in *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, vol. 8, a cura di WOLFGANG BENZ e BARBARA DISTEL, München, Beck, 2008, p. 407.

[27] F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 265. Si vedano inoltre gli articoli di MARION WISINGER, *Wenn das Licht ausgeht*, «Die Presse», 11 luglio 2008, url https://www.diepresse.com/398090/wenn-das-licht-ausgeht (consultato il 31 maggio 2024), MARTIN KUGLER, *Theater: Nichts nie gehört*, «Die Presse», 27 gennaio 2010, url https://www.diepresse.com/535794/theater-nichts-nie-gehoert (consultato il 31 maggio 2024), THOMAS MARTINZ, *Groteske um Udo Jürgens' Ehrung*, «Kurier», 18 dicembre 2015, url https://kurier.at/chronik/oesterreich/groteske-um-udo-juergens-ehrung/170.226.958 (consultato il 31 maggio 2024), ed ELISABETH POSTL, *«Tanzcafé Lerch»: Vom Nazi-Treffpunkt zu Udo Jürgens' Bühne*, «Die Presse», 1° giugno 2018, url https://www.diepresse.com/4626036/tanzcafe-lerch-vom-nazi-treffpunkt-zu-udo-juergens-buehne (consultato il 31 maggio 2024). Cfr. infine H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., pp. 411-412.

[28] ANKE BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision. Werner Koflers* Tanzcafé Treblinka, in *Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, Graz, 17. bis 20. Februar 2016*, a cura di WERNFRIED HOFMEISTER e ANDREA HOFMEISTER-WINTER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, p. 131.

muoiono almeno 900.000 persone.[29] La sconcertante combinazione delle due parole può essere letta come una sintesi del profilo biografico di Lerch, proprietario nei decenni postbellici dell'attività di famiglia[30] in Carinzia e responsabile durante la guerra delle uccisioni di massa nella Polonia occupata. Lo stesso A insiste nella pièce proprio sul legame tra il locale di Klagenfurt e l'*Aktion Reinhardt* condotta nel Governatorato Generale (TT, 348-356).

Con *Tanzcafé Treblinka* Kofler porta in scena la frattura tra passato e presente, l'opposizione tra memoria (A) e oblio (B) della Shoah, nell'Austria del terzo millennio. Pur distanziandosi dalla testimonianza dell'anziano, il giovane si mostra almeno consapevole di quanto è avvenuto nei campi di sterminio (TT, 362) ed evita di confutare fermamente la veridicità degli accadimenti, cosa che impedisce di poterlo ritenere un negazionista[31] in senso stretto. La conoscenza dei crimini nazisti non implica però necessariamente la fondazione di una comunità che intende ricordare compatta ciò che è stato.[32] Kofler suggerisce anzi che i gruppi sociali possono costituirsi sulla base dell'oblio intenzionale del loro passato. Nella pièce B allude appunto all'opportunità di una deliberata sospensione mnemonica: «selbst wenn | davon wissend, dann davon | nichts wissen wollen, davon | schon gar nicht!» (TT, 370). La trasmissione della memoria alla nuova generazione fallisce sul piano discorsivo per l'impossibilità di un'interazione produttiva tra le parti.[33] B non sembra rifiutare tanto gli eventi storici in sé, quanto la loro rappresentazione verbale proposta dall'anziano,[34] che appare a dir poco stupito di fronte alla presunta ignoranza del giovane. La memoria, intesa come pratica sociale, è un fatto di relazioni e comunicazione tra persone.[35] Non si conserva acquisita una volta per tutte, ma si costruisce attraverso il dialogo in un dato contesto. Ciò che viene memorizzato può quindi modificarsi al variare del quadro di riferimento. Se da un lato la *memoria culturale*, che fonda l'identità collettiva, viene tramandata in forme simboliche stabili all'interno di una cornice istituzionale, dall'altro lato la *memoria comunicativa* si trasmette nelle quotidiane interazioni umane, ha carattere spontaneo e informale, e si rifà a un passato recente rispetto al

[29] W. BENZ, *Treblinka*, cit., pp. 407-409. Cfr. anche FRANK GOLCZEWSKI, *Polen*, in *Dimension des Völkermords. Die Zahl der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus*, a cura di WOLFGANG BENZ, München, Oldenbourg, 1991, p. 495; HENRY FRIEDLANDER, *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1995, p. 287. Cifre diverse vengono ad esempio fornite da J-A MŁYNARCZYK, *Treblinka – ein Todeslager der «Aktion Reinhard»*, cit., pp. 279-281, e F. SESSI, *Oltre Auschwitz*, cit., pp. 223-224.

[30] E. POSTL, «*Tanzcafé Lerch*», cit.

[31] Si veda VALENTINA PISANTY, *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo* (1998), nuova ed. ampliata, Milano, Bompiani, 2014.

[32] B. BANOUN, *Schmalspur-Bahn der Erinnerung*, cit., p. 19.

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] MAURICE HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925, pp. VII-XII.

momento in cui avviene l'atto del ricordare.[36] La prima ha a che fare con una remota dimensione mitica; la seconda con una profondità temporale di circa tre generazioni.[37] *Tanzcafé Treblinka* porta a teatro quest'ultimo tipo di memoria.[38] L'anziano A, testimone degli anni del Terzo Reich che all'epoca ha potuto ragionevolmente entrare in contatto con suoi contemporanei, racconta a B le proprie conoscenze dirette o indirette di quel periodo. Il giovane le considera tuttavia un 'sapere morto' (TT, 365, 370), slegato dalla sua vita. Dichiara a più riprese che la conferenza di Wannsee, la soluzione finale e l'*Aktion Reinhardt* risultano 'cancellate': «Gelöscht, | alles gelöscht. | *(Pause)* – Gelöscht. | *(Pause)* – Alles gelöscht. | *(Pause)* – Gelöscht. | *(Pause)* – Gelöscht. | *(Pause)* – Alles gelöscht» (TT, 363-364). Le posizioni dei due interpreti collidono, rivelandosi in definitiva inconciliabili. Alla fine della pièce, B giustappone i nomi dei lager a banali notazioni su elementi del paesaggio naturale e sulle loro tonalità, insinuando che le lugubri immagini del passato sono irricevibili nel sereno e quieto presente austriaco. I campi nazisti restano pertanto icone distanti dalle nuove generazioni, che sarebbero incapaci di una riflessione critica sulla Shoah: «*Lublin* – | der Strand ist hell, hell ist der Strand. | Belzec – | Der See ist blau, blau ist der See. | Sobibor – | Hell ist der Strand, der Strand ist hell. | Treblinka – | Blau ist der See, der See ist blau» (TT, 372). I due uomini non partecipano a un reale scambio comunicativo, ma si limitano a esporre il loro discorso uno alla volta, tanto più che ogni figura, durante l'intervento dell'altra, si ritira in una zona semioscura del palco (TT, 336-337, 358-359). Sulla scena si realizza il 'fallimento' della 'mediazione transgenerazionale'[39] della memoria storica. I destinatari del messaggio degli attori diventano allora gli spettatori della pièce, che hanno la possibilità di confrontarsi con le eventuali amnesie e responsabilità morali individuali ascoltando innanzitutto l'accidentata relazione tenuta da A. Con il pubblico la comunicazione può farsi dunque 'produttiva'.[40] Ciò che ostacola un reale avvicinamento delle posizioni di A e B è la contrarietà del secondo a riconoscere nel resoconto dell'anziano elementi costitutivi di una memoria condivisa della Shoah. Se la *conoscenza* ha una vocazione 'infinitamente progressiva' e 'universalistica', la *memoria* è invece legata a 'specifici orizzonti temporali e identitari'.[41] Nella definizione di *memoria* il concetto di identità gioca un ruolo essenziale. La *memoria* può svolgere una funzione identitaria solo se i singoli o insiemi di persone dimenticano ciò che considerano irrilevante per la costruzione del loro sé. Implica quindi anche l'oblio. Jan Assmann la definisce una '*conoscenza* con

---

[36] JAN ASSMANN, *Communicative and Cultural Memory*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di ASTRID ERLL e ANSGAR NÜNNING, Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 109-111.

[37] Ivi, pp. 109-113, 117.

[38] B. BANOUN, *Schmalspur-Bahn der Erinnerung*, cit., pp. 17-18; ID., *Un paradigme carinthien? Le surgissement de la mémoire chez Werner Kofler, Josef Winkler et Maja Haderlap*, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XLI, 82 (2016), pp. 89-90, 93-95.

[39] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 275.

[40] *Ibid.*

[41] Per questa e le prossime osservazioni su *memoria* e *conoscenza* si veda J. ASSMANN, *Communicative and Cultural Memory*, cit., pp. 113-114.

un indice di identità'. L'appartenenza a un dato gruppo sociale si manifesta nel tempo attraverso la rievocazione di determinati aspetti del passato e la rimozione di altri. In questo senso il giovane B di *Tanzcafé Treblinka*, similmente ai membri della cerchia che sente propria, rinuncerebbe ad accettare come caratteristica del suo profilo identitario la memoria dello sterminio perpetrato dai nazisti nell'Europa orientale, un fatto storico con una 'data di scadenza' ormai 'scaduta': «Belzec – Datum abgelaufen | Sobibor – Datum abgelaufen | Treblinka – Verfallsdatum abgelaufen | Lublin – Datum abgelaufen | Majdanek – Datum abgelaufen» (TT, 365). Il ricordo della Shoah non può trovare una collocazione adeguata nella gaia Carinzia pronta a ospitare i campionati mondiali di beach volley. B non assimila fino in fondo la memoria dello sterminio anche perché A non adotta strategie comunicative efficaci. L'anziano riporta episodi, nomi e numeri, trascurando però di presentare 'l'esperienza storica come qualcosa di costitutivo per il presente' e per lo sviluppo di una 'responsabilità morale' orientata al futuro.[42] Il grande stupore che manifesta con insistenza per la creduta ignoranza della controparte e il ritmo incalzante del discorso non favoriscono, da un punto di vista pedagogico, il passaggio di consegne alla generazione successiva. La 'memoria funzionale', per riprendere un'espressione di Aleida Assmann, procede sul piano collettivo selezionando ed escludendo determinati elementi del passato per costruire un orizzonte di senso e l'identità attuale di un gruppo.[43] Per il giovane di *Tanzcafé Treblinka* le riflessioni sul genocidio, evento superato, devono lasciare spazio a questioni pubbliche più urgenti, quali le manifestazioni sportive internazionali. I fatti legati alla Shoah possono allora confluire nella 'memoria-archivio', in 'un serbatoio di future memorie funzionali',[44] come cumulo di ricordi non organizzati ma comunque disponibili per eventuali riattualizzazioni a venire. B, immagine dei giovani cittadini della Carinzia, è propenso a non voler più sapere nulla del riprovevole passato che in qualche modo lo riguarda. Nel 2001, quando a Klagenfurt si mette in scena l'opera di Kofler e si svolgono i mondiali di beach volley, il presidente del governo regionale è Jörg Haider (1950-2008). Uomo di posizioni ambigue nei confronti del nazionalsocialismo, fautore di una 'cultura dell'oblio'[45] ed esponente del gruppo conservatore e nazionalista FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*), viene eletto nel 1999 al suo secondo mandato.[46]

Il lettore/spettatore della pièce è chiamato a misurarsi con la complessa articolazione del testo sul piano logico-sintattico, la molteplicità delle informazioni trasmesse, i numerosi cenni ad avvenimenti storici legati alla guerra e alla Shoah, la presenza di richiami intertestuali e l'abbondanza delle reiterazioni. Deve poi prestare attenzione al particolare utilizzo dei modi e dei tempi

---

[42] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 407.

[43] ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999, pp. 133-134, 137.

[44] Ivi, p. 140.

[45] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 267.

[46] UTE WEINMANN, *La politique culturelle en Carinthie. 1999-2003*, in «Cultures d'Europe centrale», hors série 2 (2003), pp. 69-75.

verbali, specialmente del futuro anteriore, «che crea un vortice di parole, una cantilena piena di allusioni allo sterminio».[47]

Prima di discutere singolarmente i discorsi di A e B, è utile fare riferimento alla gestazione di *Tanzcafé Treblinka* e ai materiali che l'autore sfrutta per realizzare il dramma. Da alcuni appunti contenuti in un taccuino di Werner Kofler si può evincere l'alto grado di coinvolgimento intellettuale ed emotivo dell'uomo impegnato a elaborare la pièce. Lo scrittore svolge 'un lavoro su commissione'[48] che definisce 'molto malsano' e che lo condiziona anche 'di notte'. Avverte nel sonno rumori dovuti all''installazione di tubi' per il 'metanodotto' dei viennesi, a 'motori' che fanno funzionare 'le perforatrici pneumatiche' e a 'escavatori' e 'cingolati'. Nel dormiveglia suoni e circostanze assumono un altro significato. Se gli operai che comunicano ad alta voce diventano gli 'uomini di Trawniki'[49] intenti a sbrigare a Treblinka la loro 'attività mattutina in una calda giornata estiva', i motori delle perforatrici sono i 'diesel per la camera a gas' (WKKW, V, 189). Le percezioni acustiche che dipendono dai lavori urbani inducono dunque Kofler a pensare ai lager e al personale di guardia. Della Shoah l'artista non ha chiaramente un'esperienza diretta. Le informazioni di cui dispone provengono da fonti diverse, che gli servono per assemblare i discorsi di A e B. Tra i testi utili alla realizzazione di *Tanzcafé Treblinka* va ricordato innanzitutto il citato *Into that Darkness* di Gitta Sereny, la cui traduzione tedesca, uscita per la prima volta nel 1979 e poi negli anni Novanta in una nuova edizione rivista, viene consultata dall'autore.[50] Anke Bosse spiega che nella biblioteca del lascito kofleriano conservato presso il Robert-Musil-Institut sono presenti, tra le altre pubblicazioni significative per lo sviluppo della pièce, il volume *«...in der Bewegung führend tätig». Odilo Globočnik – Kämpfer für den «Anschluß», Vollstrecker des Holocaust* (Klagenfurt, Drava, 1997) di Siegfried J. Pucher e i quattro tomi dell'*Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden* (München-Zürich, Piper, 1998) a cura di Israel Gutman *et alii*.[51] I debiti di *Tanzcafé Treblinka* nei confronti dei lavori di Sereny, Pucher e Gutman vengono messi in luce nel commento puntuale all'opera redatto da Wolfgang Straub e Claudia Dürr (WKKW, V, 554-556, 558-564).[52] Inoltre già Wendelin Schmidt-Dengler, prendendo in esame *Am Schreibtisch* anni prima dell'uscita della composizione teatrale, segnala il titolo di uno studio dal quale Kofler, come lui stesso avrebbe indicato al germanista, ha derivato notizie sul rapporto tra musica e nazionalsocialismo. Si tratta della monografia di Fred K. Prieberg *Musik im*

---

47 F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 269.

48 È il teatro comunale di Klagenfurt, con la drammaturga Maja Haderlap, a proporgli di preparare un pezzo sul tema *Carinzia*. Cfr. BERNARD BANOUN, *Introduction à* Caf'conc' Treblinka *(2001) de Werner Kofler*, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XXVI, 53 (2001), p. 284; A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., pp. 126, 128.

49 Ausiliari con nazionalità di provenienza disomogenee formati in un campo di addestramento nei pressi di Trawniki, distretto di Lublino.

50 Cfr. A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., p. 132.

51 Ivi, p. 132 (nota 22).

52 Qui i riferimenti all'*Enzyklopädie des Holocaust* vengono forniti sulla base dell'edizione in tre volumi del 1993 (Berlin, Argon).

NS-Staat (Frankfurt a.M., Fischer, 1982), disponibile nella *Nachlassbibliothek* dello scrittore.[53] L'elemento musicale svolge un ruolo importante anche nella pièce del 2001. Presentando il materiale riguardante la première di *Tanzcafé Treblinka* archiviato presso il Robert-Musil-Institut, Fabjan Hafner e Arno Russegger citano il dramma *Tanzcafé Lerch* di Albert Tisal, lavoro che ruota attorno al medesimo tema esplorato da Kofler e che è stato adattato da Dieter Kaufmann negli anni Novanta con il titolo *Still ist das Land*.[54] Esemplari tra i documenti che fanno da sfondo al testo kofleriano sono due articoli scritti da Peter Pilz e Antonia de Stefanis apparsi sul periodico «Extrablatt» nel 1978.[55] Gli autori discutono il caso dell'allora 'sessantatreenne padre di tre figli' Ernst Lerch, le sue trascorse attività nell'ambito dell'*Aktion Reinhardt*, la sua responsabilità nelle operazioni condotte durante la guerra in territorio triestino, i processi intentati contro l'ex militare e l'estraneità ai fatti dichiarata dall'interessato.[56] Nel primo contributo, che ospita come il successivo immagini fotografiche di Lerch e del suo superiore Odilo Globočnik, si fa menzione di Bełżec, Sobibór e Treblinka e delle cifre delle vittime che potevano essere assassinate giornalmente in questi campi, cifre riportate anche nell'opera di Kofler (TT, 353-354). I dati vengono ricavati dalla testimonianza prodotta nel 1945 dall'ufficiale SS Kurt Gerstein (1905-1945), un 'cristiano convinto' di confessione protestante[57] che ha denunciato le uccisioni di massa compiute nei lager. Nell'articolo di Pilz e de Stefanis si cita in dettaglio il resoconto sull'arrivo a Bełżec di un convoglio proveniente da Leopoli nell'agosto del 1942 e sulle seguenti operazioni di sterminio dei deportati, rinchiusi nelle camere a gas e asfissiati tramite un motore diesel.[58]

Per comporre *Tanzcafé Treblinka* Kofler recupera materiale da alcuni suoi testi precedenti. Come scrive Anke Bosse, il dramma è stato 'immaginato' più di un decennio prima della sua rappresentazione.[59] In *Am Schreibtisch* (1988) si possono infatti trovare ripetuti riferimenti non solo a un progetto definito *Sprechstück mit Musik*, ma anche per esempio alla *Zauberflöte* mozartiana e ai personaggi di quest'opera, a Lerch e al suo locale, a Globočnik e al gerarca Ernst Kaltenbrunner (1903-1946), al teatro di Klagenfurt, a Lublino, alla guerra e al nazionalsocialismo (WKKW, II, 33, 62-66, 69-73, 119, 130), tutti elementi che confluiranno appunto nella pièce del 2001. In *Tanzcafé Treblinka* i rimandi al *Flauto magico*, che affiorano sia nel discorso di A sia in quello di B, vanno compresi tenendo presente la situazione sociopolitica creatasi con

---

[53] WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, *Werner Kofler*, in *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, a cura di ALBERT BERGER e GERDA ELISABETH MOSER, Wien, Passagen, 1994, pp. 302-303, 307 (nota 7). Si vedano poi K. AMANN, *Zeichen und Bedeutung*, cit., p. 20 (nota 40), e A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., p. 132 (nota 22).

[54] F. HAFNER e A. RUSSEGGER, *Ein Skandal, daß es kein Skandal war*, cit., pp. 204-207.

[55] Ivi, p. 207.

[56] PETER PILZ e ANTONIA DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, in «Extrablatt. Österreichs illustriertes Magazin für Politik und Kultur», II, 9 (1978), pp. 8-14; IID., *Schonzeit für den SS-Chef? (2) «...darunter auch mein Lerch»*, in «Extrablatt. Österreichs illustriertes Magazin für Politik und Kultur», II, 10 (1978), pp. 25-27.

[57] SAUL FRIEDLÄNDER, *Kurt Gerstein ou l'ambiguïté du bien*, Tournai, Casterman, 1967, pp. 9, 19.

[58] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., pp. 11-12.

[59] A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., p. 126.

l'ascesa al potere dei nazisti e con lo scoppio del conflitto.[60] Evidenti richiami al *Singspiel* di Mozart e agli anni del Terzo Reich compaiono nelle *Mutmaßungen über die Königin der Nacht*, la prima parte di *Hotel Mordschein* (1989) (WKKW, II, 137-145),[61] per la stesura della quale Kofler avrebbe consultato il già ricordato studio di Prieberg.[62] Nelle *Mutmaßungen* si tracciano i destini di sei donne che, sotto il regime hitleriano, hanno interpretato la Regina della notte in sei diversi allestimenti della *Zauberflöte* (Praga, Breslavia, Salisburgo, Aquisgrana, Ratisbona e Graz). Le cantanti vengono arrestate perché sono, per motivi differenti, persone sgradite alle autorità. In questa narrazione, che accoglie informazioni documentabili, l'autore sviluppa il contrasto, mostrato pure in *Tanzcafé Treblinka*, tra arte e brutale realtà, finzione e fatti realmente accaduti. Sulle *Mutmaßungen* si basa il radiodramma *Was geschah mit der Königin der Nacht?*, trasmesso per la prima volta nell'agosto del 1992 (WKKW, IV, 337-351). Anche qui i cenni al *Flauto magico*, alla guerra e al nazionalsocialismo sono espliciti. È in buona parte attraverso 'revisioni' e 'ricicli' di suoi lavori precedenti che Kofler produce nuove opere; ecco perché il fruitore può avere l'impressione di trovarsi davanti a un '*déjà-lu*', tanto più che la riflessione letteraria dello scrittore gravita attorno a 'temi ossessivamente ricorrenti'.[63] *Tanzcafé Treblinka* non rappresenta, in questo senso, un'eccezione. Nel suo articolo sulla genesi della pièce, Anke Bosse segnala come fonti sia *Am Schreibtisch* (WKKW, II, 7-133) sia il testo in prosa *Bilder, Beschreibung, Irrtum* (WKKW, V, 129-138), apparso dapprima sulla rivista «wespennest» nel 1993 e incluso in seguito nell'edizione ampliata di *Aus der Wildnis* (1980) del 1998. Per la relazione dell'anziano A, Kofler ricicla e rivede passaggi di entrambi questi scritti. In particolare da *Bilder, Beschreibung, Irrtum* recupera e rielabora parti del monologo di un uomo che dà a intendere di essere stato membro delle SA negli anni Trenta e che poi, correggendosi, sostiene invece di aver aderito alle SS. Il personaggio nomina Globočnik, Lerch, l'*Aktion Reinhardt*, Bełżec, Sobibór, Treblinka e altri elementi che ritorneranno nel componimento del 2001. Nella trasposizione mediale l'autore adatta il materiale reimpiegato in prospettiva teatrale, creando 'una sorta di *stream of consciousness* parlato'.[64] Inoltre la figura di *Bilder, Beschreibung, Irrtum*, un 'possibile complice' di quanto è successo durante il periodo del nazionalsocialismo, diventa nella pièce un vecchio con la 'missione di avvicinare la storia della Shoah alla propria controparte'.[65] L'intervento del giovane B di *Tanzcafé Treblinka*, che non compare nella più antica redazione dell'opera (T 28),

---

[60] BERNARD BANOUN, *«Flûte double de la nuit»*. La Flûte enchantée *dans l'œuvre de Werner Kofler*, in *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, a cura di MICHEL GRIMBERG et al., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 304-306, 309-310.

[61] Il brano è stato inoltre pubblicato in volume autonomo con traduzione italiana e slovena: WERNER KOFLER, *Mutmaßungen über die Königin der Nacht. Congetture sulla Regina della notte. Ugibanje o Kraljici noči*, trad. it. di ANNA SANTINI, trad. sl. di ZDENKA HAFNER-ČELAN e FABJAN HAFNER, Klagenfurt, Drava, 2000. Il libro contiene una postfazione trilingue di Klaus Amann e la riproduzione fotografica del dattiloscritto del racconto custodito al Robert-Musil-Institut.

[62] K. AMANN, *Zeichen und Bedeutung*, cit., pp. 15, 20 (nota 40).

[63] A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., pp. 126, 128.

[64] Ivi, pp. 128-130.

[65] Ivi, p. 130.

si legge 'soltanto nel dattiloscritto geneticamente successivo' (T 45).[66] Qui Kofler, date anche le dettagliate didascalie, realizza un aggiornamento al livello della recitazione. Va sottolineato che T 45 presenta per la prima volta il titolo corrente del dramma.[67] Il monologo di B, come si chiarirà meglio, è composto da stralci del racconto di A, che vengono ad ogni modo rivisti e riorganizzati. Il giovane, che in definitiva conosce i fatti legati al genocidio, si distanzia dalle considerazioni dell'anziano pronunciando una serie di 'no'. È così l'"eco negativa di A'.[68] Una bella copia di T 45 prodotta con stampante ad aghi viene visionata dalla drammaturga del teatro di Klagenfurt, Maja Haderlap, che nota una sproporzione tra le dimensioni dei discorsi degli interpreti.[69] La parte di A è senz'altro più estesa. In vista di una rappresentazione scenica dell'opera, Haderlap sollecita un ampliamento del resoconto di B. Nel 2000 Kofler le invia 'un nuovo dattiloscritto di otto pagine' (T 8), che l'autore integra poi nella pièce.[70] Apporta quindi 'ancora solo poche revisioni' al suo lavoro, che sarà infine edito da «Deuticke» nel 2001 e che servirà per la première del 12 maggio di quello stesso anno.[71] Su questo materiale è stato basato il radiodramma *Stadttheater. Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung* (54:53 min.), originariamente trasmesso il 12 marzo 2002.[72] Kofler ha qui ridotto la lunghezza dell'intervento di A e potenziato il nesso con il beach volley nel discorso di B.[73] Il testo teatrale, nuovamente inscenato dal Nestroyhof Hamakom di Vienna nel 2010 e dal Wolkenflug di Klagenfurt nel 2017, è stato tradotto in lingua francese[74] e inglese.[75] Straub e Dürr segnalano inoltre una traduzione polacca del 2012 (WKKW, V, 605).

---

[66] Nel contributo di Bosse T sta per *Typoskript*; 28 e 45 stanno per la quantità delle pagine dei due documenti conservati presso il Robert-Musil-Institut. Cfr. ivi, pp. 128 (note 9 e 10), 130-131.

[67] Ivi, p. 131.

[68] *Ibid.*

[69] Ivi, p. 132.

[70] Ivi, pp. 132-133.

[71] Ivi, p. 133.

[72] L'*Hörspiel* è disponibile all'url https://www.wernerkofler.at/o:kofler.w4.mdtreblinka (consultato il 31 maggio 2024).

[73] A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., p. 133.

[74] WERNER KOFLER, *Caf'conc' Treblinka. Spectacle privé. Pièce avec musique*, trad. fr. di BERNARD BANOUN, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XXVI, 53 (2001), pp. 289-320; ID., *Caf'conc' Treblinka. Représentation privée. Pièce avec musique*, trad. fr. di BERNARD BANOUN, Nancy, Absalon, 2010.

[75] ID., *Treblinka Café*, trad. ing. di LAUREN K. WOLFE, in «Barricade. A Journal of Antifascism & Translation», I, 1 (2018), pp. 91-151, url https://barricadejournal.org/vol1issue1/treblinka-cafe/ (consultato il 31 maggio 2024).

3 A – MEMORIA DELLA SHOAH

Il monologo dell'anziano A si apre con la lettura di un componimento di quattro quartine in rima alternata scritto da Gustav Bartelmus (1898-1984), direttore del *Grenzlandtheater*[76] di Klagenfurt negli anni 1938-1941 (TT, 339). Dalla poesia si evince che l'arte deve essere al servizio del regime nazista.[77] Fin dall'inizio le parole del vecchio sono accompagnate da alcune fotografie che vengono proiettate su una tela. Dopo aver dichiarato di non ricordarsi precisamente *dove* si trovasse negli anni del nazionalsocialismo, A indica in un'immagine un uomo delle SA ammettendo che potrebbe trattarsi di lui stesso. L'anziano colpito da amnesia, richiamando alla mente gli eventi, sembra aver dimenticato certi dati che lo riguardano in modo diretto. Nella sua 'memoria autobiografica' intervengono lacune e incertezze.[78] A fa poi presente che a Klagenfurt, dopo gli spettacoli teatrali, c'era la possibilità di raggiungere l'"apprezzato' e 'fiorente' caffè Lerch, luogo di incontro per nazisti e loro sostenitori. Si stupisce molto che la sua controparte non abbia mai sentito nulla delle SA, del film propagandistico *S.A.-Mann Brand* (1933), di Ernst Röhm (1887-1934), della notte dei lunghi coltelli, dell'*Horst-Wessel-Lied* e della notte dei cristalli. A proposito di Röhm insinua che l'"ostinato' B 'non *voglia* sapere' (TT, 340-342). È tuttavia deciso a mettere in relazione il giovane con la storia: «Aber ich werde Sie schon auf die Spuren der Geschichte locken» (TT, 342). Resta in ogni caso incerto nella ricostruzione del proprio passato. Non sarebbe stato infatti un membro delle SA, ma delle SS: «Ich als SA-Mann? Das muß ein Irrtum sein [...] | [...] ich werde – ich muß – *bei der SS gewesen sein*» (TT, 343). In seguito A fa riferimento al progetto eugenetico nazista *Lebensborn* e ai *Totenkopfverbände*, unità attive anche nei lager. Data la grande inconsapevolezza di B, il vecchio si chiede come potrà riuscire a fargli conoscere la storia. Osserva comunque che il giovane non può essere all'oscuro 'di *tutto*' (TT, 344). Ricorda allora l'Ufficio centrale per la sicurezza del Reich. Allude alle deportazioni citando l'esempio di Hanns Albin Rauter (1895-1949), ufficiale SS originario di Klagenfurt e responsabile dell'espulsione della popolazione ebraica dai Paesi Bassi. Intanto la *Zauberflöte* mozartiana accompagna il discorso di A, che nel nome del saggio sacerdote Sarastro, alterato in 'Sarrasstro', scorge le coppie SA e SS. Questa rivelazione induce l'anziano a pensare alla soluzione finale, evocata per mezzo di parole come 'macina-ossa', 'camino' e 'industria', e poi esplicitamente menzionata insieme alla conferenza di Wannsee e al capo del RSHA Reinhard Heydrich (1904-1942) (TT, 344-345). L'interprete di Kofler sospetta ancora che l'ignoranza di B non sia autentica: «Möglicherweise ist Ihre Unkenntnis, Ihre *Stummheit* bloß eine gespielte, vielleicht verstellen Sie sich [...]» (TT, 346). Nomina nuovamente il *Tanzcafé Lerch* come locale in cui ritrovarsi dopo le rappresentazioni teatrali, precisando però di non esserci mai stato e di non sapere più *dove* si trovasse a quel tempo: «Nur wo, wo? *(mit großer Geste) – Wo, ach wenn ich's wüßt zu sagen...*» (TT, 347).

---

[76] Durante il Terzo Reich nome dato ai teatri situati nelle zone tedesche di confine.

[77] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 286.

[78] ALEIDA ASSMANN, *Memory, Individual and Collective*, in *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, a cura di ROBERT E. GOODIN e CHARLES TILLY, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 211-213.

L'anziano intensifica i richiami alla Shoah facendo riferimento ai '*camion del gas*', alla '*disinfezione*', alle '*docce*', ai '*dentisti*' e al medico di origini austriache, che ha preceduto Stangl alla guida di Treblinka, Irmfried Eberl (1910-1948) (TT, 347). Poco più avanti A inizia il proprio resoconto sull'*Aktion Reinhardt*, della quale B, almeno in apparenza, non ha nessuna idea. L'operazione, coordinata a Lublino da Odilo Globočnik, dal suo 'aiutante' Ernst Lerch e da altri 'collaboratori carinziani', prevede anzitutto l'eliminazione degli ebrei nell'Europa orientale. 'Triestino di nascita', Globočnik viene definito 'un cittadino di Klagenfurt per scelta', un '*supercarinziano*'. A rinfaccia a B di non conoscere '*Globus*',[79] il suo '*assassino di massa preferito*', un '*artista dell'esagerazione*',[80] 'il più dotato *sterminatore di massa* che la Carinzia abbia mai prodotto' (TT, 348-349). Sulla base di un documento del comandante SS Maximilian von Herff (1893-1945), l'anziano evidenzia l'"irruenza' e l'"ossessione' di Globočnik impegnato a portare a termine l'incarico affidatogli da Himmler. Al giovane racconta perfino una barzelletta 'sottile' e 'completamente incomprensibile' che avrebbe inventato lui stesso. La madre di Globočnik desidera congratularsi con il figlio che ha superato l'"esame di costruttore edile'; deve però aspettare perché Odilo è andato al locale di Lerch. In seguito, tra le opere realizzate sotto la direzione di Globočnik, A ricorda 'lager', 'camere a gas', ampie 'fosse' ed 'enormi graticole' (TT, 349-350). Legge poi al megafono un passo tratto dal diario del ministro della propaganda Joseph Goebbels (1897-1945) e risalente a venerdì 27 marzo 1942. Nel brano, che la pièce accoglie quasi alla lettera (TT, 350), è palese l'allusione a Globočnik e alla sua accortezza nella repressione degli ebrei. Il campo di sterminio di Bełżec, diversamente da Sobibór e Treblinka, risulta operativo già prima della data in cui Goebbels annota queste frasi:[81]

> Aus dem Generalgouvernement werden jetzt, bei Lublin beginnend, die Juden nach dem Osten abgeschoben. Es wird hier ein ziemlich barbarisches und nicht näher zu beschreibendes Verfahren angewandt, und von den Juden selbst bleibt nicht mehr viel übrig. [...]. Der ehemalige Gauleiter von Wien, der diese Aktion durchführt, tut das mit ziemlicher Umsicht und auch mit einem Verfahren, das nicht allzu auffällig wirkt.[82]

Com'è stato anticipato, per comporre il dramma Kofler recupera materiale dal volume di Gitta Sereny *Into that Darkness*. Nel monologo A ricalca un dialogo tra Globočnik e Stangl tenuto a Lublino 'in una bella giornata di primavera' del 1942 su una 'panchina' del 'parco' adiacente al 'quartier gene-

---

[79] Soprannome con cui a volte il *Reichsführer* delle SS Heinrich Himmler (1900-1945) chiamava il suo sottoposto.

[80] *Übertreibungskünstler* è una definizione che lo scrittore austriaco Thomas Bernhard (1931-1989) dava di sé, «espressione ripetuta dalla critica fino all'eccesso»: F. HAAS, *La gaia Carinzia ieri e oggi*, cit., p. 268 (nota 15).

[81] ROBERT KUWAŁEK, *Bełżec*, trad. ted. di ANDREA RUDORFF, in *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, vol. 8, a cura di WOLFGANG BENZ e BARBARA DISTEL, München, Beck, 2008, pp. 331, 339-340.

[82] ELKE FRÖHLICH (a cura di), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Diktate 1941-1945*, vol. 3, München et al., Saur, 1994, p. 561.

rale'. Il futuro nuovo comandante di Treblinka viene messo al corrente dei 'piani di *Sobibór*', che Globočnik definisce '*una specie di campo di rifornimento*' (TT, 351). La scena è appunto ricavata dal libro-intervista di Sereny:

> "Era una bella giornata di primavera" rievocò Stangl. [...]. "Globocnik era seduto da solo su una panchina [...].
>
> Il generale mi salutò con calore. 'Si sieda' mi disse, indicando accanto a sé". [...].
>
> [...]. "Era stato deciso, mi disse, di aprire un certo numero di campi di rifornimento, dove le truppe al fronte potessero essere riequipaggiate. Disse ch'egli intendeva affidarmi la costruzione di un campo chiamato Sobibor". [...].
>
> [...]. "Le piante arrivarono, e lui le spiegò lì sulla panchina, in mezzo a noi, e anche per terra davanti ai nostri piedi. Era il disegno di un campo: baraccamenti, binari ferroviari, palizzate, cancelli".[83]

A '*si interrompe*' perché sente *Il flauto magico* di Mozart, precisamente l'incipit della ventottesima scena del secondo atto. Qui 'i due corazzati' elencano i quattro elementi naturali nell'ordine 'fuoco, acqua, aria e terra'. Il personaggio kofleriano modifica la disposizione delle parole dando l'impressione di pensare alla morte per soffocamento nelle camere a gas, ai roghi allestiti per eliminare i corpi delle vittime e all'aria nella quale si disperdevano i resti della combustione: «Falsche Reihenfolge... – Luft – genauer *Nichtluft* – Erden – Feuer... oder später Luft – oder keine Luft – Feuer – Erden... aber Wasser nicht, Wasser nie, bis auf einmal... einmal –» (TT, 351). L'"acqua' gli fa ricordare un episodio verificatosi a Bełżec. L'eccessiva quantità di cadaveri putrefatti ha provocato la tracimazione di una fossa, nella cui parte inferiore 'tutto *era diventato liquido*'. I corpi sono '*straripati*' e 'rotolati giù dal pendio' della collina. L'anziano giudica il fatto, già registrato nel lavoro di Sereny,[84] quantomeno 'bizzarro': «*Eine Grube übergegangen!* Ist das nicht komisch?» (TT, 352). Si dedica poi a chiarire il legame che il *Tanzcafé Lerch* intrattiene con l'*Aktion Reinhardt*. Rifacendosi nuovamente alla nota di von Herff informa, come scrivono Pilz e de Stefanis, che Ernst Lerch, originario della Marca orientale, è stato personalmente coinvolto nell'operazione da Globočnik, suo 'vecchio compagno di lotta'.[85] A '*prende*' quindi '*in mano*' un documento dal quale legge alcune considerazioni del comandante di Auschwitz, Rudolf Höß (1901-1947), sulla visita di Globočnik al campo nell'estate del 1943 (TT, 352-353). Una parte degli scritti redatti da Höß tra il 1946 e il 1947 viene data alle stampe prima in polacco (*Wspomnienia*, 1951)[86] e più tardi anche nell'originale tedesco (*Kommandant in Auschwitz*, 1958), pubblicazione che rimane però

---

[83] GITTA SERENY, *Into that Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder*, New York-St. Louis-San Francisco / London, McGraw-Hill / Deutsch, 1974, trad. it. di ALFONSO BIANCHI, *In quelle tenebre*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 137-138.

[84] Ivi, pp. 149-150.

[85] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für den SS-Chef? (2) «...darunter auch mein Lerch»*, cit., p. 25.

[86] La seconda edizione *Wspomnienia Rudolfa Hoessa, komendanta obozu oświęcimskiego* (1956) è invece integrale.

sprovvista dell'appendice su Globočnik. Nel loro commento a *Tanzcafé Treblinka*, Straub e Dürr indicano che Kofler potrebbe aver desunto la notizia di Höß relativa alla visita del collega nazista ad Auschwitz dalla citata monografia di Siegfried J. Pucher uscita nel 1997 (WKKW, V, 560-561). Höß pare 'irritato' dai giudizi di Globočnik, che sminuisce la portata delle uccisioni del lager ospitante ed esalta le proprie 'imprese' capaci di lavorare 'molto più velocemente'. Per A questi sono 'discorsi da camino tra sterminatori di massa a confronto' (TT, 352-353). Dopo qualche reticenza dovuta allo scrupolo di trovarsi a Klagenfurt, l'anziano riferisce che Höß ha 'senza eccezione' definito '*esistenze fallite*' i 'solerti collaboratori' di Globočnik, tra i quali c'è appunto il carinziano Lerch (TT, 353). In questo caso Kofler si sarebbe rifatto al volume di Pucher (WKKW, V, 561) e al contributo di Pilz e de Stefanis.[87] Nemmeno i nomi di Udo Jürgens e Otto Retzer, che nei decenni postbellici hanno iniziato le loro carriere artistiche nel locale di Lerch, sembrano dire qualcosa al giovane B. A comunica allora alcuni dati su Bełżec, Sobibór, Treblinka e Majdanek. A Sobibór, ad esempio, dove veniva utilizzato un tracciato ferroviario a scartamento ridotto per facilitare il trasporto dei cadaveri alle fosse, sono state complessivamente assassinate circa 250.000 persone, 870.000 a Treblinka (TT, 353-354). Kofler ha potuto derivare le cifre delle vittime dall'*Enzyklopädie des Holocaust* curata da Israel Gutman, Eberhard Jäckel, Peter Longerich e Julius H. Schoeps (WKKW, V, 562). Del campo di Treblinka, A nomina il 'LAZZARETTO', di fatto '*un edificio scenico*',[88] dal momento che ospitava in realtà 'un fossato per le fucilazioni' di 'anziani, deboli e malati' impossibilitati a raggiungere le camere a gas attraverso il 'TUBO'[89] (TT, 354). Ispirandosi al rapporto di Kurt Gerstein, citato in parte nell'articolo di Pilz e de Stefanis,[90] Kofler gli fa ricordare le raccomandazioni che Christian Wirth (1885-1944), 'anche lui' come Globočnik 'ossessionato dal compito', avrebbe rivolto agli ebrei arrivati a Bełżec nell'agosto del 1942: «*Schnell atmen!*, Ihr müßt schnell atmen, diese Inhalation stärkt die Lungen, sie ist gut gegen ansteckende Krankheiten und ein *gutes Desinfektionsmittel – Euch wird nicht das geringste geschehen...!*» (TT, 354). A non indica tuttavia che queste frasi, almeno secondo la testimonianza di Gerstein, andrebbero attribuite a un soldato delle SS. Wirth si sarebbe limitato a ordinare agli addetti di '*riempire bene*' le camere a gas (TT, 354). L'anziano evoca poi un episodio rivelato dal sottufficiale Franz Suchomel (1907-1979) sull'arrivo di Stangl a Treblinka. Qui Kofler si appoggia ancora al volume di Sereny. Per evitare che le donne avviate alle camere a gas riversassero a terra i loro escrementi in preda all'agitazione, Stangl avrebbe proposto di collocare nel 'tubo', come già aveva fatto in quello di Sobibór, alcuni secchi. Ecco il giudizio di Wirth sulla questione: «*Es schert mich einen Dreck, was Sie in Sobibor mit der Scheiße gemacht haben!* [...] *einen Dreck schert es mich, sollen sie sich doch ruhig*

---

[87] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., p. 10.

[88] I nazisti ricorrono a espedienti teatrali sia per ingannare i deportati prima di ucciderli che per manipolare i cittadini attraverso la propaganda: H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 288.

[89] Termine impiegato per designare il passaggio che conduceva all'area di sterminio e che era delimitato da filo spinato camuffato con rami di piante. Su *tubo* e *lazzaretto* cfr. G. SERENY, *Into that Darkness*, cit., pp. 199, 256.

[90] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., pp. 11-12.

anscheißen, nachher muß ohnehin saubergemacht werden!» (TT, 354). Scrive Sereny: «Wirth disse: "Non me ne importa un accidente di che cosa ne fate della merda a Sobibor. Si cachino pure addosso. Dopo si faranno le pulizie"».[91] Lo stesso Suchomel ha tra l'altro comunicato questa informazione anche a Claude Lanzmann (1925-2018), regista del film-documentario *Shoah* (1985).[92] Il vecchio A rende in seguito noto il 'bilancio finale' dell'*Aktion Reinhardt*: 178.745.960 marchi e 59 centesimi.[93] Tra i beni sottratti ai deportati compaiono 'prodotti tessili', 'gioielli', 'pietre preziose', 'diamanti', 'perle', 'orologi', 'occhiali' e 'rasoi' (TT, 355). A fronte dell'elevato numero di vittime, circa 'due milioni' (TT, 348, 355), l'anziano è stupito della quantità di rasoi tutto sommato contenuta (350). Non riesce a comprendere bene la faccenda perché 'purtroppo', trovandosi 'sempre altrove', non avrebbe partecipato alle operazioni contro gli ebrei (TT, 355). Il discorso ritorna sul *Tanzcafé* e su Ernst Lerch. Il 'caffettiere', ottenuta una licenza, sarà forse rimpatriato, ma 'certamente non avrà raccontato *nulla* dei suoi compiti a Lublino, del suo lavoro amministrativo alla scrivania e del suo venerato Globus'.[94] Avrà per l'appunto '*taciuto*' 'la *cosa in assoluto più segreta di tutte*'. Servendosi di un'espressione tratta dalla *Todesfuge* di Paul Celan (1920-1970), A specifica che Lerch 'avrà taciuto *come una tomba nell'aria*' (TT, 356). Se nella poesia di Celan la *tomba nell'aria* è il luogo che accoglie i resti dei corpi delle vittime bruciati nei lager, diventando anche spazio del ricordo, nella pièce di Kofler la formula denota piuttosto il totale silenzio che i nazisti coinvolti nell'attuazione della soluzione finale erano tenuti a osservare su quanto stavano compiendo. Nei campi si assiste alla completa sparizione di anonimi individui, dei quali non viene onorata la perdita, tanto da far dubitare che siano davvero esistiti. Il cielo verso cui salgono i fumi dei roghi equivale ad ambiente di sepoltura, «un'immensa, virtuale fossa comune».[95] La scomparsa dei morti resi *nessuno* è un aspetto centrale nell'opera di Celan. Prima di pensare a occultare le tracce materiali dei crimini, i responsabili si preoccupano di non diffondere voci sulle uccisioni di massa in atto. Evitando di raccontare quel che sa, Lerch non vuole favorire i presupposti necessari alla trasmissione della memoria degli eventi: «Erzählt, ha! Erzählt, *um Himmlers Willen!* – Nein, er wird *geschwiegen* haben, Geheimsache, geheime Reichssache [...]» (TT, 356). Le autorità tedesche cercano d'altronde di mantenere segreto il genocidio ai civili e ricorrono spesso a eufemismi per riferirsi alle operazioni di sterminio. Dopo la guerra Lerch, pur ammettendo di aver 'sentito diverse cose su tali azioni', nega un suo diretto

---

[91] G. SERENY, *Into that Darkness*, cit., p. 216.

[92] Si veda la trascrizione delle conversazioni disponibile in formato pdf sul sito dell'istituzione *United States Holocaust Memorial Museum* all'url https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004727 (consultato il 31 maggio 2024).

[93] La cifra viene dichiarata nella relazione del 5 gennaio 1944 che Globočnik invia a Himmler: F. SESSI, *Oltre Auschwitz*, cit., p. 383.

[94] A una *Heimaturlaub in Klagenfurt* di Lerch, avvenuta però già nel marzo del 1934, rimandano P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., p. 8. Durante la 'vacanza in patria' il giovane sarebbe entrato in contatto con gruppi clandestini di SS. Su questi punti cfr. F. HAFNER e A. RUSSEGGER, *Ein Skandal, daß es kein Skandal war*, cit., pp. 208-209.

[95] GIUSEPPE BEVILACQUA, *Eros – Nostos – Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in PAUL CELAN, *Poesie*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Milano, Mondadori, 1998, p. LXIX.

coinvolgimento nella Shoah. Negli anni Settanta avrebbe dichiarato al suo processo: «Ich habe [...] verschiedenes über solche Aktionen gehört. Ich habe mich aber stets bemüht, nichts zu sehen und nichts zu hören. Mir ist wissentlich nichts bekannt, ich habe im wesentlichen nicht mitgearbeitet».[96] Nella pièce di Kofler si legge: «[...] er wird [...] bemüht gewesen sein, *nichts zu sehen und nichts zu hören*, nichts zu sehen und nichts zu hören...» (TT, 356). In *Tanzcafé Treblinka* il 'non aver visto e sentito niente' è una prerogativa del giovane B. Per chiarire '*su che cosa*' Lerch avrebbe taciuto, A mostra alla propria controparte alcune diapositive con l'aiuto di un proiettore. Fotografie di deportazioni si alternano a immagini di camere a gas, erba e neve (TT, 356). Il vecchio incalza B con domande sulla 'neve del millennio passato', che è '*scaduto*' e che ha consegnato un 'sapere morto'. Giustappone i nomi dei campi di sterminio a quello dell'attore e regista tedesco Harry Piel (1892-1963), che nel 1933 aderì al partito nazionalsocialista. Cita poi il '*beach volley*'. A proposito di 'sport' ricorda le 'gare di corsa' e gli 'incontri di pugilato'. Anche a Treblinka si sono tenute 'manifestazioni sportive', che venivano 'inscenate' dal vicecomandante Kurt Franz (1914-1998) e che si concludevano 'con la morte del perdente'. Franz, come riportato da Sereny,[97] 'aveva del resto addestrato un cane a sbranare le persone partendo dai genitali'. Del lager non è rimasto molto oltre all'album fotografico del militare con la scritta 'BEI TEMPI' (TT, 357). L'anziano interprete, diversamente dal giovane che considera uno 'stupido', non 'scommette' sul '*futuro semplice*', ma sul '*futuro anteriore*': «Nur Blöde wie Sie setzen auf das *Futurum*, ich setze auf das *Futurum exaktum*: Sie werden nichts gewußt haben, Sie werden nichts gehört haben wollen...» (TT, 357). A dice '*Kurt Franz*', B '*Harry Piel*'; riflessione storica da un lato, desiderio di intrattenimento e rimozione del passato dall'altro. Il monologo del vecchio, disseminato non a caso di numerose forme verbali coniugate al futuro anteriore, sembra infine ricominciare da capo. Vengono ad esempio rinominati il film propagandistico *S.A.-Mann Brand*, al quale si aggiunge ora *Hitlerjunge Quex* (1933), Ernst Röhm, la notte dei lunghi coltelli e la '*notte dei cristalli del Reich*'. È quest'ultima la '*parola chiave*' che innesca la reazione di B. La luce viene orientata verso di lui, un '*deus ex machina che si alza di scatto da una sedia, mentre A scompare nella (semi)oscurità*' (TT, 357-358).

4 B – Oblio della Shoah

Le indicazioni sceniche prevedono che l'esordio del giovane sia '*un eruttivo NO!!!*'. B, muovendosi '*avanti e indietro come un pazzo*', '*prende a calci le gambe di sedie e tavoli lanciando in aria documenti*'. I colpi sono talvolta così forti che la *Zauberflöte* '*salta sul piatto del giradischi o nel lettore CD*' (TT, 358-359). In prima battuta il personaggio nega di aver 'sentito' ciò che A ha raccontato: «NEIN!!!! | NEIN, nie gehört! | Nichts gehört, nein! | Nein und nochmals nein!» (TT, 359). Dichiara di non aver 'saputo' nulla della notte dei cristalli, delle SA, di Ernst Röhm, della notte dei lunghi coltelli e dell'*Horst-Wessel-Lied* (TT, 359-360). Alcuni degli elementi presenti nel monologo dell'anziano vengono ripetuti da B e accostati alla parola 'teatro'. Il

[96] P. Pilz e A. de Stefanis, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., p. 13.

[97] G. Sereny, *Into that Darkness*, cit., p. 272.

giovane suggerisce dunque che quanto esposto da A abbia in realtà un carattere artificioso o almeno esagerato: «– Theater! | Alles Theater! | [...] Reichskristallnacht – Theater! | [...] | Nichts als Theater! | Was für ein Theater!» (TT, 360). B adotta una strategia discorsiva volta a minimizzare gli avvenimenti descritti dalla controparte. Ribadisce di non aver 'mai sentito niente' sulla notte dei cristalli: «Reichskristallnacht – nichts, nie gehört!» (TT, 361). Nonostante insista nel sottolineare la sua ignoranza, finisce per dare l'impressione di non essere completamente all'oscuro dei fatti: «Nein, nichts gewußt, nichts gehört, nichts bekannt, nicht bekannt, nie gehört, nie gewußt, | aber | aber – selbst wenn» (TT, 361). 'Anche se' conosce il passato, pensa a concedersi 'in futuro', o meglio 'adesso', una sospensione della memoria: «selbst wenn gewußt | selbst wenn gehört | selbst wenn bekannt | [...] | In Zukunft, also jetzt, | nicht mehr! | In Zukunft, also jetzt, | nie mehr!» (TT, 361).[98] Pur sapendo, B intende in definitiva non continuare a sapere, né 'in futuro', né 'adesso': «Alles gewußt, es aber | nicht mehr wissen wollen! | [...] | Nichts hören, nichts sehen!» (TT, 362). Non vuole inoltre 'più sapere niente di quelli che non avranno visto niente'. Potrebbe in questo caso alludere proprio a Ernst Lerch, che al suo processo, com'è già stato indicato, avrebbe sostenuto di 'essersi sempre sforzato di non vedere e sentire nulla' a proposito delle azioni contro gli ebrei. Per il giovane gli eventi legati alla guerra e alla soluzione finale risultano ormai 'scaduti' e lo stesso locale di Klagenfurt è d'altra parte 'chiuso': «Verfallsdatum abgelaufen! | Das Tanzcafé ist geschlossen» (TT, 362). B rifiuta di appropriarsi del ricordo del genocidio. Nel suo profilo identitario la memoria dei crimini commessi dai nazisti nell'Europa orientale non può trovare uno spazio di rilievo. Egli opta quindi per il loro oblio. Afferma in seguito che non gli sono noti i nomi di Kaltenbrunner, Rauter, Eberl e Heydrich. È 'tutto cancellato': la conferenza di Wannsee, la soluzione finale e l'*Aktion Reinhardt* (TT, 362-364). Pare piuttosto giocare un ruolo significativo il 'beach volley'. Riprendendo nuovamente stralci del discorso di A, il giovane, pur sapendo, vuole disinteressarsi dei 'camion del gas', della 'disinfezione', delle 'docce' e dei 'dentisti' (TT, 364). I centri di sterminio presentano una 'data di scadenza scaduta' e vengono citati insieme alla 'neve', che copre i segni 'del millennio passato', un 'sapere morto'. Dal resoconto dell'anziano si recuperano le cifre delle vittime: «Treblinka, achthundertsiebzigtausend, bis zu fünfundzwanzigtausend täglich – | *Schnee*, Schnee vom vergangenen Jahrtausend!» (TT, 365). Anche il 'bilancio finale' dell'*Aktion Reinhardt* è 'sapere morto' e 'neve'; è 'storia invece di futuro'. B non coglie la validità dell'esperienza storica per la situazione presente e la progettazione dell'avvenire. Rimanda poi alle 'piacevoli serate a teatro' delle quali ha parlato A e al *Tanzcafé* in cui gli spettatori si trattenevano dopo le esibizioni. Lerch, attivo nel distretto di Lublino, ha prestato attenzione a non rivelare nulla sulla 'cosa in assoluto più segreta di tutte'. È stato muto come una 'tomba nell'aria'. Successivamente l'interprete kofleriano sostiene '*con rabbia*' che si tratta di 'teatro' e accenna a 'Harry Piel' (TT, 365-366). Qui non rimarcherebbe la tendenza all'esagerazione insita nella prassi teatrale, ma la natura fittizia delle rappresentazioni.[99] Lerch stesso può solo simulare di 'non

[98] In H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 274, questo 'mai più' verrebbe interpretato come uno 'slogan vuoto' comunque pronunciato per arginare il rischio di un possibile futuro sterminio.

[99] Ivi, p. 288.

aver visto e sentito niente', dato che la sua responsabilità nello sterminio è provata.[100] Secondo Nagy, con le parole «Alles Theater, aber nicht abendfüllend! | *Nicht abendfüllend!*» (TT, 366), B allude anche alla perdita di significato che il dispositivo teatrale subisce nella cultura del ricordo.[101] Il 'teatro', che è pure il genere letterario di *Tanzcafé Treblinka*, non deve infatti 'occupare l'intera serata'. Il giovane ripropone alcuni frammenti del colloquio tra Globočnik e Stangl già riferito da A e disponibile nel volume di Sereny. Non vuole approfondire la questione, tanto più che nemmeno Stangl 'aveva voluto sapere quale tipo di campo avrebbe dovuto costruire e far funzionare' a Sobibór (TT, 366-367). B prende le distanze dalle informazioni sulla 'ferrovia a scartamento ridotto' del lager, sul 'lazzaretto' di Treblinka contrassegnato con il simbolo della Croce rossa e sulla proposta fatta da Stangl a Wirth di collocare 'secchi nel tubo' (TT, 367-368). Le respinge con una serie di 'no' e mette in relazione la parola 'lazzaretto' con '*quinta*', cioè con '*finzione*'. Le vittime venivano condotte al finto ospedale prima di essere uccise e gettate nella fossa di cremazione. Per garantire che le operazioni si svolgessero in modo ordinato e senza intoppi, i nazisti ingannavano i deportati camuffando gli spazi e dando indicazioni subdole: «schnell atmen, | diese Inhalation stärkt die Lungen – | Theater, aber nicht abendfüllend! | Zu den Duschen, Frauen und Kinder zuerst – | Theater, alles Theater!» (TT, 370). L'aspetto teatrale è parte costitutiva del sistema di repressione nazista.[102] B elenca alcuni gradi delle SS prima di citare sia l'*Obergruppenführer* Globočnik, 'responsabile dell'*Aktion Reinhardt*' e 'artista dell'esagerazione', sia l'*Obersturmbannführer*[103] Lerch, 'referente per gli affari ebraici' e 'capo del personale'. Alterna le sue osservazioni alla formula, che emerge a più riprese, «*nicht abendfüllend!*» (TT, 369). Il giovane menziona le 'manifestazioni sportive' organizzate a Treblinka da Kurt Franz, il cane addestrato dal vicecomandante a sbranare i prigionieri e l'album fotografico 'BEI TEMPI' contenente immagini del lager. Anche se conosce queste cose, non le 'vuole' più sapere (TT, 370). La sua appare una deliberata sospensione mnemonica. B è occupato a pensare agli imminenti campionati mondiali di beach volley, all'azzurro del lago, al chiarore della sabbia e agli spettacoli offerti dal teatro comunale (TT, 364, 372). In questa dimensione distesa e serena la giovane generazione non intende rinnovare la memoria della Shoah. L'oblio le permette di liberarsi di una scomoda eredità e di dedicarsi con leggerezza agli svaghi che preferisce. B adotterebbe una strategia di evitamento, o comunque di elusione, motivata da un 'non-voler-sapere' e riconducibile al concetto di 'oblio di fuga' elaborato da Paul Ricœur.[104] La cultura del ricordo lascia il posto a quella del divertimento, che 'immunizza' B dalla riflessione critica sul

---

[100] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., pp. 12-13.

[101] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., p. 288.

[102] *Ibid.*

[103] P. PILZ e A. DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, cit., pp. 8, 13-14; ID., *Schonzeit für den SS-Chef? (2) «...darunter auch mein Lerch»*, cit., pp. 25, 27.

[104] PAUL RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 580.

passato.[105] Un oblio assoluto si rivelerebbe tuttavia impraticabile,[106] dal momento che per scordare davvero qualcosa non basta la volontà: «To disregard is a decision, to forget is not».[107] Che risulti difficile rimuovere le tracce mnemoniche del genocidio è suggerito dal fatto che nella parte conclusiva della pièce chiari rimandi alla Shoah continuano ad alternarsi a enunciati di tutt'altra specie. Eccone un esempio: «*Vergasungswagen* – | *Der Sand ist hell!* | *Gaskammer* – | *Der Sand ist hell!* | [...] | Treblinka – | Blau ist der See, der See ist blau» (TT, 371-372). B pare oscillare tra memoria e oblio. Il proposito di dimenticare gli eventi legati al caffè di Ernst Lerch si delinea comunque nelle ultime battute rivolte '*in direzione di A o al pubblico*'. La chiusura del locale corrisponderebbe all'archiviazione del ricordo dello sterminio: «Der See ist blau, blau ist der See, | geschlossen ist das Tanzcafé!» (TT, 372).

5 CONCLUSIONI

In *Tanzcafé Treblinka*, un'opera teatrale inscenata per la prima volta a Klagenfurt il 12 maggio 2001, Werner Kofler discute memoria e oblio della Shoah nell'Austria di inizio terzo millennio. La pièce è composta da due soli interventi che si susseguono senza lasciare spazio al dialogo. Nel primo monologo un anziano interprete (A) riporta a un giovane (B) i suoi ricordi di nazionalsocialismo, guerra e soluzione finale. Nel secondo discorso B, che si mostra inizialmente all'oscuro di quei fatti, nega quanto espresso dalla controparte. Nello sviluppo dell'esposizione sembra in realtà conoscere la storia, benché non sia intenzionato ad averne memoria. Sa, ma preferirebbe non dover sapere. Il suo intervento si configura come negazione e variazione di quello di A, dal quale vengono recuperati materiale linguistico, dati e situazioni. In entrambi i monologhi si fa esplicito riferimento al coordinatore dell'*Aktion Reinhardt*, Odilo Globočnik, e al suo assistente carinziano Ernst Lerch. Diventa evidente il contributo degli austriaci nella repressione degli ebrei. Il titolo del dramma sintetizza il profilo biografico di Lerch, gestore nel dopoguerra di un *Tanzcafé* di famiglia a Klagenfurt e responsabile durante il conflitto dello sterminio di massa nel Governatorato Generale. Per comporre il testo Kofler si serve di fonti diverse e studi specifici, come il libro-intervista *Into that Darkness* di Gitta Sereny, gli articoli su Lerch di Peter Pilz e Antonia de Stefanis, il volume *«...in der Bewegung führend tätig». Odilo Globočnik – Kämpfer für den «Anschluß», Vollstrecker des Holocaust* di Siegfried J. Pucher e l'*Enzyklopädie des Holocaust* a cura, tra gli altri, di Israel Gutman. Lo scrittore recupera inoltre materiali da suoi lavori precedenti, per esempio da *Am Schreibtisch* e *Bilder, Beschreibung, Irrtum*. Il lettore/spettatore della pièce, che prevede l'impiego di immagini e musica, è chiamato a misurarsi con la complessa articolazione logico-sintattica dell'opera, la molteplicità delle

[105] H. NAGY, *Erzähl mir Österreich*, cit., pp. 288-289. Kofler ha consultato la pubblicazione curata da Jörn Rüsen e Jürgen Straub *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2* (1998). Nel volume si identificano segni di lettura sull'"oblio attivo', che è simile a un 'atto di distruzione', e sulla 'memoria della rimozione': ivi, p. 279 (nota 177).

[106] Ivi, p. 274.

[107] AVISHAI MARGALIT, *The Ethics of Memory*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2002, p. 203. Si vedano anche le pp. 55-58, 200-202.

informazioni trasmesse e i richiami intertestuali. Deve poi prestare attenzione all'uso dei verbi, coniugati in più occasioni al futuro anteriore, e alle costruzioni modali. Sulla scorta della lezione di Jan Assmann si può argomentare che B considera la 'memoria comunicativa' di A un sapere morto. Il giovane, pur essendone al corrente, non 'vuole' più preoccuparsi delle cose di cui ha parlato l'anziano. In questo ricorda lo stesso Lerch, che simula di non aver 'visto e sentito niente' sulle uccisioni di massa delle quali è complice. Il personaggio kofleriano, impegnato a pensare ai mondiali di beach volley, al lago, alla sabbia e agli spettacoli teatrali, è dunque propenso a compiere una deliberata sospensione mnemonica. Se A racconta il *genocidio*, B sarebbe portato a realizzare un *mnemocidio*;[108] non rifiuta tanto lo sterminio come tale, quanto la possibilità di ricordarlo. Va notato che nessuna delle due figure appartiene al gruppo delle vittime, di cui nel testo non si discutono casi singoli. Viene d'altronde tralasciata anche la rivolta dei prigionieri di Treblinka, che accelerò lo smantellamento del lager, scoppiata il 2 agosto 1943.[109] B, impersonando l'ambigua posizione di un'Austria che cerca serenità e distrazioni ma che è in fondo incapace di fare davvero i conti con il proprio passato, adotterebbe una strategia di evitamento motivata da un 'non-voler-sapere' e riconducibile al concetto di 'oblio di fuga' proposto da Paul Ricœur. La cultura del ricordo lascia il posto a quella del divertimento. Che risulti però complesso rimuovere le tracce mnemoniche degli eventi è suggerito dal fatto che nella parte conclusiva della pièce chiari riferimenti alla Shoah, derivati dal discorso di A, continuano ad alternarsi alle futili osservazioni del giovane. Qui B oscillerebbe tra memoria e oblio. La volontà di dimenticare le vicende legate all'*Aktion Reinhardt* si distingue meglio nelle sue ultime battute. L'enunciato sulla chiusura del locale di Lerch va letto più come archiviazione del ricordo del genocidio che come rinuncia agli svaghi e alla musica offerti già ai tempi del caffè-concerto. Un oblio definitivo, tenuto anche conto della ripetizione dei nomi dei campi di sterminio che prosegue sostanzialmente fino all'epilogo dell'opera e che concorre in ogni caso a rievocare gli avvenimenti, appare ancora irrealizzabile.

[108] A. BOSSE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision*, cit., p. 131.

[109] W. BENZ, *Treblinka*, cit., pp. 427-429.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMANN, KLAUS, *Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler*, in *Werner Kofler. Texte und Materialien*, a cura di ID., Wien, Sonderzahl, 2000, pp. 7-21.

ID., *Werner Kofler. Schreiben als anarchistischer Akt*, in *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, a cura di JEANNE BENAY e GERALD STIEG, Bern et al., Lang, 2002, pp. 207-221.

ARAD, YITZHAK, *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhard Death Camps*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

ASSMANN, ALEIDA, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999.

EAD., *Memory, Individual and Collective*, in *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, a cura di ROBERT E. GOODIN e CHARLES TILLY, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 210-224.

ASSMANN, JAN, *Communicative and Cultural Memory*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di ASTRID ERLL e ANSGAR NÜNNING, Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 109-118.

BANOUN, BERNARD, *Introduction à* Caf'conc' Treblinka *(2001) de Werner Kofler*, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XXVI, 53 (2001), pp. 283-287.

ID., *«Flûte double de la nuit»*. La Flûte enchantée *dans l'œuvre de Werner Kofler*, in *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, a cura di MICHEL GRIMBERG et al., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 299-310.

ID., *Schmalspur-Bahn der Erinnerung. Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses in Werner Koflers* Tanzcafé Treblinka *und Maja Haderlaps* Engel des Vergessens, in *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, a cura di HARALD JELE e ELMAR LENHART, Göttingen, Wallstein, 2014, pp. 17-24.

ID., *Un paradigme carinthien? Le surgissement de la mémoire chez Werner Kofler, Josef Winkler et Maja Haderlap*, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XLI, 82 (2016), pp. 89-104.

BENZ, WOLFGANG, *Treblinka*, in *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, vol. 8, a cura di WOLFGANG BENZ e BARBARA DISTEL, München, Beck, 2008, pp. 407-443.

BEVILACQUA, GIUSEPPE, *Eros – Nostos – Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in PAUL CELAN, *Poesie*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Milano, Mondadori, 1998, pp. IX-CXXIX.

BOSSE, ANKE, *Architextuelle und mediale Transposition als Agens der Textrevision. Werner Koflers* Tanzcafé Treblinka, in *Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, Graz, 17. bis 20. Februar 2016*, a cura di WERNFRIED HOFMEISTER e ANDREA HOFMEISTER-WINTER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, pp. 125-134.

DÜRR, CLAUDIA, JOHANN SONNLEITNER e WOLFGANG STRAUB (a cura di), *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, voll. I-III, Wien, Sonderzahl, 2018.

DÜRR, CLAUDIA e WOLFGANG STRAUB, *Kofler kommentieren. Nachwort*, in *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. I, a cura di CLAUDIA

DÜRR, JOHANN SONNLEITNER e WOLFGANG STRAUB, Wien, Sonderzahl, 2018, pp. 717-727.
FRIEDLÄNDER, SAUL, *Kurt Gerstein ou l'ambiguïté du bien*, Tournai, Casterman, 1967.
FRIEDLANDER, HENRY, *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1995.
FRÖHLICH, ELKE (a cura di), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Diktate 1941-1945*, vol. 3, München et al., Saur, 1994.
GOLCZEWSKI, FRANK, *Polen*, in *Dimension des Völkermords. Die Zahl der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus*, a cura di WOLFGANG BENZ, München, Oldenbourg, 1991, pp. 411-497.
HAAS, FRANZ, *Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler*, in «Modern Austrian Literature», XXIV, 3/4 (1991), pp. 183-202.
ID., *Nichts gehört und nichts gewusst haben wollen*, «Neue Zürcher Zeitung», 18 maggio 2001, url https://www.nzz.ch/article7EIG5-ld.172820 (consultato il 31 maggio 2024).
ID., *La gaia Carinzia ieri e oggi.* Tanzcafé Treblinka *di Werner Kofler*, in *Rappresentare la Shoah. Milano, 24-26 gennaio 2005*, a cura di ALESSANDRO COSTAZZA, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 263-272.
HAFNER, FABJAN e ARNO RUSSEGGER, *Ein Skandal, daß es kein Skandal war. Werner Koflers Drama* Tanzcafé Treblinka, in *akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv*, a cura di MARCEL ATZE et al., Wien, Praesens, 2009, pp. 201-210.
HALBWACHS, MAURICE, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925.
KOFLER, WERNER, *Mutmaßungen über die Königin der Nacht. Congetture sulla Regina della notte. Ugibanje o Kraljici noči*, trad. it. di ANNA SANTINI, trad. sl. di ZDENKA HAFNER-ČELAN e FABJAN HAFNER, Klagenfurt, Drava, 2000.
ID., *Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. Sprechstück mit Musik*, Wien-Frankfurt/Main, Deuticke, 2001.
ID., *Caf'conc' Treblinka. Spectacle privé. Pièce avec musique*, trad. fr. di BERNARD BANOUN, in «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», XXVI, 53 (2001), pp. 289-320.
ID., *Caf'conc' Treblinka. Représentation privée. Pièce avec musique*, trad. fr. di BERNARD BANOUN, Nancy, Absalon, 2010.
ID., *Treblinka Café*, trad. ing. di LAUREN K. WOLFE, in «Barricade. A Journal of Antifascism & Translation», I, 1 (2018), pp. 91-151, url https://barricadejournal.org/vol1issue1/treblinka-cafe/ (consultato il 31 maggio 2024).
KUGLER, MARTIN, *Theater: Nichts nie gehört*, «Die Presse», 27 gennaio 2010, url https://www.diepresse.com/535794/theater-nichts-nie-gehoert (consultato il 31 maggio 2024).
KUWAŁEK, ROBERT, *Bełżec*, trad. ted. di ANDREA RUDORFF, in *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, vol. 8, a cura di WOLFGANG BENZ e BARBARA DISTEL, München, Beck, 2008, pp. 331-371.
MARGALIT, AVISHAI, *The Ethics of Memory*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2002.

MARTINZ, THOMAS, *Groteske um Udo Jürgens' Ehrung*, «Kurier», 18 dicembre 2015, url https://kurier.at/chronik/oesterreich/groteske-um-udo-juergens-ehrung/170.226.958 (consultato il 31 maggio 2024).
MŁYNARCZYK, JACEK ANDRZEJ, *Treblinka – ein Todeslager der «Aktion Reinhard»*, in *«Aktion Reinhardt». Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941-1944*, a cura di BOGDAN MUSIAL, Osnabrück, fibre, 2004, pp. 257-281.
NAGY, HAJNALKA, *Erzähl mir Österreich. Transkulturelle Erinnerungsarbeit in kulturwissenschaftlicher Theorie und deutschdidaktischer Praxis*, tesi di abilitazione alla libera docenza non pubblicata, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2020, url https://netlibrary.aau.at/obvukloa/content/titleinfo/8602401 (consultato il 31 maggio 2024).
PELINKA, ANTON, *La Seconda repubblica: stabilità e mutamento*, trad. it. di ANTONIO MISSIROLI, in *Il «caso Austria». Dall'«Anschluss» all'èra Waldheim*, a cura di ROBERTO CAZZOLA e GIAN ENRICO RUSCONI, Torino, Einaudi, 1988, pp. 161-185.
PILZ, PETER e ANTONIA DE STEFANIS, *Schonzeit für SS-Chef Lerch?*, in «Extrablatt. Österreichs illustriertes Magazin für Politik und Kultur», II, 9 (1978), pp. 8-14.
IID., *Schonzeit für den SS-Chef? (2) «...darunter auch mein Lerch»*, in «Extrablatt. Österreichs illustriertes Magazin für Politik und Kultur», II, 10 (1978), pp. 25-27.
PISANTY, VALENTINA, *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo* (1998), nuova ed. ampliata, Milano, Bompiani, 2014.
POSTL, ELISABETH, *«Tanzcafé Lerch»: Vom Nazi-Treffpunkt zu Udo Jürgens' Bühne*, «Die Presse», 1° giugno 2018, url https://www.diepresse.com/4626036/tanzcafe-lerch-vom-nazi-treffpunkt-zu-udo-juergens-buehne (consultato il 31 maggio 2024).
RICŒUR, PAUL, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN, *Werner Kofler*, in *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, a cura di ALBERT BERGER e GERDA ELISABETH MOSER, Wien, Passagen, 1994, pp. 295-307.
SERENY, GITTA, *Into that Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder*, New York-St. Louis-San Francisco / London, McGraw-Hill / Deutsch, 1974, trad. it. di ALFONSO BIANCHI, *In quelle tenebre*, Milano, Adelphi, 1975.
SESSI, FREDIANO, *Oltre Auschwitz. Europa orientale, l'Olocausto rimosso*, Venezia, Marsilio, 2024.
STRAUB, WOLFGANG e CLAUDIA DÜRR (a cura di), *Werner Kofler. Kommentierte Werkausgabe*, voll. IV-V, Wien, Sonderzahl, 2023.
STRAUB, WOLFGANG, *Mehr als Beiwerk. Aus der Werkstatt digitalen Kommentierens*, in *Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten*, a cura di JAN HESS e ROLAND S. KAMZELAK, Berlin-Boston, de Gruyter, 2024, pp. 27-33.
WEINMANN, UTE, *La politique culturelle en Carinthie. 1999-2003*, in «Cultures d'Europe centrale», hors série 2 (2003), pp. 69-83.
WISINGER, MARION, *Wenn das Licht ausgeht*, «Die Presse», 11 luglio 2008, url https://www.diepresse.com/398090/wenn-das-licht-ausgeht (consultato il 31 maggio 2024).

PAROLE CHIAVE

Letteratura austriaca; Werner Kofler; Shoah; Treblinka; Memoria; Oblio.

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Daniele Robol è attualmente cultore della materia in Letteratura tedesca al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Ha studiato anglistica e germanistica presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, dove ha poi conseguito il dottorato di ricerca in un percorso di cotutela con la Facoltà di Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften della Technische Universität Dresden. È di prossima uscita la sua monografia *«Der Tod … warf aus den Weiden auf uns seinen Schatten». Zum Leben und Werk Immanuel Weißglas' von 1920 bis 1947* (Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2025).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DANIELE ROBOL, *Memoria e oblio della Shoah.* Tanzcafé Treblinka *di Werner Kofler*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Guernica, el último viaje (2006)
Radioteatro de Laila Ripoll

Veronica Orazi – *Università Ca' Foscari di Venezia*

Laila Ripoll es una autora señalada del teatro español contemporáneo, que ha dedicado una parte importante de su obra al tema de la Memoria. Como el radioteatro *Guernica, el último viaje*, dramatización de un episodio de la Guerra Civil que se ha convertido en un símbolo universal. El texto fue emitido en 2006, con motivo del 25 aniversario del regreso del cuadro a España en 1981. La historia revive a través de la narración del Toro, la Yegua y el Gallo, que aparecen en el cuadro, cobran vida, toman la palabra e interactúan con Picasso y otros personajes. El artículo recoge los resultados de la investigación sobre las estrategias y las técnicas de dramatización del acontecimiento. Entre ellas, destacan la animación y antropomorfización de las figuras del cuadro, la presencia de los muertos vivientes –característicos del teatro de Ripoll–, como Picasso, sus parejas y el arquitecto Josep Lluís Sert, que encargó la obra al artista en nombre del Gobierno de la República española, y el papel de Guernica (acontecimiento, lugar y pintura) como depósito de Memoria.

Laila Ripoll is an outstanding author of contemporary Spanish theatre, who has dedicated an important part of her work to the theme of Memory. Like the radiodrama *Guernica, el ultimo viaje*, a dramatisation of an episode of the Civil War that has become a universal symbol. The text was issued in 2006, on the occasion of the 25th anniversary of the painting's return to Spain in 1981. The story is brought to life by some of the figures of the painting, the Bull, the Mare and the Cockerel, who come to life, speak and interact with Picasso and other characters. The article summarises the results of the research on the strategies and techniques of dramatisation of the event. These include the animation and anthropomorphisation of the characters of the painting, the presence of the *muertos vivientes*, characteristic of Ripoll's theatre, such as Picasso, his partners and the architect Josep Lluís Sert, who commissioned the work from the artist on behalf of the Government of the Spanish Republic, and the role of Guernica (the event, the place and the painting) as a repository of Memory.

1 A modo de introducción

Laila Ripoll es una figura destacada de la dramaturgia española contemporánea, conocida internacionalmente gracias a los estrenos y las traducciones de sus piezas en otros países e idiomas, que ha dedicado una parte relevante de su producción al tema de la Memoria, desde *La ciudad sitiada* escrita en 1996 y representada en 1999, condena de la guerra y sus secuelas, hasta *Rif (de piojos y gas mostaza)*, con Mariano Llorente, escrita en 2021 y estrenada en 2022, sobre el conflicto colonial de Marruecos (1921-1926) y sus concecuencias. Entre las piezas que pueden adscribirse a esta vertiente de su dramaturgia, se encuentra un ejemplo de radioteatro de poco más de una hora de duración, emitido el 29 de diciembre de 2006 por Radio Nacional de España (RNE). Se trata de *Guernica, el último viaje* (Ripoll 2025), original dramatización de un episodio de la Guerra Civil española que se ha convertido en un símbolo global e intemporal. El texto, encargado con motivo del 25 aniversario del regreso del cuadro a España, en septiembre de 1981, rescata su historia mediante la narración de los hechos por parte de algunas figuras que aparecen en él, es decir, el Toro, la Yegua y el Gallo, que se antropomorfizan, cobran vida y toman la palabra, interactuando con Picasso y otros personajes, como las parejas del artista y quien le encargó el cuadro.

En estas páginas, pues, se sintetizan los resultados del estudio de la pieza y se identifican y definen las estrategias y las técnicas utilizadas para dramatizar el episodio, a partir de la antropomorfización y animación de algunas figuras que la protagonizan y de la presencia de algunos muertos vivientes, típicos del teatro de Ripoll, como Picasso y sus mujeres –la fotógrafa Dora Maar, su esposa Olga Khokhlova y Marie-Thérèse Walter con su hija Maya, nacida de la relación con el pintor–, pero también el arquitecto Josep Lluís Sert, quien se entrevistó con el artista para encargarle por parte del Gobierno de la República una obral para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.

Animales y humanos son recreados a través de mecanismos de rescate de elementos clave de la Memoria, declinados de forma innovadora. En particular, mientras que en las demás obras de Ripoll los muertos vivientes son lazradas y sobrecogedoras imágenes anónimas, expresión y emblema de un dolor eternizado por la falta de elaboración del trauma, en este caso, se acentúa su función de afamados militantes, portadores de esperanza y aspiración a la justicia frente a la barbarie de la guerra, a la superación definitiva del largo paréntesis totalitario y al asentamiento de la democracia. Son figuras que fascinan al público y despiertan empatía, con una delicadeza y unos toques de ternura, humor e ironía, que se plasman de modo diferente respecto a otras obras de la dramaturga. Estas peculiaridades de los muertos vivientes de *Guernica, el último viaje* reflejan una fase del proceso de metabolización del trauma colectivo de la guerra y la dictadura caracterizada por una visión positiva y la proyección constructiva hacia el futuro, típica de la Transición y de los años inmediatamente sucesivos. A través de la rememoración y la carga simbólica que la acompaña, se describe una fase decisiva de la historia del país, animado por el fuerte impulso a la recuperación de una democracia plena. Sin embargo, un cuarto de siglo después, en 2006, en una etapa ulterior del proceso de elaboración del complejo pasado colectivo, cuando se componía el radioteatro, el pueblo español tuvo que asumir que la Transición fue parcial y no posibilitó la superación definitiva de la experiencia de la guerra y la dictadura. Entonces, a falta de un apoyo adecuado por parte de la política, la cultura se encargó –y se encarga– de desempeñar tal papel, como demuestran la producción artística ripolliana de corte memorial y, en particular, la obra objeto de estudio, creada por una representante de esa generación de los nietos que ha jugado y sigue jugando un papel fundamental para el rescate de la Memoria. El análisis y la interpretación de este radioteatro han permitido ahondar en los mecanismos de rememoración empleados por la dramaturga: según se verá, *Guernica, el último viaje* presenta modalidades específicas de recuperación de la Memoria del conflicto fratricida español, reflejadas por peculiares dispositivos dramatúrgicos, relacionados con el novedoso tratamiento del eje espacio-temporal, con la original declinación de la figura del muerto viviente, incluso dentro del propio teatro de la autora, con la referencia a un poderoso depósito de Memoria universal (el acontecimiento, el lugar y el cuadro) y con la elección del género del radioteatro.

2 UNA OBRA CONCEBIDA PARA LA EMISIÓN RADIOFÓNICA

Otro elemento central de la pieza estudiada es la elección del formato: se trata de una pieza concebida para su emisión a través de la radio, que se puede adscribir a la rica y variada creación radiofónica, dirigida a los radioescuchas,

es decir, los oyentes de programas de radio. Tal producción, en sus distintas variedades, experimentó en todo el mundo un éxito enorme como medio de (in)formación y forma de entretenimiento a partir de los años 20 del siglo pasado. Desde la mitad del siglo XX, su difusión se vio afectada por el adviento de la televisión; sin embargo, siguieron sucediéndose producciones y programaciones exitosas en Estados Unidos, América Latina, Europa y, por cierto, también en España.[1] Sucesivamente, internet y las nuevas tecnologías contribuyeron a su revitalización, consiguiendo su regeneración a través de la ciberradio y el podcasting.[2]

Debido a la gran variedad de este tipo de producción, quedan por aclarar no pocos elementos clave, a partir de las definiciones y categorizaciones utilizadas, que reafirman su riqueza pero, al mismo tiempo, delatan su complejidad. Todo ello se repercute en los intentos taxonómicos basados en la identificación y finalidad de sus subtipologías, a partir de las informativa, educativa y ficcional que también originan interesantes hibridaciones. La urgencia de una sistematización crítico-interpretativa se reafirma al observar la asimilación en el uso de elementos que, por el contrario, cabría diferenciar.[3] Algunos estudios han contribuido a respaldar críticamente la reflexión sobre la posible categorización de géneros y subgéneros de la producción radiofónica, en constante evolución y progresivo enriquecimiento, debido a sus múltiples y cambiantes manifestaciones. De hecho, se habla de productos

[1] MIGUEL ÁNGEL ORTIZ SOBRINO y FEDERICO VOLPINI SISÓ, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, en «Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria», XVII, 1 (2017), pp. 13-36; MARÍA JULIA GONZÁLEZ-CONDE, MIGUEL ÁNGEL ORTIZ-SOBRINO y HUGO PRIETO-GONZÁLEZ, *El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica*, en «Índex. Comuncación», IX, 2 (2019), pp. 13-34. De 1994 a 1996, Radio 1 de Radio Nacional de España (RNE) emitió el programa, *Sobrenatural*, dedicado a temas de misterio, que evolucionó hasta la adaptación de clásicos universales; luego, de 1997 a 2003, produjo la serie *Historias*; Radio 3 de RNE, desde 2000 y durante la dirección de Federico Volpini Sisó propuso 86 capítulos de 10 minutos de un programa titulado *Juan y Tula fueron a Siritinga*, recopilación de noticias, artículos y crónicas de prensa.

[2] BELÉN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Carlos III, 2019, pp. 121-124; SARA RUIZ GÓMEZ, MARIO ALCUDIA BORREGUERO y JOSÉ MARÍA LEGORBURU HORTELANO, *Radio y podcast: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)*, en «Austral Comunicación», XI, 2 (2022), pp. 1-30.

[3] Para sacar tan solo un par de ejemplos, FRANCISCO GODÍNEZ GALAY, *El radiodrama. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Ginete Insomne, 2010, pp. 18-20, al hablar de formatos radiofónicos, menciona Programa (magazine o radiorevista, informativo, político, musical, deportivo), junto con Informe, Cuña o Spot, Característica, Separador, luego Micro, Entrevista, Programa ómnibus, Campaña y, entre los productos ficcionales, Radioteatro, Sketch, Dramatización, Recreación, Cuento sonorizado (monólogo, radio arte, spot publicitario, jingle), Personajes, Separadores o «artística», Característica, Radiocine y Adaptación. El estudioso ha definido el Radiodrama como «una familia de géneros que utilizan los elementos del lenguaje radiofónico para contar historias» (FRANCISCO GODÍNEZ GALAY, *Revisando el radiodrama en la actualidad*, en «Comuncación y Medios», XXXI (2015), pp. 133-149, en la p. 133). Finalmente, en PALOMA LÓPEZ VILLAFRANCA y SILVIA OLMEDO SALAR (eds.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca, Comunicación Social, 2020, se utiliza el término en la acepción de ficción radiofónica (en la que se incluye el género documental).

(in)formativos[4] y productos ficcionales,[5] con su aún incierta subcategorización, que incluye también productos mixtos.

Por lo que se refiere a la categoría ficcional, se suelen mencionar el Radioarte, el Radiodrama (en su doble acepción: la general, de *obra radiofónica*, y la especializada, de *radioteatro*), la Radionovela, el Radiorelato o Relato radiofónico, el Serial/la Serie radiofónico/a o Radioserial, el Radioscketch, el Radioteatro, la Radiocomedia, la Comedia radiofónica, el Teatro radiofónico y un largo etcétera. Es evidente que la reflexión sobre este tipo de producción, igual que su definición y articulación en subcategorías, ha generado una cuestión debatida, por la complejidad del tema y la variedad de tipologías de obras resultantes, cada una con sus propias características, que no deberían considerarse homólogas. Sin embargo, no se ha llegado todavía a definir una taxonomía satisfactoria y esto ha hecho imposible hasta ahora disponer de definiciones exactas y realizar usos claros e incontrovertibles de tales términos y categorías, sino que todos se aprovechan de manera indiferente, generando y alimentando un desajuste crítico-interpretativo que es necesario superar.

Para contribuir a la sistematización, he identificado los ejes hermenéuticos a partir de los cuales realizar la categorización, teniendo en cuenta los rasgos compartidos por los distintos subgéneros. Estos son: la existencia de un contenido vehiculado a través de la radio, de tipo informativo, educativo o ficcional, que, en este último caso, puede presentar elementos reales, aprovechados como fuente de inspiración o determinados por una precisa elección estética, hasta llegar a producir la hibridación de ambos componentes (ficcional y real). Por lo tanto, y ciñiéndome a la producción ficcional, he definido algunos elementos fundamentales para asentar la reflexión teórica, la categorización de las variedades y su interpretación, mediante tres ejes:

1. la estructura o articulación interna:
   - unitaria e independiente
   - secuencial compuesta por elementos independientes
   - secuencial compuesta por elementos interdependientes

2. la forma o tipo de acto locutivo:
   - narración
   - dramatización
   - lectura/declamación

3. el contenido:
   - narrativo
   - dramático
   - comunicativo (informativo o poético)

---

[4] ARTURO MERAYO PÉREZ, *La magia radiofónica de las palabras. Aproximación a la lingüística en el lenguaje de la radio*, Salamanca, Librería Cervantes 2001; MARÍA DEL PILAR MARTÍNEZ COSTA y JOSÉ RAMÓN DÍEZ UNZUETA, *Lenguaje, géneros y programas de radio: Introducción a la narrativa radiofónica*, Pamplona, Eunsa 2005.

[5] MARÍA JULIA GONZÁLEZ CONDE, *La Comunicación radiofónica: De la radio a la Universidad*, Madrid, Universitas 2001; EMMA RODERO ANTÓN y XOSÉ PÉREZ SOENGAS, *Ficción radiofónica*, Madrid, RTVE 2010.

Estos tres ejes, al combinarse, producen varias tipologías de declinaciones internas, caracterizadas por específicos elementos estructurales, formales y de contenido, que originan sugerentes hibridaciones.

Finalmente, por lo que atañe a las voces implicadas, hay que distinguir entre algunas configuraciones básicas, concretadas mediante la presencia de

1. una voz que narra (narrador) y cuenta una historia, posibilitando el desarrollo de la acción mediante la narración;
2. una o más voces (formato monológico o bien dialógico) que a través de las dinámicas discursivas (las distintas tipologías de monólogo o el diálogo) posibilita(n) el progresivo desarrollo de la acción mediante la dramatización;
3. una voz que comunica, es decir, lee (lector/locutor) o declama (declamador) privada o públicamente, un contenido (una carta, una nota, una declaración o bien unos versos, un poema, una rapsodia).

También se dan formas mixtas, en que un locutor que narra una historia puede alternar con uno o más declamadores o lectores o bien personajes que monologan o dialogan. Por ejemplo, las series radiofónicas en que la narración del locutor a tratos deja paso a alguna declamación o lectura o bien dramatización involucrando una o más figuras, tanto reales (testigos directos) como ficcionales (actores que representan seres reales o figuras que son entes de ficción); aun se dan casos en que los personajes desempeñan varios papeles y alternan la narración con la recitación o con la declamación o la lectura.

Según lo expuesto, entre las principales categorías de la producción radiofónica ficcional cabe mencionar:

1. el Radiorelato unitario, una historia que presenta una coherencia interna, cuya acción se desarrolla y concluye en una misma emisión, caracterizada por su autonomía y por su breve duración;
2. la Radionovela, narración de una historia desarrollada en varios capítulos interdependientes, cuya fruición secuencial es indispensable para la adecuada comprensión de su desarrollo y contenido;
3. el Serial o Serie radiofónico/a o Radioserial, que resulta articulado en un cierto número di programas conformados por varias historias o por episodios de una misma historia, parcialmente o total independientes;
4. el Radioteatro o Teatro radiofónico, que incluye el Radiodrama y la Radiocomedia, definiciones que identifican tanto una pieza teatral concebida para su emisión a través de la radio, como una obra de teatro adaptada para tal fin o bien la emisión o grabación de una representación teatral retransmitida desde el propio teatro durante su puesta en escena. En estas categorías caben solo las obras fruto de la creación dramatúrgica, pensadas o adaptadas para la radio, con exclusión de otros tipos de materiales (novelas y relatos o historias, artículos o crónicas de prensa, etc.). De hecho, aunque también se hayan dramatizado para su emisión radiofónica textos muy variados, adscribibles a otros géneros, tal adecuación al medio radiofónico se ha revelado compleja y pronto se ha entendido que lo ideal era concebir una dramaturgia expresamente pensada para la radio.

En todo caso, los aspectos estructurales, formales y los contenidos específicos de la obra radiofónica, así como las tipologías de voces utilizadas dependerán cada vez de la elección estética del autor y de la finalidad de su acto de creación.

3 *GUERNICA, EL ÚLTIMO VIAJE*

Este primer radioteatro de Laila Ripoll, emitido por RNE a finales de diciembre de 2006, plasma de manera cabal los elementos clave de la semiótica del lenguaje radiofónico, a partir de su unidad mínima, o sea, la imagen sonora del subgénero radiodrama, basada en el código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, en la música, los efectos sonoros, las pausas y los silencios, estructurados por el montaje radiofónico.[6] En la pieza, todo ello se combina con la peculiar estética dramatúrgica de la autora, que en este caso experimenta con el subgénero del radioteatro. En *Guernica, el último viaje*, concebido para su emisión radiofónica, los rasgos caraterísticos son el tratamiento novedoso del eje espacio-temporal, comúnmente heterotípico en el teatro de la dramaturga y basado en la perspectivización múltiple, la plasmación resemantizada igualmente innovadora del muerto viviente y de las demás animaciones que actúan en ella[7] y el concepto de depósito de memoria aplicado al acontecimiento, al lugar y al cuadro, en este caso potenciado por remitir a un objeto-emblema, el cuadro-símbolo, que retrata un lugar-emblema, el pueblo arrasado, y cristaliza un acontecimiento-emblema a nivel global, la destrucción de Guernica, todo un trauma elegido universal e intemporal,[8] que se convierte en la cosificación y el símbolo del propio exiliado, según demuestran los vaivenes sufridos por la pintura que finalmente regresa a su país de origen.[9]

3.1 EL EJE ESPACIO-TEMPORAL: LA DIMENSIÓN CRONOLÓGICA

El teatro memorístico de Ripoll está organizado según una perspectivización heterotípica. En la dramaturgia de la autora, se concretan dimensiones espaciales y temporales dobles, desdobladas, múltiples, que producen la aludida heterotipia a nivel espacial y cronológico.[10] En *Guernica, el último viaje* todo ello se extremiza mediante experimentaciones que producen un peculiar resultado. En la obra conviven y alternan momentos y espacios diferentes, que materializan declinaciones diversas del núcleo temático y connotan el mensaje de manera característica. El presente radioescénico lo representa el momento del estreno, ese 2006 en que se

[6] ARMAND BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra 2000, p. 177.

[7] VERONICA ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll*, en «eHumanista/IVITRA», XIX (2021b), pp. 265-271.

[8] EAD., *Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, en «eHumanista/IVITRA», XIX (2021a), pp. 119-120.

[9] La cosificación del exiliado no se realiza tan solo mediante el *Guernica*: en el texto se alude a la evacuación de una consistente remesa de obras del Museo del Prado con destino a Valencia, en el otoño de 1936, en el marco de la defensa de la ciudad, definida «una interminable fila de exiliados ilustres».

[10] V. ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas*, cit., pp. 265-271.

emitió la obra, aniversario del regreso del cuadro a España en 1981, hacia el final de la Transición. En ese tiempo, se abre lo que los mismos personajes definen un *limbo*, es decir, la dimesión habitada por los muertos vivientes que asoman en él. Dentro de esta macrodimensión cronológica, se insertan los recuedros que posibilitan la recuperación de capas de pasado yuxtapuestas. Así, desde 2006, la acción recula al traslado del cuadro al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 26 de julio de 1992. Cuando aparece el primer muerto viviente, el proprio Picasso, se da otro importante salto atrás, tanto en relación al tratamiento del eje temporal como a la relevancia del momento rememorado, para sugerir que los antecedentes de la creación del cuadro, su concepción, génesis y realización también forman parte de su existencia: estamos en el París de 1936, donde el artista recibe la noticia del levantamiento militar del 18 de julio. La recuperación de estos antecedentes coloca a los personajes en otro *limbo*, puesto que el recuerdo arranca de una época en que la pintura todavía no existía. Lo denuncian las mismas figuras antropomorfizadas que protagonizan tanto la pintura como el radioteatro: si los muertos vivientes (Picasso, sus parejas, el arquitecto Sert) viven en un limbo, porque ya no existen, la rememoración de hechos precedentes a la creación del cuadro colocan a sus protagonistas en otro limbo, antecedente a su propia creación. Un limbo dentro de otro limbo, una especie de caja china cronológica, presentada desde el presente radioescénico (Madrid, Museo Reina Sofía, 2006). Esta especie de preámbulo se utiliza para ensalzar la importancia del acontecimiento y del momento en que se produce, por las recaídas históricas y sociopolíticas que conllevó y por la carga simbólica que adquirió. Desde este momento, el presente radioescénico alternará con las distintas capas cronológicas rememoradas y será desde esta dimensión que los personajes actuarán también como narradores de los pasados rememorados, además de interpretar su papel en los niveles temporales que se superponen a lo largo de la obra. El Gobierno de la República le encarga al artista un mural para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937[11] y cuando el 26 de abril de ese año la aviación nazi, suportada por aviones fascistas italianos, arrasa el pueblo vasco, Picasso decide que ese será el tema de su mural. En un mes crea *Guernica*, símbolo de un tiempo fijo eternizado por la tragedia, que queda encallado en una dimensión dilatada, sin posibilidad de resolución ni metabolización definitiva. El cuadro se presenta en la Exposición Internacional y luego empieza una larga gira por Europa, hasta ir a parar en el MoMA de Nueva York en 1939. Luego, se recuerda su vuelta a España y su colocación en el Casón del Buen Retiro, el 23 de octubre de 1981, al final de la Transición. Se asiste, pues, al regreso del cuadro-emblema desde el MoMA, otro acontecimiento con una poderosa carga simbólica: estamos en la fase final del proceso transicional, cuando el país se proyectaba con esperanza hacia la superación del régimen totalitario y de los traumas – individuales y colectivos– que este había acarreado. *A posteriori*, se sabe que ese momento fue solo en parte eficaz, debido al «fracaso del proceso democrático de los 80, en el que algunos sectores socio-políticos continuistas del franquismo quedaron exentos de responsabilidades jurídicas e históricas a pesar de su complicidad con el régimen dictatorial anterior» y por «la continuidad en el poder democrático de los artífices del régimen dictatorial mediante la

[11] La Exposición Internacional de París se inauguró el 25 de mayo y se cerró el 25 de noviembre de 1937.

institucionalización del olvido».[12] Sin embargo, en este radioteatro se respira todavía ese aire de esperanza en un porvenir por fin orientado hacia la recuperación de una democracia plena. Finalmente, en el epílogo, la acción vuelve a conectar con el exordio y el presente radioescénico (2006): Picasso desaparece y en el museo empieza otro día de visitas.

Concluido el testimonio de los personajes, de las víctimas directas que nos permiten revivir los hechos a través de sus recuerdos, el paréntesis cronológico se cierra y la acción vuelve al punto de partida. La dimensión temporal del radioteatro, que se desarrolla incluyendo hasta el limbo fluido en que siguen existiendo los muertos vivientes que rememoran su pasado, se bifurca en dos momentos principales: el inicio y el epílogo y, entre estos dos polos, se desarrolla la rememoración de lo ocurrido, que en un descenso progresivo al infierno memorial sumerge al radioescucha en el conflicto fratricida y las sucesivas peripecias de los protagonistas. Esta heterotipia cronológica constituye un largo momento de suspensión: el presente radioescénico queda cristalizado en 2006 y, dentro de él, se abre camino la rememoración de un pasado igualmente cristalizado por el trauma colectivo y su simbolismo universal en ese 26 de abril de 1937. Este mecanismo concreta un dispositivo dramatúrgico plasmado mediante el paréntesis cronológico para materializar a través de la voz, la música y los sonidos un recuerdo-emblema global. El legado del pasado con su consiguiente trauma queda intacto, también debido a su naturaleza de símbolo definitivo, transmitido con todo su peso icástico por una representación construida en forma de núcleo temporal conformado por diferentes capas de pasado, demilitado por un inicio y un final colocados en la actualidad.

En *Guernica, el último viaje*, pues, el eje temporal de la acción y su evolución demuestran la extremización de la heterotipia. Aquí no hay tan solo alternacia entre pasado remermorado y presente escénico, cuya yuxtaposición, solapamiento y, a veces, contraposición concretan el habitual choque entre un antes y un después en el teatro memorístico de la autora. Aquí la simbolización del evento-emblema ocurrido en un momento-emblema se enfatiza mediante el mecanismo de imbricación recíproca de los pasados rememorados dentro del presente radioescénico, que los encierra, los delimita y los enmarca. Es el tiempo de los protagonistas, de las víctimas, muertos vivientes o figuras zoomorfas del cuadro, que se antropomorfizan, se animan y actúan. Son estos testigos, con su rememoración, que hacen revivir un indeleble tiempo traumático, variamente declinado según la perspectiva que cada vez se ofrezca, que identifica todo un símbolo universal.

3.2 EL EJE ESPACIO-TEMPORAL: LA DIMENSIÓN ESPACIAL

La otra vertiente de la heterotipia del teatro ripolliano se concreta a nivel del tratamiento de la dimensión espacial. También en este caso, la técnica empleada acaba generando distintos niveles de ambientación de la acción, multiplicados a través del elemento cronológico. Es el caso de Madrid: el de la contemporaneidad (2006), que representa el marco que encierra lo evocado por la rememoración; el de 1992, cuando el cuadro es desplazado a su último paradero, es decir, el Museo Reina Sofía, el de 1981 cuando la pintura regresa a España y es colocada en el Casón del Buen Retiro. Luego París, también

[12] A. AMO SÁNCHEZ, *Dramaturgias de lo imprescriptible*, cit., pp. 341-369.

múltiple, como la capital española: antes la ambientación coincide con el París de los meses precedentes al estallido de la guerra (1936), después es el París de la época del conflicto (1937). Luego la acción se desplaza al pueblo de Guernica, cuando se rememora su bombardeo y destrucción (26 de abril de 1937). Otra vez de vuelta a París, para describir el frenesí creador de Picasso, que se inspira en la tragedia recién ocurrida para realizar su obra para el Pabellón de la República. En el caso de la capital francesa y sus alrededores, la heterotipia espacial también se multiplica y aparecen el piso donde el artista vive con su mujer Olga, la casa donde se refugia durante los fines de semana junto con su amante Marie-Thérèse, madre de su hija Maya, el estudio donde realiza la obra y donde Dora, otra amante, inmortala con sus fotografías el proceso de creación, el Pabellón de la República en la Exposición Internacional. Siguen varias alusiones a las ciudades donde se expone el cuadro (Oslo, Copenhague, Estocolmo, Londres, Manchester) y se describe su llegada al MoMA de Nueva York (1939), donde se queda por decisión del mismo artista hasta el otoño de 1981, cuando por fin vuelve a España, a Madrid, antes al Casón del buen Retiro (desde el 18 de octubre de 1981) y finalmente al Museo Reina Sofía (en el verano de 1992). En concreto, los espacios decisivos son cuatro, es decir, Madrid, París, Guernica y Nueva York, y sin embargo resultan ser muchos más, debido a la multiplicación en otros subespacios de Madrid y París. En cambio, el pueblo de Guernica representa el espacio-emblema de la tragedia universal e intemporal, mientras Nueva York la defensa de la obra a la espera de tiempos mejores: fue el mismo Picasso quien no quiso que el cuadro volviese a España hasta que durara la dictadura.

Sin embargo, hay una dimensión espacial más, inmaterial y simbólica, que desempeña un papel decisivo, mencionada por los propios personajes: ese limbo en que se han eternizado los muertos vivientes y los animales antropomorfizados que aparecen en el radioteatro. Todos ellos viven en una dimensión otra, que se contrapone por su naturaleza de lugar intangible y eterno a los demás lugares geográficos evocados. El limbo representa el antítesis de todo espacio concreto que aparece o es rememorado, es otro símbolo, es decir, el lugar del recuerdo que al ser rememorado sobrevive al paso del tiempo, también gracias a obras como el radioteatro de Ripoll. En este caso, como la tragedia de Guernica se ha convertido en un símbolo global desde el mismo momento en que ocurrió, se ralentiza el proceso de rarefacción del recuerdo y, sin embargo, hay que estar alerta, porque el olvido siempre está al acecho, por falta de información o manipulación de la historia.

3.3 LOS MUERTOS VIVIENTES Y LAS DEMÁS ANIMACIONES

Según se ha dicho, la obra está protagonizada exclusivamente por *muertos vivientes*.[13] La relevancia de estas figura en el teatro de la autora es absoluta. Según recuerda Pérez-Rasilla, «las voces de los muertos configuran el espacio

[13] ALISON GUZMÁN, *Los muertos vivientes de la guerra civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, Que nos quiten lo bailao, El convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua*, en «Don Galán», II (2012), pp. 1-5; LUISA GARCÍA-MANSO, *Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo*, en «Signa», XXVII (2018), pp. 393-418; V. ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas*, cit., pp. 259 y 267.

sonoro más interesante en el teatro de Laila Ripoll»,[14] que las aprovecha como herramienta para rescatar la memoria silenciada, con una técnica original y eficaz. No obstante, aquí, su empleo se extramiza, porque los muertos vivientes son las únicas presencias en la obra y por su peculiar caracterización. En *Guernica, el último viaje*, como en *Descarriadas* (2018)[15], todos los humanos son muertos vivientes: Picasso, sus parejas, como la fotógrafa Dora Maar, su esposa Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, o el arquitecto Josep Lluís Sert, quien se entrevistó con el pintor para encargarle la realización de la obra. También hay otras voces humanas esporádicas, otros muertos vivientes, como la madre de Picasso, cuya voz se escucha cuando su hijo la llama desde París, después de los primeros bombardeos de Barcelona el 13 de febrero de 1937.[16] Es así que la escena sonora se vuelve el campo de acción de los muertos vivientes, que han desterrado a los vivos y actúan como únicos personajes de la pieza. Los diálogos entre estos fantasmas posibilitan la recuperación del pasado rememorado y su emblemática cristalización. Aún más en estas circunstancias, en que se trata de muertos vivientes afamados y no de las figuras intrahistóricas que por lo general aparecen como muertos vivientes en las obras de la autora. Aquí, otro elemento significativo es la identidad de los protagonistas que habitan el espacio sonoro y activan el desarrollo de la acción, cuyo célebre perfil refuerza la dimensión universal y eterna en que se proyecta el pasado rememorado. Estos muertos vivientes están connotados de manera peculiar respecto a los demás fantasmas del teatro ripolliano: son portadores de la memoria de una tragedia absoluta, que se volvió de inmediato todo un símbolo, y sin embargo se les ve cargados de ternura, de entrañable emoción sustentada por un posicionamiento político que se vuelve una referencia, el símbolo – otro – de la resistencia contra el nazi-fascismo. Sin embargo, todos ellos resultan humanizados por un sugerente humor, a menudo hasta ácido, que asoma de vez en cuando: la actuación de Picasso, que en esos años tenía una relación con las tres mujeres, se retrata con evidente actitud crítica, contrastando la idealización del personaje, criticado por sus mismas parejas, que se pelean en la pieza, verbalmente o hasta físicamente, como cuando le hacen caer de la escala en que estaba subido para pintar. Estos muertos vivientes hablan y actúan desde el limbo donde seguirán existiendo, debido a su visibilidad, a su fama mundial, sin embargo, humanizados a través de la crítica de la conducta sentimental del artista. De hecho, aquí a la autora no le interesa tanto hacer hincapié en el día a día de quienes protagonizaron los acontecimientos desde la dimensión intrahistórica invisibilizada, sino que adapta la tipología del muerto viviente al acontecimiento-símbolo que retrata y que exige que los fantasmas se resemanticen para convertirse ellos también en emblemas de la tragedia del pueblo de Guernica.

Tan es así que en este radioteatro el proceso de resucitación de los muertos vivientes se plasma de manera innovadora aprovechando la

[14] EDUARDO PÉREZ-RASILLA, *La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll*, en LAILA RIPOLL, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai 2013b, p. 17.

[15] LAILA RIPOLL, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note di VERONICA ORAZI, Pisa, ETS 2024.

[16] LAURA ZENOBI y XAVIER DOMÈNECH SAMPERE, *Quan plovien bombes. I bombardamenti italiani e la città di Barcellona durante la guerra civile*, en «Spagna Contemporanea», XXXI (2007), pp. 165-170.

antropomorfización y animación de algunas figuras zoomorfas de la pintura. Es el caso de los tres coprotagonistas, es decir, la Yegua, el Toro y el Gallo. Estos animales actúan como humanos, tanto en la dimensión del recuerdo de su existencia que emana de la tragedia de la destrucción del pueblo vasco, como en la dimensión del presente radioescénico, en que, como todo agente de memoria, relatan su vivencia y hacen emerger el trauma experimentado que los ha marcado como víctimas directas. Por tanto, es mediante este mecanismo innovador que se refuerza el papel de esta categoría de personajes: también la Yegua, el Toro y el Gallo son muertos vivientes, sin embargo, su naturaleza de personajes del cuadro, de entes ficcionales, amplifica el simbolismo de su experiencia. Picasso los creó para fijar el evento en la tela, cargándolos de un simbolismo profundo; tan profundo que las tres figuras experimentan un proceso que posibilita la narración de sus recuerdos, volviendo el pasado presente y materializándolo en el espacio sonoro del radioteatro. Su voz, como la voz del adolescente represaliado de *Santa Perpetua*,[17] otro muerto viviente, materializa lo ocurrido, que irrumpe en la ficción radiofónica, permitiéndoles a los locutores (los tres animales) personarse en la escena sonora. Cada animal está caracterizado de manera peculiar y desempeña un papel preciso: la Yegua rezuma dignidad ultrajada y vibra de indignación, el Toro manifiesta cierto equilibrio, señal de una parcial elaboración de lo vivido, mientras el Gallo tartamudo aparece incierto y hasta frágil.

Según recuerdan los propios animales, todos, tanto los muertos vivientes humanos y reales que emergen del pasado como los antropomorfizados y ficcionales que asoman del cuadro y también los visitantes que a lo largo de los años los han contemplado comparten una honda emoción frente a la eternización de una tragedia que se ha vuelto el emblema más poderoso del horror indecible de la guerra.

Finalmente, estos muertos vivientes reales o bien ficcionales juegan otro papel clave, que concreta la heterotipia de los personajes, también típica de la dramaturgia de la autora y remite a la cuestión de la narratividad o del narrador en el teatro.[18] Los personajes actúan como tales y al mismo tiempo como narradores del pasado rememorado. En el radioteatro, las partes recitadas por los protagonistas alternan con otras en que estos cuentan antecedentes o microepisodios que funcionan como connectores narrativos entre los parlatorios o bien narran lo ocurrido en vez de hacerlo revivir mediante el diálogo y la dramatización. De hecho, cuando los personajes rememoran el pasado, lo hacen en dos maneras diferentes: recitan los acontecimientos pasados que así se actualizan o los cuentan, narrando lo ocurrido sin estructurar la recuperación de la vivencia personal o colectiva mediante los parlatorios y volviendo a inmergirse en el pasado, sino narrándolo. Es una forma de actuación que realizan los protagonistas principales de la obra: los tres animales del cuadro (la Yegua, el Toro y el Gallo) y algunos humanos (Picasso, Dora y Olga): todos ellos recitan y también narran su vivencia. Se asiste pues a la narrativización de una parte de la acción, que no emerge a través del diálogo sino del relato. Esto se debe

[17] VERONICA ORAZI, *La representación del desaparecido en Santa Perpetua de Laila Ripoll*, en «Orillas. Rivista d'Ispanistica», VIII (2019), pp. 294-297.

[18] JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *Teatro y narratividad*, en «Arbor», CLXXII, 699-700 (2004), pp. 509-524.

también al tipo de formato elegido por la autora, el radioteatro, que prescinde del componente visual y aprovecha la voz hasta hibridando recitación y narración. Como el contenido solo se puede oír y no ver, todos los elementos como la mímica, el gesto, la proxémica, la actuación física, etc. no pueden contribuir a volver visible algo que en el radioteatro no se puede visualizar. Esto hace que la voz adquiera mayor relieve y asuma funciones ulteriores y de refuerzo, como la narrativa. Sin embargo, esto también es el resultado de una precisa elección estética, puesto que el mismo resultado se podría conseguir a través de un intercambio de parlatorios. Además, cabe recordar que la diferencia en los modos de locución y, por tanto, de perspectivización entre lo recitado y lo narrado por el personaje del radioteatro la evidencian algunos elementos clave, como el tiempo[19] (más precisamente, el presente de la actuación en que se pronuncia el parlatorio pero también el pasado actualizado por la recitación; respecto tanto al presente como al pasado de la narración), la distancia[20] (más bien la inmersión en la recitación o el distanciamiento en la narración), la perspectiva[21] (desde dentro en la recitación y desde fuera en la narración) y los niveles representativos[22] (directo en la recitación e indirecto en la narración). En el caso de *Guernica, el último viaje*, no hay diferencia entre las voces que recitan y las que narran y los personajes principales desempeñan tanto el papel de personaje del drama como el de narrador. Sea cual sea la fisonomía, de la voz/figura del narrador (independiente respecto a los hechos o bien coincidente con uno o más de los personajes implicados), en este tipo de experimentos siempre debe haber un sujeto que cuenta, que acompaña con su narración la actuación (o, en el caso del radioteatro, de la recitación) o bien la sustituye en parte con su relato.[23]

3.4 GUERNICA, DEPÓSITO DE MEMORIA

En el radioteatro, Guernica es lugar (el pueblo), objeto (el cuadro) y acontecimiento (el bombardeo y la destrucción de la villa) alrededor del cual gira la actuación de los personajes, que ofrecen su testimonio de la tragedia a través del recuerdo y la palabra. La población vasca arrasada por el ataque aéreo de la aviación nazi es un lugar de memoria universal,[24] debido a algunos aspectos significativos de la tragedia: lo ocurrido remite un acontecimiento de absoluta relevancia en el marco del conflicto, que ha involucrado un número

[19] Ivi, p. 516, «la inmediatez de la actuación reclama el presente; el pasado, en cambio, es el tiempo de la narración por su carácter mediado». En realidad, el presente de la actuación también puede ser un pasado actualizado y, por el contrario, la narración también puede contar acontecimientos que están occuriendo, es decir, puede relatar en tiempo real lo que ocurre.

[20] JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis 2003², pp. 196-198.

[21] Ivi, pp. 210-215.

[22] Ivi, pp. 230-232.

[23] Sobre la figura del narrador en el teatro, véase también la contribución de ÁNGEL ABUÍN GONZÁLEZ, *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela 1997.

[24] PIERRE NORA, *Les lieux de mémoir*, Paris, Gallimard 1984-1992, 3 vols.

elevado de individuos (los vecinos del pueblo); es un episodio *atípico* por ser un experimento bélico de la aviación nazi que descargó allí toneladas de bombas convencionales e incendiarias; además, gracias a la institución del Museo de la Paz, se ha vuelto un lugar de memoria accesible para los visitantes y, finalmente, en abril de 2024 el Gobierno español ha establecido que «se declara Lugar de Memoria Democrática el espacio urbano de Guernika-Lumo, Bizkaia», por ser «una de las localidades más representativas y simbólicas» y un «emblema universal del sufrimiento de la población civil en las guerras», que «se ha convertido en referente de la acción institucional y social en la recuperación crítica del pasado [...] a través de importantes acciones memoriales en el espacio público».[25]

Por otro lado, el objeto de memoria, el cuadro, constituye el perímetro inicial de la acción, un objeto-emblema que es también un espacio-emblema, tanto ideal (el lugar representado) como concreto (el objeto dentro del cual existen y actúan los tres animales que se animan), que irá adquiriendo una dimensión simbólica global, como todo objeto depósito de memoria colectiva y, en este caso, aun más, por representar la tragedia que Picasso fijó en él para condenar toda guerra.[26] Los lugares reales donde se produjo el bombardeo, ese pueblo vasco en día de mercado, los habitantes que están comprando o los animales que se venden, todo revive a partir y mediante la pintura. Esta, por tanto, es un dispositivo memorístico material, el objeto-cuadro, cuyo valor símbolico hace de ella un dispositivo memorístico inmaterial, que remite a todo lo que representa: para las víctimas directas, tanto las irreales, materializadas a través del mecanismo de animación (la Yegua, el Toro y el Gallo), como las reales (los habitantes del pueblo), el cuadro objetiviza la tragedia experimentada en su propia piel; para las víctimas indirectas, o sea, los contemporáneos del acontecimiento, testigos del horror, como Picasso, Dora Maar, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Josep Lluís Sert, la pintura emblematiza la tragedia presenciada desde la distancia, cuyas recaídas sin embargo pesan también sobre ellas; y finalmente, para los portadores de postmemoria, los visitantes de los museos por donde el cuadro ha transitado, la obra cristaliza una vivencia colectiva ajena, que se ha vuelto un emblema universal. El objeto-cuadro se convierte en objeto-depósito de memoria por ser un objeto-emblema ya desde su propia creación y por ello se convierte en concepto-emblema global e intemporal. Sin embargo, la pintura lleva en sí tal carga simbólica que hasta se humaniza en el radioteatro y pasa a representar el emblema del exiliado, con quien comparte el destierro y los vaivenes azarosos, logrando por fin volver a su país. De hecho, los tres animales protagonistas lo describen cual exiliado por antonomasia: deja el Pabellón Español de la República montado en ocasión de la Exposición Internacional de París de 1937 y, después de unas cuantas exposiciones en sendas ciudades europeas, acaba en el MoMA de

---

[25] BOE, Núm. 91, Sábado 13 de abril de 2024, Sec. III, Pág. 41233, III. Otras Disposiciones, Ministerio de Política Territorial y Memoria Democrática, 7284, url https://www.boe.es/boe/dias/2024/04/13/pdfs/BOE-A-2024-7284.pdf (consultado el 18 de abril de 2024).

[26] TONY BENNETT, *Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum*, en *Memory Cultures: Memory Subjectivity and Recognition,* K. HODGKIN ed., London, Transaction Publishers 2006, pp. 40-54. Cfr. también DAVID MIDDLETON y DERECK EDWARDS, *Collective Remembering*, London, Sage Publications 1990; MARIANNE HIRSCH, *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*, en «Discourse», XV, 2 (1992-1993), pp. 3-29; MARIANNE HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997.

Nueva York, para volver a España en 1981. El cuadro se humaniza y cosifica el perfil del exiliado, por ser un poderoso objeto emblemático.

A partir de allí, toda recreación que resemantice el objeto-emblema, el *Guernica* de Picasso, se vuelve a su vez un elemento emblemático, que contribuye a revivificar y perpetuar la memoria que este encierra y transmite. Es decir, Ripoll, con el acto creativo concretado en este radioteatro, contribuye a la perpetuación memorística del acontecimiento-emblema, convertido en concepto-emblema rentransmitido por la imagen-emblema retratada.

3.5 LA VOZ, LA MÚSICA Y LOS EFECTOS SONOROS

Desde las primeras formulaciones críticas sobre la producción radiofónica, se han identificado los elementos fundamentales de su lenguaje, es decir, la voz/palabra, la música, los sonidos/ruidos, las pausas y el silencio.[27] Todos ellos resultan aún más determinantes en el radioteatro, porque este, al carecer del componente visual proprio de la dramaturgia, potencia el proceso imaginativo-visual y la resemantización de los contenidos transmitidos precisamente mediante tales elementos. Si en el teatro la palabra, la voz y todos los rasgos suprasegmentales son estratégicos, en la producción radiofónica constituyen el canal de comunicación exclusivo para llegar al destinatario, que no puede ver sino solo escuchar la obra. Por tanto, elementos como la entonación, el timbre, el tono, la intensidad, el ritmo de la voz y las palabras, de las pausas y los silencios resultarán enfatizados,[28] porque son los diálogos y monólogos, la recitación, los efectos audio, la música y los momentos de suspensión que estimulan la imaginación de los radioescuchas que están oyendo la obra y posibilitan el desarrollo de la acción, gracias a su poder de resignificación, superior respecto a su empleo en otras circunstancias.[29]

La música, en particular, enfatiza el componente emocional y puede funcionar como contrapunto dramático o bien como elemento de transición de una situación a otra, con su presencia (como cortina musical) o mediante su desvanecimiento (igual que las voces, los sonidos y los ruidos), pero también puede contribuir a la contextualización espacio-temporal de la acción. De la misma manera, los efectos audio, como la reproducción de grabaciones, sonidos y ruidos, también desempeñan un papel parecido, contribuyendo a connotar a los personajes, las dinámicas entre ellos, la historia, el contexto, el progresivo desarrollo de la acción y el paso de un cuadro al sucesivo. Son, todos ellos, componentes que realizan una función a la vez ambiental, descriptiva, expresiva, narrativa y ornamental.[30] El radioteatro de Ripoll lo reafirma: en él, la música se aprovecha de manera

---

[27] ROBERT S. KIEVE, *El arte radiofónico*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas 1945; ABRAHAM A. MOLES, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Ediciones Mensajero 1975; A. BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, cit.; F. Godínez Galay, *El radiodrama*, cit., pp. 20-23; etc.

[28] A. BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, cit., p. 72.

[29] Ivi, p. 27

[30] PEDRO BAREA MONGE, *El Teatro de los sonidos, sonidos del teatro: Teatro-radioteatro, ida y vuelta*, Bilbao, UPV 2000; B. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, cit., p. 47.

sistemática como elemento de transición de una escena a otra, por lo general enfatizado por una connotación ulterior.

Por ejemplo, después del exordio en el Museo Reina Sofía, cuando la acción se desplaza del Museo madrileño al París del 36, se oyen las notas de un acordeón, que concretan la función ambiental; o bien una música de desfile festivo estadounidense, cuando el cuadro llega a Nueva York en el 39; o la de parada nazi, cuando los alemanes ocupan la capital francesa en el 40. La mayoría de las veces, los cambios de escena son anuciados por una música inquietante, debido al tema tratado; en otros casos, resultan marcados por un tema acompasado y placentero, en los raros momentos de distensión, o movido y sincopado, por ejemplo cuando se alude al estado febril en que Picasso realiza el cuadro, o bien discordante e inarmónico, cuando se pelean las mujeres del artista, Marie-Thérèse y Dora o esta con Olga; en estas circunstancias, la música también desempeña un papel expresivo. Por el contrario, después que Picasso ha acabado el cuadro, la música de piano que marca el cambio de escena pierde todo tipo de connotación accesoria y funciona tan solo como elemento estructural de conexión.

A veces, se utilizan canciones con función descriptiva, como la Internacional socialista, cuando Picasso rememora que empezó a tomar notas para su mural en la manifestación del 1 de mayo del 37; o la canción popular anónima con arreglo de Manuel de Falla, *El paño Moruno*, el día en que finaliza la Exposición Internacional de París y el artista entra por última vez en el Pabellón Español para despedirse de su creación; o la *Rhapsody in Blue* de Goerge Gershwin, para marcar la colocación e inicio de la permanencia del cuadro en el MoMA de Nueva York; o la *Marseillaise*, cuando los aliados liberan París a finales de agosto del 44; o bien la canción *Walk on the wild side* de Lou Reed, durante los preparativos del viaje de vuelta del cuadro a España, en septiembre del 81.

En otros casos, la música cumple una función narrativa, como cuando se oyen guitarra, palmas y cante flamencos que acompañan la recitación de la *Elegía primera* de León Felipe, que se dirige a Rocinante en una dramática comparación con el caballo de Guernica.

Otro tipo fundamental de efectos audio son las grabaciones, que pueden ser originales o fruto de la creación artística. Algunas son herramientas para evocar o reforzar una determinada ambientación, como el anuncio inicial en el Museo Reina Sofía para avisar que está a punto de cerrar. Otras funcionan como elementos descriptivo-narrativos, como las proclamas de los sublevados, la del 18 de julio del 36 con la declaración del estado de guerra o la dirigida a los vascos antes del bombardeo, para que se rindan, o fragmentos de una proclama en alemán cuando los nazis ocupan París en el 40 o bien fragmentos sonoros del fracasado intento de golpe de estado militar del 23 de febrero del 81, hacia el final de la Transición.

Aun los sonidos y ruidos participan en la (re)creación de contextos y situaciones, en la evocación de emociones y sentimientos, así como en la narración de lo ocurrido y el tratamiento temático: los pasos y voces de los visitantes del Museo Reina Sofía, del Casón del Buen Retiro, del MoMA, del Pabellón Español de la Exposición Internacional del 37, el ruido de puertas que se abren o se cierran.

Cuando aparece Picasso, el muerto viviente más célebre del radioteatro, un ruido sordo anuncia su llegada, casi un retumbar que remite al limbo habitado por todos los muertos vivientes que protagonizan la obra.

ISSN 2284-4473

Poco a poco, se intensifican los efectos sonoros que evocan la guerra: disparos, bombazos, ráfagas de ametralladora, griterío, como trasfondo sonoro de las proclamas de los nacionales o de los nazis. Estos elementos llegan al paroxismo durante la evocación del bombardeo de Guernica: ruido de aéreos acercándose, sobrevolando el pueblo a baja altura y descargando las bombas, los efectos devastadores de estas, las campanas del convento que repican en señal de alarma, el pueblo desmoronándose y ardiendo, mientras las reses enloquecidas relinchan, mugen, balan y los aterrados habitantes del pueblo gritan y corren, acribillados por las ametralladoras.

El ruido del papel manejado o estrujado nerviosamente se oye en dos ocasiones, siempre con un hondo matiz simbólico, debido a su contenido: cuando Dora pasa a Picasso la carta con que el Presidente Azaña le ofrece al pintor el cargo de Director del Museo del Prado o cuando los dos leen en el periódico la noticia de la destrucción de Guernica.

También se oyen varios tipos de aparatos: el teléfono, cuando Picasso llama a su madre después del bombardeo de Barcelona, o cuando el arquitecto Josep Lluís Sert le pide cita al artista para comisionarle la obra en nombre del Gobierno de la República. En tales circunstancias, el teléfono suena, alguien lo descuelga y luego lo cuelga, o trata de establecer la comuncación entre mil dificultades, dirigiéndose a la centralinista. También se oye el ruido de la cámara, cuando Dora saca fotos al cuadro durante su creación, acompañado por otros efectos, como de cristales rotos y sirenas de alarma para enfatizar las dramáticas condiciones de su creación. Las cámaras sacando fotos aun se oyen en las escenas en que el cuadro se encuentra en los museos donde estuvo colocado, para evocar la presencia de los visitantes, junto con sus voces y el ruido de sus pasos.

Otros efectos sonoros recrean riñas y reyertas, como cuando Marie-Thérèse encuentra a Dora en el estudio de Picasso; o el estruendo producido por la escalera donde estaba subido el artista, que precipita durante la pelea entre las dos mujeres.

O bien los ruidos reproducen efectos de ambiente, como durante los preparativos para devolver el cuadro, o cuando este es enviado en avión a España.

Significativamente, el radioteatro se cierra con unos efectos sonoros: los pasos de Picasso que resuenan, mientras este se aleja para salir del Museo Reina Sofía antes de que empiece otro día de visitas y una puerta se abre y se cierra a sus espaldas. Este final en que la voz desaparece para dejar todo el espacio sonoro a los efectos audio reafirma la centralidad de estos en tal tipo de obra: no son los parlatorios, las palabras de los personajes que concluyen el radioteatro, sino los ruidos, que evocan la difuminación del personaje clave, autor del cuadro-emblema universal en que la pieza se inspira.

4 CONCLUSIONES

Guernica, el último viaje, pues, refuerza y renueva las técnicas y estrategias características de la estética de la dramaturgia memorial ripolliana, es decir, la heterotipia generalizada y el multiperspectivismo, que se articulan en varios niveles: de los personajes, de la acción, del tiempo y del espacio. Los primeros se multiplican según su aparición en las diferentes capas espacio-temporales, plasmadas en cada escena, y se presentan en las distintas fases de su vivencia emblemática, en los diferentes momentos del desarrollo de la acción. De la misma manera, el tratamiento experimental del eje espacio-temporal refleja

una pluralidad de visiones, cada una de ellas testimonio de un segmento del desarrollo temático reflejado en las historias de las figuras que ocupan el espacio sonoro del radioteatro. Aun los muertos vivientes resultan elaborados de manera novedosa mediante un experimentalismo sugerente: su ulterior connotación como emblema de la militancia, del rescate, aunque humanizados a través de los detalles de su vida privada, de la reparación y de la esperanza hacia el futuro representan una declinación típica de este radioteatro. Además, resultan enfatizados por un mecanismo inédito de antropomorfización y animación de algunas figuras del cuadro, también muertos vivientes desafiantes, materialización de una denuncia intemporal y global.

El enriquecimiento de la perspectivización heterotípica, el experimentalismo aplicado al tratamiento del eje espacio-temporal, a la plasmación resemantizada del muerto viviente y la amplificación múltiple del acontecimiento/lugar/objeto de memoria constituyen los elementos más novedosos de este radioteatro de Ripoll, una obra pensada para un medio, la radio, cuyo potencial vuelve a revitalizarse gracias a contribuciones como esta.[31]

[31] Piénsese, por mencionar tan solo un ejemplo significativo, en la colección de 13 piezas de radioteatro publicada recientemente, *Històries de l'altra banda* (Tarragona, Arola Editors 2023), que recoge obras de Sergi Belbel, Jordi Casanovas, etc., creadas y emitidas entre 2020 y 2021, durante la pandemia de Covid-19 y el confinamiento, también disponibiles en podcasts accesibles mediante el código de barras presente en el volumen.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABUÍN GONZÁLEZ, ÁNGEL, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela 1997.

AMO SÁNCHEZ, ANTONIA, *Dramaturgias de lo imprescriptible. Un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)*, n «Anales de Literatura Española Contemporánea», XXXIX, 2 (2014), pp. 341-369.

BALSEBRE, ARMAND, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 2000.

BAREA MONGE, PEDRO, *El Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro*, ida y vuelta, Bilbao, UPV 2000.

BENNETT, TONY, STORED VIRTUE. *Memory, the Body and the Evolutionary Museum, en Memory Cultures. Memory Subjectivity and Recognition*, K. Hodgkin ed., London, Transaction Publichers 2006, pp. 40-54.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, BELÉN, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, Tesi di dottorato, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid 2019.

FLOEK, WILFRED, *Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente,* in *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.), Madrid, Visor Libros 2006, pp. 185-209.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis 20032.

ID., *Teatro y narratividad*, en «Arbor», CLXXII, 699-700 (2004), pp. 509-524.

GARCÍA-MANSO, LUISA, E*spacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo*, en «Signa», XXVII (2018), pp. 393-418.

GARCÍA MARTÍNEZ, ANABEL, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual, Hildesheim*, George Olms 2016.

GODÍNEZ GALAY, FRANCISCO, *El radiodrama. Apuntes teórico-prácticos para la producción itengral*, Buenos Aires, Ediciones del Ginete Insomne 2010.

ID., *Revisando el radiodrama en la actualidad*, en «Comuncación y Medios», XXXI (2015), pp. 133-149.

GONZÁLEZ CONDE e MARÍA JULIA, *La Comunicación radiofónica. De la radio a la Universidad*, Madrid, Universitas 2001.

GONZÁLEZ-CONDE, MARÍA JULIA; MIGUEL ÁNGEL ORTIZ-SOBRINO e HUGO PRIETO-GONZÁLEZ, *El radioteatro en España. Marco de referencia para una paroximación diacrónica*, in «Índex. Comuncación», IX, 2 (2019), pp. 13-34.

GUZMÁN, ALISON, *Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: "La frontera", "Que nos quiten lo bailao", "Convoy de los 927", "Los niños perdidos" y "Santa Perpetua"*, en «Don Galán», II (2012), pp. 1-5.

HIRSCH, MARIANNE, *Family Pictures. Maus, Mourning and Post-Memory,* en «Discourse», XV, 2 (1992-1993), pp. 3-29.

EAD., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997.

Històries de l'altra banda, Tarragona, Arola Editors 2023.

KIEVE, ROBERT S., *El arte radiofónico*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas 1945.
LÓPEZ VILLAFRANCA, PALOMA e SILVIA OLMEDO SALAR (eds.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca, Comunicación Social 2020.
MARTÍNEZ COSTA, MARÍA DEL PILAR e JOSÉ RAMÓN DÍEZ UNZUETA, *Lenguaje, géneros y programas de radio. Introducción a la narrativa radiofónica*, Pamplona, Eunsa 2005.
MERAYO PÉREZ, ARTURO, *La magia radiofónica de las palabras. Aproximación a la lingüística en el lenguaje de la radio*, Salamanca, Librería Cervantes 2001.
MIDDLETON, DAVID e DERECK EDWARDS, *Collective remembering*, London, Sage Publications 1990.
MOLES, ABRAHAM A., *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Ediciones Mensajero 1975.
NORA, PIERRE, *Les lieux de mémoir*, Paris, Gallimard 1984-1992, 3 vols.
ORAZI, VERONICA, *La representación del desaparecido en Santa Perpetua de Laila Ripoll*, en «Orillas. Rivista d'Ispanistica», VIII (2019), pp. 287-300.
EAD., *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, in *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, Veronica Orazi ed., monográfico de «eHumanista/IVITRA», XIX (2021a), pp. 118-126.
EAD., *Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll*, en *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, Veronica Orazi (ed.), monografico di *eHumanista/IVITRA*, XIX (2021b), pp. 256-275.
EAD., *Introduzione,* in Laila Ripoll, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Pisa, ETS, 2024, pp. 5-85.
EAD., *Introduzione,* in Laila Ripoll, *Radioteatro. Guernica, l'ultimo viaggio / Il convoglio dei 927*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Roma, Nova Delphi, 2025, pp. 5-86.
ORTIZ SOBRINO, MIGUEL ÁNGEL; FEDERICO VOLPINI SISÓ, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro. Tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, in «Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria», XVII, 1 (2017), pp. 13-36.
PÉREZ-RASILLA, EDUARDO, *El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria*, in «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», VIII (2013a), pp. 77-89.
ID., *La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll*, in Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai 2013b, pp. 5-19.
RIPOLL, LAILA, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Pisa, ETS 2024.
EAD., *Radioteatro. Guernica, l'ultimo viaggio / Il convoglio dei 927*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Roma, Nova Delphi 2025.

RODERO ANTÓN, EMMA e XOSÉ PÉREZ SOENGAS, *Ficción radiofónica*, Madrid, RTVE 2010.

RUIZ GÓMEZ, SARA, MARIO ALCUDIA BORREGUERO e JOSÉ MARÍA LEGORBURU HORTELANO, *Radio y podcast. La nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)*, en «Austral Comunicación», XI, 2 (2022), pp. 1-30.

ZENOBI, LAURA e XAVIER DOMÈNECH SAMPERE, *Quan polvien bombes. I bombardamenti italiani e la città di Barcellona durante la guerra civile*, en «Spagna Contemporanea», XXXI (2007), pp. 165-170.

❧

PAROLE CHIAVE

Laila Ripoll; *Guernica, el último viaje*; Radioteatro; Pablo Picasso; Teatro de la memoria en la España actual; Generación de los nietos.

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Veronica Orazi, PhD in Filologia Iberoromanza, è professoressa ordinaria di Letteratura spagnola e di Letteratura catalana all'Università Ca' Foscari di Venezia e in precedenza ha insegnato nelle Università di Bologna, Siena e Torino. È stata referente scientifica dello Spoke 3 Digital Libraries, Archives and Philology PE5 PNRR per l'Università di Torino e Coordinatrice dei Dottorati in Lingue e letterature moderne (Unito) e in Digital Humanities (Unito). Fa pate del Collegio del Doctorado Internacional Transferencias interculturales e históricas en la Europa Medieval Mediterránea (Universidad de Alicante) e del Center for Catalan Studies (University of California Santa Barbara). È membro corrispondente dell'Institut d'Estudis Catalans (Barcellona), Direttrice editoriale della Rivista Italiana di Studi Catalani e co-direttrice della collana "Bibliotheca Iberica". Dal 2015 dirige il progetto di ricerca internazionale Glocal Perspectives on Iberian Studies ed è Coordinatrice nazionale del PRIN 2022 Patrimonio identitario e memoria culturale. L'elaborazione del passato attraverso il teatro della Spagna democratica (dal 1975 a oggi). La sua attività di ricerca verte sulla letteratura spagnola e catalana medievale e contemporanea, in particolare sul teatro, e sulla traduzione letteraria. Ha ricevuto il Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria – Sezione "Leone Traverso" 2002 e il Premi Crítica "Serra d'Or" de catalanística 2000.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Veronica Orazi, *"Guernica, el último viaje" (2006). Radioteatro de Laila Ripoll*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025).

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ISSN 2284-4473

Il Portogallo come «passato che non passa» La *Tetralogia lusitana* di Almeida Faria

Eugenio Lucotti – *Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia*

La Tetralogia lusitana di Almeida Faria si costituisce come percorso erratico tra paesaggi e immaginari dell'identità culturale portoghese. Obiettivo di questo articolo è osservare attraverso le categorie della memoria culturale e dell'oblio la problematizzazione di queste coordinate nella saga e soprattutto nei tre romanzi successivi al 1974. Tematizzando la decadenza e i conflitti generazionali di una famiglia di latifondisti dell'Alentejo a cavallo della Rivoluzione dei Garofani, si osserva la centralità della rielaborazione di narrazioni e mitologie del passato nel tentativo di dare nuove basi al processo di autognosia nazionale.

The Lusitanian Tetralogy by Almeida Faria represents an erratic journey through the landscapes and imaginaries of Portuguese cultural identity. The objective of this article is to examine the problematisation of these coordinates in the saga and especially in the three novels published after 1974 through the lens of cultural memory and oblivion. The novels address themes of decadence and intergenerational conflict within a family of landowners in the Alentejo region at the time of the Carnation Revolution. This paper aims to observe the process of reworking narratives and mythologies from the past as an important element in the attempt to provide new foundations for the process of national self-reflection.

1 Introduzione

In Portogallo la caduta dell'*Estado Novo* a seguito della rivoluzione del 25 aprile 1974 segnò sia la fine di una delle più longeve dittature d'Europa, che quella di un impero coloniale durato circa mezzo millennio, dopo tredici anni di guerra contro i movimenti di liberazione delle ex colonie. Con l'abolizione della censura emersero sia una pluralità di nuove voci, soggetti e agenti di una società appena rientrata in un regime democratico, che la necessità di ripensare profondamente le categorie che fino a quel momento per secoli avevano strutturato il discorso intorno all'identità e alla memoria culturale portoghesi.

In questo scenario si inserisce l'opera di Almeida Faria (1943), scrittore affermatosi nel 1962 con l'innovativo romanzo *Rumor branco*, il cui sperimentalismo testimoniò l'esaurirsi della precedente stagione neorealista grazie anche all'influenza del *Nouveau Roman*. Nel 1965 pubblicò *A paixão* (*La passione*), primo volume della *Tetralogia lusitana*, che si delineò come tale solo dopo il 1974 con la pubblicazione nel 1978 di *Cortes* (*Tagli*), che prende le mosse dall'epilogo del romanzo precedente. Il progetto fu inizialmente pensato come una trilogia conclusa nel 1980 con *Lusitânia* (*Lusitania*), ma venne ampliato nel 1983 con *Cavaleiro andante* (*Cavaliere errante*).[1] Come suggerisce il titolo, la *Tetralogia* vuole rappresentare il dramma di un'intera nazione colta nell'inquietudine di una transizione storica, tematizzando la decadenza

[1] Almeida Faria aggiunse poi a quest'ultimo romanzo altri due capitoli rispettivamente nell'edizione del 1993, con uno scritto precedentemente pubblicato sul *Jornal de Letras* del 23 aprile 1985, e in quella del 2015.

di una famiglia di latifondisti della regione dell'Alentejo. In questa sede si cercherà di riflettere sulle modalità in cui la *Tetralogia* si interroga sulla necessaria ridefinizione del rapporto con il passato portoghese e con le sue rappresentazioni.

2 CAMÕES RIVISITATO

«Qui il mare finisce e la terra comincia»:[2] nel romanzo *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago stabilisce fin dall'*incipit* un confronto diretto con Camões giocato sul ribaltamento di prospettive. Se nei *Lusíadas* il Portogallo è situato «u' la terra s'arresta e il mar comincia»,[3] limite d'Europa e preludio della sua espansione oltremarina, la prospettiva di Saramago è quella del ritorno, tramonto e risacca di un'epopea marittima ormai esausta. L'Atlantico, per definizione il paesaggio dell'immaginario portoghese, non offre più lo slancio e la vertigine dei «mari mai da prima navigati».[4] All'ignoto subentra l'addomesticamento, alle gesta eroiche una ciclicità prosaica, alle caravelle un «vapore inglese» che attraversa l'oceano «come una spola sulle vie del mare, di qua, di là, facendo scalo sempre negli stessi porti».[5]

In *Cavaleiro andante*, invece, l'inversione dei mari camoniani è letterale, «mari da molto navigati».[6] Quest'immagine chiude il monologo interiore di J.C., che coglie l'atmosfera di una Lisbona residuale nella giornata in cui si celebra la memoria del Poeta:

> Lisbona in mano alle bestie, all'immondizia, ai topi, Lisbona che si riposa dalle manifestazioni quotidiane, dai pugni chiusi del popolo unito disunito che pensa che non sarà mai vinto nel naufragio generale, nel suffragio universale, nella catastrofe che si avvicina davanti all'indifferenza della città (CA, p. 46).[7]

Già in *Cortes*, l'abbandono della casa paterna si era dato nel segno di un capovolgimento della materia camoniana da sublime a triviale. L'invocazione delle Tagidi è buon auspicio per le sue future prodezze erotiche: «oh voi, uova marine, che in J. C. creaste un nuovo ingegno ardente, dategli adesso

---

[2] «Aqui o mar acaba e a terra principia» (JOSÉ SARAMAGO, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho 1984, trad. it. RITA DESTI *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Milano, Feltrinelli 2010, p. 9.)

[3] «Onde a Terra se acaba, e o Mar começa» (*Lusíadas*, III, 20.)

[4] «Mares nunca de antes navegados» (*Lusíadas*, I, 1.)

[5] «O vapor é inglês, da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, como uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos» (J. SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, cit., p. 9).

[6] «Mares há muito navegados» (ALMEIDA FARIA, *Cavaleiro andante*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda 1983, trad. it. MARCO BUCAIONI *Cavaliere errante*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2021 [d'ora in poi CA], p. 46.)

[7] «Lisboa entregue à bicharada, ao lixo, aos ratos, Lisboa descansando das manifestações diárias, dos punhos fechados do povo unido desunido que julga jamais será vencido no naufrágio geral, no sufrágio universal, na catástrofe que se aproxima perante a indiferença da cidade».

una gioia alta e sublime in possenti azioni altisonanti»,[8] promessa mai mantenuta di fecondità. Il Tago, ormai ripostiglio «mansueto, monotono e tuttavia mutevole, portando, tirando via sabbie e sargassi e mastri e rifiuti e disastri [...] Tago che nasce dagli inferi carico della memoria dei morti» (CA, p. 45),[9] conserva il suo valore di soglia, ma non quella oltre la quale si spalanca la traversata atlantica; è al contrario oblio e presagio infernale, il «Letago» che J.C. attraversa sul «traghetto barcaronte» (T, p. 58).[10]

L'attraversamento del fiume si ricollega al significato metafisico della trasmigrazione verso una vita nuova e si compie a ogni scelta decisiva del personaggio. *Cortes*, titolo possibile soltanto dopo il 25 aprile,[11] indica allora i 'tagli' indispensabili alla ridefinizione dell'identità, che «significa sempre anche costruire una nuova memoria»,[12] sia sul piano esistenziale che su quello comunitario. L'Atlantico, cui J.C. «tributa un culto antico, sostituto di cose dimenticate» (CA, p. 11),[13] incombe minaccioso su uno spazio domestico che si sovrappone a quello di appartenenza pubblica e culturale,

> Arminda vuole sottrarsi al torpore che invade la casa, specchio di un paese che il presente rende totalmente circondato da muri, casa travolta da un lato da mari violenti, dall'altro da lava solidificata, crepata tra scabre fessure, tutto pietra aggressiva, spuntoni taglienti, roccia e crostacei putrefatti sotto nuvole basse, continui acquazzoni nel mese più spietato dell'anno, in queste ville dai soffitti alti che il grande muro del passato protegge, per ora, dalla tramontana (T, p. 11).[14]

Aprile, il «mese più crudele» in una chiara citazione eliotiana, preannuncia la rivoluzione destinata ad abbattere l'isolazionismo e revocare l'illusione *protettiva* del passato. I riferimenti a Camões, figura canonica per eccellenza, e

---

[8] «Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C. um novo engenho ardente, dai-lhe em breve um gozo alto e sublimado em atos grandilongos e potentes» A. FARIA, *Cortes*, Lisboa, Dom Quixote 1978, trad. it. ANDREA RAGUSA *Tagli*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2019 (d'ora in poi T), p. 40. Cfr. *Lusíadas*, I, 4: «E voi, Tagidi mie, poiché creato | avete in me um nuovo ingegno ardente, | se sempre in verso umìle celebrato | fu da me 'l vostro fiume lietamente | datemi un suono ora alto e sublimato, | uno stile grandiloquo e corrente» («E vos Tagides minhas, pois criado | Tendes em my hum nouo engenho ardente, | Se sempre em verso humilde, celebrado | foy de my vosso rio alegremente, | Daime agora hum som alto, e sublimado, | Hume stillo grandiloco, e corrente»).

[9] «Manso, monótono e contudo mutável, trazendo, levando areias e sargaços e mastros e dejetos e desastres; [...] nascendo dos infernos carregados da memória dos mortos».

[10] «Letejo»; «Cacilheiro Barcaronte».

[11] Cfr. EDUARDO LOURENÇO, *Literatura e revolução*, in ID., *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Gradiva 2017, pp. 441-442.

[12] ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H.Beck, 1999, trad. it. SIMONA PAPARELLI *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002, p. 68.

[13] «Devota um culto antigo, substituto de coisas esquecidas».

[14] «Arminda quer subtrair-se à opacidade que ocupa a casa, refletida no país que o presente torna totalmente cercado de muralha, assaltada por violentos mares dum lado, do outro lava solidificada, gretada entre margens deixadas descarnadas, tudo pedra agressiva, ângulos cortantes, rocha ou marisco putrefacto sob nuvens baixas, inúmeras bátegas do mês mais cruel do ano, nestas moradas de pé direito alto que o paredão do passado protege, por enquanto, da nortada».

a un elemento semanticamente caricato come l'oceano rivelano l'urgenza di interrogare tutta una tradizione culturale in un momento in cui i vincoli tra il presente e il passato sembrano sull'orlo della rottura, o comunque soggetti a forti pressioni.

«Camões ci ha conferito, collettivamente, un'esistenza epopeica e da questa sublime insolazione non siamo più guariti»,[15] commenta Eduardo Lourenço sottolineando l'*abbaglio*, il pericolo latente dietro la magnificazione dei fasti imperiali e soprattutto la loro strumentalizzazione. Caduti l'*Estado Novo* e l'impero coloniale e con essi la maschera più superficialmente retorica del nazionalismo, ci si trova a fare i conti con l'esigenza di

> Ripensare, a partire dal paese che siamo divenuti dopo il riflusso africano, la totalità della nostra avventura storica, cosa che purtroppo non si è verificata. Ma ripensarla non soltanto in funzione delle *immagini* e *contro-immagini* più efficaci della nostra eredità culturale irrimediabilmente *manichea*, e soprattutto di origine estetico-letteraria, o affine, come si è quasi sempre fatto fra noi. Senza trascurarle, tali immagini devono essere ora confrontate, messe in prospettiva, magari contestate e messe seriamente in discussione in funzione di una conoscenza più aderente alla causa viva della realtà nazionale.[16]

Parodiare proprio il Poeta, colui che «rende l'impresa indimenticabile celebrandola nei suoi versi e promette così all'individuo e alle sue azioni eroiche una sopravvivenza che trascende il termine mortale della vita umana»,[17] significa ricercare un nuovo assetto valoriale entro il quale comprendere contenuti e modalità di questa trascendenza. Significa anche pensarsi in maniera diversa rispetto alla storia e alle mitologie nazionali: la *Tetralogia*, collocandosi sul versante opposto dell'epica nazionale,[18] si fa carico di indagare le forme e i limiti di questa «ferita del passato che per sopravvivere deve necessariamente soccombere» (T, p. 27).[19]

---

[15] E. LOURENÇO, *Camões no presente. Do espírito das comemorações*, in ID., *Obras completas*, vol. XIII *O labirinto da saudade e outros ensaios sobre a cultura portuguesa*, a cura di JOÃO DIONÍSIO, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2023, p. 178 (trad. nostra).

[16] ID., *Repensar Portugal*, in ID., *Obras completas*, vol. XIII cit., p. III (trad. nostra).

[17] A. ASSMANN, *Ricordare,* cit., p. 41.

[18] Cfr. MARIA DE LOURDES NETTO SIMÕES, *As razões do imaginário. Comunicar em tempo de revolução 1960-1990. A ficção de Almeida Faria*, Salvador, UESC 1998, p. 94.

[19] «Ferida do passado que para sobreviver precisa defuntar-se».

3 IL PASSATO CHE NON PASSA

Anche Arminda trasmette un'immagine di Lisbona modellata su una semantica dell'abbandono:

> Ratti, topi, rimasugli, deiezioni di navi ancorate alla Rocha do Conde de Óbidos, ad Alcântara, al largo del molo di attracco, sul Mar da Palha, deiezioni del transatlantico incagliato da quattro secoli che è questa decadente capitale con aria di chi chiede di essere dimenticata, che non si faccia caso alla sua indomita resistenza ad esistere, presa da un album dove il passato resiste alla peggior prosa del giornale locale.[20]

Nel naufragio riecheggia il vincolo con il passato pelagico di cui resta soltanto un ricordo paralizzante. Lisbona vorrebbe estraniarsi dalla realtà, perpetuare nell'oblio del mondo la finzione di un isolazionismo *orgoglioso*[21] che si nutre dello stesso ricordo atlantico. La foce del Tago e il porto sono luoghi della memoria,[22] ma anche di una persistenza ostinata della storia, di una certa narrazione storica, che lascia tracce visibili.

In un recente saggio Aleida Assmann riprende dallo *Historikerstreit*[23] del 1986 e in particolare da Ernst Nolte la formula del «passato che non passa» per indicare una trasformazione, negli ultimi decenni, nella percezione temporale delle società occidentali.[24] Anziché essere archiviata come «passato», la storia continua ad agire sul presente mostrando le sue ferite aperte e sollecitando nuove narrative che si scontrano con i modelli canonizzati. Quello che non vuole passare è in primo luogo ciò che rimane celato all'autocoscienza collettiva per fare spazio a una «politica dell'orgoglio».[25] In questo senso, la demistificazione delle mitologie legate a una dimensione imperiale più «onirica» che reale[26] vuole conferire un nuovo significato alla permanenza del passato. Il

[20] «Ratazanas, ratos, restos dos navios ancorados na Rocha do Conde Óbidos, em Alcântara, ao largo do porto de atraque, no Mar da Palha, dejetos do transatlântico há quatro séculos encalhado que é esta decadente capital com aspeto de pedir que a esqueçam, que não liguem à sua insubmissa insistência em existir, retirada dum álbum onde o passado resiste à pior prosa do periódico local» A. FARIA, *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70 1980, trad. it. MARCELLO SACCO *Lusitania*, Firenze, Passigli 2006 (d'ora in poi L), p. 76.

[21] In un discorso del 18 febbraio 1965 Salazar pronunciò a proposito della guerra coloniale la celebre espressione «orgulhosamente sós», 'orgogliosamente soli', divenuta poi slogan.

[22] A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 331.

[23] GIAN ENRICO RUSCONI (a cura di), *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino, Einaudi 1987.

[24] Cfr. A. ASSMANN, *Vergangenheit, die nicht vergeht. Gespaltene Gesellschaften und gegensätzliche Narrative*, Wien, Picus 2023, p. 23.

[25] Ivi, p. 35 (trad. nostra).

[26] E. LOURENÇO, *Il labirinto della saudade. Il Portogallo come destino*, a cura di ROBRTO VECCHI e VINCENZO RUSSO, Parma, Diabasis 2006, p. 120.

25 aprile offre dunque la possibilità, difficoltosa e non del tutto compiuta,[27] di sviluppare un'autocritica della coscienza nazionale, anche e soprattutto ragionando sulla «tecnicizzazione»[28] dei miti legati al Rinascimento e all'espansione oltremarina.

Il richiamo a un confronto critico con la storia può essere letto sulla base della distinzione che la Assmann stabilisce tra «memoria funzionale» e «memoria-archivio»[29] e della loro interazione. Rompere con il cinquantennio salazarista non significa tacere il discorso sull'identità nazionale, ma problematizzarlo sullo sfondo di una realtà storica che richiede un'analisi oggettiva:

> La memoria-archivio può essere considerata un serbatoio per la memoria funzionale a venire. È non solo la precondizione di ogni fenomeno culturale definibile come «rinascita», ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni della possibilità di cambiamenti culturali.[30]

La caduta del regime non è di per sé sufficiente ai fini di una vera elaborazione del passato. L'eredità del salazarismo è l'epifenomeno di aspetti più profondi che nei secoli hanno plasmato l'immaginario collettivo e che ora richiedono un riesame. Solo analizzando criticamente le modalità narrative che legano il presente a un passato ancora più remoto, infatti, si può inquadrare efficacemente questa «memoria-archivio» indispensabile per la produzione di forme più attuali in cui riconoscere l'identità collettiva.[31]

Ritornando a Camões, la canonizzazione dei *Lusíadas* favorì il delinearsi di un mito dell'età aurea, convertendo l'epoca delle navigazioni in «eterno presente dell'anima portoghese»:

> Paragonato a esso, tutto ci sembrerà poco. Ma invece di coltivare le energie di nuovi presenti, non indegni di tale Passato, il riflesso più comune della coscienza nazionale è stato rifiutare i duri doveri del presente, riportando tutte le proprie soddisfazioni a quell'ora solare [...], come se il tempo si fosse fermato.[32]

L'atemporalità di questa costruzione mitica costituisce un rifugio o un alibi di fronte alle sollecitazioni contemporanee. Il binomio espansione marittima-identità lusitana ha condotto, ancor prima del 1974, a riconoscere nel

---

[27] Cfr. ivi, pp. 139-140.

[28] FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 2002, p. 20.

[29] Cfr. A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., pp. 149-154.

[30] Ivi, p. 156.

[31] Cfr. EAD., *Vergangenheit, die nicht vergeht*, cit., p. 51.

[32] E. LOURENÇO, *Do colonialismo como nosso impensado*, a cura di ROBERTO VECCHI e MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO, Lisboa, Gradiva 2014, trad. it. MARIANNA SCARAMUCCI *Del colonialismo come impensato. Il caso del Portogallo*, a cura di R. VECCHI e V. RUSSO, Milano, Meltemi 2019, p. 140.

rapporto con il colonialismo l'aspetto più delicato di una necessaria cesura sul piano dell'autorappresentazione:

> L'esame della situazione africana è simultaneamente l'esame della coscienza nazionale in quanto essenzialmente colonizzatrice. E la possibile e duratura soluzione delle nostre difficoltà implica una dolorosa, lenta e forse impossibile conversione di tutta la mitologia nazionale, che è il vero supporto dell'azione e dell'atteggiamento attuale del Regime.[33]

La decolonizzazione stessa, apparentemente, non provoca traumi proprio per la rimozione del colonialismo dalla coscienza collettiva o per la sua mistificazione romanticizzante, a partire dagli anni Cinquanta, sotto il manto ideologico del *lusotropicalismo*:

> La nostra tardiva e inoperante presa di coscienza è stata accompagnata dalle stesse finzioni, dagli stessi fantasmi che per secoli hanno strutturato l'esistenza sonnambula del nostro colonialismo innocente.[34]

Il *finis imperii* lusitano è appunto «terribile perché tardiv[o], con il ritorno alla "madrepatria" di migliaia di civili risentiti e militari con cattivi sogni di mucchi di morti, di villaggi bruciati col napalm» (CA, p. 99).[35] Il dramma dei *retornados* e dei reduci, nella saga ravvisabile in Sónia e nei suoi genitori, se non tenuto nella dovuta considerazione, minaccia di proiettarsi a sua volta nel futuro come un trauma collettivo.

L'epigrafe a *Lusitânia*, «Patria per sempre passata, memoria quasi perduta», invita la narrativa a definire il suo tracciato attraverso la memoria culturale portoghese. Le parole sono riprese dalla conclusione di *O crime do padre Amaro* e pronunciate all'ombra del monumento a Camões; sulla scia di Eça de Queirós Almeida Faria dà corpo al tentativo di *ripensare* il Portogallo. I personaggi della saga si trovano a reagire dapprima alla sterile cristallizzazione del tempo salazarista e successivamente al vuoto e alla frammentazione del senso risultanti dalla demolizione dei simboli che l'*Estado Novo* aveva arbitrariamente sovrapposto alla nazione,[36] nel tentativo di fondare nuove narrative su un diverso rapporto con il passato.

---

[33] Ivi, p. 124.

[34] Ivi, p. 205.

[35] «Terrível por tardia, com o regresso à "metrópole" de milhares de civis ressentidos e militares com sonhos maus de montes de mortos, de aldeias queimadas a *napalm*».

[36] Cfr. E. LOURENÇO, *Del colonialismo come impensato*, cit., pp. 95-98.

4 RISVEGLIO DI PRIMAVERA

Il villaggio fittizio di Montemínimo, metonimia del Portogallo che ne enfatizza la ristrettezza di «piccolo paese [...] ancor più minimo» (CA, p. 163),[37] costituisce il cuore della cartografia delineata nella *Tetralogia*. Lo spazio alentejano, teatro per eccellenza del conflitto di classe nel Neorealismo, inquadra una mai nominata e numerosa famiglia della borghesia agraria. I *tagli* atti a ridefinire l'identità e la memoria culturali avvengono proprio rispetto all'ambiente geografico e famigliare di appartenenza, «tenebroso borgo» e «casa irrespirabile» (L, p. 75).[38] La commemorazione dei defunti, in quanto atto fondativo della memoria culturale,[39] presiede e delimita con le morti di Francisco e André l'arco narrativo, rimandando costantemente all'elaborazione di diverse materializzazioni della fine di un mondo ancorato al proprio passato, dai tratti premoderni.

La primavera e il periodo pasquale che fanno da sfondo a *A paixão* e *Cortes* sembrano solo apparentemente suggerire un'imminente palingenesi. Aprile è il «mese più crudele», come ricordato: il ciclo morte-resurrezione riproduce nel tempo le medesime forme, che nel caso di Montemínimo non possono che essere quelle di un tempo immobile e stagnante, inadatto a fondare il futuro così come la sua argilla non si fissa in forme durature, «la terra di qui [...] non va tanto bene, Tiago non riesce a lavorarla, né a colorarla, né a verniciarla, i suoi prodotti si disfano subito» (T, p. 22).[40] La Pasqua e l'agnello sacrificale con cui si apre la *Tetralogia* sottolineano la ricorrenza dell'«evento mitico»[41] come elemento strutturante del tempo del villaggio, non scalfito dalla discontinuità storica. L'epilogo di *A paixão* auspica tuttavia una cesura radicale che spezzi il ritorno allo stadio originale tramite l'immagine dell'albero, non già simbolo di vita che si rigenera,[42] ma di estinzione, sradicato ed esaurito dall'azione dell'uomo e della natura al termine di innumerevoli cicli di sfruttamento.

In Francisco si rispecchiano la decadenza e l'assenza di prospettive che caratterizzano l'*Estado Novo*. La sua morte sembra venire a incrinare l'immobilità del *tempo portoghese*, dare sepoltura alla metafora sergiana del «regno cadaverico».[43] Il peso del passato atrofizza le azioni e la volontà di un personaggio che si riconosce come epigone. L'oppressiva figura del nonno, fondatore delle fortune famigliari, è sempre viva nella memoria di Francisco a partire dalla sua presenza come *monumento*: «sopra il pianoforte pesante tedesco

---

[37] «Pequeno país [...] mais mínimo ainda».

[38] «Tenebrosa vila»; «Casa irrespirável».

[39] Cfr. A. ASSMANN, *Ricordare,* cit., p. 35.

[40] «A terra aqui é má, Tiago não a sabe trabalhar, nem colorir, nem vidrar, as suas produções depressa se desfazem».

[41] JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H.Beck 1992, trad. it. FRANCESCO DE ANGELIS *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi 1997, p. 207.

[42] Cfr. M.L.N. SIMÕES, *As razões do imaginário*, cit., p. 69.

[43] ANTÓNIO SÉRGIO, *Saggi. Scritti di cultura e storia del Portogallo*, a cura di R. VECCHI e V. RUSSO, Milano, Meltemi 2021, pp. 19-20.

ci sono altre fotografie, ma la sua le schiaccia, così come lui mi schiaccia, il nonno, il fondatore della gens, della tribù, il capo di questo clan, patrono di questo focolare».[44] Il ritratto ne perpetua un ricordo che nella coscienza del soggetto è offuscata, fatta di «indecisi edifici della nebbia della memoria» (P, p. 23)[45] da cui scaturisce solo una muta superiorità. La voce «grave, facile e definitiva» (*ibid.*)[46] del patriarca non riecheggia nel nipote, solo e immobile di fronte alla consapevolezza della sua vera statura: «non mi piace questa vita dei campi, rappresento un ruolo, recito senza entusiasmo» (T, p. 78).[47] La sua inerzia è d'altronde ereditaria: anche il padre

> Si volse sempre verso il passato, ci impastò all'ombra che lo aveva impastato e non ci incito mai a cercare, ci consigliò soltanto di conservare, come la marmellata, quello che il nonno s'era guadagnato, quello che aveva fatto il nonno, quello che aveva lasciato il nonno (P, p. 67).[48]

Lo sguardo è rivolto al passato, che ipoteca un presente capace «solo di conservare, non di generare vita»;[49] se si tratta di un'autoincarcerazione, è d'altro canto anche un alibi. *Mummificarsi* (T, p. 61) non impedisce di perpetuare il suo dominio, per quanto traballante, sulla famiglia e sulle proprietà.

Stretta tra la grandezza dei progenitori e la ribellione dei figli, la generazione dei padri si costituisce come intervallo, sospensione temporale. Al cadavere di Francisco, ucciso dai braccianti, è negata l'autopsia, per una sorta di autoprotezione fondata proprio sul rifiuto dell'analisi, di una conoscenza che separa e isola le parti costitutive del suo oggetto:

> Non ho autorizzato l'autopsia, né ho lasciato che portassero il corpo in ospedale. [...] Non ho voluto conoscere i fatti, quello che è successo esattamente, a cui ho diritto, che voi meritereste di sapere e di cui potreste chiedermi conto, giudicare (L, p. 34).[50]

---

[44] «Em cima do piano pesado alemão existem mais retratos, mas o dele os esmaga, tal como ele me esmaga, o avô, fundador da gens, da tribo, o chefe deste clã, patrono deste lar» A. FARIA, *A paixão*, Lisboa, Portugália 1965, trad. it. M. BUCAIONI *La passione*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2018 (d'ora in poi P), p. 66.

[45] «Indecisos edifícios de névoa da memória».

[46] «Grave, fácil e definitiva».

[47] «Não gosto desta vida de lavoura, represento um papel, recito sem entusiasmo».

[48] «Se voltou para o passado, nos amassou à sombra que a ele o amassara e não nos incitou nunca a procurar; aconselhou-nos só a conservar, como compota, o que o avô ganhara, o que o avô fizera, o que o avô deixara».

[49] FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in ID., *Sämtliche Werke* vol. I, a cura di GIORGIO COLLI e MAZZINO MONTINARI, Berlin-New York, De Gruyter 1980, trad. it. SOSSIO GIAMETTA *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi 2009, p. 28.

[50] «Não deixei autopsiá-lo, nem concordei que levassem o corpo ao hospital. [...] Não quis conhecer o sucedido ao certo, a verdade a que tenho direito, que vocês mereciam saber, de que me podem exigir contas, julgamento».

La scelta di Marina è la rinuncia a conoscere criticamente e analiticamente il passato, la rimozione delle sue componenti più traumatiche. Per analogia, il cadavere non sezionato di Francisco corporizza quella «non problematizzazione della storia portoghese» che Lourenço riconosce come «una delle caratteristiche fondamentali della coscienza nazionale».[51] Spetta dunque ai figli operare, su un altro piano, i *tagli* impossibili alla madre, spezzare il tempo della ripetizione e della conservazione.

5 CESURE

Nel cronotopo della casa paterna i protagonisti vivono «chiusi, sognando anche se [sono] svegli, continuando a creder[si] grandi pur pensando in piccolo, ciascuno nel proprio angolo» (T, p. 82).[52] Con la duplice introduzione di un nuovo corso, assassinio e rivoluzione, si assiste a un progressivo predominio della voce dei figli insieme a una diversa modalità di espressione del sé. All'introspezione del singolo personaggio, limitato entro le frontiere del monologo interiore, subentra una modalità epistolare che si afferma in *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*. A livello formale viene quindi rotta la rappresentazione del solipsismo e dell'incomunicabilità tramite un'apertura all'altro e al dialogo instaurata proprio con la lontananza,[53] nel momento stesso in cui si disgrega l'unità famigliare.

J.C. compie il primo taglio allontanandosi dalla famiglia. Apre quindi il tempo della ribellione. Il ricordo dell'unità del clan, garantito dal sacrificio dell'agnello, si trasforma in un atto di accusa che acquisisce tratti blasfemi nei confronti della sacralità del passato e della sua figura tutelare. La legittimità e l'eternità della proprietà e dell'ordine sociale sono infatti contestate:

> Così come il bisnonno rubò gli acri del conte per quei ventottomila scudi, allo stesso modo i braccianti, stanchi di mangiare gli avanzi, strapperanno un giorno ai padroni [del]la tenuta dei Cantares e de 'sto cavolo tutto ciò che potranno, ed è anche giusto (T, pp. 47-48).[54]

La sovversione si consuma però dall'interno. A una concezione ciclica del passato e dell'evoluzione storica come genealogia e ripetizione dell'uguale se ne sostituisce infatti una lineare che vede il suo motore nella rottura e nel cambiamento,[55] introducendo il valore fondativo dell'oblio.

La fuga e l'attraversamento del «Letago» concretizzano «la scena archetipica del cambiamento di quadro che favorisce l'oblio», «il viaggio in un paese straniero, l'attraversamento del confine: il figlio dimentica i suoi genitori

---

[51] E. LOURENÇO, *Del colonialismo come impensato*, cit., p. 188.

[52] «Vivem fechados, sonhando acordados, julgando-se ainda grandes mas pensando em pequeno, cada um no seu canto».

[53] Cfr. MARIA LÚCIA LEPECKI, *Almeida Faria. Lusitânia, paixão e morte*, in ID., *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*, Lisboa, Caminho 1988, p. 28.

[54] «Assim como o bisavô roubou os acres do conde pelos tais vinte e oito contos, assim os ganhões um dia, fartos de comerem côdeas, hão de arrancar aos donos dos Cantares e do carago o que puderem, até está certo».

[55] Cfr. J. ASSMANN, *La memoria culturale*, cit., pp. 41-45.

[...] perché nel mondo nuovo niente sostiene e veicola il ricordo».[56] *Dimenticare* è la condizione necessaria per la rifondazione dell'identità, la «terapia dell'oblio»[57] funzionale all'affermazione del sé nella ricerca e costruzione di nuovi valori.[58] Il *taglio* non implica quindi l'espunzione totale della memoria, ma modi differenti di rapportarsi a essa.

La generazione stessa dei figli è scissa tra protagonisti attivi e coscienti nel dramma del presente da una parte e dall'altra soggetti in attesa, destinati a una vita adulta in un Portogallo dal futuro ancora incerto. Preadolescenti, ostracizzati dai coetanei in quanto figli di latifondisti, Jó e Tiago reagiscono alla rovina sociale e famigliare trovando rifugio nell'immaginazione. Soprattutto nell'ultimo romanzo viene narrata in prima persona questa loro fuga dalla realtà in direzioni complementari. Jó immagina di visitare paesi celesti in cui rivivono le figure del ciclo arturiano,[59] Tiago di scendere nelle profondità vulcaniche accompagnato dal professor Lidenbrok di *Viaggio al centro della terra*. Entrambi suggeriscono un movimento verticale, puramente mentale, in cui la ricerca di comunità utopiche in cui sublimare il «terrore panico della realtà» (P, p. 133)[60] è guidata dall'immaginario di ciascuno.

Con André e J.C., invece, la ricerca di una nuova identità si compie in senso orizzontale. Recuperando la differenza benjaminiana tra il viaggiatore e il contadino come modalità opposte ma complementari di fondare e tramandare la memoria,[61] con le loro erranze entrambi si collocano programmaticamente sul polo dell'esperienza, della linearità spaziale. Il tempo statico e agrario della tradizione famigliare è dichiarato insufficiente così come lo è la «magia della terra»[62] a cui si lega: i *tagli* dei due fratelli rappresentano quindi anche l'avvento della modernità come irruzione della mobilità sulla staticità. In *Lusitânia* e *Cavaleiro andante* si delinea allora un doppio movimento, attraverso lo spazio onirico e simbolico dell'ex impero e attraverso quello, non meno onirico, della memoria culturale europea e occidentale.

---

[56] Cfr. Ivi, pp. 184-185.

[57] A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 142.

[58] Cfr. PAUL RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil 2000, pp. 579-584.

[59] L'intertesto con il ciclo arturiano è evidente fin dal titolo di *Cavaleiro andante* e dai multipli riferimenti disseminati per il testo. Si sovrappone quindi come sfondo sempre presente all'azione e all'erranza dei singoli personaggi la simbologia della ricerca di una rigenerazione per la collettività. Il ciclo arturiano è parte di un patrimonio condiviso con il resto d'Europa e che fornisce materiale per l'elaborazione del sebastianismo. Cfr. ANTÓNIO MACHADO PIRES, *D. Sebastião e o encoberto. Estudo e antologia*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1982, pp. 75-76.

[60] «Pânico terror da realidade».

[61] Cfr. WALTER BENJAMIN, *Der Erzähler*, trad. it. RENATO SOLMI *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi 2014, pp. 248-249.

[62] A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 335.

6 ERRANZE

L'intimità di André con la morte suscita una «voglia di sopravvivere soltanto» (P, p. 97)[63] e uno sguardo disincantato sulla realtà. Consapevole dell'ineluttabilità della propria malattia, cerca di vincere l'accidia tramite un volontarismo autoaffermativo di cui non vi è traccia nel padre:

> Se sono stato fatto per appartenere alla paura, se il panico mi mangia e m'alimenta, che io sia alla fine me stesso, e non senza disperazione; che io sia per me un uomo, e un dio che s'erge dal suo letto nelle tenebre; è ora di alzarmi, ora di tentare di essere; essere, essendo (P, p. 98).[64]

Il binomio infinito-gerundio suggerisce l'esigenza, anche morale, di vivere il presente. Tuttavia, a differenza di ciò che auspica Sónia, «io voglio darci un taglio con questa vostra cultura» (T, p. 82),[65] non si arriva alla rottura definitiva con il passato e con la tradizione culturale, con cui si instaura invece un rapporto ambivalente e tormentato. Il passato costituisce una rete, nella doppia accezione di struttura connettiva e imbrigliamento, protezione e limitazione, elementi che il personaggio vorrebbe allo stesso tempo trattenere e allontanare:

> Invidio le case e i castelli isolati, i palazzi e i conventi che sono sempre, anche quando in mezzo a un paese o città, solitari luoghi imbalsamati al peso del passato, in cui tutto há cristallizzato serenità, in cui cose e genti esistono per sempre, mi viene voglia solo di prendere tutto questo, miti e muse e immagini, pitture su tela e su gesso, e portarmeli a casa, costruendo un sacrario desacralizzato, metterli in camera mia e guardarli, averli fissi negli occhi e dormire sotto il loro fisso sguardo, e vincerli, ed esserli; ignoro tuttavia se (e perfino sospetto che) questo (non) sia possibile; voglio dire esattamente che sospetto di no; ma che fare, finché la certezza non sarà più che apatico sospetto? il dubbio mi rovina, ci sono storie che dentro di me scavano miniere; so solo che finché non sarò del tutto libero da loro, non sarò mai nuovo e nuovamente libero (P, p. 97).[66]

---

[63] «Vontade de só sobreviver».

[64] «Se fui talhado para pertencer ao medo, se um pânico me come e me alimenta, seja eu enfim eu mesmo, e não sem desespero; seja eu para mim um homem, e um deus que se ergue do seu leito nas trevas; são horas de levantar-me, horas de tentar ser; ser, sendo».

[65] «Eu quero cortar com essa cultura vossa».

[66] «Invejo as casas e castelos isolados, os palácios e conventos que são sempre, mesmo quando no meio de uma vila ou cidade, solitários lugares embalsamados ao peso do passado, em que tudo cristalizou serenidade, em que coisas e gentes existem para sempre, apetece-me só pegar em tudo isso, mitos e musas e imagens, pinturas sobre tela e sobre gesso, e levá-los para casa, construindo um sacrário dessacralizado, metê-los no meu quarto e olhá-los, tê-los fixos nos olhos e dormir sob o fixo olhar deles, e vencê-los; ignoro contudo se (e até suspeito que) isso (não) é possível; quero dizer exatamente que suspeito que não; mas que fazer, enquanto a certeza não for mais que apática suspeita? a dúvida arruína-me, há estórias que por mim dentro furam minas; só sei que enquanto me não vir de todo livre delas, não serei nunca novo e novamente livre; quero partir, deixar pais e país, fantasmas do meu espírito, e ter alguma vaga, longínqua, vária esperança de um regresso longínquo».

Anche il suo *taglio*, che assume la prospettiva concreta della diserzione di fronte alla guerra coloniale «incensata e insensata» (T, p. 56),[67] ha alla base la concezione di «tempi distinti, avversi, due età opposte nella storia dell'umano» (P, pp. 97-98)[68] rispetto alla famiglia. Da qui il suo desiderio di «partire, lasciare genitori e paese» (P, p. 97).[69]

La ricerca di una via d'uscita si popola dei simboli del passato, che, come i sopracitati «miti, muse e immagini» a stento si lasciano scrutare. La sua *travessia* (Lisbona, Brasile, Luanda) verso il ricongiungimento con Sónia e la morte, ricalca a ritroso il commercio triangolare atlantico che costituì per secoli la base economica dell'impero. Attraversa quindi i paesaggi che a lungo hanno costituito il repertorio fantasmatico per la «fabbricazione sistematica e costosa di una *lusitanità* esemplare, ammantando il presente e il passato, scelto in funzione della sua mitologia arcaica e reazionaria».[70] Il suo addestramento militare avviene a «Maffrica» (T, p. 15),[71] crasi tra Mafra e Africa e corto-circuito del millenarismo quinto-imperialista ricondotto alla realtà della guerra coloniale. Nell'agonia, il ricordo delle esercitazioni si sovrappone al trauma di un'intera generazione «stanca di morire e uccidere in Africa» (CA, p. 239);[72] André muore con l'«ultimo inutile inventario del quinto impero non esistito se non nel sogno senza senso» e nella solitudine del ritorno, «barche ancorate tirano su le ancore per tornare a casa con me senza di te» (CA, p. 225).[73]

Il suo ripercorrere lo sfacelo imperiale e nazionale[74] ricalca il mito sebastico; allo stesso tempo la sua traiettoria inizia a coincidere con quella del PREC.[75] La data della sua partenza per il Brasile è lo stesso giorno di quella del re «verso il suicidio che sarebbe stato fatale a lui e al paese» (CA, p. 94)[76] e muore nello stesso istante in cui a Lisbona è annunciato il golpe controrivoluzionario. La speranza messianica si accende con la sensazione della perdita: in questo André materializza il tentativo da parte del Portogallo di conferire un nuovo senso al passato, «peregrinare per le ex terre imperiali, alla ricerca di quelle ossa favolose che, come Deucalione, si getterà alle spalle per ripopo-

---

[67] «Incensada e insensata».

[68] «Tempos distintos, adversos, duas idades opostas na história do humano».

[69] «Partir, deixar pais e país».

[70] E. LOURENÇO, *Il labirinto della saudade*, cit., p. 29.

[71] «Máfrica».

[72] «Cansada de morrer e matar em África».

[73] «Último inútil inventário do quinto império não existido senão em sonho sem sentido [...] barcos ancorados levantam âncoras para regressar a casa comigo sem ti».

[74] Cfr. LILIAN JACOTO, *A crise da nação na saga de Almeida Faria*, in «Via Atlântica», IV, 1 (2003), p. 208.

[75] *Processo Revolucionário em Curso*: periodo convulso inaugurato con la Rivoluzione e terminato con il golpe del 25 novembre 1975.

[76] «Em direção ao suicídio que lhe seria fatal e ao país».

lare la propria scarsa e deserta immaginazione».[77] La fine del PREC è, contestualmente, il momento in cui l'inquietudine della ricerca sembra non avere più luogo; il naufragio del tempo storico del Portogallo imperiale è anche quello di un analogo provvidenzialismo che ammanta anche la rivoluzione.

Il contrappunto dell'Atlantico Sud e delle sue mitologie imperiali è l'Europa della *Zivilisation* di matrice illuminista, alterità sulla quale fin dalla Controriforma il Portogallo misura la propria arretratezza scientifica, tecnica e per certi aspetti anche culturale.[78] Di fronte alla proiezione atlantica e al primato spirituale intesi come meccanismi compensatori, un versante razionalista del pensiero portoghese ha spesso insistito, talvolta in termini manichei,[79] sull'urgenza di allacciare un dialogo con l'Europa che, al di là dell'assimilazione superficiale dei suoi modelli culturali, sappia partecipare dello stesso spirito.[80]

A questo appello cerca di rispondere J.C., nel rifiuto di quella che considera una «cultura tradotta dal francese» (L, p. 99),[81] mera imitazione. Anche nel suo caso la ricerca di una memoria alternativa, il movimento e la fuga sono catalizzati da una figura femminile. Ebrea e discendente di *cristãos-novos*, Marta «da quando guard[a] da lontano capisc[e] molto» (L, p. 121)[82] incarnando la figura dell'*estrangeirado*, antinazionalista e promotore di un giudizio severamente critico nei confronti della propria cultura, vista dall'esterno.[83]

Così come André attraversando l'atlantico lusofono entra in contatto con le religioni brasiliane di matrice africana, J.C. e Marta si confrontano con il canone artistico occidentale da cui guardano prospetticamente al Portogallo. Nell'ambientazione veneziana Almeida Faria intercetta un significato metaforico di Venezia come scrigno della memoria culturale europea attraverso il suo patrimonio artistico. Non è però il luogo misterioso di un tempo sospeso, museale, estraneo alla modernità e dove il silenzio e l'arte veicolano il ricordo di uno splendore perduto che si specchia nei suoi canali, atmosfera cara a molti scrittori portoghesi (e non) del Novecento.[84] Nella *Tetralogia* l'inevitabile tematizzazione del bello e della tradizione artistica sembra negare la mera contemplazione e promuovere nei personaggi l'impeto di una trasformazione del quotidiano e del presente.[85]

Città lagunare, rappresenta un'Europa che affonda le sue radici culturali nel Mediterraneo, mare delimitato e di nuovo in aperta antitesi rispetto all'A-

---

[77] E. LOURENÇO, *Del colonialismo come impensato*, cit., p. 202.

[78] Cfr. A. SÉRGIO, *Saggi*, cit., p. 54.

[79] Cfr. E. LOURENÇO, *Nacionalistas e estrangeirados*, in ID., *Obras completas*, vol. I *Heterodoxias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2011, p. 414.

[80] Cfr. ID., *Europa ou o diálogo que nos falta*, in ID., *Obras completas*, vol. I, cit.

[81] «Cultura traduzida do francês».

[82] «Desde que olho de longe entendo muito».

[83] Cfr. E. LOURENÇO, *Nacionalistas e estrangeirados*, cit., p. 410.

[84] Cfr. MANUEL SIMÕES, *O imaginário de Veneza na literatura portuguesa. Séculos XV-XXI*, Lisboa, Âncora Editora, 2021, pp. 39-58; ÂNTÓNIO FOURNIER, *A bulimia do belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2018, pp. 274-303.

[85] Cfr. CRISTINA ROBALO-CORDEIRO, *O véu de Maia. Relendo Almeida Faria*, Coimbra, Minerva-Coimbra 2020, p. 43.

tlantico del mondo lusofono. L'essere riferita per richiamare più o meno direttamente il Portogallo permette ad Almeida Faria di evitare il luogo comune della fascinazione per un'Italia «già satura di citazioni»;[86] lascia piuttosto che siano Venezia e il suo patrimonio a parlare autonomamente a Marta e J.C., che ne sanno comprendere il linguaggio. Le opere degli *antichi maestri* e il paesaggio costellato di palazzi e chiese diventano il codice della comunicazione tra J.C. e Marta e tra questa e la madre, una sorta di linguaggio iniziatico, che veicola spesso per contrasto anche una constatazione critica della perifericità portoghese. Al suo rientro forzato, lo stesso giorno in cui rende omaggio alla tomba di Joyce a Zurigo, J.C. abbandona in un deposito dell'aeroporto la sua copia di *Zettels Traum* (L, p. 94), come se l'opera di Arno Schmidt non potesse essere non solo concepita, ma nemmeno ammessa in Portogallo.

Un'analogia tra le Azzorre e Venezia, colta dallo sguardo ingenuo di J.C. che «guard[a] l'orizzonte senza fine delle isole sconosciute, alcune specchio di quelle che gli stanno davanti, come nei canali di Venezia ma in scala atlantica» (CA, p. 191),[87] svela il desiderio di stabilire un dialogo tra Portogallo ed Europa. Una fusione più convincente dell'orizzonte lusitano con quello veneziano si compie tuttavia nel dominio dell'utopia. Nella lettera del 18 novembre 1975, Marta anticipa l'imminente precipitare degli eventi immaginando un'acqua alta apocalittica, diluvio universale e «inferno aquatico», destinata a trasformare Venezia in una nuova arca di Noè, che, stabilitasi in mezzo all'Atlantico, fonderà una nuova Europa:

> Allora forse qualche coppia veneziana più abile nella manovra del timone e dei remi andrà a incagliarsi in un monte dell'antica Atlantide dove dovrà iniziare daccapo, ricostruire fin dall'inizio quest'utopia viva, fondare un luogo in cui il regno della bellezza, lungamente sognato e desiderato e quasi conseguito in una Venezia perduta, infine prima della fine del mondo principi; allora forse quest'Europa [...] troverà una specie di discendenza attraverso ciò che di meglio ha dato, in quella Venezia fatta da nessun dio, nata dalle nostre dita destinate alla morte che di esse si alimenta (CA, p. 193-194).[88]

Ricondotto il discorso su una prospettiva provvidenzialistica, Venezia può allora anche rivelarsi come alibi. La ripresa anaforica di «allora forse» indica infatti una fuga irrealista nella chimera e nell'immaginario analoga a quella di Jó e Tiago e non dissimile da quella di André. Il movimento di J.C. tende a un obiettivo mai raggiunto, Marta, per la quale da parte sua Venezia sembra costituire il palco della sua «persistente assenza a cui mi sottometto compia-

---

[86] A. FOURNIER, *A bulimia do belo*, cit., p. 117 (trad. nostra).

[87] «Olho o horizonte sem fim das ilhas desconhecidas, algumas espelhos das que lhes ficam em frente, como nos canais de Veneza mas em tamanho atlântico».

[88] «Então talvez algum casal veneziano mais hábil na manobra do leme e dos remos vá encalhar num monte da antiga Atlântida onde terá de começar *daccapo*, reconstruir desde o início esta utopia viva, fundar um sítio onde o reino da beleza, longamente sonhado e desejado e quase conseguido numa Veneza perdida, enfim antes do fim do mundo principie; então talvez esta Europa [...] encontrará uma espécie de descendência através do que de melhor deu, na Veneza feita por nenhum deus, nascida dos nossos dedos destinados à morte que deles se alimenta».

cente», alla sua «alienazione da se stessi» (CA, p. 175).[89] La sua «Venhattan», sintesi di una New York delle avanguardie e di una Venezia che appartiene a un passato dove «non si sorpassa nessuno» (L, p. 122),[90] è destinata a rimanere su un terreno puramente utopico.

7 RITORNO

La fuga di J.C. permette di osservare da un punto di vista esterno la permanenza del passato, anche all'indomani della rivoluzione, come eterna presenza di un discorso nazionalista che trova un consenso generale

> Sull'attacco al cosmopolitismo considerato crimine politico, sullo stemperato elogio del «popolo» e delle delizie della «patria» ombelico del mondo, il quale può finire tranquillamente dal momento in cui avanzino questi duecento chilometri di larghezza che Dio ha avuto il buon senso di creare tra la Spagna già pericolosamente Europa e il mare dove sta la nostra «anima» che le destre chiamano vocazione atlantica e le corte sinistre vocazione terzomondista, per avvicinarci al Sud che «abbiamo scoperto» (CA, p. 163).[91]

L'errare «confusamente in cerca di non si sa quale via d'uscita» (CA, p. 138)[92] è la prima reazione al lutto e alla necessità di recidere il cordone ombelicale che imprigiona il presente. Su questa tensione converge la *Tetralogia* drammatizzando le ambizioni e i limiti di un lavoro di rielaborazione senza censure, un emanciparsi dal peso della memoria senza che questa venga cancellata, seppur illusoriamente, da un oblio distruttivo e opposto a quello che permette i *tagli*. Rimane quindi attuale l'esigenza di un'elaborazione del passato che sappia andare al di là della rivoluzione, senza illusioni di una palingenesi subitanea e indolore. J.C. conclude il discorso sopracitato con il rifiuto di «trasformare complessi d'inferiorità in superiorità ridicole» (CA, p. 163):[93] la rimozione degli aspetti più controversi della memoria culturale implica il rischio che questi alimentino nuove forme di orgoglio identitario destinate a perpetuare il «prodigioso *irrealismo* dell'immagine che i Portoghesi costruiscono di se stessi»[94] oppure a ripresentarsi in forme virulente.

I traumi dell'autocoscienza collettiva, di cui la guerra coloniale costituisce cronologicamente l'ultimo atto, resistono come «passato non pacificato» che rischia di «risorge[re] inaspettatamente come un vampiro e cerca[re] di

---

[89] «Persistente ausência a que me submeto complacente [...] alheamento de si mesma».

[90] «Ninguém se ultrapassa».

[91] «No ataque ao cosmopolitismo considerado crime político, no destemperado elogio do "povo" e das delícias da "pátria" umbigo do mundo, o qual pode acabar à vontade desde que sobrem estes duzentos quilómetros de largura que Deus teve o bom senso de criar entre a Espanha já perigosamente Europa e o mar onde está a nossa "alma" a que as direitas chamam vocação atlântica e as curtas esquerdas vocação terceiro-mundista, por nos aproximar do Sul que "descobrimos"».

[92] «Confusamente à procura de não sabe que saída».

[93] «Não me obriguem a transformar complexos de inferioridade em superioridades ridículas».

[94] E. LOURENÇO, *Il labirinto della saudade*, cit., p. 19.

insediarsi nel presente».[95] In Marina lo spaesamento provocato dall'esplosione dei riferimenti che conferivano ordine al suo universo si manifesta nella scelta di vivere in una memoria cristallizzata: «noto che il mio pensiero è pieno di una volta, allora, *in illo tempore*, come se non riuscissi a guardare in faccia quello che mi circonda» (CA, pp. 26-27);[96] «mi rifugio nel passato per sopravvivere. Non mi resta che la memoria, preferisco ricordare» (L, p. 74).[97] Se Jó e Tiago assistono nella loro passività e innocenza alle trasformazioni che li circondano, non è innocente il risentimento provocato soprattutto in Jó, «attivo [...] tipo ragazzo di strada che ha imparato a sua fatica, litigioso, vivace, *reazi* fino al midollo, tanto da farmi vergognare» (CA, p. 183),[98] da una condizione di abbandono e mancata elaborazione del trauma. Somatizzata nella frustrazione sessuale del preadolescente, l'umiliazione sociale lo porta a lateralizzare il desiderio di possesso: «si consolava imparando ad andare a cavallo, cosa che gli dava l'illusione di dominare qualcosa» (T, p. 20).[99]

La linearità della *quête* delineata nella *Tetralogia* si dimostra tuttavia inconcludente e destinata al ritorno, alla ciclicità, ribadendo la difficoltà di instaurare un rapporto critico col passato per fondare il futuro su nuove basi. Montemínimo riassorbe sia l'erranza atlantica di André, come salma da inumare, che quella europea di J.C. che, imbrigliato nel movimento pendolare del servizio di bordo, «rischia di non essere un esterofilo, ma un senza-luogo, che sta male dappertutto» (CA, pp. 175-176).[100] In questa prospettiva di inquietudine, sembrano scomparire dall'orizzonte immediato sia la pacificazione con la scomoda eredità imperiale che una concreta ridefinizione dell'identità basata sul dialogo con l'Europa. In una risacca che trascina con sé detriti e frammenti di una memoria culturale millenaria ed eterogenea, da Camões al ciclo arturiano, dai miraggi sebastianisti e quinto-imperialisti a Tintoretto e Veronese, va in scena il perpetuarsi della condizione liminare e indefinita della cultura portoghese e soprattutto dei suoi tentativi di autorappresentazione.

---

[95] A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 194.

[96] «Reparo que o meu pensamento anda cheio de antigamentes, outrora, *in illo tempore*, como se não conseguisse fixar de frente o que me cerca».

[97] «Refugio-me no passado para sobreviver, resta-me recordar, prefiro lembrar».

[98] «Ativo, mexido, tipo gaiatão da rua que aprendeu à sua custa, brigão, vivaço e reaça até ao tutano, tanto que me envergonha».

[99] «Consolava-se aprendendo a andar a cavalo, o que lhe dava ilusões de dominar algo».

[100] «Arrisca-se a ser não um estrangeirado mas um deslocado, mal em todo o lado».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASSMANN, ALEIDA, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H.Beck 1999, trad. it. SIMONA PAPARELLI *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002.

EAD., *Vergangenheit, die nicht vergeht. Gespaltene Gesellschaften und gegensätzliche Narrative*, Wien, Picus 2023.

ASSMANN, JAN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H.Beck 1992, trad. it. FRANCESCO DE ANGELIS *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi 1997.

CAMÕES, LUÍS DE, *I Lusiadi*, a cura di RITA MARNOTO e ROBERTO GIGLIUCCI, Milano, Bompiani 2022.

BENJAMIN, WALTER, *Der Erzähler*, trad. it. RENATO SOLMI *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi 2014.

FARIA, ALMEIDA, *Cavaleiro andante*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, trad. it. MARCO BUCAIONI *Cavaliere errante*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2021.

ID., *Cortes*, Lisboa, Dom Quixote 1978, trad. it. ANDREA RAGUSA, *Tagli*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2019.

ID., *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70 1980, trad. it. MARCELLO SACCO *Lusitania*, Firenze, Passigli 2006.

ID., *A paixão*, Lisboa, Portugália 1965, trad. it. M. BUCAIONI *La passione*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo 2018.

FOURNIER, ANTÓNIO, *A bulimia do belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2018.

JACOTO, LILIAN, *A crise da nação na saga de Almeida Faria*, in «Via Atlântica», IV, 1(2003), pp. 203-211.

JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 2002.

LEPECKI, MARIA LÚCIA, *Almeida Faria. Lusitânia, paixão e morte*, in ID., *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*, Lisboa, Caminho 1988.

LOURENÇO, EDUARDO, *Camões no presente. Do espírito das comemorações*, in ID., *Obras completas*, vol. XIII *O labirinto da saudade e outros ensaios sobre a cultura portuguesa*, a cura di JOÃO DIONÍSIO, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2023.

ID., *Do colonialismo como nosso impensado*, a cura di ROBERTO VECCHI e MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO, Lisboa, Gradiva 2014, trad. it. MARIANNA SCARAMUCCI *Del colonialismo come impensato. Il caso del Portogallo*, a cura di R. VECCHI e VINCENZO RUSSO, Milano, Meltemi 2019.

ID., *Europa ou o diálogo que nos falta*, in ID., *Obras completas*, vol. I *Heterodoxias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2011.

ID., *Il labirinto della saudade. Il Portogallo come destino*, a cura di R. VECCHI e V. RUSSO, Parma, Diabasis 2006.

ID., *Literatura e revolução*, in ID., *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Gradiva 2017.

ID., *Nacionalistas e estrangeirados*, in ID., *Obras completas*, vol. I, cit.

ID., *Repensar Portugal*, in ID., *Obras completas*, vol. XIII, cit.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in ID., *Sämtliche Werke* vol. I, a cura di GIORGIO COLLI e MAZZINO MONTINARI, Berlin-New York, De Gruyter 1980, trad. it. SOSSIO GIAMETTA *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi 2009.
PIRES, ANTÓNIO MACHADO, *D. Sebastião e o encoberto. Estudo e antologia*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1982.
RICŒUR, PAUL, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil 2000.
ROBALO-CORDEIRO, CRISTINA, *O véu de Maia. Relendo Almeida Faria*, Coimbra, MinervaCoimbra 2020.
RUSCONI, GIAN ENRICO (a cura di), *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino, Einaudi 1987.
SARAMAGO, JOSÉ, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984, trad. it. RITA DESTI *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Milano, Feltrinelli 2010.
SÉRGIO, ANTÓNIO, *Saggi. Scritti di cultura e storia del Portogallo*, a cura di R. VECCHI e V. RUSSO, Milano, Meltemi 2021.
SIMÕES, MANUEL, *O imaginário de Veneza na literatura portuguesa. Séculos XV-XXI*, Lisboa, Âncora Editora 2021.
SIMÕES, MARIA DE LOURDES NETTO, *As razões do imaginário. Comunicar em tempo de revolução 1960-1990. A ficção de Almeida Faria*, Salvador, UESC 1998.

❧

PAROLE CHIAVE

Almeida Faria; Memoria culturale; Autognosia portoghese; Rivoluzione dei Garofani; Tetralogia lusitana

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Eugenio Lucotti si occupa di letterature e culture di lingua portoghese ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Lisbona nell'ambito del progetto *A literatura colonial portuguesa: além da memória do império*. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, culture e società moderne e Scienze del Linguaggio presso l'Università Ca' Foscari Venezia nel 2023 con una tesi su Augusto Abelaira, svolta in cotutela con l'Università di Lisbona. Ha pubblicato articoli su José Cardoso Pires, Augusto Abelaira e Mário de Andrade e partecipato a diversi convegni internazionali. I suoi interessi di ricerca si sono concentrati sul modernismo brasiliano, sulle forme di autoriflessione storico-culturale nella produzione saggistica e narrativa in Portogallo e in Brasile e sul romanzo portoghese della seconda metà del Novecento.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EUGENIO LUCOTTI, *Il Portogallo come «passato che non passa» La* Tetralogia lusitana *di Almedida Faria*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón

Carlos Frühbeck Moreno – *Università San Raffaele di Roma*

El objetivo del presente trabajo se sustancia en el análisis de dos ejemplos de memorias de duelo contemporáneas: *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt Torrente y *No entres dócilmente en la noche quieta* (2020), de Ricardo Menéndez Salmón. En la primera parte del trabajo, se contextualiza el interés que presenta este género literario en la actualidad y se razona sobre su validez como alternativa a la presentación homogénea de la intimidad en la esfera pública. A continuación, a partir de una reflexión sobre el pacto autobiográfico, se razona sobre la dimensión metaliteraria de estas obras. En particular, ambos autores cifran la dificultad de la escritura del duelo en la tensión entre la vivencia personal indecible y la necesidad de enmarcarla en una narrativa pública. En la segunda parte del artículo, se intenta reconocer la narrativa pública dominante en ambas obras –a saber, la aceptación de legado del padre en una época en la que ha perdido su valor simbólico– y los medios que utilizan ambos autores para su presentación y superación.

This paper aims to analyze two examples of contemporary mourning memories: *Tiempo de vida* (2010), by Marcos Giralt Torrente and *No entres dócilmente en la noche quieta* (2020), by Ricardo Menéndez Salmón. Firstly, the importance of this subgenre is contextualized: it's a valid alternative to the homogeneous presentation of intimacy in the public sphere. Next, from the concept of autobiographical pact, we reflect on the metaliterary dimension of these works. In particular, both authors consider that the difficulty of writing on mourning it's found in the tension between the unspeakable personal experience and the need to frame it in a public narrative. In the second part of the paper, an attempt is made to recognize the dominant public narrative in both works –namely, the acceptance of the father's legacy in a time in which it has lost its symbolic value– and the means that both authors use for its presentation and improvement.

1 El pacto y la autobiografía

Como indica Díaz Facio Lince,[1] a partir del año 2006 se produce una proliferación de las memorias de duelo; el ámbito hispánico no resulta una excepción. Estos escritos se articulan como un ejercicio de reconstrucción de las experiencias vividas con la persona fallecida; el objetivo de la escritura se resume en la obtención de un sentido que permita superar, comprender o realizar un ajuste de cuentas con la pérdida.[2] En el presente trabajo nos centraremos en la narración del luto paterno a través del estudio de *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt Torrente y *No entres dócilmente en la noche quieta* (2020), de Ricardo Menéndez Salmón. Nuestro objetivo final se sustanciará, en primer lugar, en el reconocimiento de algunas de las características de la poética de este tipo de obras, que consideraremos ejemplos de un nuevo subgénero de literatura facticia. A continuación, se analizarán las representacio-

[1] Victoria Eugenia Díaz Facio Lince, *La escritura del duelo*, Bogotá, Ediciones Uniandes 2019, pp. 102 y ss.

[2] Ivi, cap. 2.

nes de la relación con el padre de acuerdo con los constructos propuestos por autores como Luigi Zoja o Massimo Recalcati. De esta forma podremos reconocer en estos testimonios el reflejo de más amplias realidades sociales.

En primer lugar, se trata de una escritura que se presenta explícitamente como testimonial. La importancia que ha adquirido el testimonio autobiográfico en la época contemporánea se puede relacionar con la espectacularización de la intimidad, en particular, en el mundo digital; se trata de una situación paradójica: para Paula Sibilia,[3] la actual crisis de la ficción, la persecución exclusiva del testimonio auténtico, convive precisamente con una presentación de esa vida «real» en los moldes de unas estructuras narrativas –propias precisamente de la ficción– con las que el lector se encuentra profundamente familiarizado. El motivo, con Byung Chul Han,[4] reside en el profundo deterioro de la esfera pública y sus rituales de interacción a favor de una exposición pornográfica de la intimidad, que termina por reducirse a bien de consumo; la presentación del mundo íntimo debe, por tanto, respetar unos requisitos que lo conviertan en un producto atractivo. Mostrarse se reduce a un ejercicio de apariencias férreamente reguladas.

A pesar de que, por ahora, podemos solamente plantear de esta idea de forma esquemática e intuitiva, esta situación está teniendo consecuencias en la recepción de cualquier obra literaria, incluso de ficción. La literatura se lee cada vez más, antes que nada, como un documento que sirve para construir el espacio autobiográfico del autor. En el caso particular de la obra de ficción, su condición de vehículo transmisor de verdades sobre la naturaleza humana se pone en discusión a favor de otro aspecto: la obra aporta certezas sobre el individuo cuyo nombre aparece en la portada del libro.[5] En otras palabras, hablamos de la existencia de una suerte de pacto *fantasmático*, cuando no existe el autobiográfico: leer una obra serviría actualmente cada vez más para perfilar una intimidad, al igual que ocurre cuando se afronta la interpretación de elementos ficcionales en poesía.[6] La actual proliferación de obras que imponen el pacto ambiguo de la autoficción[7] es buena prueba de cuanto afirmamos: la confusión entre autor firmante y personaje y el hecho de que protagonice vidas posibles no solamente sirven para reflexionar sobre los límites de la creación de subjetividades; ahora, sobre todo, la escritura es útil como clave de interpretación de existencias reales. En resumidas cuentas, los lectores actuales están hambrientos de testimonios, independientemente del género al que se puedan adscribir las obras leídas.

Dicho esto, si partimos de la idea de que una de las funciones de la creación artística consiste en proponer alternativas a la citada homogeneización de la intimidad, necesitamos, en primer lugar, encontrar espacios personales

---

[3] PAULA SIBILIA, *La intimidad como espectáculo,* El Salvador/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2008, pp. 221-223.

[4] BYUNG CHUL HAN, *La sociedad de la transparencia* (2012), Barcelona, Herder 2013, pp. 38 y ss.

[5] PHILIPPE LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1975), Madrid, Megazul-Endymion 1994, p. 83.

[6] Cfr., para la cuestión, CARLOS FRÜHBECK MORENO, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea: José Hierro y Pedro Provencio,* en «Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica» (2021), XXXII, pp. 415-444.

[7] MANUEL ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* [Formato Kindle], Madrid, Biblioteca Nueva 2013.

en los que se pueda superar la dictadura de la apariencia. En este sentido, resultarían privilegiadas experiencias que, a pesar de ser patrimonio común, se asocian a significados estrictamente personales, obtenidos tras una profunda elaboración. El duelo es una de ellas.

Desde la perspectiva de la psicología socio-constructivista, nos referimos a un proceso en el que el individuo se ve obligado a buscar nuevas e intransferibles claves de interpretación tanto en lo que se refiere a la propia existencia como a la de los seres queridos fallecidos. Existe en el ser humano una tendencia natural a usar las propias capacidades narrativas para esta asignación de significados.[8] En la historia que otorgaría significado a la pérdida entrarían en juego tanto elementos individuales como otros públicos, fruto del aprendizaje social. A través de esta narración, el doliente reconstruye su intimidad, que cesa de ser, por la profundidad de la experiencia, objeto que se expone y que se vende.

En estos casos, cuando la citada asignación de significados se convierte en obra escrita, esta adquiere el estatus de testimonio. En la reflexión de Ricoeur sobre el asunto,[9] destaca que el testimonio es ante todo una promesa: a pesar de las trampas de la memoria, el testigo se compromete a responder por sus afirmaciones ante cualquiera que le pida cuenta de las mismas; esta estabilidad sancionaría la validez del vínculo social: la palabra del otro es fiable. Asimismo, esta fe convierte la sociedad en un mundo intersubjetivamente compartido: fiarme del otro es considerarlo un semejante.[10]

Es por ello que, para Giralt Torrente, el retrato del padre debe caracterizarse, sobre todo, por la fidelidad que se asocia al testimonio: «[l]os padres de mis novelas no eran el mío y yo quiero a mi padre aquí tal y como fue para mí. Limpiarlo de adherencias»;[11] es más, cuando se afronta este tipo de escritura, la única posibilidad es la promesa: «[a]unque mi oficio supuestamente sea el de imaginar vidas, no puedo imaginar las distintas posibilidades de la mía».[12]

Ahora bien, la intimidad es siempre una lucha contra la forma y contra los límites que nos imponen el lenguaje público y sus convenciones,[13] de ahí que al principio de la obra, ante sus primeros intentos de escritura, Giralt Torrente constate, al chocar con el tópico, que «[l]lené páginas, ya lo he dicho. Pero enseguida dejaba de creérmelas».[14] En el caso de Menéndez Salmón, también está presente la misma perspectiva testimonial y personal; también tiene vo-

---

[8] Robert A. Neimeyer, Dennis Klass y Michael Robert Dennis, *A Social Constructivist Account of Grief: Loss and the Narration of Meaning*, in «Death Studies», XXXVIII, 8 (2014), pp. 485-498; Robert A. Neimeyer, *Death, Loss and Personal Reconstruction,* Thousand Oaks/London, Sage 1998.

[9] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2004, pp. 212-214.

[10] Ivi, p. 214.

[11] Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida* (2010), Barcelona, Anagrama 2019, p. 92.

[12] *Ibid.*

[13] José Luis Pardo, *La intimidad,* Valencia, Pre-Textos 1998.

[14] M. Giralt Torrente, *Tiempo de vida,* cit., p. 5.

cación de mostrarse como rabiosamente auténtica, desnuda de cualquier artificio, lejos de cualquier tradición:

> [...] con ocasión de la muerte de mi padre en aquella habitación de la Unidad de Paliativos del Hospital de la Cruz Roja de Gijón, me había impuesto una honestidad radical [...]. Había que desaprender de los artificios de la literatura. [...] Había que encontrar el modo no sólo de diferenciar a mi padre de los distintos padres que la literatura había construido durante milenios, sino de referirse a ese padre sin reconocer en él los límites dictados por el decoro, la costumbre o la piedad, la suma de los elementos que cualquier padre impone al hijo que quiere escribir acerca de él.[15]

Ambos autores afirman apostar explícitamente por separarse de cualquier retórica que pueda restar autenticidad; la sintonía con el lector se establece a través de la promesa del testigo. Por ello, la lectura de estas obras solamente resulta posible desde los espacios del pacto autobiográfico, postulado por Lejeune.[16]

La propuesta del crítico francés se organiza no tanto sobre la necesidad de que el contenido de la autobiografía se mantenga siempre fiel a la verdad de los hechos; resulta de mayor importancia que su autor así lo prometa de manera explícita. De este modo se establece con el lector una relación, un contrato, basado en la mutua confianza.[17] Tal contrato se articula, en primer lugar, sobre un principio de identidad que sirve para establecer una correspondencia inequívoca entre autor y narrador. Lejeune identifica en el nombre propio la garantía necesaria:[18] por convención social, allí se dan la mano la persona real y el productor del discurso.[19] El lector, tras aceptar el compromiso autobiográfico del autor, aplica una cierta modalidad de lectura.[20]

Visto el rol preponderante que posee el nombre propio en los escritos autobiográficos y visto que también el mismo nombre propio resulta un indicador público de pertenencia a un núcleo familiar, no resulta sorprendente que en estas obras también forme parte de los conflictos planteados. Así ocurre en el caso de Menéndez Salmón:

> Me siento incómodo dentro de mi nombre. Como si no me perteneciera. Como si fuera el de otra persona, un impostor o un advenedizo, el alias de ese padre desconocido y al tiempo abrasadoramente presente al

---

[15] RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta* [Formato Kindle], Barcelona, Seix-Barral 2020.

[16] P. LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros escritos,* cit.

[17] M. ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción,* cit.

[18] LUT MISSINNE, *Autobiographical Pact,* in *Handbook of Autobiography/Autofiction*, edited by MARTINA WAGNER-EGELHAAF, Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2019, pp. 222-227, p. 224.

[19] P. LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios,* cit., pp. 59-60.

[20] Ivi, pp. 132-134; L. MISSINNE, *Autobiographical Pact,* cit., p. 224.

> que le faltó imaginación para regalarme un nombre robado de los calendarios [...].[21]

Por otro lado, claro, las certezas sobre quién cuenta se vinculan inevitablemente con qué se cuenta: el segundo principio sobre el que se sostiene el pacto autobiográfico tiene que ver con la referencialidad. El objetivo de la prosa debe ser construir la imagen de una realidad verificable en cierto grado;[22] el lector no exige que exista una equivalencia exacta entre lo contado y lo externo; es consciente del alcance limitado de la perspectiva del autor.[23]

¿Por qué es más importante la voluntad que la exactitud? En este sentido, resulta revelador el planteamiento que delinean Smith y Watson[24] desde la perspectiva de la pragmática: el interés de la escritura facticia reside en que el principal objetivo del intercambio entre autor y lector no es presentar hechos, sino crear un entendimiento compartido de la vida; por otra parte, con Stanley Fish, quien cuenta la propia existencia siempre pierde la facultad de mentir: de forma consciente o inconsciente, de forma verificable o no, acabará siempre por proponer su verdad.[25]

Por todo lo dicho, no sorprende que, para Menéndez Salmón, la fidelidad respecto a los hechos realmente ocurridos sea, ante todo, una cuestión de voluntad: «[y], sin embargo, debo aferrarme una vez más al intento de no traicionar lo que viví, *de contar no lo que podría haber sucedido, sino lo que realmente sucedió*» [Cursivas en el original].[26] En el caso de Giralt Torrente, la proposición del pacto de referencialidad también se enuncia de forma explícita:

> Hablar por primera vez con la propia voz. Una sensación nueva que aturde: no poder inventar [...]. Aparte de despojarme de la máscara de la ficción, de la dificultad de ser yo el narrador; aparte de las dudas acerca de a qué hechos ceñirme y cómo contarlos [...] me faltaba, por así decirlo un *leit-motiv*.[27]

El escritor se impone como deber –y como limitación– mantenerse dentro de las limitaciones que le impone la necesidad de que exista una correspondencia entre creación discursiva y realidad externa, rebelde a la domesticación. Estas reflexiones también nacen, por un lado, de la naturaleza del contrato de lectura y, por otro, de la condición de narrador profesional del autor:

---

[21] R. MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta,* cit.

[22] P. LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios,* cit., p. 76.

[23] Ivi, p. 77; cfr. M. ALBERCA, *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción,* cit.

[24] SIDONIE SMITH y JULIA WATSON, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives,* Minneapolis, University of Minnesota Press 2001, p. 13.

[25] Ivi, p. 12.

[26] R. MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta,* cit.

[27] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 6.

el ejercicio de la escritura forma parte de la vida que se nos narra; por tanto, debe ser materia que se trata en el libro.

Aquí reside el porqué de la estructura que comparten estas novelas: ambas se organizan sobre dos niveles narrativos: el del acto de escritura y el de un pasado que se intenta evocar. Con Marie-Laure Ryan,[28] la frontera entre estos dos niveles es de naturaleza ilocucionaria: el movimiento de la metalepsis, de la contaminación que suponen las reflexiones del escritor sobre el modo de ordenar su memoria,[29] se produce entre dos tiempos diferentes de un mismo mundo narrativo. Por tanto, el efecto final que causa poco tiene que ver los juegos metaficcionales que sabotean la separación ontológica entre los niveles narrativos de la escritura y de la ficción.[30] En estos dos libros, el objetivo no consiste en desenmascarar ilusiones, sino en plantear una poética de la escritura de un pasado que realmente tuvo lugar; de ahí que sea necesario una reflexión sobre las diferencias entre escritura ficticia y facticia. Esta se podría resumir para Giralt Torrente de este modo:

> Había escrito *ficcionalmente* sobre la realidad, siempre sobre ella, pero ni era *mi* realidad ni era yo quien la narraba. Es una sensación nueva que aturde. La ficción te permite decirlo todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos inventar [Cursivas en el original].[31]

A través de los dos fragmentos citados, Giralt Torrente nos informa de que el gran desafío del escritor de textos autobiográficos reside en la dificultad de enmarcar hechos realmente ocurridos dentro de una estructura narrativa que les pueda otorgar un sentido. Ahora bien, con Ricoeur,[32] para el ser humano, el tiempo solamente resulta aprehensible a través de la narración, que organiza nuestro devenir;[33] por tal motivo, nuestra identidad pivota sobre la apropiación de esas narraciones públicas que nos construyen.[34] La propia identidad, entonces, también resultará de naturaleza narrativa: en el sujeto se articularán de forma dinámica y fluctuante vivencia personal y memoria colectiva.[35] Esta reflexión también se encuentra presente en *Tiempo de vida*:

> Efectivamente, como dice Joan Didion en *El año del pensamiento mágico,* no cesamos de contarnos historias. Es nuestra forma de perma-

---

[28] MARIE-LAURE RYAN, *Avatars of Story,* Minneapolis, University of Minnesota Press 2006, p. 205.

[29] GERARD GENETTE, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen 1989, p. 289-292.

[30] M.-L. RYAN, *Avatars of Story,* cit., pp. 205-207; cfr. MONIKA FLUDERNIK, *Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode,* in «Style», XXXVII,4 (2003), pp. 382-400, pp. 383-389.

[31] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 33

[32] PAUL RICOEUR, *Sí mismo como otro* (1990), Madrid, Siglo XXI 2006, pp. 138 y ss.

[33] JEAN GRONDIN, *Paul Ricoeur* (2013), Madrid, Herder 2019, p. 79.

[34] Ivi, p. 83.

[35] LEONOR ARFUCH, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* [Formato Kindle], Villa María, Editorial Universitaria Villa María 2018.

> necer en el mundo, apresar la vida en ellas. No sé cuando empecé a tramar la que hecha de retazos tomados de aquí y allá, acabo de contar. Probablemente cuando empecé a sentir que el barro con el que estaba modelado mi padre no era tan compacto.[36]

La vida solo adquiere sentido cuando se otorga a los recuerdos un orden en el espacio de una narración. Dentro del ámbito de la psicología, la interpretación socio-constructivista de la memoria autobiográfica postula que el ejercicio del recuerdo está íntimamente relacionado con el uso de capacidades narrativas aprendidas en ámbito sociocultural: la cognición ligada a este tipo de memoria resulta siempre fruto de la interacción social.[37] El proceso de construcción de la propia autobiografía consistiría en el ensamblaje más o menos atinado de fragmentos de memoria episódica en una estructura pública, compartida, comunitaria; de ahí que los recuerdos pertenecientes a épocas anteriores a tal proceso se manifiesten al sujeto como imágenes fijas carentes de significado.[38] Por todo lo dicho, Robyn Fivush[39] postula la presencia de un yo cultural en la construcción autobiográfica: los seres humanos solamente somos capaces de entender el mundo a través de construcciones como mitos religiosos o incluso cuentos populares, por poner un par de ejemplos. Cada sociedad poseerá unas narrativas maestras, dominantes, que sus miembros tomarán como punto de referencia para dar orden a la propia memoria.[40] Cambiar una sociedad consistirá entonces en crear nuevas historias, nuevos modos de contar.

La reflexión sobre el propio oficio que plantean nuestros escritores no se puede sustraer de estas cuestiones. Ya se ha visto que Marcos Giralt Torrente plantea las preguntas; Ricardo Menéndez Salmón se aventura a ofrecer algunas respuestas; a pesar de su basar su escritura sobre una «honestidad radical», reconoce la dificultad de ir más allá de las narrativas públicas. La única solución, en el caso de las familiares, reside en su presentación desapasionada, en la reflexión sobre lo limitado de su alcance y sobre la posibilidad de cambiarlas:

> Al igual que las tribus y las naciones, las familias se organizan en torno a una serie de relatos [...]. Antes que depósitos de razón o sólidos bloques de conocimiento, son conglomerados de hechos dirigidos a procurar una enseñanza a menudo moralizante, cajones de sastre que prestan carta de naturaleza a un estado de cosas determinado [...] Son relatos que, hablando con propiedad, no pueden aspirar al conocimiento, y que aun así, con el tiempo se vuelven inconmovibles, [...]. Nada existe tan

---

[36] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 23.

[37] DANIEL D. HUTTO, *Memory and Narrativity,* en *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory,* edited by SVEN BERNECKER y KOURKEN MICHAELIAN, Oxon/New York, Routledge 2017, pp. 192-203, p. 193.

[38] Ivi, pp. 197-198.

[39] ROBYN FIVUSH, *Family Narratives and the Development of the Autobiographical Self. Social and Cultural Perspectives on Autobiographical Memory,* Oxon/New York, Routledge 2019, p. 130.

[40] Ivi, p. 131.

> complejo como variar la música y la letra bajo las que ha venido danzando una familia.[41]

La labor del escritor consistirá entonces en sabotear el discurso establecido, en proponer a la propia memoria –y, por ende, a las de sus lectores– una organización novedosa que pueda proponer itinerarios alternativos no solo al proceso de elaboración de un duelo, sino también al entendimiento general de la propia existencia. Ahora bien, a pesar de la voluntad de nuestros escritores –en particular, nos referimos a Menéndez Salmón– de encontrar una manera radicalmente personal de narrar la relación con el padre a partir de su muerte, lo cierto es que el pacto con la tradición resulta siempre necesario. No en vano reconoce Giralt Torrente que «[t]odas las historias de padres e hijos están inconclusas, todas se parecen. La vergüenza, los pudores. Los propios y los ajenos».[42]

La pregunta final entonces se resume en cómo superar esta tensión entre la vivencia privada e indecible y su encasillamiento en una estructura narrativa pública –y, por tanto, homogeneizadora–. En el caso de Menéndez Salmón, como se ha visto, la solución consiste en la reflexión explícita sobre el modo de narrar historias familiares, en la contaminación de la narrativa conocida con las propias experiencias personales hasta obtener un nuevo tipo de forma de contar. Como se verá a continuación, en este sentido, el rol del tejido metafórico presente en la obra no será ni mucho menos baladí.

Por su parte, Giralt Torrente optará por fingir que realmente la realidad no se puede encasillar en una estructura narrativa; a la manera de Georges Perec –en el libro se hace referencia explícita a *Me acuerdo* como fuente de inspiración para su escritura–[43] redactará largas listas de recuerdos cuyo único y aparente nexo de unión consiste en que evocan situaciones vividas durante un mismo periodo vital. De esta forma, siempre aparentemente, se deja en manos del lector la necesaria y oportuna creación de vínculos que puedan dar sentido al caos de la memoria ajena. Sin embargo, como también se verá a continuación, la propuesta estilística de Giralt Torrente es más bien un hábil artificio literario.

2 EL REGRESO AL PADRE

Las narrativas sobre la relación entre padre e hijo presentes en ambos libros constituyen dos interpretaciones de la llamada rarefacción del padre en las sociedades occidentales contemporáneas. En efecto, se observa la progresiva y amplia pérdida del valor simbólico de la paternidad; el antiguo guía que introducía al hijo en la vida social a través del rito de iniciación se reduce actualmente a una suerte de benefactor material –su valor como progenitor se

[41] R. MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta,* cit.

[42] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 6.

[43] Ivi, p. 148.

puede cifrar exclusivamente en el éxito profesional–[44] o, peor todavía, no adquiere otro significado que el de todas sus ausencias.[45]

La figura del padre es a la vez frágil y necesaria. En primer lugar, resulta frágil porque, a diferencia de cuanto ocurre con la madre, su origen es exclusivamente psicológico y social:[46] el macho salvaje –e inútil, si no resulta dominante– de la horda pasa a formar parte de una pareja cuyo vínculo son los afectos y no el simple instinto reproductivo; el espacio del grupo de salvajes lo ocupa la familia, entendida no solo como hogar psicológico al que se regresa siempre,[47] sino también como emancipación de la bestialidad de la naturaleza;[48] en otras palabras, a diferencia de los otros animales, guiado precisamente por el afecto, el macho humano pasa a ocuparse a largo plazo de la crianza de la prole, garantizando así su supervivencia y su inserción en los entramados simbólicos de su grupo social.[49] Sin embargo, como ya se ha indicado, la paternidad no es una realidad instintiva, sino un acto intencional socialmente codificado,[50] de ahí su contingencia ante los vaivenes de la historia.

Sin embargo, también hemos dicho que en el padre se concreta una necesidad. Para su estudio, en el ámbito del psicoanálisis, particularmente reveladora resultará la perspectiva lacaniana de Massimo Recalcati. Para el psicólogo italiano, de la misma forma que, aunque impida inevitablemente el contacto directo con la realidad y con nosotros mismos, el lenguaje –de naturaleza pública y limitada– resulta necesario para el conocimiento,[51] la figura del padre impone una Ley que posibilita el advenimiento del Deseo: para poder desear sin que ello nos conduzca a la autodestrucción, el placer tiene que tener fronteras infranqueables.[52] Nuestra sociedad, a través de la eliminación de la figura paterna deja solamente espacio, por una parte, para el disfrute consumista ilimitado y autodestructivo y, por otra, para el fundamentalismo que nace de la recuperación nostálgica de una Ley que resulta estéril en su rigidez, pues impide el advenimiento del Deseo como ejercicio de libertad.[53] En resumidas cuentas, la evaporación del padre no constituye un hecho fortuito: es la

---

[44] Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre* (2000), Torino, Bollati Boringhieri 2016, p. 301.

[45] Ivi, pp. 289-291.

[46] Ivi, pp. 29-30.

[47] Ivi, p. 53

[48] Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna,* Milano, Raffaello Cortina 2011, p. 47.

[49] L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre,* cit., pp. 58 y ss.

[50] Ivi, p. 27.

[51] J.-L. Pardo, *La intimidad,* cit., p. 33.

[52] M. Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna,* cit., pp. 28-30.

[53] Ivi, p. 20; cfr. L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre,* cit., p. 307.

consecuencia de una contemporaneidad que, con Pasolini, más que súbditos reclama consumidores compulsivos.[54]

Curiosamente, la evaporación del padre posee, siempre con Recalcati,[55] un reverso sorprendente: el hijo que crece en este contexto ya no se identifica de forma mayoritaria con el Edipo que cifra la construcción de su identidad en la eliminación del progenitor; tampoco lo hace con el Anti-Edipo entregado –sin origen ni destino– al disfrute caótico de las propias pulsiones. Ni siquiera se trata del hijo-Narciso atrapado en las estrechas fronteras de una protección enfermiza. Más bien, este es el tiempo del hijo que imita a Telémaco: nos referimos al hijo que espera al padre que debe regresar del mar, entendido como sede de ausencias y extravíos;[56] para Telémaco, la ausencia del padre también ha sido causa de caos –los pretendientes y sus pasiones exacerbadas se han apropiado del hogar familiar–, de ahí que su vuelta se convierta también en sinónimo de restauración de un orden simbólico perdido.[57] El regreso del padre se identifica con la posibilidad de una realidad en la que está presente esa Ley que hace posible un Deseo que supera el caos pulsional.[58] Por todo lo dicho, la vuelta de Ulises trae consigo no valores morales universales, sino perspectivas que otorgan a la vida la dignidad necesaria para que sea vivida.[59] En resumidas cuentas, nuestra época también es sinónimo de la nostalgia de la condición de hijo.

Una ulterior consideración resulta necesaria: el acto de heredar solo es posible si se convierte en sinónimo de reconquista. Y cualquier reconquista lleva consigo, como condición ineludible, el conflicto de la separación:[60] para ser realmente heredero es necesario haber renunciado antes a las propias raíces; solamente de esta manera se hace posible la interpretación cabal, liberadora: la separación es espacio para la creación de significados. Tal labor tiene lugar no solo con el ejercicio de la memoria; también resulta necesario un olvido reparador que imposibilite tanto la veneración enfermiza como la negación furiosa del pasado.[61]

En otras palabras, para volver a interpretar resulta necesario haber olvidado antes; sin embargo, no se entiende el olvido como simple destrucción de la memoria; más bien, se trata de un componente necesario del acto de recordar.[62] Nuestra perspectiva se resume en que la poda que impone el olvi-

---

[54] MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina 2010, pp. 46 y ss.

[55] MASSIMO RECALCATI, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato,* Milano, Feltrinelli 2018, pp. 103-107.

[56] MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre,* Milano, Feltrinelli 2014, p. 112.

[57] Ivi, p. 113.

[58] Ivi, p. 116.

[59] Ivi, p. 119.

[60] Ivi, p. 121.

[61] Ivi, pp. 128-129.

[62] MARC AUGÉ, *Las formas del olvido* (1998), Barcelona, Gedisa 1998, pp. 20-21; cfr. PAUL RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, cit., pp. 640-649.

do sirve para otorgar una forma dotada de límites precisos a la memoria.[63] Rememorar no es tanto amontonar imágenes del pasado; más bien, se trata de establecer asociaciones entre recuerdos seleccionados que sirvan para crear sentidos.[64] De entre las tres figuras del olvido que ofrece Augé – a saber, el retorno, la suspensión y el renacimiento – ,[65] quizá nos resulten de mayor utilidad la primera y la tercera y las relaciones que establecen entre sí. Como señala el autor francés a propósito de Proust,[66] todo renacimiento, con las pérdidas y renuncias que trae consigo –así entendemos la muerte del padre–, acaba por convertirse en clave de interpretación de un pasado que se recupera.

La última pregunta que queda por responder tiene que ver con la naturaleza del reencuentro, del tipo de regreso que resulta posible en la época de la evaporación del padre. Según Lacan, el crecimiento del sujeto se cifra en que la contingencia del padre –nadie nos podrá proteger para siempre de la pérdida, de la desventura– lo convierte paradójicamente en punto de referencia, en instrumento de vida. Ahora bien, tal conversión se puede producir solamente en el reconocimiento del valor de su testimonio:[67] el padre, carente ya de asideros simbólicos, solo puede unir Ley y Deseo a través de la historia de su vida, humana e imperfecta; precisamente en la falta de ejemplaridad, con sus luces y sombras, reside la posibilidad del Deseo que hace que la vida merezca ser vivida.[68] A través del testimonio, el hijo conseguirá otorgar un espacio en la propia vida a un legado nunca elegido, pero siempre deseado. Pasemos a continuación a las obras que se están tomando en consideración.

En el caso de Ricardo Menéndez Salmón, la narrativa principal para construir al padre y a su relación con el hijo gira en torno a la enfermedad y las metáforas que la articulan. Para el autor, sin esta presencia ominosa, nunca hubiera sido capaz de dar un orden a esos recuerdos: «*Como si mi padre hubiera nacido para enfermar y entonces hacerse visible a mis ojos*»[Cursivas en el original] (Menéndez Salmón, 2020). Por todo lo dicho, un análisis del tejido metafórico sobre el que se estructura la novela resulta necesario.

De forma muy sucinta, para efectuarlo, bástenos recordar la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson:[69] más que como recurso de embellecimiento lingüístico, tiene más sentido entender el tropo como un mecanismo mental que sirve para pensar –y organizar– la realidad que nos rodea; uno de sus espacios de manifestación se sustancia en el lenguaje articulado.[70] Como se sabe, la metáfora conceptual se define como una asociación mental entre dos dominios cognitivos: uno –normalmente asociado a la realidad inmediata– presta parte de los conceptos que lo articulan al otro para posibili-

---

[63] M. AUGÉ, *Las formas del olvido,* cit., p. 23.

[64] Ivi, p. 33.

[65] Ivi, pp. 65-70.

[66] Ivi, p. 85.

[67] M. RECALCATI, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna,* cit., p. 54.

[68] Ivi, p. 40.

[69] GEORGE LAKOFF y MARK JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana* (1986), Madrid, Cátedra 2009.

[70] FRANCESCA ERVAS y ELISABETTA GOLA, *Che cos'è una metafora,* Roma, Carocci 2016, pp. 26-30.

tar su conceptualización:[71] de esta forma, expresiones como «destruyó mis argumentos» o «se terminó rindiendo» en una discusión, son manifestaciones lingüísticas de la metáfora conceptual UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA. De hecho, Menéndez Salmón llega a plantear teóricamente su reflexión sobre la enfermedad en unos términos muy cercanos a los de las descripciones de la lingüística cognitiva:

> La enfermedad es un objeto. Se puede transportar y reubicar. Admite ser descrita, pesada, medida, comparada, indexada. Posee componentes y partes. Es desmontables como un mecano, un circuito eléctrico, la carrocería de un automóvil. Responde a categorías dinámicas y puede tasarse.[72]

Para nuestro razonamiento, también resulta necesario tomar como punto de referencia la aportación de Susan Sontag. En su ya clásico ensayo *La enfermedad y sus metáforas,*[73] Susan Sontag reflexiona con lucidez sobre el estatus simbólico que adquiere la enfermedad –en particular, nos referimos al cáncer y a la tuberculosis– una vez que se interpreta de acuerdo con las coordenadas culturales de una determinada época; por ejemplo, en el universo romántico, la tuberculosis se convierte en una suerte de conversión de la muerte en objeto estético: como la pasión, se trata de un mal que consume y devora; de hecho, su origen se solía situar en un exceso emocional. Por su parte, el cáncer se entiende como una metáfora rabiosamente material de las represiones que, con su peso, corrompen el alma humana hasta la completa anulación del sujeto.

Dicho esto, en la obra de Menéndez Salmón resulta recurrente la metaforización de la discapacidad del padre: la ruptura de su salud se sustancia en » un larguísimo naufragio que sólo llegará a las aguas abiertas de la muerte treinta y tres años más tarde».[74] A lo largo de la novela, tal discapacidad se presentará de forma mayoritaria a través de la combinación de las metáforas conceptuales LA ENFERMEDAD ES UNA TIRANÍA y LA ENFERMEDAD ES UNA VORÁGINE que aspira todo lo que la rodea. De esta forma, para el asturiano, «la enfermedad se expresa como una dictadura biológica»;[75] por tal motivo, se pregunta si «la tiranía que ejerció la enfermedad de mi padre sobre su vida y la del resto de su familia»[76] es capaz de dar forma al espacio de libertad que debería constituir la memoria. La enfermedad no solo gobierna, sino que también absorbe hasta la total anulación el mundo que la rodea: «[e]n torno al agujero negro que fue la enfermedad del padre, el resto de objetos celestes acató que su destino común era ser devorados por esa presencia

---

[71] Ivi, p. 28.

[72] R. MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta,* cit.

[73] SUSAN SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas* (1978), Barcelona, Mario Muchni 2008.

[74] R. MENÉNDEZ SALMÓN, *No entres dócilmente en la noche quieta,* cit.

[75] Ivi.

[76] Ivi.

ineludible»,[77] de ahí que el mismo autor juzgue que, durante el itinerario vital que va de la infancia a la edad adulta, se encontraba «[a]bducido por una mala salud ajena, esclavizado por un vademécum de prevenciones ante el hecho de estar vivo».[78] La consiguiente hipocondría de Menéndez Salmón convertirá esta interpretación de la enfermedad en un elemento ineludible para comprender su propia vida: «*La enfermedad ha sido mi destino. Mi país. Mi bandera*» [Cursivas en el original].[79]

Por tal motivo, el reencuentro con el padre –y con toda su debilidad– solo se puede producir tras una separación, una fuga en plena juventud que sea capaz de asignar un significado nuevo y personal a esta historia: «[e]scapar del panóptico donde la enfermedad era el único policía y la moral un asunto de grilletes filiales fue mi particular lucha por una habitación propia».[80]

Ahora bien, como ya se ha adelantado, en estos libros la huida también es sinónimo de regreso, de reapropiación y de conocimiento; en este caso, esta vuelta se produce ante un padre totalmente en ruinas. La descripción de su estado después de una operación –el cuerpo se convierte en «un campo de maniobras»,[81] desesperadamente aferrado a la vida– constituye la metáfora de todo su itinerario vital, de la debilidad –y de la humanidad– que atraviesa todo el testimonio:

> La cirugía había obrado una siniestra forma de reducción, de modo que al mirarlo de frente, el rostro de mi padre se había reducido a la mitad, y al contemplarlo de perfil, recordaba a una máscara abrasada por la erosión. Las mejillas se habían hundido. La nariz apuntaba como un mástil. Los ojos brillaban anfibios, siempre lacrimosos. Los pómulos eran como ropa vieja al sol. El vello facial se había retraído. Todo era oquedad, piel seca y resbaladiza.[82]

Como sucede en otros libros adscribibles al género –*Patrimonio,* de Philip Roth o *La invención de la soledad*, de Paul Auster, por ejemplo– en la segunda parte del libro –titulada precisamente «La resistencia»– la mutilación del padre, una imagen gestáltica que encierra toda una vida y sus fantasmas, se convierte en una lección que permite la emergencia de esa Ley que garantiza una vida que puede ser vivida. La lección que aprende Menéndez Salmón de la decadencia total de su progenitor se resume en que

> [...] su vida me enseñó que la experiencia sirve para probar una cosa y su contrario: la resignación y la esperanza, el titubeo y la certeza, la avaricia y la magnanimidad [...] en el último puñado de polvo que apresa-

---

[77] Ivi.

[78] Ivi.

[79] Ivi.

[80] Ivi.

[81] Ivi.

[82] Ivi.

> mos, resulta que se halla escondido otro tipo de sensatez: el tesoro de la ambivalencia.[83]

El proceso de resignificación del propio pasado a partir de un renacimiento que también fue olvido, se encuentra plenamente presente a lo largo de toda la obra. De forma implícita, la vida del hijo es pensada a través de la existencia del padre: la capacidad de creación de significados de la escritura se lee a través del filtro de la metáfora conceptual LA LITERATURA ES UNA ENFERMEDAD: «[n]o en vano, estoy convencido de que el escritor es el enfermo por antonomasia, y la literatura, una forma de enfermedad en sí misma».[84] Al igual que el cuerpo enfermo lucha contra su propia descomposición, el escritor se debe enfrentar a la entropía –la ausencia de sentido– siempre presente en el mundo que nos rodea. El único remedio que tiene a su disposición se resume en la fragilidad del lenguaje:

> [...] el autor está empeñando el lenguaje en la construcción de un remedo de orden, de una organización superior, de una estructura inmune a la tentación de ser disuelta, fagocitada por el desorden. Al escribir, ¿no intenta evitar la entropía, la desorganización, la muerte de la forma?[85]

Asimismo, la pasión por el coleccionismo del padre –monedas, sellos, fotografías de estrellas de cine– se convierte también en un modo de comprensión de la labor literaria. En el libro está presente, con este criterio, una explícita identificación metafórica – también ESCRIBIR ES COLECCIONAR– entre padre e hijo:

> [l]a visión de mi padre con sus catálogos, [...] me emociona más allá de las palabras. Como si solo aquí, quieto y en silencio bajo la noche que transcurre pero no cesa, yo mismo una figura contemplativa y austera [...] alcanzara a expresar el desaliento del padre.[86]

El escritor, como el coleccionista, también se ve obligado a renunciar a la propia vida para crear –o salvar– la de los demás. De esta forma, tras evocar los domingos de intercambios de piezas de colección bajo El Molinón, Menéndez Salmón no duda en afirmar sobre sí mismo que

> [...] así yo, su hijo, el heredero de su paciencia, su voluntad, su asombro ante las conjeturas descabelladas, encontré en la literatura ese pasadizo que faculta la paradoja de las paradojas: alimentarme de la vida [...], no vivir, no ser, no existir más que como conciencia, sumergido en ese

[83] Ivi.

[84] Ivi.

[85] Ivi.

[86] Ivi.

> limbo de presencias fértiles en el que la creación transcurre al otro lado de la vida [...].[87]

Esta identificación metafórica abarca la escritura del mismo libro: en sus últimos compases, el escritor se siente «el contable de una doble empresa. Por un lado me abruma lo que he aprendido de la vida de mi padre; por otro, temo no haber sabido mirar dentro de esa vida con suficiente rigor».[88] En resumidas cuentas, se trata de la narración de un rechazo que se convierte en una huida que a su vez trae consigo el olvido necesario para un nuevo renacimiento. Sin embargo, al final, esta separación es también punto de partida: aporta el conocimiento necesario para reconstruir la propia historia vital.

Como se ha adelantado, el reencuentro entre padre e hijo se da paradójicamente en el momento de mayor distanciamiento: mientras el autor, convertido en escritor de éxito, embriagado por «sesenta meses de desdicha y abundancia»,[89] se distancia todavía más. Se trata de un periodo que, para Menéndez Salmón, desemboca inevitablemente en la pérdida: un matrimonio destruido, su propio fracaso como padre, la pérdida de una casa. Todo ello sucede mientras gana premios, se codea con David Grossman y vuela miles de millas. Por su parte, a través de una minuciosa correspondencia a través de terceros, a través de la creación de un archivo monumental de la vida del propio hijo, el padre intenta «mantener[le] ligado a este lado de las cosas mientras pernoctaba en las antípodas».[90] El padre se convierte, entonces, como coleccionista de la vida del hijo, en protector de su auténtica identidad. Esta labor es ejercicio de salvación, del que Menéndez Salmón adquiere conciencia a toro pasado:

> A lo peor ser padre consiste en eso: en tejer una red lo más sólida posible para el regreso del hijo, en ofrecerle la coartada de una historia cuando caiga. Porque el hijo regresa siempre caído, y no sobre un escudo de batalla, como volvían los espartanos, sino sobre superficies más prosaicas: falta de dinero, mala salud, desamor.[91]

En resumidas cuentas, este libro nos traza el retrato de un ser humano e imperfecto; su debilidad lo convirtió en una suerte de carcelero para su hijo. Sin embargo, a través de la articulación del testimonio escrito –aparejado a la construcción de un preciso tejido metafórico– el padre se convierte, a pesar de la ausencia de un andamio simbólico que justifique su rol, precisamente en el espacio donde se encuentran la Ley y el Deseo que articulan cualquier vida digna. Pasemos a continuación al caso de Giralt Torrente.

Tiempo de vida también es una novela sobre una separación forzada y una espera –y una búsqueda– similares a las de Telémaco. Sin embargo, no nos

---

[87] Ivi.

[88] Ivi.

[89] Ivi.

[90] Ivi.

[91] Ivi.

encontramos con el Ulises que se embarca en una larga aventura de regreso. En este caso, es el padre, un pintor de fama cambiante, quien voluntariamente abandona a su familia; el abrazo final entre Ulises y Telémaco tendrá lugar en el doloroso contexto de una agonía ligada al cáncer.

En primer lugar, como ya se ha adelantado, se trata de un libro que, aparentemente, más que tener vocación de contar una historia –y articularla de forma explícita alrededor de una narrativa reconocible– se plantea como objetivo presentar caóticos retazos de vida. De ahí la ordenación cronológica de los acontecimientos y su presentación como una lista inconexa. En teoría, de acuerdo con cuanto se ha indicado más arriba, tal organización sería un reflejo de la dificultad que supone para Giralt Torrente introducir la relación con su padre –y, por ende, la propia vida– dentro del corsé de una narrativa pública. Por tal motivo, siempre en teoría, se deja en las manos del lector la responsabilidad de establecer las necesarias asunciones de puente –ahondaremos en su significado a continuación–,[92] capaces de crear un sentido unitario.

Ya se ha indicado que la prosa de este libro se sitúa en la estela de obras como *Me acuerdo*, de Georges Perec. Sin embargo, la apuesta de Giralt Torrente es menos radical que la del francés, que se limita a presentar una lista de imágenes –seleccionadas también a través del ejercicio del olvido, esto sí–, con el objetivo de pintar el fresco de toda una época: a pesar de afirmar explícitamente, ante los signos del abandono del padre, que «[n]ada me duele, sólo lo recuerdo»,[93] la constante aparición de la subjetividad del autor guía la creación de marcos. El lector nunca queda solo a la hora de construir las necesarias asunciones de puente:

> Por la tarde, antes de cenar en un restaurante, me lleva a exposiciones o al cine o, si es temporada, a los toros. Recuerdo exposiciones de Picasso y de Mondrian y de El Greco y de Dalí [...]; recuerdo *En busca del fuego*, recuerdo *La ciudad de las mujeres;* recuerdo *Fitzcarraldo*, recuerdo una película de los Monty Python y una reposición de *Cabeza borradora.* En el 82, en resumidas cuentas, nos vemos bastante, disfruto con la novedosa camaradería masculina y fijo en mi retina actitudes que luego haré mías, pero también es una época en la que los silencios entre nosotros se adensan.[94]

En el ámbito de la pragmática, desde la perspectiva de la teoría de la relevancia, resumiendo mucho, a la hora de crear asunciones de puente, el interlocutor no se deja guiar solamente por criterios como las explícitas relaciones que se manifiestan en el texto a través de los mecanismos de la cohesión,[95] entendidas tradicionalmente como una propiedad intrínseca del texto, como

---

[92] Consúltese para este concepto TOMOKO MATSUI, *Bridging and Relevance,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2000, pp. 93 y ss.

[93] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 16.

[94] Ivi, p. 29

[95] DEIRDRE WILSON y TOMOKO MATSUI, *Recent approaches to bridging: truth, coherence, relevance, i*n *Meaning and Relevance,* edited by DEIRDRE WILSON y DAN SPERBER, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 187-209.

un conjunto de reglas que garantizan su correcta formación.[96] Más bien, su criterio principal se sitúa en el llamado principio comunicativo de la relevancia: todo acto de comunicación ostensiva –el hablante no solo debe comunicar contenidos, sino, en primer lugar, su intención de comunicar–[97] trae consigo la presunción de su óptima relevancia –el oyente supone que obtendrá los efectos cognitivos que más lo enriquecerán con el mínimo esfuerzo–. La presunción de relevancia tiene a su vez como consecuencia que el oyente durante la interpretación aplique un proceso deductivo que le conduzca precisamente a esa opción más enriquecedora.

En lo que se refiere al reconocimiento de las asunciones de puente, el lector, a través de la realización de inferencias tanto a partir de la información explícita como de su propio conocimiento del mundo, sitúa el texto con en o uno varios marcos de interpretación que puedan otorgar unidad –y, sobre todo, relevancia– a sus contenidos.[98] ¿Qué tipo de conocimiento se toma como punto de partida durante tal proceso? Para los relevantistas, se trata de los contenidos de un cambiante entorno cognitivo compartido: nos referimos a todas las asunciones que tanto hablante como oyente consideran –o, esto es importante, van considerando– correctas a lo largo del intercambio comunicativo,[99] ya estén relacionadas de forma explícita o implícita con los contenidos del mensaje.[100] En eso consistirán las asunciones de puente. La conclusión necesaria de cuanto hemos afirmado se concreta en que no es necesario que un texto respete una serie de reglas de buena formación para resultar coherente para sus receptores; son ellos quienes crean los vínculos.

Con este andamiaje teórico, podemos entender mejor la organización de *Tiempo de vida*: tanto a través de la selección y la ordenación de la información –ya hemos dicho que toda memoria está esculpida siempre por el olvido– como a través del uso de la propia subjetividad para evaluar cuanto se presenta de forma aparentemente caótica, el autor, de forma implícita, va modelando, guiando la interpretación del lector, que ya tendrá interiorizadas, –y compartirá con su interlocutor– una serie de narrativas sobre la relación entre padre e hijo. Ese será el contenido principal del entorno cognitivo compartido. En la confirmación o refutación de tales narrativas residirán los efectos cognitivos asociados a la lectura de *Tiempo de vida*. La consecuencia estética principal se concreta en que la narrativa de la espera y el retorno emerge aparentemente de forma natural: con su conocimiento del mundo, es el lector quien va otorgando un orden a los pedazos de vida que Giralt Torrente pone a su disposición. Veamos otro ejemplo:

---

[96] HELENA CALSAMIGLIA BLANCAFORT y AMPARO TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso,* Barcelona, Ariel 2001, p. 222.

[97] DAN SPERBER y DEIRDRE WILSON, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos* (1986), Madrid, Visor Libros, 1994, pp. 63 y ss.; SALVADOR PONS BORDERÍA, *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia,* Madrid, Arco/Libros 2004, pp. 15-16.

[98] Cfr. ROBERT-ALAIN BEAUGRANDE y WOLFGANG ULRICH DRESSLER, *Introducción a la lingüística del texto* (1981), Barcelona, Ariel 1994, p. 137.

[99] D. SPERBER y D. WILSON, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos,* cit., pp. 54 y ss.

[100] TOMOKO MATSUI, *Bridging and Relevance,* cit., p. 120.

> Me gusta que sea pintor, lo admiro, voy a su estudio, comento cuadros, lo ayudo [...] pero tampoco soy del todo inocente. Me interesa crear esa complicidad. Intuyo que no la tiene con la amiga que conoció en Brasil y no quiero fallarle como ella le falla.
>
> Y, entre tanto, la vida sigue.
>
> En 1991 voy quince días a México con una amiga que participa en un congreso de escritores.
>
> En 1991 robo libros de las librerías.
>
> En 1991 me visto con americanas anticuadas y llevo casi siempre un pañuelo anudado al cuelo [...].[101]

Todos estos recuerdos ya han sido enmarcados por la evaluación que realiza el autor de la relación con el padre; el lector vinculará los contenidos explícitos de la novela tanto con las narrativas sobre las relaciones paterno-filiales que ha aprendido en sociedad como con la propia experiencia personal. De esta forma, todos los recuerdos que se presentan aparentemente sin relación entre sí se convierten en componentes de la larga espera que supone la convivencia con un padre profundamente ausente, a pesar de su cercanía. Esto lleva a otra conclusión: deja de ser importante el orden cronológico; el lector tiene la sensación de que la memoria solamente sirve para perfilar con mayor precisión una relación atormentada –y reconocible–, independientemente de cuándo tuvieran lugar los acontecimientos. Es importante subrayar el rol que también juegan las emociones asociadas al proceso;[102] con Kolaiti,[103] el contacto con la obra artística no se reduce en un mero comprender; más bien, el lector apunta a la vivencia de una experiencia que no solo le haga ver sino también sentir su entorno de otra manera.[104]

El paso sucesivo se concreta, como en el caso de Menéndez Salmón, en el estudio de cómo se van creando vínculos entre padre e hijo a lo largo del libro. Como ocurría en el caso del escritor asturiano, también aquí la vocación por la escritura resulta de importancia. En primer lugar, dentro de la narrativa que nos ocupa, se convierte en, por una parte, en instrumento de separación: «[y]o lo tenía a él para rebelarme, para construirme en su contra. [...] En su contra, cogiendo fuerzas de mi enfado, fabulé tramas y en su contra es probable, incluso, que me convirtiera en escritor».[105] El autor, de forma más o menos consciente, encuentra un arma para ajustar cuentas con su padre. De esta forma, la primera novela del escritor y su indeliberada reflexión sobre la paternidad ausente tienen sus consecuencias; «[h]ace poco he sabido que se sintió muy afectado y, aunque quien me lo contó no sea demasiado fiable, en este asunto le concedo credibilidad porque previamente había tenido esa im-

---

[101] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 52.

[102] TIM WHARTON y CLAUDIA STREY, *Slave of Passions. Making Emotions Relevant,* in *Relevance, Pragmatics and Interpretations. Essays in Honour of Deirdre Wilson,* editado KATE SCOTT, BILLY CLARK y ROBYN CARSTON, Cambridge, Cambridge University Press 2019, pp. 253-266.

[103] PATRICIA KOLAITI, *The Limits of Expression. Language, Literature, Mind,* Cambridge, Cambridge University Press 2019, pp. 83-85.

[104] PATRICK COLM HOGAN, *Cognitive Science, Literature and Arts,* Oxon/New York: Routledge 2003, pp. 148 y ss.

[105] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 106.

presión».[106] El resultado es que, sucesivamente, dentro de los enmascaramientos que impone la ficción, las auténticas experiencias con el padre se convierten en material literario:

> [...] quise mostrarle algo similar a la imagen que se proyecta en un río, una sombra estirada por las ondas del agua en movimiento que sugiere, pero no dicta y que por eso podría ser la de cualquiera. Ni un retrato ni un verdadero espejo que le devolviera una imagen nítida de sí mismo. Un cúmulo de ecos [...].[107]

En resumidas cuentas, así ve la literatura Giralt Torrente: «descubrí que tenía un arma y la utilicé».[108] Ahora bien, nuestro autor no solo se convierte en escritor con el objetivo de separarse. El oficio de la escritura no solo consiste en un camino de huida; también es medio de reconciliación con el padre y su oficio de pintor:

> Aún nos une el hilo invisible de nuestros oficios tan solitarios. Ya no puedo imaginarlo en su estudio mientras escribo, pero en mi ordenador suena música que fue suya, con la que probablemente pintó muchos días, y persevero.
>
> Persevero como él mismo lo haría.[109]

Al igual que sucedía en la obra de Menéndez Salmón, por una parte, se produce la superposición entre la vocación del padre y la vocación del hijo; la primera se convierte en clave para comprender la otra. Por otra, en la huida también se encuentra la clave de interpretación necesaria para la comprensión y, por tanto, para la aceptación del legado. En la novela, el reencuentro final entre padre e hijo se produce, de nuevo, al final de la vida del primero, cuya decadencia, a causa del cáncer, se presenta con minuciosidad, de acuerdo con lo que ya constituye uno de los tópicos de este subgénero. Se trata de una reinterpretación contemporánea del abrazo entre Ulises y Telémaco. Ahora bien, recuérdese que, en la Antigüedad clásica, de acuerdo con Allan,[110] el rol de Telémaco no es tan halagüeño como pudiera parecer: educado durante *La Odisea* para ser un remedo del padre, nunca, a lo largo del libro, acaba por estar a su altura. No se trata tanto de un heredero como de una sombra que imita de forma poco natural los movimientos del cuerpo que la proyecta.

En el libro que nos ocupa, la aceptación del legado poco tiene que ver con la asunción de un modelo inimitable por parte del hijo; más bien, se habla de la aceptación de un ser humano –con todas sus limitaciones y sus debilida-

---

[106] Ivi, p. 34.

[107] Ivi, p. 38.

[108] Ivi, p. 35.

[109] Ivi, p. 9.

[110] ARLENE L. ALLAN, *Generational Degeneration: The Case of Telemachus,* in «Scholia. Studies on Classical Antiquity», XIX, 1 (2010), pp. 14-30, pp. 15-17.

des– como válido ejemplo de vida; ahí reside, de nuevo, la posibilidad de esa ley que permite la emergencia del deseo:

> Al parecer, mi padre se muestra más abierto que conmigo y le dice [a la madre] que lo único que le consuela es pensar que me dejará algo en herencia. Al parecer, en un momento en el que madre le cuenta que no perdona aún a su propio padre por haber favorecido en su testamento a su segunda esposa y a los hijos de ésta [sic], mi padre intercede por la memoria de mi abuelo y le explica que hizo lo que hizo por debilidad y que él mismo, si la amiga que conoció en Brasil [su compañera tras el abandono de la familia] le hubiera ocupado de él como debiera, también le habría dejado todo a ella. Me conmueve ese gesto noble de mi padre, echar tierra sobre sí mismo para que mi madre cierre la herida con el suyo.[111]

De este modo presenta el padre al hijo la transmisión de su legado; a pesar de que está hablando de una herencia material, sin duda esta posee asimismo un valor simbólico. Sin embargo, este legado no se acepta ni por la existencia de un valor de la paternidad socialmente codificado, ni porque el padre pueda ser un ejemplo de virtudes heroicas. Más bien, el hijo lo acepta por su humanidad; se trata de una humanidad que se manifiesta tanto en el reconocimiento de las limitaciones del propio amor como en la capacidad de curar, gracias precisamente a este amor imperfecto, a los demás.

Esta aceptación se manifiesta en la abnegación a la hora de ocuparse del padre durante la enfermedad mientras la mujer con la que su progenitor que había pasado gran parte de su vida se dedica a solamente a satisfacer sus intereses económicos. De esta forma, Giralt Torrente no duda corregir al David Rieff que en *Un mar de muerte* afirma que el cuidado del enfermo terminal posee límites precisos: «[d]ice Rieff que nunca se hace todo, porque hacerlo exige anular la propia vida. Yo sí la anulé. Yo sí hice todo, y es probable que lo hiciera, además de por compasión, además de por amor, para depurar las culpas pasadas».[112]

La última pregunta que nos queda por responder tiene que ver con la separación entre padre e hijo: ¿era necesaria esta larga espera y sus pequeñas miserias? La respuesta que nos ofrece el libro es contundente: «[a] lo mejor viviendo con él todos los días no sentiría esa admiración por él que perdura».[113]

3 CONCLUSIONES

En el presente trabajo se han analizado dos aspectos. En primer lugar, se ha razonado sobre el interés que despierta la escritura testimonial en la actualidad y, a partir de esta idea, se ha señalado que la función principal de estas obras consiste en ofrecer alternativas válidas a la presentación pornográfica de intimidades homogéneas que resulta dominante en la sociedad contemporá-

[111] M. GIRALT TORRENTE, *Tiempo de vida,* cit., p. 135.

[112] Ivi, p. 125.

[113] Ivi, p. 108.

nea. Asimismo, a partir de la reflexión sobre el pacto autobiográfico, se ha presentado una de las características principales de la poética de estas obras: en ambas está presente la tensión entre el carácter inaprensible de la vivencia personal y la necesidad de encorsetarla en una narrativa pública que la convierta en inteligible. Se trata de un asunto de particular interés por tratarse de testimonios de escritores profesionales, dedicados de forma mayoritaria a la ficción.

En segundo lugar, nos hemos centrado en el estudio de la narrativa presente en ambas y sus diferentes modalidades de manifestación: con la obra de autores como Massimo Recalcati o Luigi Zoja como punto de referencia, a partir de una reflexión sobre la evaporación del padre en la sociedad actual, se han reconocido las líneas maestras de tal narrativa en una reinterpretación de la historia de Telémaco: para la aceptación del legado simbólico del padre en una época que ha renegado precisamente de los símbolos se hace necesaria una separación que pueda dar nuevos significados a la relación paterno-filial. Para ser aceptado, el del padre debe ser el testimonio de un ser humano e imperfecto; solamente de esta forma el hijo lo recogerá a su retorno. Para terminar, se ha prestado atención a las estrategias de las que ambos autores se sirven para asociar tal narrativa a la propia vivencia. En el caso de Menéndez Salmón, se ha optado por el análisis del tejido metafórico presente en la obra; en lo referente a Giralt Torrente se ha analizado, entre otras cosas, su uso de los mecanismos de coherencia textual, de selección de información–solamente el olvido es capaz de dar una forma a la memoria–, para situar su obra dentro de las coordenadas indicadas.

ISSN 2284-4473

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBERCA, MANUEL, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* [Formato Kindle], Madrid, Biblioteca New 2013.

ALLAN, ARLENE L., *Generational Degeneration: The Case of Telemachus,* in «Scholia. Studies on Classical Antiquity, XIX, 1 (2010), pp. 14-30.

ARFUCH, LEONOR, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* [Formato Kindle], Villa María, Editorial Universitaria Villa María 2018.

AUGÉ, MARC, *Las formas del olvido* (1998), Barcelona, Gedisa 1998.

BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN y WOLFGANG ULRICH DRESSLER, *Introducción a la lingüística del texto* (1981), Barcelona, Ariel 1994

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, HELENA y AMPARO TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso,* Barcelona, Ariel 2001.

CHUL HAN, BYUNG, *La sociedad de la transparencia* (2012), Barcelona, Herder 2013.

DÍAZ FACIO LINCE, VICTORIA EUGENIA, *La escritura del duelo*, Bogotá, Ediciones Uniandes 2019.

ERVAS, FRANCESCA y ELISABETTA GOLA, *Che cos'è una metafora,* Roma, Carocci 2016.

FIVUSH, ROBYN, *Family Narratives and the Development of the Autobiographical Self. Social and Cultural Perspectives on Autobiographical Memory,* Oxon/New York, Routledge 2019.

FLUDERNIK, MONIKA, *Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode,* in «Style», XXXVII, 4 (2003), pp. 382-400.

FRÜHBECK MORENO, CARLOS, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea: José Hierro y Pedro Provencio,* en «Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica», XXXII (2021), pp. 415-444.

GENETTE, GERARD, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen 1989.

GIRALT TORRENTE, MARCOS, *Tiempo de vida* (2010), Barcelona, Anagrama 2019.

GRONDIN, JEAN, *Paul Ricoeur* (2013), Madrid, Herder 2019.

HOGAN, PATRICK COLM, *Cognitive Science, Literature and Arts,* Oxon/New York: Routledge 2003.

HUTTO, DANIEL D., *Memory and Narrativity,* in *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory,* edited by SVEN BERNECKER y KOURKEN MICHAELIAN, Oxon/New York, Routledge 2017, pp. 192-203.

KOLAITI, PATRICIA, *The Limits of Expression. Language, Literature, Mind,* Cambridge, Cambridge University Press 2019.

LAKOFF, GEORGE y MARK JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana* (1986), Madrid, Cátedra 2009.

LEJEUNE, PHILIPPE, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1975), Madrid, Megazul-Endymion 1994.

MATSUI, TOMOKO, *Bridging and Relevance,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2000.

MENÉNDEZ SALMÓN, RICARDO, *No entres dócilmente en la noche quieta*[Formato Kindle], Barcelona, Seix-Barral 2020.

MISSINNE, LUT, *Autobiographical Pact,* in *Handbook of Autobiography/Autofiction*, edited by MARTINA WAGNER-EGELHAAF, Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2019, pp. 222-227.

NEIMEYER; ROBERT A., *Death, Loss and Personal Reconstruction,* Thousand Oaks/London, Sage 1998.

NEIMEYER, ROBERT A., DENNIS KLASS y MICHAEL ROBERT DENNIS, *A Social Constructivist Account of Grief: Loss and the Narration of Meaning*, in «Death Studies», XXXVIII, 8 (2014), pp. 485-498.
PARDO, JOSÉ LUIS, *La intimidad,* Valencia, Pre-Textos 1998.
PONS BORDERÍA, SALVADOR, *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia,* Madrid, Arco/Libros 2004.
RECALCATI, MASSIMO, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina 2010.
ID., *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna,* Milano, Raffaello Cortina 2011.
ID., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre,* Milano, Feltrinelli 2014.
ID., *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato,* Milano, Feltrinelli 2018.
RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2004.
RICŒUR, PAUL, *Sí mismo como otro* (1990), Madrid, Siglo XXI 2006.
RYAN, MARIE LAURE, *Avatars of Story,* Minneapolis, University of Minnesota Press 2006.
SIBILIA, PAULA, *La intimidad como espectáculo,* El Salvador/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2008.
SMITH, SIDONIE y JULIA WATSON, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives,* Minneapolis, University of Minnesota Press 2001.
SONTAG, SUSAN, *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas* (1978), Barcelona, Mario Muchnik 2008.
SPERBER, DAN y DEIRDRE WILSON, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos* (1986), Madrid, Visor Libros 1994.
WHARTON, TIM y CLAUDIA STREY, *Slave of Passions. Making Emotions Relevant,* en *Relevance, Pragmatics and Interpretations. Essays in Honour of Deirdre Wilson,* edited by KATE SCOTT, BILLY CLARK y ROBYN CARSTON, Cambridge, Cambridge University Press 2019, pp. 253-266.
WILSON, DEIRDRE y TOMOKO MATSUI, *Recent approaches to bridging: truth, coherence, relevance,* en *Meaning and Relevance,* edited by DEIRDRE WILSON y DAN SPERBER, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 187-209.
ZOJA, LUIGI, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre* (2000), Torino, Bollati Boringhieri 2016.

PAROLE CHIAVE

Lutto e letteratura; Ricardo Menéndez Salmón; Marcos Giralt Torrente; Memoria familiare e letteratura

NOTIZIE DELL'AUTORE

Carlos Frühbeck Moreno (Burgos, 1977) è Dottore di ricerca in letteratura spagnola e teoria della letteratura (Università di Valladolid) e Professore associato presso l'Università San Raffaele di Roma. Ha lavorato in Cina, Vietnam

e Italia per l'Istituto Cervantes, l'AECID e l'Università di Perugia. Come ricercatore ha pubblicato tre monografie: En las blancas costillas de la creación: la poesía de Héctor Viel Temperley (Visor, 2017), Palabra y poética en Francisco Pino (Academia del Hispanismo, 2014) e Justo Alejo: una escritura de vanguardia y compromiso (Editorial Azul, 2004) e diversi articoli su autori come Agustín de Foxá, Álex Grijelmo, Rafael Pinedo, José Viñals, Juan Pujol, Javier Bueno, Camilo José Cela o Luis Goytisolo in volumi e riviste specializzate. Attualmente si occupa –tra altri argomenti– dell'applicazione della pragmatica allo studio del testo letterario.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARLOS FRÜHBECK MORENO, *La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida. Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Tempi di percorrenza di *Via del Popolo*
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina

Angela Albanese – *Università di Modena e Reggio Emilia*

Il contributo intende analizzare la *pièce* teatrale *Via del Popolo*, opera autobiografica del drammaturgo e regista Saverio La Ruina ambientata nella strada omonima della cittadina di Castrovillari, luogo dell'infanzia dell'autore. Nell'opera la memoria emerge potentemente sia come tema – la memoria di un tempo privato e familiare che si intreccia con il tempo sociale, collettivo, storico – sia come pratica di costruzione della drammaturgia da parte dell'autore. Attraverso una contemporanea *ars memoriae*, che rimanda curiosamente ai precetti degli antichi trattati di mnemotecnica, La Ruina trasforma una piccola strada di paese in uno spazio mnemonico e scenico, dove rivivono figure e consuetudini locali scomparse, storie intime e comunitarie.

The paper focuses on the pièce *Via del Popolo*, an autobiographical work by playwright and director Saverio La Ruina, set on the eponymous street in Castrovillari, the author's hometown and the place of his childhood. In the play, memory emerges prominently both as a theme – intertwining private and familial recollections with collective, social, and historical time – and as a method of dramaturgical construction. Employing a contemporary *ars memoriae*, evocative of the principles detailed in ancient mnemotechnical treatises, La Ruina transforms a small village street into a mnemonic and scenic space where lost local figures, customs, and both intimate and communal stories are brought back to life.

[...] la memoria non si ferma mai.
Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali
a quelli immaginari, il sogno alla storia.
Annie Ernaux, *Gli anni*

Cominciare dalla morte. Procedere a ritroso nella vita per
poi, infine, ritornare alla morte.
Paul Auster, *L'invenzione della solitudine*

> La nostra era una di quelle cittadine di un migliaio di abitanti dove tutti si conoscono. Andando a ritirare la posta incontravi tanta gente e parlavi con tanti amici che quando finalmente arrivavi all'ufficio postale, a forza di voltarti e salutare avevi il collo scorticato a sangue. E di posta, in genere, non ce n'era. Ti ci voleva un'ora per attraversare la città, salutare, e scambiare quattro chiacchiere sulle ultime novità: i pettegolezzi di famiglia, le malattie, il tempo, il raccolto e gli intrighi della politica. Tutti avevano da ridire su qualcosa o su qualcuno, e generalmente sapevi quasi subito parola per parola di che cosa si trattava, ancora prima che aprissero bocca. Il nostro paese vantava parlatori famosi, e assai esperti in tutti i campi dello scibile di questo mondo e di quell'altro.[1]

[1] Woody Guthrie, *Questa terra è la mia terra*, trad. it. di Cristina Bertea, Milano, Marcos y Marcos 2024, pp. 54-55. Il romanzo, uscito nel 1943 con il titolo originale *Bound for Glory,* è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1977 da Savelli editore con la traduzione di Cristina Bertea e poi più volte ristampato da Marcos y Marcos nella stessa traduzione.

Questa piccola cittadina di appena un migliaio di abitanti dove tutti conoscono tutti e dove la vita scorre lentamente, scandita dalle relazioni personali tra i membri della comunità, dalle consuetudini condivise, dalle chiacchiere paesane che dilatano il tempo, è Okemah, in Oklahoma, il luogo in cui Woody Guthrie, figura leggendaria del folk americano e cantore della gente comune, è nato nel 1912 e di cui racconta nell'autobiografia romanzata dal titolo italiano *Questa terra è la mia terra*, recentemente ripubblicata dall'editore Marcos y Marcos. La quotidianità di Okemah, il camminare lento dei suoi abitanti che non solo misura il tempo, ma definisce anche gli spazi e le dinamiche della vita individuale e collettiva, non sembra poi così diversa da quella dei paesi lucani descritti dal confinato Carlo Levi, dove l'esistenza comunitaria si snoda lungo le vie principali, dove «fatti avanti e indietro quei duecento passi, si esaurisce tutta la vita mondana».[2] E curiosamente quella quotidianità, tanto lontana quanto simile, raccontata da Guthrie e Levi, quel piccolo mondo racchiuso in una strada paesana dove il tempo matura piano per poter attraversare tutta l'umanità sparsa, si ritrovano in *Via del Popolo*, recentissimo monologo teatrale del drammaturgo, regista e attore Saverio La Ruina.[3]

La Via del Popolo da cui prende il nome la *pièce*, una viuzza di appena duecento metri, si trova a Castrovillari, cittadina dell'entroterra calabro dove l'autore ha trascorso, negli anni Sessanta e Settanta, la sua infanzia e adolescenza, e dove ha deciso di tornare a lavorare dopo gli anni di formazione al Dams di Bologna e le molteplici esperienze di apprendistato nella stessa Bologna e in giro per l'Italia.[4] È allora necessario prima di tutto tornare a quel luogo dove tutto è cominciato per riflettere intorno a quest'ultima prova teatrale di La Ruina, nella quale trova compiuta sintesi la cifra dominante della sua ricerca poetica e stilistica, ossia la volontà di scandagliare e far emergere con precisione quasi calligrafica la memoria di un tessuto sociale, culturale e linguistico, di estrarre dai piccolissimi confini geografici indagati temi e nodi della propria terra e le più drammatiche e poetiche sfumature dell'esistenza. Come ha insegnato Claudio Meldolesi – che ha sempre incoraggiato e perseguito nei suoi scritti un tenace smottamento del discorso esclusivamente teorico intorno all'attore che fa erroneamente ritenere l'esito spettacolare l'unica dimensione importante – essenziale per la comprensione del pensiero e della

[2] CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi 2014 (1° 1945), p. 147.

[3] Lo spettacolo *Via del Popolo*, di e con Saverio La Ruina, prodotto da Scena Verticale, ha debuttato in prima nazionale il 6 dicembre 2022 al Teatro Menotti di Milano e ha ottenuto il Premio Ubu 2023 Miglior nuovo testo italiano, oltre alla nomination al Premio Le Maschere del Teatro Italiano 2023 come migliore novità drammaturgica.

[4] Gli anni bolognesi sono fondamentali per la formazione attoriale e autoriale di La Ruina, fra le lezioni di Squarzina, Picchi, Ruffini, Meldolesi, Cruciani, Scabia, Celati al Dams con la laurea conseguita nel 1989, e quelle della Scuola di Teatro diretta da Alessandra Galante Garrone, che frequenta e completa nel triennio 1981-83. A Bologna, al Teatro Testoni, avviene anche il debutto nell'*Amleto* di Leo de Berardinis, maestro indiscusso per la Ruina, così come lo sarà la coppia d'arte romana Remondi e Caporossi.

poetica dell'*attore-autore*[5] è invece una sua più ampia conoscen¬za come persona, nella lunga durata, con la sua biografia, geografia, storia e memoria, con la mutevolezza e varietà delle sue esperienze: «l'attore come uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di di¬latare il senso del vivere normale».[6] Ed è del resto lo stesso La Ruina a confermare la centralità, per la sua ricerca artistica, della biografia, del rapporto con la comunità con la sua geografia e le sue storie. Così ne parla in uno scritto, autentico manifesto di poetica, di cui riprendiamo un breve estratto:

> Passi una giornata in auto sulla costa a guardare il cemento delle architetture incompiute e a stropicciare i tuoi poveri occhi feriti, vedi una grondaia spezzata con un lato caduto per terra e ricordi che era lì da quando eri ancora bambino, svolti curve e trovi Madonne comprese quelle che sanguinano e ti saltano agli occhi le mille Madonne della tua vita, dai comodini della zia a quelli della mamma e della nonna. [...] La scena osserva la realtà, se ne appropria, la inghiotte e la trasforma in immagini teatrali. Può sembrare quanto meno singolare restituire il mio percorso artistico attraverso lo sconquassato paesaggio calabrese e i grotteschi rapporti che in esso si instaurano, ma è proprio nei diversi gradi di stilizzazione di questa realtà che risiede una mia eventuale cifra poetica.[7]

Castrovillari, parte di questo *sconquassato paesaggio calabrese*, è il luogo in cui La Ruina cresce a partire dai quattro anni, dopo il trasferimento da San Severino Lucano, paese di origine dei genitori nel quale nasce, distante appena sessanta chilometri da Castrovillari ma localizzato nella parte meridionale della Basilicata. Già da bambino l'autore fonde così il dialetto lucano di San Severino, assorbito in casa dalle voci dei genitori, con il castrovillarese, simile al primo ma diverso per alcune peculiarità soprattutto fonetiche, appreso nei vicoli e in quella Via del Popolo dove tuttora vive. Ma insieme ai due dialetti fonde, negli anni, anche i due spazi geografici e immaginali della memoria personale, familiare e collettiva, facendone elemento tematico, poetico e stilistico di un lungo itinerario artistico, dalle prime prove teatrali con la compagnia Scena Verticale – fondata nel 1992 proprio a Castrovillari e in Via del

---

[5] Per un'analisi della complessa formula dell'attore-autore e per una sintesi delle sue diverse declinazioni novecentesche (*attore-artista* per Claudio Meldolesi, *attore-artifex* per Gigi Livio, *attore-comico* per Marco De Marinis, *attore-poeta* per Antonio Attisani) cfr. ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni 2007, pp. 13-18. Il rimando è agli studi di CLAUDIO MELDOLESI, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, 18 (1996), pp. 9-24; GIGI LIVIO, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984; ID., *L'ultimo grande attore che già scolora nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in «I Quaderni del Castello di Elsinore», supplemento al n. 41 (2001), pp. 85-100; MARCO DE MARINIS, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher 1988, pp. 171-189; ANTONIO ATTISANI, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca,* Roma, Bulzoni 2003

[6] CLAUDIO MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di LAURA MARIANI et al., Roma, Bulzoni 2013, p. 59.

[7] SAVERIO LA RUINA in *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a cura di STEFANO CASI, ELENA DI GIOIA, Spoleto, Editoria & Spettacolo 2012, p. 235.

Popolo con l'attore, drammaturgo e regista cosentino Dario De Luca –[8] fino all'esito più intimo di quest'ultima drammaturgia.

Emblematico della volontà di scavo nel proprio tessuto culturale e sociale e dell'urgenza di aprirsi e dialogare con quelle emozioni e immagini che dal passato risalgono alla memoria è già il titolo del primo spettacolo del 1996, *La stanza della memoria*, di cui La Ruina e De Luca firmano il testo e la regia oltre ad esserne gli unici interpreti, avvicendandosi in scena nell'interpretazione dei diversi personaggi. La *pièce* è davvero una nostalgica e ironica macchina della memoria, un atto di restituzione di storie e ricordi di molte comunità e famiglie calabresi del dopoguerra, sventrate dall'immigrazione degli uomini e ricomposte in una situazione familiare in cui alle donne era affidato il peso della gestione economica della casa e della crescita dei figli, giovani vedove bianche in attesa di mariti che, per necessità o per scelta, non tornavano più. La vedova bianca di turno, intrappolata nella *stanza della memoria* e dell'inutile attesa, è l'anziana Francesca, di cui i nipoti Dario e Saverio ricostruiscono l'intera esistenza intrecciandola al racconto delle trasformazioni della società calabro-lucana e alla storia d'Italia dagli anni '30 fino agli anni '80. La vicenda di Francesca si snoda attraverso pochissimi eventi: l'incontro e il matrimonio con Paolo, la partenza dell'uomo per l'Argentina alla vigilia della Seconda guerra mondiale, l'attesa vana del suo ritorno, il dolore silenzioso e crescente per la sua assenza. L'esasperazione e l'umiliazione per l'abbandono sfociano nella malattia di Francesca e prendono forma metaforica nella crescita abnorme della fasciatura del suo piede malato, che finirà per ingombrare la scena e farne sparire completamente la figura. Verso la fine della *pièce* lo spettatore di fatto non vedrà più ma potrà solo intuire, dietro la spropositata fasciatura, la presenza dell'anziana donna, inghiottita dal ricordo, dalla malattia dell'assenza, annullata da un dolore che il trascorrere del tempo non lenisce ma amplifica.

Questo lavoro d'esordio si configura senz'altro come germinale, essendovi contenuti in nuce gli elementi tematici e stilistici che contrassegneranno, a partire dal 2006, la più matura drammaturgia monologante di La Ruina. Non è possibile ricostruire qui nel dettaglio il lungo percorso artistico dell'autore,[9] ma limitandoci alla sola arte del solista e agli assoli che precedono quest'ultima *pièce* – *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006), *La Borto* (2009), *Italianesi (2011) Masculu e fiammina* (2016) – non è difficile rinvenirvi, come basso continuo che li attraversa, la stessa urgenza di esplorazione antropologica e persino speleologica dell'humus socio-culturale della propria terra, nelle sue crepe più evidenti come in quelle carsiche, lo stesso sforzo minuzioso di ricomporre la storia, la memoria e l'identità di un'intera collet-

[8] «Con Dario – ricorda il drammaturgo in una nostra conversazione – vivevamo praticamente a casa di mio padre e mia madre: mangiavamo da loro, dormivamo da loro, telefonavamo dal loro telefono. Avevamo fatto di casa di mia madre e mio padre il nostro albergo-ufficio e del loro magazzino in campagna la nostra sala prove». Ancora a Castrovillari nasce, nel 1999, sotto la loro direzione artistica, il festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea "Primavera dei Teatri", giunto ormai alla XXIV edizione. Anche il Festival, come la compagnia, è l'espressione più autentica di una precisa volontà di costruzione e rivendicazione identitaria in un entroterra escluso dal tradizionale circuito dei festival teatrali, scomodo da raggiungere perché la ferrovia non vi passa, lontano dal turismo costiero. Eppure questo festival è diventato uno dei luoghi di elezione della scena contemporanea ed evento di punta del panorama artistico italiano, facendo della cittadina calabrese un polo di riferimento nevralgico per la sperimentazione teatrale.

[9] Per cui si rimanda ad ANGELA ALBANESE, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet 2017.

tività attraverso il racconto di vite, piccole e anonime, di personaggi di finzione. Sono pura finzione, di fatto, le esistenze tragiche fatte di soprusi, violenze domestiche di padri e mariti padroni, aborti clandestini di Pasqualina e Vittoria, protagoniste rispettivamente di *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006), e *La Borto* (2009). Personaggio di finzione è il sarto Tonino Cantisani, protagonista dell'assolo a sfondo storico sull'identità migrante dal titolo *Italianesi* (2011); nato nel 1951 in un campo di concentramento albanese da madre albanese e padre calabrese, Tonino passerà nel campo i primi terribili quarant'anni della sua vita, fino a quando la caduta del regime comunista di Hoxha non restituirà a tutti gli italiani la libertà. Per lui sarà libertà di poter finalmente andare in cerca di un padre solo immaginato grazie ai racconti della madre ma mai conosciuto. Finzionale è anche il personaggio di Peppino, nello struggente monologo *Masculu e fiammina* (2016), un anziano gay di un piccolo paese dell'entroterra calabrese in dialogo intimo con la madre morta a cui solo sulla tomba riesce a confessare la propria omosessualità; di Peppino La Ruina ricostruisce l'intera esistenza, dolorosamente trascorsa fra silenzi e inesorabili solitudini, desideri inconfessabili e intime vergogne adolescenziali per la convinzione di essere sbagliati, fra l'amore clandestino stroncato dalla ferocia omofoba e i pregiudizi di un microcosmo di provincia che tutto conforma e deforma.

Eppure la finzione si nutre costantemente della realtà, la vita vissuta fornisce a La Ruina la materia da cui nascono i suoi personaggi e nei loro drammi, di valore paradigmatico, si condensano storie verissime e condivise dagli spettatori, ciascuno dei quali vi ritrova qualcosa di sé: «Pasqualina, Vittoria, Tonino, Peppino – commenta Fausto Malcovati – sono una parte di noi, forse rimossa, forse ignorata. Sono storie nostre, le abbiamo sentite, o è come se le avessimo sentite, da voci familiari».[10]

La memoria – il guardarsi indietro, alle origini del nostro essere individui e al contempo comunità, il fare i conti con il tempo per riconfigurarlo in forma drammatica – è dunque la matrice tematica e strutturale del teatro monologante di La Ruina; il ricordo di un tempo passato, dei luoghi e delle persone che li hanno abitati diventa per l'autore un serbatoio fecondo a cui attingere per attivare la macchina dell'invenzione. Se già, dunque, nei lavori che precedono questa *pièce* emerge costantemente l'urgenza di recupero della memoria culturale e linguistica di una collettività attraverso il filtro di personaggi che restano tuttavia di finzione, in *Via del Popolo* il racconto teatrale si fa invece dichiaratamente e dolorosamente autobiografico, e la memoria, legata al tempo, alle radici, alla morte, emerge non solo come tema – il recupero di un tempo e di uno spazio privato e familiare dell'autore che si intreccia con il tempo e lo spazio della comunità – ma anche come tecnica compositiva e pratica di costruzione della drammaturgia.

Il luogo che dà il nome alla *pièce*, come si diceva, è un breve tratto di strada di una cittadina del sud, un vicolo di paese che, come molti, un tempo brulicava di attività: due bar, tre negozi di generi alimentari, un fabbro, un falegname, un sarto, una merceria, una macelleria, un ristorante, un piccolo cinema e la sede locale del Movimento Sociale Italiano. Nella narrazione teatrale di La Ruina due uomini percorrono quella viuzza, un uomo del presente e un uomo del passato. Il primo la attraversa di fretta in due minuti, perché le figure che la popolavano, con le loro voci, i loro mestieri e il loro repertorio di consuetudini, sono state inghiottite dal tempo. L'uomo del passato

[10] FAUSTO MALCOVATI in A. ALBANESE, *Identità sotto chiave*, cit., p. 10.

impiega invece trenta minuti: fa sosta nelle varie botteghe, si attarda nella chiacchiera locale non priva di grottesco conformismo, nella cronaca di surreali peripezie paesane. L'uomo del passato sosta cioè nel tempo lento del racconto restituendo al suo passaggio, attraverso la voce dell'attore, preziosi ritratti umani.

Non è però in Via del Popolo che l'autore fa cominciare il suo racconto, ma nella quiete del cimitero del paese.[11] La scena, essenziale, si apre su una fila di lumini accesi che sembrano tratteggiare una strada, mentre in alto campeggia uno degli orologi molli di Salvador Dalì ripreso dal dipinto *La persistenza della memoria*, che anticipa subito allo spettatore che il tempo, vero protagonista della *pièce*, è una variabile relativa che si può dilatare, sospendere o persino capovolgere. Questa storia comincia così dalla fine, dal racconto di una passeggiata di La Ruina e un amico d'infanzia al cimitero, luogo della fine della vita e del tempo cronologico, fra le lapidi e le fotografie di morti che riaprono pezzi del passato risvegliando storie e aneddoti paesani. La sosta più lunga è quella davanti alla foto del padre Vincenzo, che innesca il ricordo e il racconto del loro ultimo colloquio, una sorta di racconto-cornice metateatrale che apre e chiude lo spettacolo generando al suo interno tutte le altre storie:

> Passando da un morto all'altro arriviamo... a papà. Davanti alla sua lapide ci sono sempre fiori freschi, anche quando mamma non può. Sono per le lapidi più in alto, ma siccome quella di papà è la prima in basso, pare che i fiori li abbiano portati apposta per lui.
>
> E mi ricordo il momento ch'è venuto a mancare. Qualche giorno prima gli avevo chiesto:
>
> - "Papà, cumi ti sèntisi?"
>
> E lui m'ha risposto:
>
> - "Cumi a na frunna ncapu a l'albiru". "Come una foglia sull'albero".
> - "Allura, m'agghia mitti d'accordo c'u vìantu", gli ho detto.[12]

Allora devo mettermi con il vento, risponde La Ruina nel suo dialetto calabro-lucano, lingua intima della casa, cemento affettivo della famiglia e delle relazioni con la comunità, che in questa *pièce* si alterna all'italiano. Non è solo con il vento che l'artista si mette d'accordo perché non gli porti via quel padre ormai fragile come una foglia sull'albero, ma anche con il tempo, per far durare il più possibile quell'ultimo dialogo, autentico motore di una macchina della memoria che da intima e familiare si fa collettiva, culturale, storica. Basta ai due nominare Via del Popolo perché la mente dell'autore torni all'arrivo della famiglia a Castrovillari, negli anni '60, alla felicità di bambino procurata dalle paste alla crema, potenti *madeleine* proustiane, per le quali si intrufolava con i coetanei in tutte le feste di matrimonio del paese, all'apertura del Bar Rio, comprato dal padre e da suo fratello, lo zio Nicola, firmando un'infinità di cambiali:

---

[11] Nel silenzio pacificante di un piccolo cimitero di paese l'autore aveva interamente ambientato anche il precedente monologo in dialetto calabrese dal titolo *Masculu e fiammina*, un'intimissima confessione dell'omosessuale Peppino davanti alla lapide della madre morta.

[12] Tutte le citazioni testuali riportate da qui in avanti sono tratte dal copione dello spettacolo, messo a disposizione dall'autore per il fine esclusivo di questa ricerca e non ancora pubblicato.

> Immaginatevi questi due ingenui contadini che arrivavano dall'entroterra delle montagne del Pollino dietro il bancone di un bar di una delle due vie principali del paese. Avevano già il destino segnato. Da lì a poco il bar aveva già preso la nominata: *u barru d'i ciùati*, il bar dei fessi, degli scemi, dei cretini, insomma tutto quello che il cittadino poteva inventarsi per vendicarsi dell'intraprendenza di questi due montanari, diventati stranieri passando da un lato all'altro della montagna. [...] Insomma, diventare cittadini per noi è stato un percorso in salita. Comunque, io, mamma e mio fratello siamo arrivati col camion ch'era già buio. Castrovillari era piena di macchine, luci, negozi, gente. Pareva un luna park. Erano gli anni '60, ma mi pareva di essere arrivato a *Little Italy* negli anni '30. Davanti alla porta del bar rimango ipnotizzato dal flipper e altri marchingegni dove mettevi i soldi, giravi una manovella e uscivano noccioline, ceci e pistacchi.

Altri oggetti della memoria si susseguono nella mente dell'autore, come il famigerato vassoio con le bibite che all'età di sei anni inizia a servire ai clienti del bar, o il cronometro Omega ricevuto in regalo dal suo zio Nicola, potente strumento magico con cui, gli aveva assicurato lo zio, avrebbe potuto disporre liberamente del tempo («*Cu quistu si patronu d'u tìampu, u poi firmà, u poi fa jì annanti e u poi fa jì arrìatu, insomma ci poi fa quiddu chi vùai*»; «*Con questo sei padrone del tempo, lo puoi fermare, lo puoi far avanzare e andare indietro, insomma puoi farci quello che vuoi*»); e poi la casa che i genitori avevano fatto costruire in Via del Popolo, a soli cento metri dal bar. È dalla terrazza di quella casa che da bambino osservava «l'uomo dei 30 minuti», così chiamato proprio in virtù del suo tempo di percorrenza di quel vicolo, e da quella terrazza il drammaturgo, dopo aver registrato i soli «2 minuti e 5 secondi» di transito frettoloso dell'uomo del presente, torna con l'immaginazione a quell'uomo del passato, «l'uomo dei 30 minuti» appunto, ripercorrendo lentamente con lui Via del Popolo e riattivando, attraverso i fili del proprio vissuto e con l'ingenuità grottesca tipica dei suoi personaggi, la memoria delle vite delle donne e degli uomini che l'hanno popolata con le loro parole e voci, con i loro gesti e mestieri.

La prima sosta d'obbligo per «l'uomo dei 30 minuti», appena all'imbocco della strada, è alla fontanella dove è appostato «Zu Ntonoiu», zio Antonio – così chiamato da tutti non per vincolo di parentela ma per rispetto e consuetudine paesana – che vende i fichi d'India e che, fra le chiacchiere, libera con una perizia antica il frutto dalle spine per offrirlo alla clientela. Dopo aver lasciato «Zu Ntonoiu», «l'uomo dei 30 minuti» si sposta da «Pino del Ristorante Pino», con cui raggiunge il vicino Bar Rio dei La Ruina per un «bicchierino di Kambusa». Altra stazione di sosta è da De Simone, bigliettaio del cinema Ariston, e dal suo bizzarro proiezionista Vittorio, che passa il tempo a tagliare e incollare pezzi di pellicole usurate finendo per accorciare rovinosamente la durata dei film. È poi il momento di un saluto a Giannino, «professionista del colpetto», l'elettricista che aggiusta gli elettrodomestici con un semplice colpetto e di cui mai nessuno ha visto aperta la cassetta degli attrezzi. Altra immancabile sosta è quella «all'alimentari Rita» e, dall'altra parte della strada, dal sarto «Mastu Giuvannu» (mastro Giovanni), vestito a lutto dopo la morte della signora Ida, proprietaria della merceria nella stessa strada, di cui è sempre stato segretamente innamorato. Quando «l'uomo dei 30 minuti» è giunto a metà di Via del Popolo, un'altra sosta obbligata lungo i

ISSN 2284-4473

marciapiedi, per lui e per tutta la comunità maschile fatta eccezione per *il vedovo* Mastro Giovanni, è causata dal passaggio delle bellissime sorelle Giannetto, alle quali persino l'occhio del parroco don Eugenio è incapace di resistere. «L'uomo dei 30 minuti» riprende poi il cammino, supera la merceria della defunta signora Ida, ora gestita da sua figlia, e fa sosta alla «macelleria di Tonino, sempre davanti al negozio con la sigaretta in bocca e il grembiule macchiato di sangue», identico a James Caan, uno dei figli «di Marlon Brando nel *Padrino*». Continua il suo percorso incrociando la bottega del fioraio, la sede locale del Movimento Sociale Italiano, il negozio di generi alimentari di «Zu Franciscu» (zio Francesco), la falegnameria di «Mastu Ninu» (mastro Nino), un'altra bottega di alimentari di Carminucciu, e infine scambia un saluto con il leggendario dottor Schwarz, medico ebreo ungherese internato nel campo di concentramento Ferramonti di Tarsia, nella provincia cosentina, rimasto a Castrovillari dopo la liberazione ad esercitare la professione e anch'egli soggetto di tragicomici racconti:

> Tutti i castrovillaresi di una certa età hanno il ricordo di una brutta malattia curata da Schwarz. Schwarz che noi pensavamo si scrivesse *Sciuarz*, così come si pronunciava. Eravamo tutti così abituati a Schwarz che pensavamo ch'era un italiano come noi, anzi manco italiano, castrovillarese proprio. Schwarz per noi era un cognome così familiare ch'era come dire Iannicelli, De Luca, Gallo. I più anziani invece lo chiamavano *Scivalzu*.

E tra le varie figure La Ruina include quelle cruciali dei propri genitori, le cui vicende puntellano una narrazione che avanza su livelli temporali differenti, ricorrendo a continue anacronie e sospensioni, secondo la tecnica del racconto ad incastro che è modalità compositiva peculiare del drammaturgo. Durante la narrazione, di quei genitori lo spettatore impara a conoscere le abitudini, le paure e il lessico di un amore senza lusinghe ma ricolmo di reciproca cura; ed è in particolare una storia a tenere le fila dello spettacolo, quella dell'improvvisa scomparsa da casa del padre Vincenzo, già molto anziano, e del suo rocambolesco ritrovamento da parte del figlio in mezzo a un campo di grano dopo sedici ore di assenza e dopo un'intera notte al freddo. Un racconto, questo, dove protagonista è sempre il tempo, quello veloce e inquieto della madre, la cui preoccupazione dai tratti comico-grotteschi si fa man mano disperazione per questa inaudita assenza, e quello lento del padre che, appena ritrovato, rassicura con pacatezza di star bene, nonostante l'età, il buio, il freddo, il pericolo, e la cui saggezza antica non gli fa temere la morte, neanche quando in fin di vita, durante l'ultimo lirico colloquio con il figlio, gli chiederà di lasciarlo andare.

La ricerca del padre perduto si intreccia, lungo tutto lo spettacolo, con la ricerca del tempo perduto di un'intera comunità, un tempo che è comune perché edificato su quelle che Avishai Margalit nel suo *L'Etica della memoria* chiama «relazioni spesse», ossia quelle relazioni «radicate in un passato condiviso o legate a una memoria condivisa» con chi ci è caro, vicino, amico, conterraneo. A differenza delle «relazioni sottili» che ci legano agli altri, anche estranei o lontani, per la semplice e comune appartenenza al genere umano, le relazioni spesse implicano invece la dimensione della cura reciproca, fanno di una collettività una «comunità di memoria» e di ciascuno dei suoi membri «un corpo perdurante» oltre il tempo della propria esistenza, pro-

prio attraverso il ricordo degli altri.[13] *Via del Popolo* diventa così uno spaccato del succedersi delle generazioni, che nel corso della narrazione si allarga fino ad includere anche frammenti della storia sociale, culturale e politica degli anni '60 e '70. Numerosi sono gli inserti o le citazioni di brani musicali che l'adolescente La Ruina ascoltava al juke box del bar di famiglia: da *Lookin' Out My Back Door* dei Creedence Clearwater a *Shake!* dei RJ & The Del Guapos, da *Let it be* dei Beatles a *Sognando la California* e *Io mi fermo qui* dei Dik Dik a *Jesahel* dei Delirium, e poi i New Trolls, Santo e California fino ai Procol Harum e il loro *A Whiter Shade of Pale* con cui ha ballato i primi lenti. Così come non mancano i riferimenti alla storia del cinema e della televisione, alla storia del teatro, con il racconto della performance, proprio a Castrovillari, di Julian Beck del Living Theatre completamente nudo e circondato minacciosamente dai carabinieri, che La Ruina avrebbe riconosciuto solo anni dopo, durante i suoi studi a Bologna. E frequenti sono anche i richiami alla storia politica, la morte di Aldo Moro, la guerra in Vietnam e, ancora prima, i movimenti politici di Lotta Continua, Collettivo Carlo Marx e Avanguardia operaia, i cui giovani attivisti di Castrovillari si ritrovavano al Bar '900:

> Li trovavi appoggiati tutti in fila sul muro del Bar '900, con eskimo, capelli lunghi e jeans a zampa d'elefante. Io me ne stavo sul gradino del Bar Rio e li guardavo estasiato. Per la prima volta si vedevano ragazzi e ragazze passeggiare insieme. Per la prima volta si vedeva qualcuno che si baciava per strada. Per la prima volta si vedeva la passione, l'allegria. Io me li mangiavo con gli occhi, anche se un po' in disparte, anche se dai gradini del Bar Rio. Una libertà che non s'era mai vista in paese.

È un peculiare teatro della memoria quello che La Ruina restituisce con *Via del Popolo*, sia perché la memoria, insieme alla dimensione del tempo ad essa intimamente connesso, ne è il centro tematico, sia perché questa contemporanea arte del ricordare praticata dall'attore, che si nutre di visioni intime di luoghi e di immagini, sembra singolarmente riprendere i precetti per

[13] AVISHAI MARGALIT, *L'etica della memoria* (2004), trad. it. di VALERIA OTTONELLI, Bologna, il Mulino 2006, pp. 15, 16, 83.

la fissazione mnemonica di *loci* e di *imagines agentes* contenuti negli antichi trattati di mnemotecnica.[14]

L'arte della memoria – ben riassumono gli studi di Frances A. Yates e di Paolo Rossi[15] – era un metodo per fissare i ricordi attraverso la memorizzazione visiva di luoghi e di immagini: nei *loci* si collocavano le immagini di persone (*imagines agentes*), di cose (*memoria rerum*) o di parole (*memoria verborum*) di cui ci si voleva ricordare. Una volta impressi nella memoria i *loci* e collocate al loro interno in ordinata disposizione le *imagines agentes*, sarebbe bastato rivisitare mentalmente quei luoghi per recuperare l'oggetto e le figure del ricordo. È necessario, avverte Cicerone nel *De Oratore*, ricorrere a luoghi «ben illuminati, distribuiti in ordine preciso, a intervalli ridotti [...]; e ad immagini che siano efficaci, nettamente definite, caratteristiche, e che abbiano il potere di presentarsi all'anima e colpirla rapidamente (*imaginibus autem agentis, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*)».[16] Il teatro di La Ruina sembra aderire ai principi dell'antica *ars memoriae*, essendo Via del Popolo proprio uno dei *loci*, anzi luogo elettivo, di riattivazione della memoria familiare e collettiva delle persone che hanno abitato quello spazio. Parimenti «Zu Ntonoiu», «l'uomo dei 30 minuti», «Pino del Ristorante Pino», De Simone e Vittorio del piccolo cinema Ariston, l'elettricista Giannino, «professionista del colpetto», «Mastu Giuvannu», il macellaio Tonino, le sorelle Giannetto e gli altri membri della comunità sono per La Ruina autentiche *imagines agentes*, «figure umane, attive, drammatiche» che hanno il potere di «presentarsi all'anima e colpirla rapidamente» [17] e che basta ricollocare con l'immaginazione nel loro luogo perché riprendano vita e facciano riemergere i ricordi. In questo personale teatro della memoria che è Via del Popolo ad ogni figura è legata una storia, un aneddoto, un repertorio di abitudini, di oggetti *(memoria rerum)*, di movenze e gesti rituali, di parole. Come l'arte della memoria degli antichi è anche *memoria verborum* oltre che *memoria rerum*, così il teatro di La Ruina, e tanto più questa autobiografia teatrale così intima, è anche rievocazione di

---

[14] La trattatistica mnemotecnica, come noto, ha vastissima diffusione, già a partire dalla classicità con il *De Oratore* di Cicerone, l'anonima *Rhetorica ad Herennium* e *l'Institutio Oratoria* di Quintiliano e fino ai primi anni del Seicento, seppure con significative traslazioni nel loro impiego: dalla tribuna dell'oratore al pulpito dei predicatori medievali, allorché l'arte della memoria diviene parte dell'*ars praedicandi* e la memoria è essenzialmente *memoria Dei*, fino a mescolarsi, in pieno Cinquecento, ai motivi della cabala e della magia ermetica fortemente presenti, per esempio, nei trattati di memoria di Giulio Camillo e di Giordano Bruno. Sulle metamorfosi medievali dell'arte della memoria cfr. la descrizione di JACQUES LE GOFF, *Storia e memoria*, trad. it. di CESARE DE MARCHI, Torino, Einaudi 1977, pp. 347-99; sulla mnemotecnica come metodo efficace per la predicazione cfr. CESARE VASOLI, *Arte della memoria e predicazione*, in «Lettere Italiane», XXXVIII, 4 (1986), pp. 478-99; LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III, 2, Torino, Einaudi 1984, pp. 1041-74. Su Giulio Camillo il rimando è a GIULIO CAMILLO, *L'Idea del theatro*, a cura di LINA BOLZONI, Palermo, Sellerio 1991 e LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984. Sul teatro della memoria di Giordano Bruno e per l'interpretazione magico-ermetica delle sue opere mnemotecniche cfr. l'ampia trattazione di FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria* (1966), trad. it. di ALBANO BIONDI, Torino, Einaudi 1972, pp. 183-285; EAD., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (1964), trad. it. di RENZO PECCHIOLI, Bari, Laterza 1969.

[15] F. A. YATES, *L'arte della memoria,* cit.; PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino 1983. Ma si veda anche LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.

[16] MARCO TULLIO CICERONE, *De Oratore*, in F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 18.

[17] *Ibidem*.

parole, di voci dialettali ed espressioni familiari, di quel *lessico famigliare* e paesano custodito nella memoria culturale di tutta la comunità che torna a parlare attraverso la voce del narratore. Basti solo pensare alla ricorrenza dei soprannomi sparsi per tutto il testo, in linea con l'usanza paesana di essere etichettati con appellativi che si tramandano attraverso le generazioni e del cui significato originario, talvolta, può accadere nel tempo di dimenticarsi: «30 minuti», «Giacchetta longa», «Capu i Lupu», «Lotta continua», «i ciùati» (così chiamati in paese i La Ruina, come si è visto), «l'uomo della Kambusa», riferito a Pino, ristoratore e gran bevitore di Kambusa, «Carlucciu i Sgrò» sono nomi parlanti potentemente radicati in un universo socio-culturale e simbolico, formule magiche e mnemoniche non dissimili dai vari «Pappone», «L'orco di Brindisi» o «Faccialorda» di cui testimonia Carlo Levi, il quale ben rammenta che «in questi paesi, i nomi significano qualcosa: c'è in loro un potere magico: una parola non è mai una convinzione o un fiato di vento, ma una realtà, una cosa che agisce».[18] Il ricorso allo stile formulare, ossia alla ripetizione di parole, porzioni di frasi o di nomi a cui si aggiunge un epiteto o una locuzione che li caratterizza, è del resto elemento distintivo della tradizione orale già a partire dall'epica omerica, come insegnano gli studi ormai classici di Milman Parry e del suo allievo Albert Lord.[19] Dal più celebre esempio dell'antichità di *Achille piè veloce* ai vari *Pino del Ristorante Pino* o *Giannino professionista del colpetto* di *Via del Popolo*, le formule non solo rappresentano una «forza trainante» per la narrazione, perché ne enfatizzano i punti di tensione narrativa, ma sono veri e propri moduli sonori, acustici, ritmici e mnemonici.[20]

Anche i soprannomi, e le storie che intorno ad essi si imbastiscono, contribuiscono dunque a rendere memorabili le vite ordinarie all'interno del tessuto comunitario di Via del Popolo. È un affresco di vite comuni, ai margini del flusso della vita grande, quello qui tracciato da La Ruina, che richiama alla mente un altro singolare affresco di esistenze anonime che Giuseppe Pontiggia restituisce nel suo *Vite di uomini non illustri*, di cui racconta le peripezie, i vezzi, le abitudini, le svolte drammatiche e le congiunture comiche. Il «Pino del Ristorante Pino» di *Via del Popolo*, detto anche «l'uomo della Kambusa», assiduo frequentatore del Bar Rio sembra appunto fare il paio con il signor Terzaghi Mauro uscito dalla penna di Pontiggia, invalido di guerra, anch'egli «frequentatore assiduo del Bar delle Prealpi», nel Comasco, «una figura inconfondibile, un discreto quanto irresistibile conversatore locale, [...] circondato da una corte di amici e di estimatori, attratti dal suo sorriso sornione e dalle storie vere o immaginarie che racconta con sapienza di effetti. Inimitabile il suo intercalare con una espressione, "vera?", una variante al femminile di "vero?"».[21] E tuttavia, a differenza delle vite non illustri e del tutto immaginarie di Pontiggia, quelle rievocate da La Ruina sono esistenze

---

[18] C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 101.

[19] Cfr. MILMAN PARRY, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41 (1930), pp. 73-147; ID., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. By Adam Parry, Oxford, Oxford University Press 1971; ALBERT B. LORD, *Il cantore di storie*, trad. it. di GIANNI SCHILARDI, Lecce, Argo 2005.

[20] Sull'impiego di ripetizioni formulari di frasi o di segmenti di frasi come cifra stilistica dominante del teatro di La Ruina cfr. A. ALBANESE, *Identità sotto chiave*, cit.

[21] GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, Milano, Mondadori 1993, pp. 25-26.

di uomini e donne realmente esistiti e travolti dal tempo insieme ai loro mestieri.

Parimenti, proprio la natura autobiografica di questa scrittura teatrale di La Ruina, strumento di riappropriazione della memoria privata e lente di osservazione delle trasformazioni di una comunità, richiama alla mente, almeno come possibile suggestione, un altro testo, *Gli anni* di Annie Ernaux, che per curiosa coincidenza si apre anch'esso, come quello di La Ruina, con una fotografia che riattiva la macchina della memoria, «una foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto»,[22] e che è anch'esso spaccato generazionale, intreccio fra affresco autobiografico e cronaca collettiva di un tempo sociale, politico e storico, scrittura di ricostruzione di un tempo comune. Annota Ernaux verso la fine del libro:

> Di ciò che il mondo ha impresso in lei e nei suoi contemporanei se ne servirà per ricostituire un tempo comune, quello che è trascorso da un'epoca lontana sino a oggi – per restituire, ritrovando la memoria della memoria collettiva in una memoria individuale, la dimensione vissuta della Storia.
>
> Non sarà un lavoro di rievocazione nel senso più consueto, ossia voto alla stesura narrativa di una vita, a una spiegazione di sé. Si guarderà dentro solo per ritrovarci il mondo, la memoria e l'immaginario dei suoi giorni passati, per cogliere i cambiamenti di idee, credenze e sensibilità, la trasformazione delle persone e del soggetto, ciò che lei ha conosciuto, ciò che forse non rappresenterà nulla per quanti conosceranno sua nipote, per tutti i viventi del 2070.
>
> [...] Sarà una narrazione scivolosa, in un imperfetto continuo, assoluto, che divori via via il presente fino all'ultima immagine di una vita. Un fluire interrotto, tuttavia, da foto [...], fermi-immagine della memoria e allo stesso tempo resoconti sull'evoluzione della sua esistenza, ciò che l'ha resa singolare, non in virtù degli elementi esterni della sua vita (traiettoria sociale, professione) o di quelli interni (pensieri e aspirazioni, desiderio di scrivere), ma per la combinazione degli uni e degli altri, unica in ciascun individuo. [...] In quella che vede come una sorta di autobiografia impersonale non ci sarà nessun «io», ma un «si» e un «noi», come se anche lei, a sua volta, svolgesse il racconto dei tempi andati.[23]

Come *Via del Popolo* di La Ruina non è un racconto teatrale di finzione, così *Gli anni* di Ernaux non sono un romanzo ma una scrittura autobiografica, seppure si tratti di un'autobiografia non intima, ma dichiaratamente *impersonale*, una narrazione che attinge alla materia della biografia senza cercarvi *una spiegazione di sé*, ma che piuttosto *si guarda dentro solo per ritrovarci il mondo*. La natura impersonale di questa autobiografia è del resto esplicitata, come si è letto, dall'intento dell'autrice di eliminare del tutto dalla scrittura il pronome *io*, come a voler cancellare ogni possibile implicazione della propria

---

[22] ANNIE ERNAUX, *Gli anni* (2008), trad. it. di LORENZO FLABBI, Roma, L'orma editore 2015, p. 19. Per la fotografia attinta all'archivio domestico come procedimento inaugurale per la narrazione si veda, fra gli altri, SILVIA ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere 2010.

[23] A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 263-264.

intima soggettività, e sostituirlo sistematicamente con tre pronomi del tutto spersonalizzanti, il *lei* in terza persona, che marca una chiara distanza dal sé, il *si* che è forma elettiva dell'anonimato e dell'impersonalità e il *noi* che fonde e nasconde l'io nella collettività. Come puntualizza Raffaele Donnarumma in un saggio che approfondisce la natura quasi ossimorica del modello di «autobiografia impersonale» concepito da Ernaux, «L'io guarderebbe il mondo dalla propria intimità; lo spazio in cui le tre figure dell'*elle*, del *nous*, e dell'*on* si muovono è invece sempre pubblico».[24] L'opera di Ernaux e quella di La Ruina, entrambe autobiografie e con molti tratti di affinità che, fatto salvo il genere diverso, le pongono in reciproco e fecondo dialogo, si distanziano dunque proprio nel modo in cui l'elemento autobiografico è restituito al lettore e allo spettatore: «autobiografia impersonale» è quella di Ernaux, autobiografia personalissima e in prima persona è quella di La Ruina, nella quale sua è la storia raccontata, intimamente suoi sono i ricordi, suoi sono i legami affettivi. L'autore e interprete di *Via del Popolo* sembra assumere «la levità di un fabulatore antico»[25], assorbe in sé le qualità del narratore benjaminiano, il cui racconto ha in sé un'irriducibile singolarità perché pienamente impregnato della vita di chi narra, la stessa irriducibile singolarità che ha una tazza uscita dalle mani del vasaio.[26]

Al suo narrare scenico costantemente lieve, discreto, lontano da ogni sensazionalismo o ostentazione, il drammaturgo affida il compito di recuperare storie e memorie di identità perdute e il luogo geografico diventa per La Ruina spazio mnemonico e scenico di incontro non solo tra i vivi, ma anche con i morti. *Via del Popolo* sembra essere per l'autore non solo una macchina della memoria, ma anche una macchina di trasfigurazione del lutto: per il padre defunto, primo fra tutti, e per le persone della sua comunità con le loro botteghe, spazzate via dei centri commerciali. Lasciamo qui spazio direttamente al narratore La Ruina, in questo lungo ma incisivo e commosso estratto, mentre accompagna con la mente ancora «l'uomo dei 30 minuti» orami arrivato in fondo alla strada:

> Intanto l'uomo dei 30 minuti è arrivato alla fine. Ma proprio prima di svoltare [...] si gira e guarda indietro. Pare che sta guardando me, no, guarda più avanti (*Si sente* A Whiter Shade of Pale *dei Procol Harum*), nel quadrato formato dall'alimentari di Rita, Cinema Ariston, Giannino e mastu Giuvannu. Ed è proprio in quel quadrato che ho dato il primo bacio ad Annarosa, che poi è stato il primo bacio che ho dato a una ragazza. Certe volte mi ci fermo dentro quel quadrato e ci ripenso a quel bacio. A quei due ragazzini che si baciavano per la prima volta, con tutta la vita davanti. Spiati da Rita, De Simone, Giannino e mastu Giuvannu.

---

[24] RAFFAELE DONNARUMMA, *Annie Ernaux,* Les Années, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 109-122, p. 111.

[25] LAURA NOVELLI, *La poetica levità dei ricordi in* Via del Popolo *di Saverio La Ruina*, 14 Febbraio 2023, https://www.paneacquaculture.net/2023/02/14/la-poetica-levita-dei-ricordi-in-via-del-popolo-di-saverio-la-ruina/ (consultato il 4 giugno 2024).

[26] La narrazione, scrive Walter Benjamin, «non mira a trasmettere il puro "in sé" dell'accaduto, [...] ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio» (WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1955), note a commento di ALESSANDRO BARICCO trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi 2011, p. 37).

> Mi giro, ma invece dei loro occhi vedo solo i fari spenti delle macchine del parcheggio che ha preso il posto del cinema Ariston. Non c'è più De Simone, al suo posto c'è un parchimetro. Non c'è più Rita, non c'è più mastu Giuvannu, non c'è manco più Giannino l'elettricista, il malinconico John Cazale di Castrovillari, sparito più o meno insieme a Tonino il macellaio, il James Caan di via del Popolo. E insieme a loro tutte le speranze di completare il trio dei Corleone. Non c'è manco più Pino del Ristorante Pino, da allora la bottiglia di Kambusa è rimasta intatta sullo scaffale del Bar Rio. Alla fontana non c'è zu Ntoniu, è finito pure il tempo dei fichi a paletta. All'angolo con via Roma non c'è il mobilificio Frunzi, al suo posto c'è la Banca Intesa. Come non c'è la merceria della signora Ida, il fioraio, l'alimentari di zu Franciscu, l'alimentari di Carminucciu, la forgia di Mastu Nicola. E per quanto mi riguarda non c'è manco più la sede dei fascisti, come al primo piano non c'è mio fratello, emigrato a Bologna. Al suo posto c'è una famiglia di albanesi che mi fa sentire meno solo. C'è rimasto solo mastu Ninu, ma non si sente più il rumore della sega né si vedono trucioli per terra. Dentro la falegnameria adesso mastu Ninu ci chiude la macchina, una panda verde. Ma lui apre lo stesso, ogni giorno a mezzogiorno, tira fuori la Panda, siede su una sdraio e rimane lì per ore nella penombra a guardare la gente che passa [...].
>
> Insomma, in via del Popolo quasi tutte le saracinesche si sono abbassate e altrettante lapidi si sono alzate: "Qua riposa il Cinema Teatro Ariston... Qua riposa la macelleria di Tonino... Qua riposa..."
>
> Adesso la sera dalla terrazza vedo solo tre o quattro luci accese: quelle di Sara, Lina e Gangiulina, le amiche di mia madre. Se non fosse per le luci dei lampioni, più tristi di quelle di Berlino Est prima del crollo del muro, potrei essere benissimo in campagna, in montagna, *nda* Papuasia. Adesso via del Popolo pare la collina di Spoon River scivolata in pianura.

Si torna dunque al cimitero, dove questa storia è cominciata, fra le lapidi di persone e di mestieri, e alla fine del racconto si ha la conferma che i lumini accesi replicano sulla scena quella Via del Popolo privata delle sue voci, e che ciascun lumino corrisponde ad una saracinesca abbassata. Il racconto-cornice di La Ruina ha riattivato al suo interno molte *imagines agentes*, facendo vibrare di nuovo, in questo affondo lirico, la vita di suo padre e quella di un'intera comunità. La narrazione si chiude circolarmente, così come si era aperta, con le ultime parole di congedo tra un padre e un figlio, entrambi ormai pronti a far ripartire quel cronometro che, almeno per la durata della *pièce*, ha davvero fermato il tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBANESE, ANGELA, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet 2017.

ALBERTAZZI, SILVIA, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere 2010.

ATTISANI, ANTONIO, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003 (rist. Bologna, Cue Press 2017).

AUSTER, PAUL, *L'invenzione della solitudine* (1982), trad. it. di MASSIMO BOCCHIOLA, Torino, Einaudi 1997.

BARSOTTI, ANNA, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni 2007.

BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1955), note a commento di ALESSANDRO BARICCO, trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 2011 (già in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi 1962, pp. 235-260).

BOLZONI, LINA, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo, La prosa,* III, 2, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74.

EAD., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984.

EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.

CAMILLO, GIULIO, *L'Idea del theatro*, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio 1991.

CASI, STEFANO, DI GIOIA, ELENA (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo 2012.

RAFFAELE DONNARUMMA, *Annie Ernaux,* Les Années, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 109-122.

DE MARINIS, MARCO, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in ID., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher 1988 pp. 171-189 (poi Roma, Bulzoni 1999 e 2008, 2° ed. rivista e ampliata).

ERNAUX, ANNIE, *Gli anni* (2008), trad. it. di LORENZO FLABBI, Roma, L'Orma 2015.

GUTHRIE, WOODY, *Questa terra è la mia terra* (1943), trad. it. di CRISTINA BERTEA, Milano, Marcos y Marcos 2024.

LA RUINA, SAVERIO, E DARIO DE LUCA, *La stanza della memoria*, Doria di Cassano Jonio, La Mongolfiera 1998.

LA RUINA, SAVERIO, *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Titivillus, Corazzano 2014.

ID., *Teatro. Polvere, Masculu e fiammina, Saverio e Chadli vs Mario e Saleh*, Imola, Cue Press 2022.

LE GOFF, JACQUES, *Storia e memoria*, trad. it. di CESARE DE MARCHI, Torino, Einaudi 1977.

LEVI, CARLO, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Torino, Einaudi 2014.

LIVIO, GIGI, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori 1984.

ID., *L'ultimo grande attore che già scolora nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in «I Quaderni del Castello di Elsinore», supplemento al n. 41 (2001), pp. 85-100;

LORD, ALBERT B., *Il cantore di storie* (1960), trad. it. di GIANNI SCHILARDI, Lecce, Argo 2005.

ISSN 2284-4473

MARGALIT, AVISHAI, *L'etica della memoria* (2004), trad. it. di VALERIA OTTONELLI, Bologna, il Mulino, 2006.
MELDOLESI, CLAUDIO, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, 18 (1996), pp. 9-24.
ID., *Pensare l'attore*, a cura di LAURA MARIANI et al., Roma, Bulzoni 2013.
NOVELLI, LAURA, *La poetica levità dei ricordi in* Via del Popolo *di Saverio La Ruina*, 14 Febbraio 2023, https://www.paneacquaculture.net/2023/02/14/la-poetica-levita-dei-ricordi-in-via-del-popolo-di-saverio-la-ruina/ (consultato il 4 giugno 2024).
PARRY, MILMAN, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41 (1930), pp. 73-147.
ID., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. By Adam Parry, Oxford, Oxford University Press 1971.
PONTIGGIA, GIUSEPPE, *Vite di uomini non illustri*, Milano, Mondadori 1993.
ROSSI, PAOLO, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino 1983.
VASOLI, CESARE, *Arte della memoria e predicazione*, in «Lettere Italiane», XXXVIII, 4 (1986), pp. 478-99.
YATES, FRANCES A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (1964), trad. it. di RENZO PECCHIOLI, Bari, Laterza 1969.
EAD., *L'arte della memoria* (1966), trad. it. di ALBANO BIONDI, Torino, Einaudi 1972.

❧

PAROLE CHIAVE

Saverio La Ruina, *Ars memoriae*, *Via del Popolo*, Teatro, Annie Ernaux

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Professoressa associata di Letterature comparate all'Università di Modena e Reggio Emilia, Angela Albanese ha fra i suoi ambiti di ricerca la teoria e la storia della traduzione, il teatro contemporaneo, le pratiche di ricezione, riscrittura e adattamento dei testi letterari. Fra le pubblicazioni, *Metamorfosi del* Cunto *di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo 2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia* (con F. Nasi, Longo 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (Quodlibet 2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (con M. Arpaia, Longo 2020); *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici* (UnipaPress 2020); *Changes. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi* (Mimesis 2024).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANGELA ALBANESE, *Tempi di percorrenza di* Via del Popolo. *Il teatro della memoria di Saverio La Ruina*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ISSN 2284-4473

La memoria sulle soglie del testo
Paratesto e contrabbando di generi in *A man dos paíños* di Manuel Rivas

Chiara Albertazzi – *Alma Mater Studiorum Università di Bologna*

Manuel Rivas (A Coruña 1957), figura di spicco della letteratura galega contemporanea, vanta una produzione che spazia dalla narrativa alla poesia, dal teatro alla prosa giornalistica. *A man dos paíños* (2000), l'opera oggetto del presente studio, si configura come un trittico composto da un racconto di finzione che dà il titolo al libro (*A man dos paíños*), un racconto fotografico (*O álbum furtivo*) e un racconto giornalistico (*Os náufragos*). La principale peculiarità dell'opera risiede nella scommessa letteraria ed estetica del 'contrabbando di generi', in una felice metafora coniata dall'autore, da sempre refrattario agli incasellamenti, per riferirsi alla fusione di poesia e prosa, realtà e finzione, codice verbale e codice iconico. Nel presente studio si osserverà come questa commistione di generi, insieme al ricco apparato paratestuale, sia funzionale alla trasmissione della memoria, principale filone tematico dell'opera, nonché alla creazione di uno sguardo condiviso tra il lettore e l'emigrante/naufrago.

Manuel Rivas (A Coruña 1957) is one of the most prominent contemporary Galician authors. His production ranges from fiction to poetry, theater to journalistic prose. The present study focuses on *A man dos paíños* (2000), which is divided into three parts: a fictional story (after which the book is titled), a photographic story (*O álbum furtivo*), and a journalistic story (*Os náufragos*). The main peculiarity of the work lies in the literary and aesthetic wager of 'genre smuggling'. The author, who has always been refractory to pigeonholing, uses this metaphor to refer to the fusion of poetry and prose, reality and fiction, text and image. In the present study we will observe how this mixing of genres and codes, along with the rich paratextual apparatus, is functional to the transmission of memory and the creation of a shared gaze between the reader and the emigrant/castaway.

1 Introduzione

Giornalista, saggista, narratore, poeta e drammaturgo, Manuel Rivas è senza dubbio una delle voci più eclettiche e autorevoli della scena letteraria galega contemporanea. Capofila di una generazione di autori militanti, impegnato in ambito politico e unito da un profondo legame con la cultura e la realtà della sua terra natale, la Galizia, da sempre rivendica la dignità letteraria della sua lingua, il galego, lingua di un popolo segnato da una storia di dolore, di perdita e di emigrazione. Manuel Rivas vanta una prolifica produzione letteraria, ampiamente premiata e tradotta in decine di lingue. Tra le sue opere più acclamate si annoverano la raccolta di racconti *¿Que me queres, amor?* (1996), che valse all'autore il *Premio Torrente Ballester de Narrativa* e il *Premio Nacional de Narrativa*, e *O lapis do carpinteiro* (1998), vincitore del *Premio de la Crítica Española*. Nonostante i numerosi riconoscimenti canonici lo abbiano consacrato nel novero dei grandi autori della letteratura spagnola, Rivas continua a scrivere in galego per poi trasporre la sua opera in castigliano ricorrendo all'autotraduzione o alla traduzione allografa. Una pratica ormai consolidata tra gli autori appartenenti a una comunità interlettera-

ria (di cui lo scenario spagnolo, con le sue lingue coufficiali, è un esempio paradigmatico)[1] che si ritrovano a operare in una condizione di biletterarietà.[2]

Il presente contributo si propone di analizzare l'opera *A man dos paíños*,[3] nota nel mondo ispanofono con il titolo di *La mano del emigrante*,[4] in una traduzione firmata da Rivas stesso e pubblicata un anno dopo l'uscita del testo primigenio in lingua galega. Seppur ingiustamente trascurata dalla critica,[5] *A man dos paíños* è ancora oggi ampiamente apprezzata e studiata in ambito accademico, sia per la rilevanza dei temi trattati, quali identità, emigrazione e memoria, sia per l'originalità della forma narrativa, che trova una perfetta sintesi nella metafora del contrabbando di generi, una felice espressione coniata dall'autore per riferirsi alla fertile unione di generi e codici che popolano questa e molte altre delle sue opere.[6] Ed è proprio sull'intersezione di questi due aspetti che ci si concentrerà nel presente studio, per dimostrare come in *A man dos paíños* forma e contenuto siano intimamente connessi.

Dopo un'introduzione all'opera, ripercorrendone la traiettoria editoriale ed esponendone struttura e contenuti, si analizzerà la commistione di generi che la costituiscono, al fine di dimostrare come questa sia funzionale alla trasmissione della memoria, principale filone tematico del libro. In seguito, ci si soffermerà sul ricco apparato paratestuale e su come la memoria permei anche questo spazio, tutt'altro che marginale. Anziché addentrarsi nei cunicoli del testo, si è dunque scelto di indugiare sulle sue soglie, per citare un termine caro a Genette[7] nell'articolare il suo discorso intorno al paratesto, ed esplorarne a fondo le potenzialità. Seppur confinati nella "periferia" del testo, difatti, gli elementi paratestuali ne influenzano enormemente la ricezione: non solamente costituiscono un arricchimento all'esperienza di lettura, ma divengono una bussola in grado di orientare l'interpretazione del testo.[8]

---

[1] Cfr. DIONÝZ ĎURIŠIN, *Specific interliterary communities*, in «Neohelicon», II, 1 (1984), pp. 211-241.

[2] *Ibid.*

[3] MANUEL RIVAS, *A man dos paíños,* Vigo, Xerais 2000.

[4] ID., *La mano del emigrante,* Madrid, Alfaguara 2001.

[5] DOLORES VILAVEDRA, *Cartografiando la narrativa gallega contemporánea: la posición de Manuel Rivas y Suso de Toro en el sistema literario actual*, in *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, a cura di SADI LAKHDARI, Parigi, Indigo 2012, pp. 20-41.

[6] La compresenza di codice iconico e codice verbale si riscontra, ad esempio, in *As voces baixas* (2012), il romanzo più intimo e personale di Rivas, dove l'immagine fotografica assume un importante ruolo di supporto all'autodiegesi. Un esempio più recente, invece, è l'ultima raccolta di poesie dell'autore, *O que fica fóra* (2021), che include schizzi e disegni nati dalla mano dell'autore.

[7] GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil 1987, trad. it. di CAMILLA MARIA CEDERNA *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989.

[8] EDOARDO CRISAFULLI, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOIA TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2005, pp. 447-463.

2 L'OPERA: *A MAN DOS PAÍÑOS*

A man dos paíños nasce da un racconto breve dal titolo omonimo, scritto durante un soggiorno di Rivas in Inghilterra. Nell'estate del 2000, viene pubblicato in sei episodi sul quotidiano «El País», nella traduzione in spagnolo dell'autore stesso e con il titolo *La mano de los paíños*. L'opera, rivista e ampliata così come la si conosce oggi, vede poi la luce nel dicembre dello stesso anno, con il marchio editoriale della casa editrice galega Xerais. Pur contenendo altre due sezioni inedite (il racconto fotografico *O álbum furtivo* e il racconto giornalistico *Os náufragos*), il titolo rimane *A man dos paíños*, in onore al testo che ne costituisce l'embrione.

Nella primavera del 2001, l'opera fa il suo ingresso anche nel mercato editoriale spagnolo pubblicata da Alfaguara e autotradotta da Rivas con un nuovo titolo, *La mano del emigrante*, e con l'aggiunta di una prefazione, *El apego y la pérdida*, il cui obiettivo è spiegare la genesi dell'opera e offrire al lettore alcune chiavi di lettura. Nonostante la rilevanza dei temi affrontati e della scommessa letteraria ed estetica del contrabbando di generi, l'opera non ha goduto dei favori della critica, che l'ha spesso declassata a opera minore. Probabilmente, dopo l'eclatante successo di *O lapis do carpinteiro* (1996) e *Qué me queres, amor?* (1998), ci si aspettava che Rivas si cimentasse in imprese narrative all'altezza di un autore consacrato del suo calibro.[9]

Alla base di queste obiezioni, c'è forse la convinzione che la forma narrativa breve sia una scelta poco ambiziosa, solitamente associata a scrittori modesti che non riescono a fare il salto di qualità verso il genere romanzesco.[10] Eppure, è proprio nel racconto, formula prediletta da Rivas, che risiede la maestria dell'autore, capace di tessere una storia «che si può regalare tutta in un breve incontro, in un intervallo felice, e che poi riecheggia a lungo nell'anima».[11]

Come anticipato, *A man dos paíños* si configura come un trittico che comprende: il racconto che dà il titolo al libro, un racconto fotografico (*O álbum furtivo*) e un racconto di stampo giornalistico (*Os náufragos*).

Il primo racconto è imperniato sulla vicenda dell'emigrante galego Castro, barelliere in un ospedale nella Londra degli anni '80, il cui passato è segnato dagli orrori della Guerra civile spagnola. A seguito di un tragico incidente, Castro perde la vita, mentre il suo migliore amico, voce narrante di cui non verrà mai rivelato il nome, si salva per miracolo. Spetta proprio a quest'ultimo il doloroso compito di ricostruire la vita dell'amico scomparso. A guidarlo, un groviglio di ricordi e il misterioso tatuaggio di tre uccelli marini impressi sulla mano dell'amico. La stessa mano che fino a poco tempo prima rassicurava i pazienti del Saint Thomas, ma anche la mano con cui, anni addietro, Castro aveva tentato, invano, di salvare la sorella dalle fauci del mare. Il ritorno in Galizia e l'incontro con Chelo, la madre di Castro, a cui il narratore è incaricato di restituire le ceneri del figlio, è lo snodo cruciale della storia: il racconto della donna squarcia il velo di silenzio sulla drammatica vicen-

[9] DOLORES VILAVEDRA, *La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual*, in «Romance Notes», LI, 1 (2011), pp. 87-96, p. 93.

[10] EAD., *Cartografiando la narrativa gallega contemporánea*, cit., p. 26.

[11] DANILO MANERA, *Pagine di letteratura spagnola del Novecento*, Cesena, Arci Solidarietà Cesenate 2002, cit., pp. 80-81.

da familiare di Castro. Tornato in Inghilterra, in memoria dell'amico, il cui ricordo continuerà a vivere per sempre dentro di lui, il narratore si farà tatuare sulla mano tre uccelli marini.

A fare da collante tra il racconto di finzione e quello giornalistico, c'è una serie di fotografie scattate dall'autore con una vecchia fotocamera usa e getta. Si tratta di 24 immagini in bianco e nero, ciascuna con una didascalia, che insieme compongono *O álbum furtivo*, un racconto fotografico che ha l'obiettivo di narrare la storia di uno sguardo, quello anonimo, malinconico e marginale di un emigrante galego nella metropoli londinese. Le foto seguono, passo dopo passo le orme di Castro: dalle impervie scogliere di A Coruña, prima grande frontiera valicata dall'emigrante galego, ai luoghi di Londra che compongono la sua geografia intima.

A chiudere il trittico, *Os náufragos*, un racconto di carattere giornalistico incentrato sulle testimonianze di naufraghi superstiti originari dell'impervia Costa da Morte. Si tratta di persone realmente esistite, ma che non per questo non possono essere oggetto di letteratura. Anzi, ribaltando il *cliché* che vede il marinaio ammaliato e sedotto dal richiamo delle acque, Rivas mette in luce il lato forse meno "letterario" del mare e della sua gente, eroi anonimi, costretti a lavorare in condizioni durissime, perennemente in bilico tra la vita e la morte.

Per quanto apparentemente sconnesse, l'esperienza dell'emigrazione e quella del naufragio hanno molto più in comune di quanto si possa pensare, ancor più se calate nel contesto della Galizia, da sempre terra di emigranti e marinai. Queste due presenze-assenze, creature liminali sospese sul confine tra il qui e l'altrove, tra la vita e la morte, tra l'attaccamento e la perdita, sono infatti accomunate da un primordiale istinto di sopravvivenza e un irriducibile desiderio di vita, oltre che dalla dolorosa esperienza del distacco dalla propria terra e dai propri affetti.

3 IL TEMA DELLA MEMORIA IN *A MAN DOS PAÍÑOS*

Uno dei principali filoni tematici dell'opera è senza dubbio quello della memoria, sviscerato da molteplici prospettive, da quella intima e individuale a quella storica e collettiva. Come osserva Liikanen,[12] *A man dos paíños* rielabora la memoria personale e collettiva di tre esperienze dolorose che hanno segnato la storia del popolo galego: l'emigrazione, il naufragio e, seppur presente nell'opera in misura minore, il periodo della Guerra civile spagnola e del quarantennio franchista. A dominare i primi due racconti è la memoria dell'emigrazione, che va di pari passo con il trauma e la *morriña*, quel misto di nostalgia e malinconia che rappresenta forse il tratto più distintivo dell'animo galego. Un sentimento carnale, viscerale, dietro il quale si cela una storia di emigrazione, di distacco e di perdita.

Castro, tuttavia, sa bene quanto sia facile cadere nei tranelli della memoria e della nostalgia, che portano talvolta a idealizzare la patria come una sorta di paradiso perduto. Rifiutando ogni manifestazione malsana di patriottismo, Castro si fa portatore di un'idea di "casa" basata sui ricordi e sugli affetti e non su forme assolutistiche di cittadinanza:

[12] ELINA LIIKANEN, *«La mano del emigrante» y «El álbum furtivo» de Manuel Rivas como memoria ejemplar*, in *Voces de Galicia*, cit., pp. 129-139, p. 128.

> Quérolle á miña nai, que é o que me queda alá, quero os meus mortos, quérolle á casa da figueira, que xa non existe, quérolle ao mar do Orzán, quero as lembranzas, boas ou malas, pero no me pidas que ame ó meu país.[13]

Ogni pagina del racconto, così come ogni foto dell'album, è impregnata di *morriña*. Aleggia come uno spettro su tutti gli emigranti dell'Old Crow, che passano le serate a bere birra e a raccontarsi storie, senza mai però conoscersi davvero, rinchiusi nel loro dolore e nella nostalgia di casa, come se il passato e i ricordi fossero andati persi durante il viaggio transoceanico:

> Non sabiamos case nada uns dos outros, como se foramos ciscando o lastre da memoria polas vías do tren e o derradeiro fardo quedara no paso de Calais.
>
> Mais os recordos viñan tras de nós, cheiraban o rastro, á espreita durante anos, rondaban na noite.[14]

Solo il ritorno in Galizia e l'incontro con Chelo, la madre di Castro, che incarna la voce del ricordo e della verità,[15] aprono finalmente l'orizzonte della memoria.[16] Grazie al potere catartico della parola, il narratore può finalmente ricomporre la storia dell'amico. Durante il racconto della donna, il ricordo di Castro affiora a intermittenza nella mente del narratore: sono immagini apparentemente sconnesse, dai contorni sfuocati. Sono i frammenti sparsi della storia mai raccontata di Castro, le tracce di una memoria mai verbalizzata ma che sino ad allora si era sempre manifestata sottoforma di parole, racconti o gesti apparentemente insignificanti. Il racconto di Chelo apre una nuova prospettiva sul carattere riservato e taciturno di Castro e, tassello dopo tassello, tutto sembra acquisire un senso. Dalla perdita del padre, Albino, un repubblicano costretto dopo la Guerra civile a vivere come un fuggitivo, a quella della sua adorata cagna Karenina, allontanata dalla madre perché sul punto di far scoprire ai militari franchisti il nascondiglio di Albino. L'infanzia di Castro è stata un continuo susseguirsi di perdite: l'ultima, quella che l'avrebbe segnato per tutta la vita, la scomparsa dell'amata sorella Sira, l'unica persona in grado di dargli conforto in mezzo a tutto quel dolore. Travolta da una violenta onda, la bambina viene trascinata via dal mare davanti agli occhi del fratello, che cercava invano di tenderle una mano. Quella stessa mano su cui, anni dopo, come a voler scontare una colpa, avrebbe offerto riparo a tre uccelli marini, impressi per sempre sulla sua pelle. Ascoltando e facendo propria la dolorosa storia di Castro e della sua famiglia, il narratore compie un gesto

---

[13] M. RIVAS, *A man dos paíños*, cit., p. 16.

[14] Ivi, pp. 51-52.

[15] NATALIE NOYARET, *Llanto por los náufragos de su tierra:* Naufragio *(Suso de Toro) y* La mano del emigrante *(Manuel Rivas)*, in *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, cit., pp. 67-80, p. 75.

[16] CRISTINA MOREIRAS-MENOR, *Galicia Beyond Galicia:* A man dos paíños *and the End of Territoriality*, in *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, a cura di BENITA SAMPEDRO VIZCAYA e SIMÓN DOUBLEDAY, Oxford, Berghan Books 2008, pp. 136-160, p. 114.

etico,[17] ovvero quello di ricordare per chi non c'è più: solo così il trauma può cedere il passo alla catarsi della memoria collettiva.

Anche *Os náufragos* esplora, attraverso le testimonianze dei naufraghi, l'importanza della memoria individuale per la costruzione di una memoria collettiva, così come del ricordo come gesto etico, in questo caso nei confronti di tutti i compagni che hanno perso la vita in mare, spesso nella più totale noncuranza delle autorità costiere. Nonostante un'esperienza così traumatica come quella del naufragio sarebbe meglio dimenticarla, i superstiti si sentono per sempre legati a coloro che invece non ce l'hanno fatta:

> Antonio quere esquecer pero non lle é doado. [...] O náufrago superviviente séntese para sempre unido aos que se foron. É un sentimento especial, fronteirizo, que non se pode compartir.[18]

A occupare un posto di rilievo nell'opera è dunque una memoria culturale, che si sviluppa partendo da esperienze individuali e acquisendo poi una dimensione collettiva e identitaria.[19] Come si evince dall'analisi di Pardellas Velay,[20] la memoria è un elemento generatore di storie, reali o fittizie, ma sempre inevitabilmente costitutivo dell'identità di un individuo e, per estensione, di un popolo. Ma *A man dos paíños* è parte di un progetto ben più grande,[21] ovvero quello di creare una storia culturale della vita privata: tutti i racconti di Rivas sono infatti veri e propri contenitori di storie che compongono, tessera dopo tessera, il complesso mosaico dell'identità galega. Nelle prossime sezioni (§§ 3.1-2) osserveremo in che modo il contrabbando di generi è funzionale alla trasmissione del tema della memoria e in che misura quest'ultimo, oltre a permeare l'intero libro, trova spazio anche nell'apparato paratestuale.

3.1 MEMORIA E CONTRABBANDO DI GENERI

> Me apasiona el contrabando de géneros, ¡otra vez la frontera!, y este encuentro es la mejor respuesta que se me ocurre a la cuestión recurrente sobre el lugar de lo real y de la «verdad» en el periodismo y la literatura.[22]

---

[17] YEON-SOO KIM, *Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's* La mano del emigrante, in «Hispanic Research Journal», VII, 2 (2006), pp. 113–126, cit., p. 117.

[18] M. RIVAS, *A man dos paíños*, cit., p. 138.

[19] ROSAMNA PARDELLAS VELAY, "*O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer". Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas*, in «Olivar: revista de literatura y cultura españolas», XVI, 24 (2015), url http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a03 (consultato il 7 giugno 2024).

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid.*

[22] M. RIVAS, *La mano del emigrante*, cit., p. 7.

Poesia e prosa, giornalismo e letteratura, realtà e finizione convivono in armonia nell'opera di Rivas, in un fecondo incontro di generi, definito dall'autore «contrabando de xéneros».

Anche la letteratura, così come la memoria, l'identità e la migrazione, può essere concepita come un'esperienza di frontiera. Forte di questa convinzione, Rivas trascende i confini che canonicamente dividono i generi letterari in compartimenti stagni e fa convergere nelle sue opere musica e poesia, parola e immagine, finzione narrativa e prosa giornalistica.

L'errore commesso da molti, come Rivas ha sottolineato in numerose occasioni, è quello di associare il giornalismo alla realtà e la creazione letteraria alla fantasia, a quel realismo magico con cui spesso la critica ha voluto identificare la sua opera, etichetta da cui l'autore si è sempre dissociato.[23] Rivas, dunque, non vive la creazione letteraria come una fuga dal reale, ma come un mezzo, al pari del giornalismo, per penetrare nelle zone d'ombra e arrivare al cuore della realtà. Realtà e immaginazione, però, non sono da intendersi in termini di conflittualità, bensì come due facce della stessa medaglia, perché «Todos los lugares son literarios, y en todas partes la vida tiene vocación de cuento [...]».[24]

Come un bisturi, in *A man dos paíños* il contrabbando di generi permette di scavare a fondo nelle pieghe della memoria ed esplorarla in ogni sua sfaccettatura.

In primo luogo, gli elementi di fantasia presenti nel primo racconto permettono, rifacendosi alle considerazioni di Rigney,[25] di ricorrere liberamente a licenze poetiche, che grazie al loro valore estetico e alla loro carica emotiva si rivelano particolarmente vincenti nella trasmissione della storia al lettore. Ne è un esempio la suggestiva metafora della mano tatuata, che rappresenta la memoria nella sua dimensione più fisica e corporea,[26] quasi come se il corpo fosse un vero e proprio contenitore di memoria: «Poderase tamén transplantar a cabeza cos soños e a memoria dentro?»[27] si domanda il narratore una volta ripresa coscienza al risveglio dall'anestesia.

Nell'interpretazione di Folkart,[28] la mano tatuata non è altro che una sorta di sineddoche di Castro e del suo passato. Da una parte, il senso di colpa per la morte della sorella tramutato poi in compagnia e protezione verso i pazienti dell'ospedale, rassicurati dalla vista degli uccelli marini sulla mano del barelliere; dall'altra, il mare, la geografia interiore ed emotiva di Castro, il paesaggio della sua infanzia, e poi il volo in cerca di una vita migliore al di là dell'oceano.

---

[23] D. VILAVEDRA, *La obra literaria de Manuel Rivas*, cit., p. 94.

[24] MANUEL RIVAS, *Por una luciérnaga. La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra.*, in *Conferencia Spinoza / Spinoza Lezing 2022*, Conferencia Spinoza, Utrecht Instituto Cervantes 2022.

[25] ANN RIGNEY, *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing* in *Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*, a cura di BRIGIT NEUMANN, Berlino / Boston, De Gruyter 2005, pp. 345-353, cit., p. 347.

[26] E. LIIKANEN, *«La mano del emigrante» y «El álbum furtivo» de Manuel Rivas como memoria ejemplar*, 2012, cit., p. 133.

[27] M. RIVAS, *A man dos paíños*, cit., p. 33.

[28] JESSICA FOLKART, *Itinerant Identities: Galician Diaspora and Genre Subversion in Manuel Rivas's «A man dos paíños»*, in «Anales de la literatura española contemporánea», XXXIII, 1 (2008), pp. 5-29, p. 12.

Ed è proprio la mano, che il narratore immagina essergli stata trapiantata dopo l'incidente, a guidarlo nel ricostruire il passato dell'amico. Fin quando non verrà svelata la storia di Castro, la mano trapiantata non sembra funzionare: si muove in modo goffo, come se corpo e mente non fossero più in sintonia. Solo dopo aver ascoltato e interiorizzato il racconto di Chelo, la mano, pungolata dalla verità, riprende a funzionare. La trasmissione della memoria culmina nel momento in cui il narratore decide di riprodurre sulla nuova mano lo stesso tatuaggio di Castro, un gesto che risponde, come osserva Kim,[29] alla volontà di accogliere e far propria la memoria dell'amico, al dovere etico, in ultima istanza, di ricordare per chi non c'è più.

O álbum furtivo, il racconto fotografico, è forse l'elemento più interessante di questo contrabbando di generi. Le foto, che Pardellas Velay[30] definisce nell'opera di Rivas il simbolo della memoria, mettono in luce la componente materiale e affettiva di quest'ultima: la memoria intima e privata di un emigrante, che si fa universale e collettiva. Lontani dai luoghi turistici londinesi, gli scatti dell'emigrante mostrano quella che Susan Sontag definirebbe «una realtà non ufficiale»:[31] una mappa nascosta e interiore, un *inframundo* underground, una «segunda naturaleza callejera»,[32] come si legge nella prefazione dell'edizione spagnola. L'emigrante, scegliendo cosa fotografare e a cosa «attribuire importanza»[33] mette al centro il suo sguardo e rivendica il proprio spazio tra l'indifferenza e l'invisibilità. Le immagini di Londra mostrano una città disumanizzata e alienante, sensazione che si vede accentuata dalla quasi totale assenza di volti umani, se non quelli inanimati dei cartelloni pubblicitari, che, pur attirando l'attenzione dei passanti, sono incapaci di restituire loro uno sguardo. È significativa l'abbondanza di foto raffiguranti questi cartelloni che contrastano con l'ambiente circostante e riflettono l'alienazione dell'emigrante: colpisce, ad esempio, la pubblicità di una madre e una figlia su una spiaggia incontaminata, in contrasto con il grigiore della stazione della metro in cui è esposta;[34] o ancora, l'immagine di una zebra incorniciata dal finestrino di un treno in movimento,[35] emblema dell'esperienza di dislocamento dell'emigrante galego e della sua sensazione di spaesamento nella metropoli londinese. Foto dopo foto, lo sguardo solitario e malinconico dell'emigrante si fonde con lo sguardo del lettore in unico sguardo condiviso.[36] Una peculiarità di questo racconto fotografico è l'orientamento orizzontale della pagina: per sfogliare l'album, osservare le foto e leggerne le

---

[29] Y.-S. KIM, *Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's* La mano del emigrante, cit., p. 117.

[30] R. PARDELLAS VELAY, "*O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer*", cit.

[31] SUSAN SONTAG, *On Photography*, New York, Picador, 1977, trad. it. di ETTORE CAPRIOLO *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, cit., p. 49.

[32] M. RIVAS, *La mano del emigrante*, cit., p. 10.

[33] S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 49.

[34] M. RIVAS, *A man dos paíños*, cit., p. 103.

[35] Ivi, p. 75.

[36] E. LIIKANEN, *«La mano del emigrante» y «El álbum furtivo» de Manuel Rivas como memoria ejemplar*, cit., p. 135.

didascalie, il lettore deve necessariamente girare il libro di 90 gradi.[37] Proponendo un'esperienza di lettura alternativa, l'autore invita così il lettore a osservare la realtà da un punto di vista inconsueto e lo richiama all'attenzione e all'empatia, una disposizione dell'animo essenziale per accogliere e far propria una testimonianza, quella di uno sguardo.

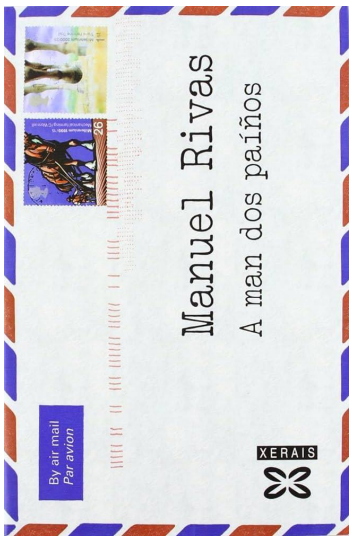

Fig. 1 Copertina di *A man dos paiños*.

Anche la prosa giornalistica di *Os náufragos* è estremamente funzionale alla trasmissione della memoria, questa volta attraverso la testimonianza diretta. La volontà dell'autore di mantenere viva la memoria dei naufraghi è evidente ad esempio nella scelta di riportare scrupolosamente nomi e cognomi dei marinai e narrare i fatti con dovizia di dettagli, scelte che rispecchiano il rigore e la precisione imposti dal genere della cronaca. Forte della sua vocazione giornalistica, attraverso le testimonianze qui raccolte, Rivas riesce a tessere una memoria collettiva intrecciando i fili delle memorie private e individuali dei naufraghi: fantasmi, al pari degli emigranti, dimenticati dalla storia. Memoria, quella del mare e della sua gente, dimenticata persino dalla stessa letteratura galega, come fa notare Vilavedra,[38] che vede tradizionalmente la Galizia rurale e tellurica come vera depositaria della memoria e dell'identità del popolo galego. Ribaltando stereotipi e convenzioni, Rivas si propone pertanto di offrire nuovi modelli identitari in cui riconoscersi, e lo fa sfruttando al massimo le potenzialità di questa fertile commistione di linguaggi narrativi.

[37] STEPHEN MILLER, *Graphic-Lexical Dialogue in Marías and Rivas*, in «Romance Quarterly», LI, 2 (2004), pp. 97-110, cit., p. 105.

[38] DOLORES VILAVEDRA, *Para una cartografía de la narrativa gallega actual*, in «Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura», IV, 1 (2007), pp. 7-15, p. 11.

3.2 MEMORIA E PARATESTO

Uno degli aspetti più interessanti di *A man dos paíños* è il singolare uso che viene fatto dell'oggetto-libro. L'opera, infatti, è dotata di un ricco apparato paratestuale che, per quanto subordinato al testo in sé, sarebbe riduttivo circoscrivere al semplice ruolo di contorno. Questo interessante contenitore di «produzioni [...] verbali o non verbali» che accompagnano il testo «nella sua nudità»[39] diventa, nel presente caso, un prezioso canale di trasmissione del tema della memoria, che permea non solamente il testo ma anche le sue 'soglie'.

Il primo contatto che il lettore ha con il libro passa attraverso la copertina (stampata in formato orizzontale, come l'album fotografico), che si presenta come una busta affrancata proveniente dall'Inghilterra. Trasformando il libro in una sorta di lettera inviata da un mittente anonimo, la copertina aggiunge un elemento metafinzionale all'esperienza di lettura.[40] Il nome dell'autore e il titolo dell'opera sono posizionati in basso a destra, spazio che nella corrispondenza epistolare è solitamente riservato al destinatario, come se Rivas avesse ricevuto le storie raccolte nel libro e, con esse, il compito di ritrasmetterle ai lettori. In questo modo, l'autore stesso assume il ruolo di trasmettitore di memoria, prima ancora che quello di narratore.[41]

L'edizione include inoltre un set di sei cartoline che raffigurano alcune delle immagini contenute nell'*álbum furtivo*. Un regalo promozionale[42] perfettamente in linea con il leitmotiv che percorre l'intero libro. Le cartoline, souvenir per eccellenza dove la memoria assume una forma tangibile e dove l'assenza si fa presenza, vogliono essere un invito per il lettore a diventare a sua volta un trasmettitore di memoria:

> El diseño editorial [...] materializa la poética de la obra: el libro, cuya portada simula un sobre de correo aéreo, parece una carta encontrada en nuestro propio buzón, y las postales que lo acompañan están listas para ser enviadas a un nuevo destino. Una forma de decir que el libro de Manuel Rivas cobrará vida durante la lectura, como esa mano migratoria que sólo recupera el movimiento cuando el cuerpo que la alberga escucha su historia.[43]

Un altro elemento paratestuale su cui vale la pena soffermarsi è l'epigrafe, presente in apertura a ciascuno dei tre racconti e accompagnata da una dedica. In quella che introduce l'album fotografico è possibile individuare un ri-

---

[39] G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 3.

[40] Y.-S. KIM, *Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's* La mano del emigrante, cit., p. 125.

[41] *Ibid.*

[42] Anche in altre opere di Rivas è stata adottata una strategia analoga: *O lapis do carpinteiro* era venduto insieme a una matita rossa da falegname, mentre *Os libros arden mal* includeva la copertina di un giornale.

[43] TERESA GÓNZALEZ ARCE, *La mano y los patíños*, in «La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana», 124 (2002), pp. 158-161, p. 159.

mando al tema della memoria: «Nada se perde; todo o que un viu fica con el».[44] Con queste parole, attribuite a Henri Cartier-Bresson, l'autore vuole suggerire che il distacco non comporta necessariamente una perdita, perché la memoria accompagna lo sguardo rendendo presente ciò che è passato, e vicino ciò che è distante.[45]

Anche la quarta di copertina costituisce un interessante elemento paratestuale, dal momento che, per quanto fisicamente "marginale", ha in realtà un ruolo di rilievo. Questa porzione di paratesto è infatti strettamente «legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto».[46] Il testo riportato sulla quarta di copertina di *A man dos paíños* sintetizza il contenuto del libro, menzionandone i temi affrontati ed esaltandone l'originalità della forma narrativa:

> Unha maneira perturbadora de definir Galicia sería falar dun país productor de emigrantes e náufragos. Eles son os protagonistas de *A man dos paíños*, os heroes correntes dunha identidade solapada, ocultada a cotío por mor dos virus que borran a memoria. Emigración e naufraxio son experiencias que nos levan a un espacio fronteirizo, de loita pola supervivencia e tamén de renacer. Esa xeografía emocional, entre o apego e a perda, é onde mellor se recoñece hoxe a condición humana. E este é tamén o territorio límite onde se sitúa *A man dos pahíños*. Esta obra supón unha aposta singular na narrativa contemporánea. Enfía un longo relato de ficción ("A man dos paíños"), un relato fotográfico ("O álbum furtivo"), e un relato xornalístico ("Os náufragos"). Tres xeitos de mirada, tres maneiras de contar, que nos achegan a un mundo onde o máxico é a publicidade comercial, a vida soa como un golpe no billar, e o berce e o ataúde son arrolados pola tempestade.[47]

Salta subito all'occhio la presenza della parola chiave «memoria», minacciata dal pericoloso «virus» dell'oblio. Anche nello spazio della quarta di copertina, dunque, è presente un monito, un richiamo alla memoria collettiva: emigranti e naufraghi sono i silenziosi protagonisti di una storia dimenticata, nascosta, che oggi più che mai chiede di essere ricordata in quanto parte fondamentale dell'identità galega.

A questo punto, si ritiene interessante mostrare anche l'incipit della quarta di copertina dell'edizione spagnola, che pur riprendendo i contenuti dell'originale in galego proietta il tema della memoria in una dimensione più ampia, trascendendo i confini della Galizia. Una scelta che, probabilmente, tiene conto della vastità del pubblico ispanofono:

> Éste es un libro distinto, arriesgado y tan inolvidable como lo puede ser el tatuaje de un camillero que nos conduce al lado oculto de su vida y

---

[44] M. RIVAS, *A man dos paíños*, cit., p. 63.

[45] J. FOLKART, *Itinerant Identities*, 2008, cit., p. 16.

[46] CHIARA ELEFANTE, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press 2014, p. 143.

[47] Dalla quarta di copertina di M. RIVAS, *La mano del emigrante*, cit.

> a una parte olvidada de la reciente historia de España, un país que exportaba «mano de obra» y que ahora parece infectado por el virus de la desmemoria.[48]

Le vicende degli emigranti e dei naufraghi protagonisti del libro vengono presentate come una parte dimenticata della storia spagnola recente, e si parla di Spagna, non più di Galizia, come un paese esportatore di manodopera. Alludendo al «virus de la desmemoria», il testo vuole suggerire al lettore che tanti altri popoli del mondo, di cui troppo spesso ci si dimentica, hanno vissuto una storia di dolore e di perdita simile a quella dei protagonisti del libro. Una riflessione che Rivas stesso fa nella prefazione dell'edizione spagnola:

> La de los emigrantes y los náufragos son experiencias extremas en esa ruta fronteriza. A veces, en la vida real y de forma trágica, coinciden esas circunstancias en las mismas personas, como vemos que ocurre ahora entre el norte de África y España, y en otros escenarios. Pero incluso en condiciones no tan dramáticas, hay algo muy fuerte que une al emigrante y al náufrago. La lucha por la supervivencia y el ansia de una nueva vida. De otra vida.[49]

Ciò che Rivas intende fare nella prefazione è quindi ampliare la memoria dell'emigrazione galega e trasformarla in memoria esemplare,[50] mettendo in luce le analogie con altre realtà e invitando il lettore all'empatia non solo nei confronti del proprio ma anche degli altri popoli.

4. CONCLUSIONI

In questo contributo ci siamo soffermati sulla centralità del tema della memoria in *A man dos paíños* di Manuel Rivas, figura di spicco della scena letteraria galega. L'opera, che si propone di riscattare dall'oblio l'esperienza di emigranti e naufraghi, silenziosi protagonisti della storia galega, è permeata di memoria in ogni sua sfaccettatura: da privata e familiare a collettiva e storica. Tuttavia, come si è dimostrato nel presente studio, la presenza di questo tema non si esaurisce con il testo stesso: infatti, in *A man dos paínos*, forma e contenuto sono intimamente correlati. Da un lato, abbiamo visto come attraverso l'interessante commistione di linguaggi narrativi (finzione, fotografia e cronaca), cui l'autore è solito riferirsi con la metafora di contrabbando di generi, sia possibile scavare a fondo nelle pieghe della memoria ed esplorarla in ogni sua sfaccettatura. Dall'altro, alla luce del singolare uso che viene fatto dell'oggetto libro, ci siamo soffermati sull'apparato paratestuale dell'opera, riscontrando che la memoria trova spazio non solo tra le righe del testo ma anche sulle sue soglie. Un aspetto che sarebbe interessante analizzare anche in

---

[48] *Ibidem*.

[49] M. RIVAS, *La mano del emigrante*, cit., p. 8.

[50] E. LIIKANEN, *«La mano del emigrante» y «El álbum furtivo» de Manuel Rivas como memoria ejemplar*, cit., p. 136.

un'ottica paratraduttiva,[51] qualora l'opera dovesse approdare sul mercato estero in una nuova edizione tradotta.

[51] Per approfondimenti sulla paratraduzione, si vedano i contributi del gruppo di ricerca Traducción & Paratraducción dell'Universidade de Vigo, che si focalizzano non sul processo traduttivo in sé, bensì su come i paratesti incidano significativamente sulla percezione da parte del pubblico recettore di una letteratura tradotta (cfr. José Yuste Frías, *Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción*, in «DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada», XXXI (2015), pp. 317-347).

ISSN 2284-4473

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CRISAFULLI, EDOARDO, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, a cura di MARCO SANTORO e MARIA GIOA TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2005, pp. 447-463.

ĎURIŠIN, DIONÝZ, *Specific interliterary communities*, in «Neohelicon», II, 1 (1984), pp. 211-241.

ELEFANTE, CHIARA, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press 2014.

FOLKART, JESSICA, *Itinerant Identities: Galician Diaspora and Genre Subversion in Manuel Rivas's «A man dos paíños»*, in «Anales de la literatura española contemporánea», 33 (2008), 1, pp. 5-29.

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987, trad. it. di CAMILLA MARIA CEDERNA *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989.

GÓNZALEZ ARCE, TERESA, *La mano y los paíños*, in «La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana», 124 (2002), pp. 158-161.

KIM, YEON-SOO, *Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's* La mano del emigrante, in «Hispanic Research Journal», VII, 2 (2006), pp. 113-126.

LIIKANEN, ELINA, *«La mano del emigrante» y «El álbum furtivo» de Manuel Rivas como memoria ejemplar*, in *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, a cura di SADI LAKHDARI, Parigi, Indigo 2012. pp. 129-139.

MANERA, DANILO, *Pagine di letteratura spagnola del Novecento*, Cesena, Arci Solidarietà Cesenate 2002.

MILLER, STEPHEN, *Graphic-Lexical Dialogue in Marías and Rivas*, in «Romance Quarterly», LI, 2 (2004), pp. 97-110.

MOREIRAS-MENOR, CRISTINA, *Galicia Beyond Galicia:* A man dos paíños *and the End of Territoriality*, in *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, a cura di BENITA SAMPEDRO VIZCAYA e SIMON DOUBLEDAY, Oxford, Berghan Books 2008, pp. 136-160.

NOYARET, NATALIE, *Llanto por los náufragos de su tierra:* Naufragio *(Suso de Toro) y* La mano del emigrante *(Manuel Rivas)*, in *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, a cura di SADI LAKHDARI, Parigi, Indigo 2012, pp. 67-80.

PARDELLAS VELAY, ROSAMNA, *"O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer". Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas*, in «Olivar: revista de literatura y cultura españolas», XVI, 24 (2015), url http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a03 (consultato il 7 giugno 2024).

RIGNEY, ANN, *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing* in *Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*, a cura di BRIGIT NEUMANN, Berlino-Boston, De Gruyter 2005, pp. 345-353.

RIVAS, MANUEL, *A man dos paíños,* Vigo, Xerais 2000.

ID., *La mano del emigrante,* Madrid, Alfaguara 2001.

ID., *Por una luciérnaga. La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra.*, in *Conferencia Spinoza / Spinoza Lezing 2022*, Conferencia Spinoza, Utrecht, Instituto Cervantes 2022.

SONTAG, SUSAN, *On Photography*, New York, Picador 1977, trad. it. di ETTORE CAPRIOLO *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi 2004.

Vilavedra, Dolores, *Para una cartografía de la narrativa gallega actual*, in «Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura», IV, 1 (2007), pp. 7-15.
Ead., *La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual*, in «Romance Notes», LI, 1 (2011), pp. 87-96.
Ead., *Cartografiando la narrativa gallega contemporánea: la posición de Manuel Rivas y Suso de Toro en el sistema literario actual*, in *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, a cura di Sadi Lakhdari, Parigi, Indigo 2012, pp. 20-41.
Yuste Frías, José, *Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción*, in «DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada», XXXI (2015), pp. 317-347.

❧

Parole chiave

Manuel Rivas; *A man dos paíños*; Memoria; Galizia; Letteratura galega; Paratesto; Contrabbando di generi

Notizie dell'autore

Chiara Albertazzi è attualmente iscritta al Dottorato di Ricerca in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Bologna. Le sue ricerche si inseriscono nell'ambito dei *Translation Studies* e degli studi galeghi, con particolare attenzione ai processi di acquisizione, trasmissione e diffusione della letteratura galega sul mercato editoriale italiano dagli anni '80 ad oggi. Parallelamente alla ricerca, svolge attività di traduzione e revisione editoriale, specialmente nel campo della letteratura per l'infanzia. Dal 2024 è iscritta all'Associazione Ispanisti Italiani (AISPI).

Come citare questo articolo

Chiara Albertazzi, *La memoria sulle soglie del testo. Paratesto e contrabbando di generi in* A man dos paíños *di Manuel Rivas*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025).

❧

Informativa sul copyright

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral

Elsa Rita dos Santos – *Università di Trento*

Con la metafora delle *sale delle visite*, la poetessa portoghese Ana Luísa Amaral presenta una concezione del ricordo e della rivisitazione, sia personale che culturale, che riduce la distanza tra vita vissuta e memoria, individuale e collettiva, abbracciando la coesistenza e la coabitazione dei tempi. In entrambi gli ambiti – personale e culturale – si compie un'operazione che possiamo definire, riprendendo le parole della stessa poetessa, di *inverso* o *rovescio*. La rivisitazione culturale, poetica o storiografica, non si limita a essere un semplice *retelling* di ciò che è già noto, ma diventa una riscrittura che colloca l'atto di ricordare in una dimensione intima, capovolgendo le prospettive tradizionali della memoria. Questo *rovesciamento* della memoria tradizionale apre la strada a una visione culturale e storiografica più inclusiva, capace di intrecciare il vissuto privato con il ricordo collettivo. La metafora delle *sale delle visite* sintetizza con efficacia la complessità di questo approccio, radicato in un equilibrio tra etica, libertà e intimità nel ricordare.

With the metaphor of the *visiting rooms*, Portuguese poet Ana Luísa Amaral presents a conception of memory and revisitation, both personal and cultural, that reduces the distance between lived life and memory, whether individual or collective, embracing the coexistence and overlap of different times. In both realms – personal and cultural – a process takes place that we can define, borrowing the poet's own terms, as one of *inversion* or *reversal*. Cultural, poetic, or historiographic revisitation is not merely a retelling of what is already known but becomes a rewriting that places the act of remembering within an intimate dimension, overturning traditional perspectives on memory. This *reversal* of traditional memory opens the way to a more inclusive cultural and historiographic vision, one that intertwines individual experiences with collective memory. The metaphor of the *visiting rooms* effectively captures the complexity of this approach, rooted in a balance between ethics, freedom, and intimacy in the act of remembering.

Was bleibt aber, stiften die Dichter
Friedrich Höderlin, *Andenken*

Planto-me nesta cadeira de lona a ouvir o grasnar de um ganso, apesar de desaparecido há tanto tempo, ainda se pode escutar a sua voz, nesta varanda. Como é bom ter uma varanda virada do avesso. Como é bom ter uma varanda virada para dentro de mim.
Luís Cardoso, *O plantador de abóboras (Sonata para uma neblina)*

Le costruzioni e le contingenze della memoria individuale sono il filo conduttore dell'importante antologia *Escuro/Buio* (2014) della poetessa[1] porto-

[1] Nell'ultima intervista concessa, alla domanda «Poeta o poetessa?», Ana Luísa Amaral ha risposto: «Penso che ormai si possa anche chiamarmi poetessa». (Cfr Vítor Gonçalves, *Grande Entrevista. Ana Luísa Amaral*, RTP 3, Ep. 2906, agosto 2022, temporada 15, url https://www.rtp.pt/play/p9766/e634310/grande-entrevista (consultato il 31 ottobre 2024).

ghese Ana Luísa Amaral[2] (Lisbona, 1956- Oporto, 2022). Nella sua recensione a questa opera, il noto intellettuale e saggista Eduardo Lourenço (1923-2020) con l'acume e la sensibilità che lo hanno sempre contraddistinto sottolinea la centralità e le diramazioni delle declinazioni della memoria nell'opera poetica di Amaral. In *Obscura luz [crítica a "Escuro", de Ana Luísa Amaral]*, Lourenço suggerisce dunque di descrivere complessivamente la poetica di Ana Luísa Amaral come *Memorie rivisitate*,[3] titolo, recuperato dal critico, di un testo inserito nell'antologia *Às vezes o Paraíso/A volte il Paradiso* (1998) in cui Amaral presenta una concezione singolare della memoria e dell'atto di ricordare in sinergia con la propria scrittura.

Nella poetica di Amaral, l'importanza della memoria individuale si impone in netto contrasto con la tradizionale prospettiva storiografica portoghese. Fino alla Rivoluzione dei garofani (25 aprile 1974), infatti, le istituzioni ufficiali portoghesi avevano cercato di creare una storiografia nazionale che potesse mobilitare la popolazione attorno a un'immagine condivisa e unificante di memoria. Questo progetto è stato particolarmente promosso dal regime Estado Novo (1933-1974), che usava vari mezzi – dai libri scolastici alla letteratura, dal cinema alla musica – per ottenere consenso e consolidare una visione idealizzata e mitizzata del passato nazionale. Tuttavia, dagli anni Sessanta in poi, diversi scrittori hanno iniziato a riflettere criticamente sulle rappresentazioni storiche, presentando versioni alternative a questa narrazione ufficiale, che puntava a costruire un'identità nazionale fondata su miti glorificanti ma in ultima analisi sterili.

Amaral, al contrario, proclama fin dall'inizio l'importante contributo della memoria soggettiva nella rappresentazione del passato, spostando il focus dall'ambito pubblico e collettivo a quello intimo e individuale. La sua poesia

---

[2] Laureata all'Università di Coimbra in letterature anglo-americane, diviene in seguito docente all'Università di Porto, dove ha insegnato Letteratura Inglese e Nordamericana e dove ha compiuto il dottorato nel 1996 con una tesi sulla poesia di Emily Dickinson, scrittrice che tradurrà e con cui dialoga continuamente nella sua poesia. Amaral ha pubblicato numerosi saggi (per un quadro più completo del suo percorso accademico si consulti https://www.cienciavitae.pt/portal/5211-923F-2ED0, (consultato il 31 ottobre 2024), libri per bambini, teatro, un romanzo e tantissimi libri di poesia dal suo esordio con *Minha Senhora de Quê/Mia Signora di Cosa* (1990) all'antologia *O olhar diagonal das coisas/Lo sguardo diagonale delle cose* (2022), che raccoglie tutta la sua opera poetica e che Amaral ha ancora avuto la possibilità di curare. Oltre a ricevere le medaglie delle città di Matosinhos (2015) e di Oporto (2022), la poetessa ha conseguito, in Italia, il Premio speciale per la poesia Giuseppe Acerbi (2007) e il Premio Internazionale Fondazione Terzo Pilastro - Ritratti di Poesia (2018); in Spagna, il prestigioso riconoscimento Reina Sofia de Poesia Ibero-Americana (2021) e il Premio Leteo (2020), in Portogallo, cito soltanto uno particolarmente caro alla poetessa, il Premio Letterario Correntes d'Escritas (2007). In più, è stata anche vincitrice dei principali concorsi portoghesi per la saggistica, e di concorsi di letteratura per bambini con *A história da Aranha Leopoldina/La storia del ragno Leopoldino* (ragno in lingua portoghese è un sostantivo femminile, e il genere della protagonista è pertinente alla storia raccontata), anche il suo unico romanzo *Ara* (2013) ha vinto il Premio di narrativa P.E.N. Club portoghese (2014). La Fiera del libro di Oporto (2022) e l'Università di Porto (2024) l'hanno eletta personaggio dell'anno accostandosi in questo modo all'immensa stima e notorietà di Ana Luísa Amaral. Nelle vesti di divulgatrice, dal 2017 al 2022, ha tenuto all'interno del programma radiofonico notturno *A ronda da noite* di Luís Caetano, la rubrica *O Som que os versos fazem ao abrir/Il Suono che i versi fanno all'aprire*, in ogni puntata una recitazione introduceva la poesia. In questo modo si faceva risaltare l'importanza del ritmo e della sonorità, infine della musicalità nella poesia. (le puntate si possono ascoltare al link https://www.rtp.pt/play/p3076/o-som-que-os-versos-fazem-ao-abrir (consultato il 30 ottobre 2024). In Italia sono disponibili le seguenti traduzioni dell'opera poetica dell'autrice: *La scala di Giacobbe*, trad. it. e cura di LIVIA APA, Lecce, Manni Editori 2009; *Voci*, Ferrara, Kolibris Edizioni 2018; *What's in a name e altri versi*, trad. it. e cura di LIVIA APA, Milano, Crocetti Editore 2019; *Mondo*, trad. it. di LIVIA APA, Milano, Crocetti Editore 2022.

[3] EDUARDO LOURENÇO, *Obscura luz [crítica a* Escuro*, de Ana Luísa Amaral]*, in «Colóquio/Letras», 187 (2014), pp. 198-205, p. 199.

non cerca di perpetuare le immagini storiche ufficiali, ma di ricollocare la storiografia all'interno di una dimensione privata, dove gli affetti, le percezioni, i sentimenti e i ricordi hanno il primato. In questo modo, Amaral problematizza l'idea di una memoria astratta e imposta dall'alto, ricavando uno spazio per la vulnerabilità, l'assenza e la perdita, sovente escluse dalle grandi narrative storiografiche. Una scelta artistica che sfida la costruzione monolitica della memoria storica operata, in particolare, dall'Estado Novo, e in modo più generico dalla storiografia ufficiale.

Come cercheremo di analizzare in questo saggio, le metafore della memoria nella poesia di Amaral comprendono una lucida consapevolezza dell'io e al contempo della fragilità dell'atto di ricordare. E, tuttavia, questa limitazione umana è rovesciata – *avesso*/'rovescio' insieme a 'inverso' sono parole associate all'opera di quest'autrice – creando attraverso la scrittura un convivio con i ricordi personali e con la memoria culturale. La scrittura poetica nasce quindi da uno spazio conviviale dove la poetessa e il mondo, il passato e il presente dialogano, uno spazio segnato dagli affetti, dall'ironia, dalla quotidianità e principalmente dalla memoria.

1 MEMORIE RIVISITATE

Come riferito sopra, la denominazione *Memorie rivisitate* riproposta da Lourenço è stata tratta dall' omonimo componimento suddiviso in tre parti – «Poema 1», «Poema 2», «Poema 3» – di cui trascriviamo la prima:

> Em vez de vinte tempos
> de mudança
> queria um tempo
> só meu: revisitado
>
> Um tempo o mesmo
> tempo sempre o mesmo
> polvilhado de salas
> de visita
>
> Um tempo de mudar
> forma às coisas
> às vezes
> abrir portas[4]

Nel plurale *tempos*/'tempi' e nella parola *mudança*/'cambiamento' riecheggia il celebre sonetto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* del poeta Luís de Camões (1524-1580), autore di riferimento per ogni scrittore di lingua portoghese. Il sonetto camoniano, legato a una concezione rinascimentale del tempo che lo percepisce come fugace, esprime il rammarico del

[4] ANA LUÍSA AMARAL, *Memórias revisitadas,* in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, Porto, Porto Editora 2022, pp. 335-356, p. 355. Le citazioni dei poemi di Amaral sono dell'edizione della sua opera completa, curata dalla stessa autrice e pubblicata nell'anno della sua morte. Le traduzioni italiane delle poesie sono a cura dell'autrice di questo saggio. «Invece di venti tempi | di cambiamento | vorrei un tempo | tutto mio: rivisitato || Un tempo lo stesso | tempo sempre lo stesso | cosparso di sale | delle visite || Un tempo per cambiare | forma alle cose | a volte | aprire porte».

soggetto poetico per l'impatto del veloce passare del tempo sulla società e su sé stesso. La perenne transitorietà del mondo, il vivere in un momento di crisi sociale, politica e culturale, i riflessi del veloce e radicale cambiamento del mondo e l'invecchiamento naturale creano nel soggetto poetico un senso di perdita, che diventa ancora più pungente quando si confronta con l'abilità della natura di ricoprirsi di un «verde manto»[5] anno dopo anno.

Nei versi di Amaral, la concezione del cambiamento di segno negativo si contrappone all'espresso desiderio (*queria*/'vorrei') di un tempo unico ed esclusivo (*só meu*, cioè 'mio soltanto') consolidato dall'uso, questa volta, del singolare ('Tempo'), a cui si aggiunge all'inizio della seconda strofa la ripetizione di *o mesmo* ('lo stesso') e l'avverbio 'sempre'. L'idea di un unico tempo assegnato al soggetto poetico rivela una netta e fiera consapevolezza dell'Io che nonostante sia radicata nei ricordi (*tempo revisitado*/'tempo rivisitato') non tralascia presente e futuro. Infatti il ricorso al pronome possessivo cancella ogni potenziale neutralità nella percezione del tempo e si apre di tutte le possibilità (tempo passato, presente, futuro, rimembranze buone, cattive, individuali, familiari, o nazionali...) come parti integranti della propria esperienza di vita. Si manifesta quindi nettamente la volontà di trattenere il proprio vissuto, come espresso nei versi di *Entre Dois Rios e muitas noites/Fra due fiumi e tante notti*: «Só quando o coração percebe, em | sobressalto, que é possível amar entre | dois rios, amar ambos os rios, esses que vão. | E ficam. [...]».[6] In questi versi si proclama una dinamica mnemonica orientata dagli affetti – dal cuore – in quello spazio sedimentale intermedio tra l'oblio e il ricordo in cui ogni individuo si muove e si radica.

Tale condizione si riscontra anche nella biografia dell'autrice, la quale ha confessato in diverse interviste che è stato lungo e difficile il suo adattamento al nord, in seguito al trasferimento della famiglia, all'età di 9 anni, da Lisbona (bagnata dal Tago), città in cui è nata, a Leça de Palmeira, piccola località di mare vicina a Oporto (sulla sponda nord del Douro), dove è morta. Questo vivere e sentirsi tra due appartenenze ha segnato la sua poetica in quanto spazio intermedio, spazio di mezzo oppure «spazio tra», come Isabel Pires de Lima caratterizza la poesia di Amaral.[7]

Nella seconda strofa, si esplicita il termine 'rivisitato', usato comunemente con il significato di riconsiderare un momento del passato o di reinterpretare un testo. Al contrario la poetessa, facendo riferimento alle 'sale delle visite' cancella l'idea di richiamo per introdurre la nozione di intercambio tra i ri-

---

[5] «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, | muda-se o ser, muda-se a confiança; | todo o mundo é composto de mudança, | tomando sempre novas qualidades. || Continuamente vemos novidades, | diferentes em tudo da esperança; | do mal ficam as mágoas na lembrança, | e do bem (se algum houve), as saudades. || O tempo cobre o chão de verde manto, | que já coberto foi de neve fria, | e, em mim, converte em choro o doce canto. || E, afora este mudar-se cada dia, | outra mudança faz de mor espanto, | que não se muda já como soía», LUIS DE CAMÕES, *Obras completas de Luís de Camões. Lírica*, organização, introdução e notas de MARIA VITALINA LEAL DE MATOS, vol. II, Silveira, E-Primatur 2022, p. 122; la traduzione italiana (*Cambiano i tempi, cambiano le volontà*) è stata realizzata da ANDREA RAGUSA e si può leggere in *Poeti di Lisbona. Camões, Cesário, Sá-Carneiro, Florbela, Pessoa*, Lisboa, Lisbon Poets & Co. 2016, p. 26.

[6] A.L. AMARAL, *Entre dois rios e muitas* noites, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 714-715, p. 715. «Soltanto quando il cuore capisce, di | soprassalto, che è possibile amare tra | due fiumi, amare entrambi i fiumi, quelli che vanno. | E restano».

[7] ISABEL PIRES DE LIMA, *Concertos/ Desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral*, in «Veredas», 3 (2000), pp. 307-318. url https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/276 (consultato il 15 luglio 2024).

cordi e il soggetto poetico, sottolineando sia la soggettività dell'atto di ricordare che il contesto in cui le memorie affiorano. Una modalità di accedere ai ricordi che s'inserisce quindi all'interno di quella tipologia che Aleida Assmann in *Ricordare. Forme e mutazioni della memoria culturale* (1999) denomina «memoria viva o episodica» e che, nelle parole della studiosa tedesca, «rimane asistematica, casuale e disordinata», e più avanti «la sua legge di coerenza è la libera associazione individuale».[8]

Esistono numerose e diverse metafore spaziali legate alla conservazione dei ricordi. Una delle più classiche è quella dell'archivio o della biblioteca, in cui la capacità illimitata di accumulare informazioni si combina con un'organizzazione rigorosa e metodica, dove i ricordi sono collocati in modo ordinato e sistematico. Allo stesso tempo, a livello individuale, incontriamo spesso la metafora della soffitta, che rappresenta i ricordi latenti o residuali, quelli nascosti, volontariamente o meno, come se fossero stati accantonati in uno spazio meno accessibile. Un'altra immagine frequente è quella del pozzo, utilizzata in riferimento ai ricordi traumatici o profondamente sepolti nella mente, e dunque difficili da raggiungere, ma presenti in profondità.

Oltre alla conservazione, la spazializzazione della memoria riconvoca anche le antiche tecniche mnemoniche che consideravano l'atto di ricordare come supportato dalla strutturazione spaziale e ordinata dei ricordi in *loci* (luoghi). Secondo questa concezione, i ricordi venivano collocati in luoghi mentali precisi, disposti lungo un percorso fisso e prestabilito, permettendo così a chi ricordava di camminare mentalmente lungo questo tragitto per ricostruire un evento o un insieme di informazioni passate. Questo metodo si basava sull'idea che la memoria fosse ancorata allo spazio e che la disposizione dei ricordi in uno schema ben definito avrebbe facilitato il processo di recupero.

Diversamente da queste metafore spaziali si manifestano le *sale delle visite* di Amaral che esprimono un rapporto dinamico con i propri ricordi, tutti disposti in modo casuale – indicato dal participio passato *polvilhadas*/'cosparse' – e sullo stesso piano, da quelli felici a quelli traumatici, dai più prossimi ai più lontani. Una strategia mnemonica che si discosta dalla concezione classica della memoria. Infatti, rivendicando luoghi della memoria disposti in modo sparso e disordinato, contraddice il percorso lineare e l'ordine cronologico dell'atto di ricordare tradizionale. Pertanto, ogni volta che si genera un itinerario, si costruiscono nuove relazioni tra eventi, sensazioni, oggetti, immagini, testi, insomma tra tutti i contenuti – materiali e immateriali – di cui si compone la memoria. Sono i telai della memoria – un'altra metafora a cui si aggiungono il ricamo, il lavoro a maglia, la rete...[9] – tutte metafore, non a caso, legate a occupazioni tradizionalmente femminili e che traducono la tessitura dei tempi, dei ricordi e delle storie in un unico spazio.

Questa disposizione della casa interiore presuppone ciò che più tardi la scrittrice chiamerà 'la coabitazione dei tempi', nei versi di *Das mais puras memórias: ou de lumes/Dalle più pure memorie: o dei lumi* (in *Escuro/Buio*). In questi versi Amaral contrappone i vivissimi e gioiosi momenti dell'infanzia, ricordati nel momento di addormentarsi – ai confini quindi del sogno –, con, al risveglio, il mondo contemporaneo tormentato dalla crisi finanziaria e

[8] ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002, p. 178.

[9] Molti di questi riferimenti s'incontrano ad esempio nella poesia *Narrações (ou nem tanto) / Narrazioni (o non tanto)*, in A.L. AMARAL, *O olhar diagonal das coisas*, cit., p. 186.

delle successive misure di contenimento economico, attualità che si fa presente attraverso la lettura dei giornali:

> Onde cabe a alegria recordada
> em frente do incêndio que vi ontem de noite?
> onde as cores da alegria? o seu corte tão nítido
> como se fosse alimentado a átomo
> explodindo
>
> como fazer de tempo? como fingir o tempo?
>
> .....
>
> E todavia os tempos coabitam
> E o mesmo corredor dá-lhes espaço
> e lume[10]

L'iniziale perplessità di trovarsi ad accogliere un vissuto lieto e quieto nel frangente di oggi si scioglie nella constatazione che la comprensione (*lume*/'lume') di queste antitetiche realtà avvenga nello stesso spazio, ossia nel proprio percorso di vita (*corredor*/'corridoio'). L'espressione *coabitazione dei tempi* traduce quindi il coesistere del passato nel momento presente – appunto il presente del passato a cui fa riferimento il titolo scelto per questo monografico –, oppure, riprendendo il testo poetico centrale di questo saggio, l'incontro con le *sale delle visite* in cui si mescolano non solo i ricordi e il quotidiano del soggetto poetico ma pure l'attualità, presenza che chiaramente nega l'esclusione del poeta dal mondo che lo circonda. Di conseguenza, la consapevolezza di sé stessa si completa nella coscienza degli altri, giacché – come ha affermato la poetessa in un'intervista – quest'ultima è essenziale per il buon funzionamento dello spazio pubblico.[11]

Un'etica segnalata da José Cândido Oliveira Martins in questi termini:

> Nella vasta opera poetica di Ana Luísa Amaral, [...] tra altre linee di forza, troviamo la presenza di una scrittura molto vigilante sulla realtà sociale circondante, con un orizzonte cosmopolita e preoccupazioni profondamente antropologiche. Ri-pensare l'essere umano e la sua

[10] EAD., *Das mais puras memórias: ou de lumes*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 911-913, p. 913. «Dov'entra la gioia ricordata | difronte all'incendio che ho visto ieri notte? | dove i colori della gioia? il suo taglio così netto | come si fosse stato nutrito ad atomi | in esplosione || come fare di tempo? come fingere il tempo? || E tuttavia i tempi coabitano | e lo stesso corridoio dà loro spazio | e lume».

[11] V. GONÇALVES, *Grande Entrevista. Ana Luísa Amaral*, cit.

Sulla concezione dello spazio pubblico in Portogallo si rimanda al saggio di JOSÉ GIL, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio D'Água 2004, in cui l'autore denuncia l'assenza di spazio pubblico nel paese, inteso come luogo di scambio e dialogo di idee. José Gil identifica nella rigida politica di censura durante lo *Estado Novo* (1933-1974) l'origine di questa situazione.

> condizione indifesa, tante volte partendo da inaspettate e rivelatrici situazioni del quotidiano, senza trascurare il linguaggio utilizzato.[12]

Siamo dunque dinanzi a una scrittrice che si distanzia definitivamente dall'immagine del poeta isolato nella sua torre d'avorio. Anzi, la scrittura di Amaral si distingue proprio per l'autoresponsabilità, riconducibile al verbo rivisitare e, soprattutto, all'implicita convivialità con il mondo che ci circonda, evocata nel titolo del volume della sua opera completa *O olhar diagonal das coisas/Lo sguardo diagonale delle cose*. Espressione che, nelle parole di Rosa Maria Martelo, significa un movimento in entrambe le direzioni, ovvero, del poeta verso il mondo ma pure del mondo che si lascia catturare in uno squarcio di comprensione: «Così, lo sguardo è al contempo un modo obliquo di vedere (un'azione radicata nel soggetto) e un modo obliquo di essere visti (un'azione radicata nel milieu di quello stesso soggetto, che a sua volta è visto, interpellato dalle cose stesse)».[13]

Un incrocio, un'epifania, a cui scherzosamente – o magari non tanto – Amaral fa riferimento con l'espressione *romântico desvio*/'romantica deviazione',[14] per quell'inesplicabile incontro del mondo interiore del poeta con le cose che lo circondano, un meccanismo mentale, spirituale o emotivo che trasforma attenzione e attesa dell'autore in comprensione del mondo, quindi in atto di scrittura che cattura uno squarcio di mondo in modo obliquo.

E passiamo alla terza strofa, in cui il tempo della memoria, a cui si accede attraverso la rivisitazione, si rivela essere quello della creazione artistica – «um tempo de mudar | forma às coisas» – in questo caso specifico, di «dare forma alle cose» attraverso l'arte poetica. Alla poesia si riconosce il dono di aprire l'Io a infinite possibilità o vie di comprensione del mondo - «às vezes | abrir portas» – il che significa che la poesia resta, nelle parole di Marinela Freitas: «quella goccia di speranza che sta nella possibilità della poesia di aprirsi al mondo permettendoci di continuare essendo, vivendo, resistendo».[15] Spazio quindi del riscatto umano dalle contingenze mondane, come il salvataggio che permette a noi umani di pensare al futuro dalla comprensione del presente, dataci dalla poesia.

A questo proposito, forse vale la pena notare la frequente assenza di punti fermi alla fine delle strofe, come se la poetessa lasciasse le sue poesie con un orizzonte aperto, evitando di essere assertiva o imporre opinioni conclusive o

---

[12] «Na extensa obra poética de Ana Luísa Amaral (1956), [...] entre outras linhas de força, encontramos a presença de uma escrita muito vigilante sobre a realidade social circundante, num horizonte cosmopolita e de preocupações fundamente antropológicas. Re-pensar o ser humano e a sua condição desamparada, tantas vezes a partir de inesperadas e reveladoras situações do quotidiano, sem esquecer a linguagem usada» (JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS, *Mediterrâneo – entre a memória, o apocalipse e a esperança: a poesia de Ana Luísa Amaral*, in «Forma breve», 16 (2019/2020), pp. 100-109, p. 104).

[13] ROSA MARIA MARTELO, *Maneira de ao desviar ser centro*, in «Colóquio/Letras», 212 (2023), pp. 19-24, p. 21. «Temos, assim, que o olhar é simultaneamente um modo oblíquo de ver (uma acção que radica no sujeito) e um modo oblíquo de ser visto (uma acção que radica no entorno desse mesmo sujeito, que por sua vez é visto, interpelado pelas coisas mesmas)».

[14] Nel poema *Poses do desconforto/Posa del disagio*, in A.L. AMARAL., *O olhar diagonal das coisas*, cit., p. 178.

[15] MARINELA FREITAS, *E todavia: artes do possível. Recensão a* E Todavia*, de Ana Luísa Amaral*, «Cadernos De Literatura Comparada», 35 (2016), pp. 399-407, p. 406: «essa gota de esperança que reside na possibilidade de a poesia se abrir ao mundo e de com ela irmos sendo, vivendo, resistindo».

prospettive. Piuttosto i suoi versi ondeggiano tra l'intento della poetessa e l'interpretazione del lettore, sedimentando nel pensiero del lettore quell'ambita apertura al mondo resa possibile proprio dalla poesia.

2 LA CERIMONIA

La tipologia di memoria individuale presente in *Memorie rivisitate* si differenzia dalla memoria culturale – volontaria e intenzionale, essa infatti subisce una decostruzione/rivisitazione quando viene reinterpretata dagli itinerari di memoria del soggetto poetico, in un processo di intertestualità. Maria Irene Ramalho, nella postfazione di *Lo sguardo diagonale delle cose*, ha caratterizzato questo processo con la felice espressione «la tradizione rovesciata»,[16] cioè una decostruzione/rivisitazione operata dal soggetto poetico a partire da sé stesso e al contempo dentro sé stesso, ossia, ribaltando la direzione dello sguardo.

Questo tipo di rivisitazione è spesso presente nell'antologia *Buio* e per caratterizzarla potremmo semplicemente usare il termine di *intertestualità*, anche se il processo si avvicina di più al significato originario di palinsesto (anch'esso non a caso metafora della memoria), nel senso che la memoria culturale svolge il ruolo di primo testo e la rivisitazione poetica quello di secondo testo, che riscrive la versione tradizionale, sprigionando personaggi ed eventi storici dalla loro cristallizzazione nel tradizionale immaginario culturale.

Una delle poesie di Amaral che meglio illustra questa singolare strategia di decostruzione/rivisitazione è *A cerimónia*/*La cerimonia*, dove la poetessa dà voce alla regina Filippa di Lancaster (Inghilterra, 1360 - Portogallo, 1415),[17] compiendo una commovente e radicale operazione di recupero dei sentimenti e della quotidianità di questa donna, di cui mette a nudo lo svuotamento della sua dimensione intima ed esistenziale operato dalla storiografia tradizionale e, di conseguenza, dalla memoria culturale.

Già il verso di esordio – «Sagrei-os, aos meus filhos» | «Consacrai loro, i miei figli»[18] – capovolge (o rovescia) la prospettiva storica rivelando una regina che si sente stretta nella figura di comparsa o mera madre fisiologica – non a caso il «grembo umano» è l'espressione celebrativa usata da Fernando Pessoa (1888-1935) in *Messaggio* (1934). In contrapposizione con l'immagine cristallizzata dalla storiografia tradizionale, la regina sostiene dunque il proprio protagonismo fin dal primo verso in quanto guida, perlomeno spirituale, della cosiddetta Generazione Illustre, ossia dei suoi noti e distinti figli. E tuttavia, ella stessa all'atto simbolico della consacrazione, antepone la sua dimensione intima quando confessa che, al risveglio, e «enquanto não chegavam as horas do dever»,[19] i suoi pensieri andavano ai tempi dell'infanzia, al

---

[16] MARIA IRENE RAMALHO, *A força de dentro. Posfácio*, in ANA LUÍSA AMARAL, *O olhar diagonal das coisas*, Porto, Porto Editora 2022, pp. 1345-1356.

[17] Regina consorte è celebrata nella storiografia tradizionale per essere stata la moglie illuminata del re portoghese João I che ascende al trono dopo una crisi dinastica e un aspro confronto bellico con la Spagna (allora ancora Regno di Castiglia e Léon); è passata alla storia come la madre della Generazione Illustre, così sopranominata da Luís de Camões nei Lusiadi (canto IV, strofe 50), perché tutti i figli si distinsero per un notevole livello di cultura, iniziativa e ottime doti da governante.

[18] A. L. AMARAL, *A Cerimónia*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 936-938, p. 936.

[19] *Ibid.* «finché non arrivavano le ore delle mansioni».

padre, al paese che era stata costretta a lasciare da bambina, coi suoi paesaggi e la sua pioggia – «tão contínua como as minhas saudades»[20] – rispecchiata nel dolce pianto del suo presente. Sono i ricordi che le permettono di continuare a svolgere i propri incarichi, incluso l'atto simbolico di trasmissione di oggetti e doti ai figli, ovverosia il momento in cui offre in eredità a ognuno di loro un dono che sarà determinante per le loro azioni future: al primogenito Duarte, lo scettro e la carta, a Pedro la spada, a Henrique la curiosità verso il mondo e all'ultimo la capacità di contemplare e ricordare. Oggetti simbolici o peculiarità sue che stanno alla radice delle gesta che contraddistinguono i principi nella memoria storica futura: Duarte (1391-1438) sarà re e si distinguerà come autore, tra altri libri di poesia e prosa, del noto trattato *O Leal Conselheiro/Il Leale Consigliere*, Pedro (1392-1449) avrà la reggenza e per questo morirà in battaglia, Henrique (1394-1460) avvierà il movimento di Espansione Oltremarina e passerà alla posterità come Henriques il Navigatore; infine Luís (1400-1442) all'animo più contemplativo rimane colui che ha sempre serenamente assecondato i fratelli.

Nei versi finali, le rimembranze della regina si esplicitano nella forma sia di nostalgia sia di anticipazione della devastante e violenta Guerra delle due rose (1455-1485/87):

> Onde ficaram as minhas tardes
> molhadas de chuva?
> E a memória que de mim ficou,
> porque não fala ela dos meus campos verdes
> e das sombras dos rebanhos que os atravessavam?
>
> Porque me nega essa memória
> as rosas que, em futuro,
> e ditas como guerra,
> haveriam de dizimar tanta da minha gente?
>
> Por que outra noite trocaram
> o meu escuro?[21]

I ricordi della regina di Amaral rimangono sempre e comunque legati all'Inghilterra, sia attraverso la memoria individuale che quella storica e familiare. La sua identità si radica quindi nell'essere inglese, elemento che la storiografia tradizionale tende ad annacquare di fronte alla notorietà e all'incidenza delle imprese dei suoi figli sulla Storia del Portogallo. Alludendo al sanguinoso conflitto dinastico, ancora a venire, che segnerà la fine della sua Casa di Lancaster alla guida dell'Inghilterra, la regina prova a reinserirsi in un tempo dal quale è stata esclusa, a causa dell'esilio, e della morte. La nostalgia diventa l'elemento caratterizzante di Filippa di Lancaster nel poema di Amaral, spostando l'attenzione non tanto sulla sua provenienza – comunque

[20] *Ibid.* «così perenne come la mia nostalgia».

[21] Ivi, p. 938. «Dove sono rimasti i miei pomeriggi | bagnati dalla pioggia? | E la memoria che di me è rimasta, | perché non parla essa dei miei campi verdi | e delle ombre dei greggi che li attraversavano? || Perché questa memoria mi nega | le rose che, in futuro, | e dette come guerra, | avrebbero decimato tanta della mia gente? || Per quale altra notte hanno cambiato | il mio buio?».

sempre presente nelle biografie, nella storiografia, nei manuali scolastici, nel cinema, nel teatro e nel romanzo storico – ma piuttosto sull'appartenenza affettiva all'Inghilterra, al compenetrarsi tra lontani paesaggi ed eventi storici.

Nei versi di Amaral, la regina si rivela dunque consapevole dell'assenza e della perdita di un vissuto che si ripropone quotidianamente sotto forma di nostalgia. Ricordi che la rappresentano in netto contrasto con la memoria culturale, in questo caso soprattutto letteraria giacché i versi di *Messaggio*, continuamente presenti, sebbene mai citati in *Buio*, svolgono il ruolo di palinsesto. Un'ulteriore distinzione sovversiva si compie nel considerare l'atto della consacrazione come risultato di un sogno o disegno della stessa regina: «Sagrei-os na minha mente, | antecipando o gesto de outra | que teria o meu nome».[22] In questo modo alla donna e regina Filippa è concessa una qualità maschile, cioè la capacità di progettare, di sognare e mettere in atto i suoi desideri o sogni, come succede, in *Messaggio*, con re Dinis (1261-1325) o con il principe Henrique, figure cruciali nella storia del Portogallo. La capacità di ideare, progettare e in definitiva realizzare viene considerata una facoltà maschile anche in ambito storiografico, si ricordi ad esempio la tesi dello storico Jaime Cortesão (1884-1960) sulla Scuola di Sagres di Henrique il Navigatore, secondo la quale il principe avrebbe riunito intorno a sé nel lontano promontorio di Sagres geografici, marinai, astronomi e altri saggi per tracciare quelle che sarebbero poi diventate le vie portoghesi dell'Espansione oltremarina.

Si genera così uno sdoppiamento tra la figura umana e quella storica, ovvero tra la silhouette, caratterizzata da una limitata densità umana, tramandata dalla storiografia, e all'inverso l'intimità e il vissuto ricostruito da Amaral. A questo riguardo, si potrebbe dire che Amaral fa propria la sfida lanciata da Paul Ricoeur,[23] ossia quella di evidenziare e riflettere sul ruolo mediatore della memoria – individuale e collettiva – tra il tempo vissuto e le sue configurazioni narrative. Il tipo di 'doppio' riferito sarà ripreso da Amaral anche in altre figure dell'immaginario culturale, come la biblica Salomé o Natércia, donna amata dal soggetto poetico in alcuni componimenti apocrifi, che la tradizione ha tuttavia associato a Luís de Camões.

Infatti, *Natércia fala a Catarina/Natércia parla a Catarina*, testo poetico appartenente all'antologia *A Génese do Amor/La Genesi dell'Amore* (2005), è un caso paradigmatico della strategia di sdoppiamento operata da Amaral per evidenziare lo scarto umano tra l'immagine storica o letteraria e la persona reale. In questo testo, Natércia, oggetto di un amore struggente da parte del soggetto poetico, si rivolge a Catarina, la signora di corte di cui il suo nome è l'anagramma, quindi la donna reale dietro al nome Natércia. Il discorso di Natércia oscilla tra l'orgoglio di essere l'oggetto degli amori e dei sogni del poeta – «Eu sou essa | que sonhou aquele | que entre sonhos | e versos | me sonhou»[24] – e quindi eterna in conseguenza della fama letteraria acquisita da Camões e, dall'altro lato, la donna in «carne | e sangue, e pele»[25] e, in aggiun-

[22] Ivi, p. 936. «Consacrai loro nella mia mente, | anticipando il gesto di un'altra, | che avrebbe preso il mio nome».

[23] PAUL RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino 2004.

[24] A.L. AMARAL, *Natércia fala a Catarina*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 628-629, p. 628. «Io sono essa | che ha sognato colui | che tra sogni | e versi | mi ha sognato».

[25] *Ibid.* «carne, | e sangue, e pelle».

ta, mortale. Natércia desidera appunto lo spazio intermedio tra eternità e mortalità, tra la donna sognata e la donna sconosciuta, perché «innominata» nel suo vero nome, tra la forma fissa letteraria che non ha la possibilità di evolversi e la libertà e la facoltà di sentire degli umani, insomma tra la memoria e l'oblio. Uno sdoppiamento che esprime la consapevolezza non di un'identità fratturata, ma di un'identità rovesciata, in quanto in contrasto con le caratteristiche e gli atteggiamenti dell'immagine dominante.

Questo rovesciamento della tradizionale rappresentazione della figura femminile esalta l'interrogazione finale di *La cerimonia*, rivolta soprattutto a noi, lettori, che accettiamo passivamente e acriticamente le sagome proposte dalla storiografia e di una certa letteratura, senza considerare neanche lontanamente l'essere umano reale che si cela dietro il personaggio storico o letterario che sia.

3 LA CASA E IL TEMPO

E viene naturale collegare le riflessioni di *La cerimonia*, appena presentate, con i seguenti versi di *Experiências e evidências/Esperimenti e evidenze*, nell'antologia *Mundo/Mondo* (2020):

> O interior da História
> repelido por séculos,
> o corpo em negativo de tantas antes dela:
> um grão de areia
> de encontro ao negativo do deserto
> – durante tantos séculos[26]

Si ripropone la questione di genere, ossia l'esclusione dei contributi di moltissime donne – granelli di sabbia appunto nel deserto della letteratura e della Storia – dal processo storico dell'umanità, in particolare dai registri dello sviluppo scientifico, che è descritto come un deserto per la scarsa densità umana, poiché mancano riferimenti alla presenza femminile, così come all'intimità e alla soggettività, sia femminile che maschile.

Tuttavia, a rendere particolarmente affascinanti questi versi è la metafora del negativo. Essa comprende sia l'idea di dualità o sdoppiamento, già riferita, sia l'idea di qualcosa che attende di essere sviluppata e riconosciuta, ossia una realtà presente ma non ancora visibile, perché in attesa di un processo di trasformazione che la porti alla luce. Cambiamento realizzato appunto da quel rovesciamento o da quella sovversione della tradizione, a cui fa riferimento Maria Irene Ramalho.

Il termine *sovversione* è stato scelto dalla poetessa stessa nella sua ultima intervista[27] per descrivere il suo approccio alla tradizione e al canone poetico in generale, poiché indica l'azione di minare dall'interno il sistema della poesia e della storiografia, piuttosto che una deviazione, trasgressione o discostamento dalla norma stabilita. A essere messa in discussione, quindi, è la me-

---

[26] EAD., *Experiências e evidências*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 1298-1299, p. 1298: «L'interiore della Storia | respinto per secoli | il corpo in negativo di tante prima di lei: | un granello di sabbia | andato contro il negativo del deserto | – durante tanti secoli».

[27] V. GONÇALVES, *Grande Entrevista. Ana Luísa Amaral*, cit.

todologia storica, che nel suo processo di selezione[28] scarta la soggettività, le testimonianze in prima persona, i sentimenti, le percezioni e i gesti di quotidiani.[29] Infatti è dall'intimità quotidiana e dagli affetti oltre che dai pensieri di personaggi congelati in immagini immortalate dalla storiografia e dalla letteratura che parte la poetessa, sovvertendo non solo il metodo e la traiettoria, ma anche il risultato.

Ritorno quindi alla dimensione individuale e alla memoria soggettiva, alle sale per le visite con cui si vorrebbe costruire la propria abitazione o l'io lirico. Elementi che ritroviamo in uno degli ultimi testi poetici di Amaral, *A casa e o tempo*/*La casa e il tempo*. Versi che ruotano intorno alla percezione di una perdita causata da una paralisi esistenziale – la poetessa ha convissuto per anni con una lunga malattia – dalla quale si può trovare riscatto solo nella memoria individuale:

> Não, não foi o tempo que perdi, nem o relógio,
> nem nenhum livro,
> nem sequer o desejo de escrever
>
> O que perdi foram os versos
> que há um ano escrevi
> sobre esta casa
> [...]
> Nas muitas casas dentro
> da casa que não era uma casa qualquer:
> paredes de palavras, uma radiografia ao lado das palavras,
> testamento do corpo provando a equação da energia:
> o relativo tudo, fotografias,
> escadas inusitadas de subir,
> e aquela cadeira estofada de vermelho
> lá ao fundo, entre Cristos, pinturas, corredores,
> sítios escuros de fora e mais de dentro,
> e um candeeiro verde-água, muito belo
>
> Um mundo a negro e a cores,
> onde, parado, o tempo junto à casa se instalou ––
>
> Perdi já não sei onde
> os versos que há um ano escrevi

[28] Selezione, interpolazione e critica delle fonti formano le tre fasi del processo di scrittura della storia, in cui la prima sarebbe quella che illustrerebbe in modo più netto l'autonomia del pensiero storico (cfr. ROBIN GEORGE COLLINGWOOD, *A ideia de história*, Lisboa, Presença 1994, pp. 295-296).

[29] Nel 2010, Ana Luísa Amaral era ancora distante dalla poetica di rovesciamento o sovversione della tradizione quando sosteneva che: «Esse [le poesie] possono parlare di tradizione e discostarsi dalla tradizione: abitare uno spazio intermedio. Ma credo che in esse ci sia sempre, allo stesso tempo, il desiderio di dimenticare e la fiducia nella memoria come nostra caratteristica più umana» (ANA LUÍSA AMARAL, *Os Teares da Memória*, in «Revista Crítica de Ciências Sociais», 89 (2010), pp. 185-205, p. 204. url https://doi.org/10.4000/rccs.3766 (consultato il 27 luglio 2024).

sobre esta casa,
mas há molduras que não dissipam nunca
o rosto ou aguarela que resguardam[30]

Il senso di perdita solleva una serie di riflessioni nel soggetto poetico, il quale inizia a esaminare sé stesso, ovvero la propria casa interiore. In questa ritroviamo tutta la non sistematicità, la casualità e il disordine tipici della memoria viva o episodica, a tratti offuscata dal senso di dispersione e lo smarrimento causato dalla perdita iniziale. Una situazione ulteriormente aggravata dal fatto che a essere persi sono i versi nella 'casa' di un poeta.

All'iniziale reciproca interazione conviviale tra soggetto poetico e memorie si sovrappone adesso uno scenario di distanza e abbandono – «lá ao fundo, entre Cristos, pinturas, corredores, | sítios escuros de fora e mais de dentro». A questo punto a prevalere nella coabitazione dei tempi non sono più le percezioni e gli affetti bensì gli oggetti: le metaforiche iscrizioni «paredes de palavras», le radiografie, a fare presente la malattia, le fotografie e i dipinti, immagini cristallizzate del passato oppure scene soggettivamente vive, la sedia color sangue e i Cristi, eterne rappresentazioni del corpo sofferente. Oggetti che sono testimoni di una memoria ma il presente doloroso distanzia il soggetto poetico dai ricordi. E a questo breve elenco di oggetti si aggiungono le «escadas inusitadas de subir», quindi gli ostacoli imprevisti, e perfino i «corredores», percorsi di vita ormai guardati con il distacco della lontananza eretta dalla malattia, l'ombra che trafigge l'intera poesia. Sono lontani i corridoi che in precedenza davano respiro e lume al cammino del soggetto poetico, ora sovrastati dal debole chiarore di una lampada, che tuttavia è di colore verde-acqua, simbolo di speranza e del tempo.

Un mondo appannato, dove non c'è più spazio per il bianco, poiché l'espressione corretta sarebbe un mondo in bianco e nero, invece senza il colore in cui tutti i colori confluiscono si esclude la luminosità, la chiarezza e l'intensità del vivere. Infatti il tempo trascorso nel presente sta nettamente in contrapposizione al vissuto che resta sulla soglia della casa. E tuttavia l'avversativa con cui inizia l'ultima strofa presenta un soggetto poetico tutt'altro che rassegnato, anzi resiliente e consapevole di sé e della sua identità, ancora in grado di *resguardar*, ossia di avvolgere e proteggere sé stesso: le proprie memorie.

Le due poesie con cui termina il libro rendono effettiva la resilienza dell'autrice. In *Falando em línguas/Parlando in lingue* si ritorna alla quotidianità e ai riferimenti culinari e gastronomici, di cui la poesia di Amaral è cosparsa. Ricompare il mondo intorno al soggetto poetico e si ritrovano le banali circostanze concrete di ogni giorno, in questo caso specifico due innamorati in un caffè di Praga.[31] A chiudere l'antologia c'è una poesia su un epigramma nella

[30] A.L. AMARAL, *A casa e o tempo*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 1338-1339: «No, non è stato il tempo che ho perso, né l'orologio, | né libro alcuno, | neppure il desiderio di scrivere. || Ciò che ho perso sono stati i versi | che un anno fa ho scritto | su questa casa. || [...] Nelle tante case dentro | alla casa che non era una casa qualsiasi: | mura di parole, una radiografia accanto alle parole, | testamento del corpo provando l'equazione dell'energia: | il relativo tutto, fotografie, | scale inattese da salire, | e quella sedia rivestita di rosso | là in fondo, tra Cristi, dipinti, corridoi, | luoghi bui da fuori e di più da dentro, | e una lampada verde-acqua, molto bella || Un mondo in nero e a colori | dove, fermo, il tempo accanto alla casa si è sistemato ––|| Ho perso non so più dove | i versi che un anno fa ho scritto | su questa casa, || ma certe cornici non dissipano mai | il viso o l'acquarello che custodiscono».

[31] EAD., *Falando em línguas*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 1340-1341.

lapide di una coppia, Burton e Virginia Doris, che è stato a sua volta tratto dall'epitaffio scritto da Thomas Gray per una sua amica. Riappare la coabitazione dei tempi, l'interiorizzazione della poesia di Emily Dickinson e, alla fine, l'intimità innalzata a immaginata soluzione dell'enigma della presenza di quei versi al cimitero nordamericano.[32] Il tutto racchiuso da un titolo giocoso[33] *Que será, será: Mundos depois/Che sarà, sarà: Mondi dopo* che testimonia l'apertura resiliente al futuro – anche quando questo si palesa come morte – nella poesia di Amaral.

Si è cercato di presentare una poetica che radica la propria identità nella memoria individuale, intrecciandola con il vivere quotidiano e, soprattutto, con l'intimità, quale tratto distintivo dell'esperienza personale. Il processo di decostruzione/rivisitazione – rovesciamento o sovversione – presente in questa poetica opera su certe immagini e concezioni cristallizzate dalla tradizione aprendole al disordine del vissuto quotidiano, all'intimità e agli affetti in netto contrasto con una storiografia rappresentata come ordinata, lineare, oggettiva. La scrittura innovativa e di rottura o rovesciamento operata da Amaral apre a riflessioni sul ruolo della poesia nella formazione di una nuova memoria culturale e di una storiografia di più ampie prospettive, in cui, appunto, la sfera privata e personale, abitata da sentimenti e percezioni, possa svolgere un ruolo centrale. Infine, la metafora delle *sale delle visite* riassume la confluenza di etica e libertà nel ricordare, di mutabilità e complessità del ricordo, di quotidiano e vissuto personale che caratterizzano la poesia di Ana Luísa Amaral.

[32] EAD., *Que será, será: Mundos depois*, in EAD., *O olhar diagonal das coisas*, cit., pp. 1342-1343.

[33] «Que será, será Whatever will be, will be» è il ritornello di una celebre e premiata canzone degli anni Cinquanta del Novecento interpretata da Doris Day nel film *L'uomo che sapeva troppo* (1956) del regista Alfred Hitchcock.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALVES, IDA, *Da alegria na poética de Ana Luísa Amaral*, in «Colóquio/Letras», n. 212 (Janeiro/Abril 2023), pp. 9-18. Più tardi publicato, con variazioni minime, in Tatiana Pequeno, Monica Figueiredo e Ida Alves (organizadoras), *O que há num nome. Estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral*, Campinas, Mercado de Letras 2024, pp. 45-58.
AMARAL, ANA LUÍSA, *O olhar diagonal das coisas*, Porto, Porto Editora 2022.
EAD., *Arder a palavra e outros incêndios*, Lisboa, Relógio d'Água 2017.
EAD., *Os teares da memória*, in «Revista Crítica de Ciências Sociais», 89 (2010), pp. 185-205. url https://doi.org/10.4000/rccs.3766 (consultato il 27 luglio 2024).
ASSMANN, ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002.
CAMÕES, LUÍS DE, *Obras completas de Luís de Camões. Lírica*, organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos, vol. II, Silveira, E-Primatur 2022.
COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE, *A ideia de história*, Lisboa, Presença 1994.
DUMAS, CATHERINE, *O mundo calibanesco de Ana Luísa Amaral*, in «Cadernos de Literatura Comparada», 39 (2018), pp. 39-52.
FONSECA, CARLOS HENRIQUE, *Da poesia como consideração: uma leitura de Ana Luísa Amaral*, in «Texto Poético», XIX, 40 (2023), p. 147-167.
FREITAS, MARINELA, *E todavia: artes do possível. Recensão a* E Todavia*, de Ana Luísa Amaral*, in «Cadernos De Literatura Comparada», 35 (2016), pp. 399-407.
GONÇALVES, VITOR, *Grande Entrevista. Ana Luísa Amaral*, RTP 3, Ep. 2906 (agosto 2022), RTP 3, temporada 15. url https://www.rtp.pt/play/p9766/e634310/grande-entrevista (consultato il 31 ottobre 2024).
GUIMARÃES, FERNANDO, *A poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi 2008.
LOURENÇO, EDUARDO, *Obscura luz [crítica a* Escuro*, de Ana Luísa Amaral]*, in «Colóquio/Letras», 187 (2014), pp. 198-205
MAGALHÃES, ISABEL ALLEGRO, *Se fosse um intervalo, de Ana Luísa Amaral: Um tempo de nervura /acesa*, in «ABRIL», III, 4 (2010), pp. 159-167
MARTELO, ROSA MARIA. *No mundo de Ana Luísa Amaral [crítica a 'Mundo', de Ana Luísa Amaral],* in «Colóquio/Letras», 211 (2022), pp. 149-155.
EAD., *Maneira de ao desviar ser centro*, in «Colóquio/Letras, 212 (2023), pp.19-24
MIGUELOTE, CARLA e MARLEIDE ANCHIETA DE LIMA, *"Que ternura transpira este | meu verso, coberto de suor". Entrevista a Ana Luísa Amaral*, in «ABRIL», IV, 6 (2011), pp. 101-106.
OLIVEIRA, NICOLE GUIM DE, *Entrevista com Ana Luísa Amaral, poeta e professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,* in «Revista Desassossego», 16 (2016), pp. 133-140.
OLIVEIRA MARTINS, JOSÉ CÂNDIDO DE, *Mediterrâneo – entre a memória, o apocalipse e a esperança: a poesia de Ana Luísa Amaral*, in «Forma breve», 16 (2019/2020), pp. 100-109.

PEQUENO, TATIANA, MONICA FIGUEIREDO e IDA ALVES (organizadoras), *O que há num nome. Estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral*, Campinas, Mercado de Letras 2024.
PIRES DE LIMA, ISABEL, *Concertos/ Desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral*, in «Veredas», 3 (2000), pp. 307-318 url https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/276/275 (consultato il 15 luglio 2024).
PRETE, ANTONIO, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringheri 2016.
RAMALHO, MÁRIA IRENE, *A força de dentro. Postfazione, in* ANA LUÍSA AMARAL, *O olhar diagonal das coisas*, Porto, Porto Editora 2022, pp. 1345-1356.
EAD., *Própero morreu?*, in «Colóquio/Letras», 212 (2023), pp. 32-36.
RICOUER, PAUL, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino 2004.

PAROLE CHIAVE

memoria individuale; memoria culturale; Ana Luísa Amaral; rivisitazione

NOTIZIE DELL'AUTORE

Elsa Rita dos Santos insegna lingua, cultura e letteratura portoghese presso l'Università di Trento. La sua principale linea di ricerca si concentra sulla duplice funzione della rappresentazione teatrale, con un'attenzione specifica alla teoria dei narratori nel teatro e alla teoria della narrazione nella storiografia. Negli ultimi anni ha ampliato i propri interessi, concentrandosi sulla poesia, in particolare sul tema dell'esilio. Proseguendo l'esplorazione delle sue linee di ricerca precedenti, attualmente approfondisce le molteplici interpretazioni e rappresentazioni del mare nella lingua, cultura e letteratura portoghese, analizzando contesti diversi per coglierne la varietà di significati. Un ulteriore aspetto centrale del suo lavoro riguarda il tema della memoria, indagando come la memoria personale e culturale venga rappresentata, rivisitata e reinterpretata nel contesto letterario e storico.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELSA RITA DOS SANTOS, *Memorie rivisitate nella poesia di Ana Luísa Amaral*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025).

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamen-

te scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ISSN 2284-4473

L'Ecobiografia
Materialità e memorialità in *Pianura* e in *Una voce dal profondo*

Irene Cecchini – *Università Masaryk di Brno*

Lo scambio tra sapere geografico e critica letteraria ha riconosciuto negli ultimi anni un incremento in seguito al recente *spatial turn*. In particolar modo, a partire dagli anni Duemila numerosi testi narrativi si sono interessati alla rappresentazione dei luoghi della quotidianità e dei territori periferici. Il seguente contributo propone il termine "ecobiografia" ad identificare le narrazioni in prosa incentrate intorno ad uno o più luoghi dei quali vengono descritte le dinamiche tra società e ambiente, adottando uno sguardo equidistante tra umano e non-umano. Attraverso *Pianura* (2021) di Belpoliti e *Una voce dal profondo* (2023) di Rumiz, l'analisi mira a mettere in luce le caratteristiche stilistiche e tematiche che conferiscono all'ecobiografia una funzione socio-territoriale attiva, che riconosce un significato – storico, culturale e fisico – ai luoghi e all'ambiente.

The exchange between geographic knowledge and literary criticism has seen an increase in recent years following the recent spatial turn. In particular, since 2000s, numerous narrative texts have focused on the representation of everyday places and peripheral territories. This article suggests the term "ecobiography" to identify those texts whose narrative revolves around one or more places and in which the dynamics between society and nature are observed through a perspective that is halfway between the human and the non-human. Through *Pianura* (2021) by Belpoliti and *Una voce dal profondo* (2023) by Rumiz, this analysis seeks to highlight the stylistic and thematic characteristics that give ecobiography an active socio-territorial function, recognising a historical, cultural and physical significance to places and the environment.

1 Il paesaggio: memoria, materia

Come scrive Michael Jakob «la nostra epoca è decisamente quella del paesaggio almeno per quanto riguarda la sua riproduzione verbale e iconica»;[1] la dimensione paesistica risulta, anche a causa dei fenomeni come la globalizzazione e la crisi climatica, un soggetto di studio sempre più centrale nel dibattito contemporaneo; ciò ha reso il paesaggio un concetto frammentario, molteplice e meno esperibile, ma paradossalmente più adattabile e fruibile.[2] L'attenzione verso il paesaggio in Italia non si registra solo da una prospettiva intellettuale, ma anche politica e giurisdizionale; nel 2004 l'art. 2 del decreto legislativo 42/04 definisce il patrimonio culturale come il risultante dei beni culturali e dei beni paesaggistici, quest'ultimi intesi come «espressione dei

[1] Michael Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino 2009, p. 5.

[2] Davide Papotti (*L'approccio geografico al paesaggio: una rilettura del rapporto fra natura e cultura alla luce della Convenzione Europea del Paesaggio*, in *Riconquistare il paesaggio*, a cura di Corrado Teofili e Rosa Clarino, Roma 2008, pp. 125-138, p. 125)riconosce come «proprio perché così diffuso, popolare, citato, oggi quasi inflazionato, il termine "paesaggio" risulta sempre più difficilmente definibile in maniera univoca». Per approfondire lo sviluppo sugli studi del paesaggio negli ultimi anni, si consiglia: Marina Spunta, *Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in *Bel Paese? La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema contemporaneo,* a cura di Paolo Chirumbolo e Luca Pocci, Lampeter, Edwin Mellen Press 2013, pp. 21-51.

valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio».[3] La necessità di ricostituire i caratteri di un paesaggio, che «non è soltanto una deriva estetizzante di una società sazia, al contrario è il segno che l'uomo tende a riallacciare i suoi legami con la terra»,[4] riflette il bisogno di una rinnovata attenzione verso le dinamiche che legano la società al territorio, in una prospettiva temporale che trascenda la sola visione antropocentrica. La definizione di paesaggio si espande allora, da quella più immediata, che lo riconosceva come «una distesa di paese abbracciata dallo sguardo di un soggetto»[5] – dunque espressione estetica –, a quella più estesa di manifestazione scientifica e giuridica da cui si originano diritti fondamentali per l'umano e il non-umano.[6]

La questione vera è dunque quella di saper interpretare e ricombinare la definizione non univoca di paesaggio: da una parte la concretezza delle sue caratteristiche fisiche e materiali e dall'altra l'apertura alla dimensione estetica e simbolica; da un lato il suo essere relazionale e multiforme e dall'altro l'incarnare un'esperienza statica di piacere. Prima di tutto, occorre sottolineare come la comprensione del paesaggio richieda una sintesi tra la tradizione degli studi umanistici e degli studi scientifici, così da promuovere una visione fluida «tra *natura* e *cultura*» in cui il paesaggio è inteso come spazio mutevole e mobile, alimentato dalla «continua interazione tra tutte le forze viventi agenti con e attraverso lo spazio terrestre».[7] Oltre ad essere portatore di valori culturali e estetici, il paesaggio è riflesso di relazioni: «genetiche», cioè strutturali – caratteristiche morfologiche, climatiche, geologiche –; «dinamiche», ovvero formatesi attraverso evoluzioni o involuzioni dei rapporti di forza che vengono a costituirsi fra tutte le entità che lo compongono; «funzionali», dunque tendenti alla ricerca di una stabilità.[8]

Anche nell'ambito più propriamente letterario, è interessante notare come molte scritture contemporanee sul paesaggio mettano in pratica una rappresentazione complessa che si allontana dalla tradizione estetica legata alla cultura romantica occidentale che voleva il paesaggio riflesso del sentimento umano. In tale ottica, l'obiettivo di questo studio è quello di mettere in evidenza una determinata tendenza narrativa che pone al centro della riflessione il paesaggio, e che identifico con il termine *ecobiografia*. Come si vedrà più in dettaglio nella sezione seguente, l'ecobiografia indica ogni narrazione in prosa incentrata su uno o più luoghi – siano essi antropici, naturali o terzo paesaggio –, dei quali vengono descritti la storia geologica, le caratteristiche fisiche,

---

[3] Questa nozione si inserisce nella tradizione legislativa del 1939, quando il Ministro Bottai emanò due leggi (la 1089 e la 1497) a tutela delle due entità, arte e paesaggio. Le ultime scelte istituzionali a favore del riconoscimento del paesaggio come bene culturale sono: il 1998 quando il Consiglio d'Europa proclama l'anno del paesaggio; nel 1999 quando a Roma si tiene la prima Conferenza nazionale per il paesaggio; nel 2000 quando a Firenze viene firmata la Convenzione europea del paesaggio.

[4] AUGUSTIN BERQUE, *L'ecumene*, in «Spazio e società», 64 (1993) cit. in ROBERTO GAMBINO, *Progetto e conservazione del paesaggio*, in «Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», I, 1 (2003), pp. 9-23, p. 9.

[5] M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit., p. 30.

[6] NICOLA CAPONE, *Paesaggio*, in *Pass Costituzionale*, a cura di GEMINELLO PRETEROSSI, Roma, Mariù Edizioni 2021, pp. 221-236, p. 224.

[7] Ivi, p. 221.

[8] D. PAPOTTI, *L'approccio geografico al paesaggio*, cit., p. 127.

l'interazione con gli abitanti e i momenti salienti di questo rapporto, con l'intento di restituire un'immagine paesaggistica stratificata che rifletta la complessità dei luoghi che abitiamo e la necessità di tutelarli. Prima di calarci direttamente nelle caratteristiche stilistiche e tematiche dell'ecobiografia, è importante osservare due concetti e la loro relazione con il paesaggio: la memorialità e la materialità, entrambe alla base delle scritture ecobiografiche.

Come sottolinea Pierre Nora, bisogna distingue la memoria dalla Storia:

> Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latence et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. [...] L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. [...] La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste. L'histoire ne s'attache qu'aux continuité temporelle, aux évolutions et aux rapports des choses.[9]

La memoria presuppone un rapporto con il vissuto, e di conseguenza una *pratica del luogo*, composta di gesti, modi e riti. In accordo con Turri, il paesaggio si fa teatro delle vicende umane – in cui l'umano è sia attore che spettatore – e come tale, è un prodotto culturale che si genera ovunque avvenga un'interrelazione tra abitanti e territorio. Ciò presuppone che la *memorialità* intrinseca nel paesaggio non emerga solo là dove vi sono elementi di particolare interesse storico o culturale, ma in qualunque territorio della vita quotidiana. Ogni paesaggio riflette e influenza la società che lo esperisce, introiettando in esso culture, valori, identità in movimento, che evolvono a seconda delle mutazioni biologiche e sociali che si registrano. In questa ottica, anche l'archivio materiale del paesaggio diventa matrice attiva e necessaria per la formulazione di un complesso sapere comune. Come sostiene Francesco Fiorentino, una delle «operazioni essenziali» della memora culturale è quella di «definire, rilevare, formattare le tracce del passato, ovvero sia trasformarle in ricordi condivisi»;[10] questo processo non deve rilegare la memoria culturale a atto di museificazione, al contrario, deve intenderla come elemento dinamico che stimola al dialogo tra passato e presente e, ancora, tra umano e non umano, nella formazione di una collettività. In tal senso l'ecobiografia tende a riformulare una memoria culturale ecologica che spinga alla circolazione di un sapere finalizzato «alla creazione di valori connettivi capaci di mediare un profilo identitario comune e condiviso»[11] che guardi al paesaggio come agente attivo e significativo. Il *genius loci* può essere inteso così come uno degli

---

[9] Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire*, vol. I, Parigi, Gallimard 1984, p. XIX.

[10] Francesco Fiorentino, *Introduzione. Memoria, cultura, memoria culturale*, in *Figure e forme della memoria culturale*, a cura di Id., Macerata, Quodlibet 2011, p. 13.

[11] Ivi, p. 22.

elementi fondanti della memoria culturale di un territorio: questo è «inscritto nel paesaggio, celato in esso, ed è attraverso quest'ultimo che occorre imparare a riconoscerlo».[12]

Lo spirito del luogo si compone dell'insieme delle caratteristiche socio-culturali, architettoniche, di linguaggio e di abitudini che caratterizzano un luogo nella sua evoluzione:

> Le nostre sensazioni, le nostre percezioni, la nostra memoria, la nostra vita, non possono essere raccontate e rappresentate che rispetto ad un luogo, noi siamo il nostro luogo, i nostri luoghi: tutti i luoghi, reali o immaginari, che abbiamo vissuto, accettato, scartato, combinato, rimosso, inventato. Noi siamo anche il rapporto che abbiamo saputo e voluto stabilire con i luoghi.[13]

Il carattere di un luogo appare allora interdipendente all'abitare, tanto che quest'ultimo fonda le sue radici, le sue memorie, i suoi riti e miti sul e con il paesaggio stesso. In relazione a ciò, molte scritture ecobiografiche hanno come necessità principale quella di cartografare il paesaggio seguendo un «pensare-immaginare»[14] che collezioni le memorie, le voci, i suoni, le relazioni spesso inascoltate che legano tra loro abitanti e luoghi.

A ciò, occorre aggiungere un altro frammento interpretativo del paesaggio: la *materialità*. Serenella Iovino definisce il paesaggio come «un testo che custodisce storie materiali – storie di resistenza e creatività che trascendono la loro realtà locale, chiedendo di essere lette e quindi liberate dal loro silenzio».[15]

Oltre alla stratificazione memoriale del paesaggio, è necessario tener conto della materialità che la accoglie. La corrente filosofica del *material ecocriticism* ha per oggetto di studi proprio la componente narrativa prodotta dalla dimensione materiale del non-umano: ogni forma, naturale o artificiale che compone il paesaggio ci racconta del nostro rapporto con l'altro. In reazione alle visioni che associano l'agentività (*agency*) al solo intelletto umano, la critica della materia rivendica alla realtà materiale un dinamismo generativo capace di rendere «più efficacemente conto dell'agentività, della forza semiotica e delle dinamiche dei corpi e della natura».[16] In altre parole, il paesaggio e i suoi componenti materici altro non sono che un «palinsesto corporeo dota-

---

[12] FRANCESCO BEVILAQUA, *Genius Loci. Il dio dei luoghi perduti*, Cosenza, Rubinetto Editore 2010, p. 7.

[13] EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 2001, p. IX.

[14] Il narrare di Gianni Celati in *Verso la foce* (1989) può essere inteso come l'apripista dell'ecobiografia contemporanea; l'osservazione del mondo esterno periferico e la necessità di uscire dalla solitudine di quei luoghi attraverso la riattivazione dello sguardo si ritrovano in molte ecobiografie. Per approfondire l'influenza celatiana: IRENE CECCHINI, *Riabitare e Riabilitare i luoghi: tessiture ecologico e poetiche in Gianni Celati e Franco Arminio*, in «Romance Notes», LXI, 1 (2021), pp. 39-51.

[15] SERENELLA IOVINO, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance and Liberation*, New York-London, Bloomsbury 2016, p. 2 [trad. mia].

[16] STACY ALAIMO E SUSAN HEKMAN (eds.). *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press 2008, p. 6 [trad. mia].

to di una sua forza narrativa».[17] Il paesaggio diventa allora intreccio oggettivo di materialità sia umane che non umane, le quale interagiscono l'una con l'altra, influenzandosi vicendevolmente. La visione materialista concepisce l'impegno verso la materia come una condizione necessaria per ripercorre e riconoscere le necessità, le possibilità, le memorie, le caratteristiche che emergono nel rapporto tra entità umane e non umane, al di là delle questioni prettamente ambientali. Il paesaggio e la sua composizione materiale diventano manifesto di un *divenire* che riflette un intrico di «reti che sono allo stesso tempo economiche, politiche, culturali, scientifiche e sostanziali».[18]

Tornando all'ecobiografia, questo tipo di lettura ci permette di relazionarci ai testi narrativi adottando uno sguardo critico che si soffermi sui fattori materiali e discorsivi che *raccontano* del nostro modo di interagire con i luoghi. A livello prettamente testuale, l'elemento non umano e le relazioni materiali acquisiscono una centralità narrativa al pari del soggetto umano, e la sua rappresentazione si smarca da una postura antropocentrica per aprire la storia a dimensioni spazio-temporali profonde e a una «multifocalizzazione degli sguardi».[19] Se, come scrive Marco Caracciolo, «le strategie sviluppate nell'ambito della narrativa hanno il potenziale per tradursi in atteggiamenti culturali concreti nei confronti del non umano»,[20] la metodologia di questo articolo desidera evidenziare come alcune scelte stilistiche e tematiche dell'ecobiografia abbiano l'obiettivo di riattivare la nostra coscienza abitativa verso pratiche più ecologiche.[21] Per dimostrare ciò, l'approccio di questo contributo privilegia lo studio della relazione tra letteratura e ecologia attraverso l'analisi del nesso che lega tema, struttura e procedimenti, ovvero «le modalità attraverso cui il referente viene rappresentato».[22] All'attenzione verso il testo e le sue strutture si aggiunge anche uno sguardo più eco-critico materiale, inteso qui come una ridefinizione dei rapporti tra testo e materialità, con l'intenzione di mettere in risalto una visione relazionale che si origina da una tattilità testuale diffusa, in cui materia e rappresentazione convivono e si autoalimentano in un discorso non solo estetico ma soprattutto culturale e sociale. In tal senso, mi soffermerò sull'identificare come determinate figure, quali la stratificazione geologica, i movimenti dei flussi marini, determinate specie animali, specifiche condizioni metereologiche, mettono in luce le connessioni tra «pratiche, configurazioni materiali e costruzioni sociali».[23]

---

[17] S. Iovino, *I racconti della diossina. Laura Conti e i corpi di Seveso*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 10 (2017), pp. 191-214, p. 199.

[18] Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press 2010, p. 20.

[19] Bertrand Westphal, *La Géocrithique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando 2009, p. 161.

[20] Marco Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University Virginia Press 2021, p. 2.

[21] In tal caso intendiamo con il termine ecologia non l'ambientalismo, ma la «prospettica che colloca l'io in un ambiente e ne fa non solo un soggetto ma anche un oggetto di osservazione», in Niccolo Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017, p. 33.

[22] Ivi, p. 66.

[23] S. Iovino, *I racconti della diossina*, cit. p. 200.

2 L'ECOBIOGRAFIA

Il termine ecobiografia è utilizzato da Jean-Philippe Pierron in *Je est un nous* (2021) per identificare un nuovo modo di raccontare l'io:

> Per rispondere alla domanda "chi sono io?", dobbiamo raccontare la nostra storia, interponendo tra la scrittura (*graphy*) e noi stessi (*bio*), il terzo elemento dell'ambiente naturale (*oikos*). In questo senso, ogni biografia è un'ecobiografia. Si dice che "il percorso da è a sé circumnaviga il mondo".[24]

Come scrive Pierron, l'ecobiografia «così come la geografia è una scrittura del suolo e di se stessi», e «articola una decifrazione del sé con un territorio, in e con una cura per la Terra»[25]; in altra parole, il soggetto esce dal proprio io contingente per proiettarsi nella complessità del sistema ambiente. Attraverso questo concetto, Pierron offre una riflessione sul ruolo che l'immaginario può svolgere per passare da un'ecologia ancorata al senso di colpa e alla paura ad un'ecologia attiva che ricolloca l'essere umano in un sistema relazionale con gli altri esseri viventi; nel farlo passa in rassegna una serie di episodi paradigmatici di questo rapporto, come la relazione di Schweiter con gli ippopotami o il divenire *preda* di Plumwood davanti ad un coccodrillo. La parte finale del saggio propone un lavoro di ricerca-azione, elaborando un breve metodo collettivo per scrivere di sé ecobiograficamente,[26] cioè ponendo attenzione all'intera ampiezza della nostra incarnazione.

Rispetto dunque all'autobiografia, intesa come «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della sua esistenza» incentrandosi sulla propria «vita individuale»,[27] considero ecobiografie quelle narrazioni che ripensano la storia personale dell'essere umano a partire dal suo rapporto con il paesaggio, percepito come stratificazione di narrazioni materiali. La storia dell'io e del suo essere parte di una comunità si ibrida allora con l'intento biografico di ricostruire la *storia* del paesaggio, il quale diventa a sua volta un personaggio da raccontare. Senza approfondire lo sviluppo del testo biografico,[28] si vedrà come nell'ecobiografia coesistano molteplici soggetti e punti di vista – autore, non umano, abitanti –, ognuno dei quali, come in un sistema ecologico, è intrinsecamente legato all'altro. A livello testuale, queste narrazioni ricorrono ad alcune scelte formali specifiche che privilegiano una vicinanza narrativa con il contesto ambientale: l'inclusione di un'ampia compo-

---

[24] JEAN-PHILIPPE PIERRON, *Je est un nous. Enquête philosophique sur no interdépendances avec le vivant*, Arles, Actes Sud 2021, p. 79. [le pagine fanno riferimento alla versione EPUB]

[25] Ivi, p. 8.

[26] Cfr. ivi, p. 120: «Si tratterebbe di un esercizio sul sé (*bios*), che invita a guardare cosa ne è stato della propria sensibilità verso la natura, individuando, attraverso un lavoro di memoria o di anamnesi, le forti emozioni provate, siano esse di gioia o di rabbia, di dolcezza, di tenerezza o di violenza, in relazione alla propria esperienza di intima cosmicità».

[27] PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di FRANCA SANTINI, Bologna, Il Mulino 1986, p. 12.

[28] Per un'analisi sintetica e efficace, si consiglia: PIER GIOVANNI ADAMO, *Aspetti e forme del racconto biografico*, in «Status Quaestionis», 26 (2024), pp. 475-496.

nente saggistica – storica, filosofica, artistica, geografica, archeologia, scientifica –; la messa al centro del referente e non più della figura umana (l'esperienza del sé diventa funzionale alla riscoperta del luogo); la mobilità, principalmente a piedi o con altri mezzi, come meccanismo narrativo centrale nello sviluppo del *plot*.

Molte scritture intorno ai luoghi appartengono ad un genere misto tra racconto e saggio.[29] Senza entrare nel merito specifico riguardo alla distinzione tra *fiction* e *non fiction*, possiamo riconoscere come nel panorama letterario contemporaneo le narrazioni tendano ad un «interscambio reciproco e ripetuto fra scritture a esclusiva vocazione veridica [...] e scritture d'invenzione».[30] Per quanto riguarda l'ecobiografia, ci limitiamo a inquadrarla all'interno dell'odeporica fattuale, dunque riguarda testi narrativi in cui la mobilità rappresentata avviene attraverso luoghi geograficamente collocati, in cui l'io narratore-autore è calato in prima persona. Nella difficoltà di catalogare la letteratura di viaggio seguendo criteri stilistici o strutturali ben precisi, si può riconoscere come l'ecobiografia si articoli seguendo una narrazione multiforme: la linearità del racconto – legata alle coordinate geografiche del percorso – è di frequente interrotta da una serie di digressioni di varia natura che talvolta ibridano l'essenza non finzionale della scrittura, pur impegnandosi a produrre effetti di verità. Nell'ecobiografia si alternano così conoscenze scientifiche a conoscenze ancestrali legate al mondo del mito e della tradizione, concatenazioni di percorsi nel tempo e nello spazio: contestualizzazioni geografiche, geologiche e climatologiche, descrizioni approfondite della flora o della fauna si confondono con documentazioni intorno ad antiche leggende e a toponimi inusuali, ricerca etimologica di determinate parole, ricordi intimi e riflessioni personali. In tal senso, questi testi si configurano come tracciati insieme di esplorazione di ricerca personale, intellettuale e esperienziale, in un continuo oscillare tra itinerari di intimità, collettività e storia naturale. Il paesaggio diventa soggetto compartecipe all'indagine: l'io scopre il paesaggio e questo lo guida a riscoprire se stesso.

Oltre alla componente saggistica l'ecobiografia accoglie la dimensione autoriflessiva dell'autore. Come avviene in ogni testo odeporico non finzionale, la voce narrante, la voce autoriale e il personaggio corrispondono: ciò apre l'opera ad incursioni narrative e intimistiche (aneddoti sentimentali e brevi storie personali). Ritorna qui l'idea di Pierron «le *texte* d'un soi s'écrit avec les *textures* du monde»[31]; all'inserto saggistico si aggiunge la predisposizione sentimentale che lo scrittore nutre verso il luogo: non mancano interpretazioni soggettive, slanci emotivi verso ricordi passati, storie d'affezione e ritratti d'amici, e ancora momenti di spaesamento e di rabbia verso il luogo e i suoi abitanti. Il discorso dell'autore accompagna – con variazioni d'intensità a seconda della voce – tutta la narrazione, in un'alternanza di ritmi tra momenti di immediatezza esperienziale e memoria personale.

L'interazione fra queste componenti ha come obiettivo di fornire una guida ipotetica dei luoghi attraversati che si basi sul riscontro concreto da un lato – esperienza sensibile e tattile del luogo –, e sull'evocazione immaginifica dal-

---

[29] Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso ADI, Roma, ADI editore 2020, p. 4.

[30] Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 27.

[31] J-P. Pierron, *Je est un nous*, cit., p. X.

l'altro – esperienza intellettuale e riflessiva del luogo –. Soltanto l'interazione fra le due conoscenze, *culturale* e *naturale*, che compongono il paesaggio, può permettere una ricerca approfondita dello spirito del luogo e dei suoi abitanti, senza rischiare di cadere nei luoghi comuni e negli stereotipi.

A dettare in maniera sostanziale il pensiero dello scrittore si aggiunge l'altra caratteristica principale dell'ecobiografia: la mobilità dell'io che ritma lo sviluppo della narrazione e conferisce maggior autenticità alle scene illustrate. La questione del ruolo della letteratura nella costruzione di un'estetica della mobilità è un tema sempre più attuale; secondo Merriman e Pearce, attraverso i testi si possono rendere visibili le tendenze, gli obiettivi e le necessità del movimento contemporaneo, esaminando «come i movimenti sono messi in pratica, sentiti, percepiti, espressi, dosati, coreografati, apprezzati e desiderati»; sempre secondo gli autori, il discorso letterario contribuisce a una «riconcettualizzazione mobile degli spazi e dei luoghi».[32] Come riconosce Urry, il modo in cui ci muoviamo plasma il nostro modo di esperire e, in secondo luogo, di rappresentare i luoghi:

> Il viaggio implica sempre un movimento corporeo [...]I corpi si muovono avanti e indietro tra la percezione diretta del mondo esterno, mentre si muovono fisicamente in esso e attraverso di esso, e i paesaggi sensoriali mediati discorsivamente che rappresentano gusto e distinzione sociale, ideologia e significato. Il corpo percepisce in modo particolare mentre si muove.[33]

Come si vedrà, nelle ecobiografie la riflessione sul paesaggio si intreccia alla mobilità *lenta*: la scrittura diventa «mobile e immersiva; non scrittura di viaggio, meravigliata e distante, ma scrittura di strada (*way-book*), scrittura dell'esperienza quotidiana e sensibile»,[34] che segue i ritmi del corpo e delle sue percezioni. Nell'ecobiografia il movimento è pratica di memoria collettiva volta alla riscoperta di cosa significhi l'abitare; come scrive Berque, il nostro abitare è «ecosimbolico» e necessita «una presa di consapevolezza materiale e semantica della superficie terrestre».[35] Attraverso la combinazione di narrazione ed esperienza, corpo e mente mettono in atto un processo di creazione e risemantizzazione del luogo, e di conseguenza del nostro modo di esperirlo. La narrazione ecobiografica evoca ad un tempo proposte di cambiamento e modelli di partecipazione nel nostro abitare, sia in chiave diacronica che sincronica. Il paesaggio è reinterpretato all'interno di un discorso collettivo con l'obiettivo di ridare un'identità culturale ai luoghi che lo compongono.

La funzione extra-letteraria di queste narrazioni è di proporre una azione di riconoscimento territoriale: grazie al suo potere comunicativo (più ampio

---

[32] PETER MERRIMAN e LYNNE PEARCE, *Mobilities and the Humanities,* Londra, Routledge 2018, p. 493.

[33] JOHN URRY, *Mobilities*, Cambridge, Polity Press 2007, p. 48 [trad. mia].

[34] ADRIEN FRENAY e LUCIA QUAQUARELLI, *Mobilità e Humanities: Alcune piste di riflessione a partire dagli studi letterari*, in *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, a cura di GIULIO IACOLI, DAVIDE PAPOTTI, GIADA PETERLE et al., Firenze, Franco Cesati Editore 2021, p. 56.

[35] AUGUSTIN BERQUE, *Essere Umani sulla terra. Principi di etica dell'ecumene* (1996), trad. it. e cura di MARCO MAGGIOLI e MARCELLO TANCA, Milano, Mimesis 2021, p. X.

di uno scritto d'inchiesta o giornalistico), l'ecobiografia traduce in racconto il valore intrinseco di un luogo, mostrando il significato – storico, culturale e fisico – degli «oggetti territoriali».[36] In tal caso, il concetto di valore territoriale si riferisce «contestualmente ai valori dell'ambiente fisico, dell'ambiente costruito e dell'ambiente antropico interpretati nelle loro relazioni coevolutive».[37] Queste narrazioni scelgono di soffermarsi sulla riscoperta del valore relazionale dei luoghi, e nel farlo non si limitano a raccontarne l'importanza già decretata collettivamente attraverso i parametri del gusto estetico, storico, economico, ma mettono in pratica una osservazione dinamica e obliqua, non soggetta ai vincoli classici intorno al valore di un luogo; nel farlo, combinano realtà materiale e realtà immateriale, cancellando le dicotomie centro/periferia, ricco/povero, bello/brutto.

Il movimento immersivo, il ritmo della lentezza, la costruzione di una mappa personale, il vissuto degli abitanti, le storie orali, le tracce conservate nel paesaggio, la narratività della materia organica e inorganica sono le coordinate principali per la messa in pratica di questa azione rimmaginativa e riabitativa.[38] L'ecobiografia ricompone l'unità smembrata tra io, abitanti e luoghi e nel farlo ravviva «le nostre potenzialità culturali ed ecologiche»,[39] che stimolano un avvicinamento emozionale e mentale all'identità del luogo.

Tra le numerose narrazioni ecobiografiche presenti ormai nel panorama italiano letterario[40] *Pianura* (2021) di Marco Belpoliti e *Una voce dal Profondo* (2023) di Paolo Rumiz sono quelle che verranno prese in esame in questa sede.[41] Il motivo della scelta ricade sul particolare accento che i due autori pongono nell'illustrare il legame fra storie umane e storie naturali; l'io soggettivo e il noi collettivo di cui parlano sono impossibili da immaginare senza l'interscambio con il luogo in cui agiscono. Inoltre, i due autori si soffermano su luoghi della Penisola molto diversi: Belpoliti si muove nel Nord-est, nel territorio fra Lombardia, Emilia e Veneto dove si articola la *Pianura*, mentre Rumiz si sposta dal Sud (dove trascorre gran parte del suo viaggio) fino al Nord, attraversando le cicatrici della terra lungo crateri, linee di faglia, grotte, per ricostruire la storia sismica e vulcanica dell'Italia. Le due opere costituiscono un punto d'osservazione ideale per mettere in luce i caratteri più rappresentativi dell'ecobiografia sia perché paradigmatiche in diversi aspetti narrativi, sia perché entrambe riescono con efficacia a far emergere l'anima dei luoghi attraversati.

---

[36] Eugenio Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia 2002.

[37] Alberto Magnaghi, *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Firenze, Alinea 2001, p. 15.

[38] Serenella Iovino, *Restoring the Imagination of Place. Narrative Reinhabitation and the Po Valley*, in *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology, and Place*, Tom Lychl, Cherryll Glotfelty e Karla Armbruster (eds.), Athens, University of Georgia Press 2012, pp. 100-117.

[39] Ivi, p. 106 [trad. mia].

[40] Tra queste si possono citare: *Atlante Appennino* (2024) di Elisa Veronesi, che recita come sottotitolo proprio il termine ecobiografia; *Il senso della natura* (2024) di Paolo Pecere; *Maldifiume* (2016) e *Corpo Appennino* (2021) di Simona Baldanzi; *Geografia commossa dell'Italia interna* (2013) di Franco Arminio; *Racconto del fiume Sangro* (2013) di Paolo Morelli.

[41] Marco Belpoliti, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021; Paolo Rumiz, *Una voce dal profondo*, Milano, Feltrinelli 2023.

3 RINNOVARE LO SGUARDO: *PIANURA* E *UNA VOCE DAL PROFONDO*

Una voce dal profondo (2023) e *Pianura* (2021) si propongono entrambe come una riflessione sulle relazioni genetiche, dinamiche e funzionali che intercorrono nel paesaggio tra umani, non umani e il sistema ambiente che li accoglie, cercando di mantenere un equilibrio tra la raffigurazione della *memorialità* e della *materialtà* del paesaggio. Osservando i due libri nel loro apparato paratestuale, si può notare come entrambi presentino ad immagine di copertina un chiaro elemento naturale. Belpoliti opta per la nebbia, agente atmosferico ricorrente nel luogo da lui scelto per il suo girovagare; mentre Rumiz presenta l'immagine di un agglomerato lavico, elemento centrale di tutto il suo viaggio. In entrambe le quarte di copertina si accenna alla natura multiforme della prosa: lo spazio geografico prescelto diventa in Belpoliti «una terra di sogno e di volti, di immaginazione e di storie»[42], mentre in Rumiz riproduce «litanie, scongiuri, frane, abbandoni e malaffare; un'epopea di naufragi, invasioni, inaudite capacità di rinascita e paure da fine del mondo»[43]. Entrambi i libri si presentano come un'unità politestuale in cui i diversi livelli di narrazione (saggio, racconto intimo, storia orale, documento, informazione tecnica, immaginazione) sono necessari alla formulazione e alla trasmissione del *genius loci*. Inoltre, occorre aggiungere che Belpoliti inaugura il libro con una mappa esplicita[44] della Pianura disegnata da lui, in cui vengono segnati i toponimi cittadini e periferici, seguiti da brevi appunti; anche Rumiz è solito aggiungere un'immagine della carta geografica dei suoi percorsi, mentre questa volta si limita a nominare con costanza il suo uso delle carte nella progettazione del viaggio. Già dal paratesto il lettore è spinto così a superare la soglia tra spazialità testuale e *lisibilité* dei luoghi, ovvero ad uscire dall'idea di rappresentazione del paesaggio come solo strumentale al testo (descrizione, motivo o simbolo), ed è stimolato ad interrogarsi sull'«interazione tra lo spazio umano e lo spazio letterario»[45] in una lettura performativa del testo stesso, che diventa strumento di creazione di luoghi. Anche gli altri elementi paratestuali sono funzionali all'evocazione del luogo; entrambi gli autori organizzano il testo intorno ad un indice: Belpoliti sottolinea la temporalità del suo cammino attraverso la circolarità delle stagioni, che raggruppano gli episodi raccontati (10 dedicati all'Inverno, 9 Autunno e Primavera, 4 Estate), ed utilizza spesso nomi di luogo generici (Delta, Argine, Golena) o nomi propri (Modena, San martino, San Prospero degli Strinati). Rumiz benché inserisca nel testo una carta implicite tramite l'uso di toponimi e indicazioni geografiche, nell'indice non dà alcuna coordinata temporale o spaziale precisa, e affida ad ogni capitolo un titolo suggestivo, in cui l'elemento non umano o il riferimento mitico/religioso ricorre con frequenza: *Un falò in mare aperto*; *Il tuono del sole al tramonto*; *Quelle presenze sulfuree*; *Cori in nome di Persefone*; *Canto delle madonne nere*.

---

[42] Dalla quarta di copertina di M. BELPOLITI, *Pianura*, cit.

[43] Dalla quarta di copertina di P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit.

[44] MARINA GUGLIELMI e GIULIO IACOLI (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet 2013.

[45] B. WESTPHAL, *La Géocritique*, cit., p. 18.

Per tenere traccia dei due itinerari, che si formano attraverso uno sviluppo spesso frammentato dalla combinazione di memorie personali e storie collettive, eventi storici di epoche passate e *excursus* di storia naturale, il cammino svolge un ruolo centrale. L'idea dell'attraversamento fisico da parte dello scrittore nei luoghi di cui si parla permette un ancoraggio al mondo materiale e testimonia la veridicità delle storie raccontate. Belpoliti apre il libro proprio su una scena di cammino:

> Piatta è piatta. Su questo non c'è dubbio. [...] Se provi a camminare, la cosa migliore è seguire uno dei tanti canali che tracciano direttrici dentro il piatto senza fine. Non procedere lungo la strada, perché potrebbe essere pericoloso anche di giorno, sebbene raramente passi qualcuno, e quando sfreccia un'automobile lungo il rettifilo, è meglio scendere nel fossatello laterale e lasciarla passare, anche a costo di bagnarsi le scarpe, perché salvo i mesi caldi un po' d'acqua reflua c'è sempre.[46]

La stessa attenzione all'atto del movimento lento si ritrova in Rumiz, che introduce solitamente lo spostamento in un luogo tramite una breve descrizione di una camminata, a testimoniare «l'esperienza con il paesaggio»[47] in cui sta entrando:

> Ci arrivai al tramonto. Ero solo, tra le lucertole, in mezzo a rocchi di enormi colonne semilavorate ancora attaccate al banco roccioso.
>
> Era proibito scendere al fiume a quest'ora ma, passando per le rocce, ero riuscito a dribblare i controlli all'ingresso del sentiero segnato. [...] Nella gola, solo mormorio di acqua, vento tra gli oleandri, grilli, ecco di raganelle.
>
> L'indomani affrontai il monte per la strada in bilico su calanchi, mentre nella nebbia la brughiera vibrava di fiori gialli e viola.[48]

Lo stesso uso ricorrente del cammino avviene in Belpoliti, anche se l'accuratezza delle descrizioni è minore: «Sono venuto sull'argine maestro. Volevo rivederlo. Un giorno d'inverno, terso e pulito, con un pallido sole»; «Camminiamo tra i reperti addossati ai muri, tra i sarcofagi romani e le steli»; «Domani faccio una gita sul Po e ti dico quello che vedo con le mappe del Delta alla mano»; «Adesso saliamo finalmente in montagna come piace a te».[49] Lo scrittore emiliano mette in pratica – per esempio, quando va a rivedere la casa di Ghirri, o in Via Broccaindosso alla casa di Camporesi, o ancora lungo le golene del Po e fra le strade di Modena e Reggio-Emilia – uno sguar-

---

[46] M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 5.

[47] J.M. Besse, *La Nécéssité du paysage*, Marsiglia, Edition Parenthèses 2018, p. 12 [trad. mia].

[48] P. Rumiz, *Una voce dal profondo*, cit., pp. 40, 62, 86.

[49] M. Belpoliti, *Pianura*, cit., pp. 51, 57, 121, 258.

do immersivo, che guida il lettore attraverso i luoghi come se stesse effettivamente compiendo un movimento a piedi insieme al personaggio/autore. Grazie all'utilizzo di verbi percettivi e tempi verbali presenti o appena passati, accompagnati da avverbi di luogo e di tempo, l'immediatezza dell'azione e la compartecipazione allo svolgimento della scena aumentano.

Se per Belpoliti il cammino diventa un mezzo per avvicinarsi ancora di più ai luoghi che desidera raccontare grazie all'interazione diretta con gli stimoli esterni che lo circondano, in Rumiz il cammino è inteso anche come «un atto sovversivo»,[50] che gli permette di recarsi in luoghi dove non sempre è lecito entrare, come le zone rosse nei territori terremotati:

> Già sapevo che arrivare a piedi, umilmente, in luoghi simili, conforta i rimasti e dice loro che vale la pena non mollare. Il cammino era un atto di speranza, il tentativo di proporre una formula di rinascita e un senso nuovo di appartenenza.[51]

In questi testi, la frammentarietà del vissuto personale, degli incontri fatti, e delle riflessioni avute, sembra emergere direttamente dal contesto, riuscendo a «scendere dalle vette immaginarie della ragione astratta e a ristabilirsi in un coinvolgimento attivo e continuo con l'ambiente».[52] Se talvolta il lettore si perde nella formulazione astratta del luogo seguendo la componente autoriflessiva e intimistica dell'io autoriale, è comunque sempre guidato in un esercizio di «educazione all'attenzione»: calato in un contesto geografico specifico, il lettore è chiamato a mettere a punto le sue abilità percettive, in modo tale che «i significati immanenti nell'ambiente – cioè nei contesti relazionali che coinvolgono la nostra percezione del mondo – non vengono tanto costruiti quanto scoperti».[53]

In tal senso i due testi sono un'ecobiografia: sia Belpoliti che Rumiz – anche se mossi da intenti diversi – contestualizzano da un lato la propria storia privata (Belpoliti) dall'altro la storia collettiva italiana (Rumiz) rileggendole attraverso i luoghi, le loro caratteristiche e il nostro abitarli. Bepoliti scrive: «Lo sai che qui da noi nella pianura tutto sembra annodato, tutto si rimanda, ed è una strana sensazione d'appartenenza a qualcosa che c'era prima di noi e ci sarà dopo di noi»,[54] allo stesso modo Rumiz scrive: «Mi dissi che il terremoto poteva diventare un grimaldello per rileggere l'approccio degli italiani alla Madre Terra»;[55] in entrambe le attitudini – una più locale e intimistica, l'altra più nazionale e comunitaria – emerge l'urgenza di uscire da una visione solo antropocentrica e personale per rileggere quel legame misterioso che lega indissolubilmente abitanti e materialità del luogo.

---

[50] ADRIANO LABBUCCI, *Camminare una rivoluzione*, Roma, Donzelli 2011, p. 3.

[51] P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit., p. 228.

[52] TIM INGOLD, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, dwelling and skill*, Londra, Routledge 2000, p. 16 [trad. mia].

[53] Ivi, p. 22 [trad. mia].

[54] M. BELPOLITI, *Pianura*, cit., p. 19.

[55] P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit., p. 42.

In modo quasi inversamente proporzionale, Belpoliti mette in pratica una «geologia della superficie»[56] nel ricomporre i caratteri e le memorie della Val Padana, e si orienta seguendo la fisionomia del territorio lungo una ricostruzione orizzontale; al contrario Rumiz sceglie di adottare una «visione ipogea»[57] che predilige ciò che resta sotto la superficie come lente per interpretare il sopra. Altra differenza fra i due autori, è la scelta dei registri: in *Pianura* lo scrittore emiliano si rivolge ad un misterioso "tu", che assicura trattarsi di una persona reale – tanto che evoca anche alcuni momenti trascorsi insieme –. In realtà questa scelta assomiglia ad un dispositivo retorico che permette l'adozione di un registro affettivo e confidenziale, e che di conseguenza aumenta il coinvolgimento da parte del lettore, investito dal pronome personale. Al contrario, in Rumiz prevale un registro giornalistico che faccia affiorare i particolarismi identitari e le marginalità geografiche italiane. Rumiz, rispetto a Belpoliti che ritorna nei luoghi di vita, ha il desiderio di tenere insieme più dimensioni territoriali: da un lato la microtopografia dei luoghi, sempre esperiti in prima persona per conoscere e implicarsi nelle vicende che vengono raccontate, e dall'altro una visione nazionale che racconti una storia collettiva che non può esimersi dal riconoscere le particolarità delle aree geografiche che la compongono.

Benché non sia facile selezionare le molteplici storie che i due autori intrecciano in questi testi, è necessario fare alcuni esempi per comprendere meglio come la composizione dei luoghi si sviluppi e trovi una forma nelle due narrazioni attraverso una mappa composta da puntiformi immagini di topografia fisica e culturale. Belpoliti elegge fin da subito quali guide generali del suo narrare Luigi Ghirri e Gianni Celati che già avevano riconosciuto nel cammino in Emilia un «modo per lavorare sulle soglie», per operare una personalissima «sintesi tra il vedere e il sentire»,[58] pratica che lo stesso Belpoliti cercherà di fare propria. Rumiz invece predilige un orientamento geografico che segue le linee di «una mappa speciale dell'Italia», che «non era né fisica né politica, ma raccontava ciò che sta sotto»[59] dal nome *Carta strutturale cinematica*. Questa fornisce una descrizione geometrica dell'evoluzione del movimento della superficie europea nel corso del tempo, e nelle mani di Rumiz diventa l'espediente magico che innesca la storia: con i suoi colori, l'«Appennino risulta la vera meraviglia»[60] da scoprire.

Richiamandosi all'osservazione di *Verso la foce* (1989), Belpoliti dà forma ad una serie di spazi d'affezione, in cui prende per mano il presunto "tu" lettore e lo guida in una costruzione attiva dei luoghi attraversati di cui vengono raccontati i dettagli fisici, il contesto storico e le personalità che hanno saputo in

---

[56] M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 8

[57] P. Rumiz, *Una voce dal profondo*, cit., p. 128.

[58] Gianni Celati, Commenti su un teatro naturale delle immagini, in Luigi Ghirri, Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano, Milano, 1989; consultato in Marco Sironi, Geografie del narrare. Istanze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati, Reggio Emilia, Diabasis 2014, p. 181. Inoltre, a rimarcare l'influenza che il camminare celatiano ha nella sua scrittura, Belpoliti intitola il capitolo dedicato a Celati Gianni o del camminare, e riporta come Celati «a proposito del camminare, ha detto più volte che lui prima di scrivere cammina molto a piedi, sino a stancarsi, poi torna a casa e si mette a scrivere», p. 45.

[59] P. Rumiz, *Una voce dal profondo*, cit., p. 17.

[60] Ivi, p. 18.

modo particolare connettersi con loro: John Berger e l'*altrove* del Delta del Po, Marco Martinelli e Ermanna Montanari per la Romagna,[61] Giulia Niccolai *destinata* ad essere tante vite e tanti luoghi, Piero Camporesi e il teatro itinerante di Giuliano Scabia per Bologna, Giovanni Lindo Ferretti e Pier Vittorio Tondelli per la malinconia dell'Emilia.

Allo stesso modo, Rumiz pianifica il suo viaggio appenninico con partenza dalla Sicilia («epicentro punto zero del mio viaggio nel mondo delle tenebre») e arrivo nel Carso natale («dove guada caso, psicanalisi e speleologia erano nate in anni vicini tra loro»[62]), attraverso una serie di incontri che non ruotano più intorno a singole figure carismatiche da un punto di vista intellettuale, ma intorno alla memoria collettiva e marginale, quella che «teneva duro nelle periferie d'Italia» e per cui è più difficile la rimozione dell'evento naturale catastrofico: il terremoto, che può essere di due tipi, tettonico e vulcanico. Rumiz nella sua indagine combina documentazione storica del terremoto in Italia, e sentimento folkloristico che ancora echeggia intorno alle sciagure naturali: «Ero figlio di una terra che trema. Le appartenevo e volevo vederci dentro. Entrarci, con la lampada di Aladino».[63] Le voci delle figure intellettuali evocate da Belpoliti, vengono allora sostituite in Rumiz da un insieme di varie informazioni come eventi storici, miti e leggente religiose e pagane, spiegazioni di natura geologica e fisica che illuminino le pareti dell'Italia profonda. La necessità di raccontare le zone terremotate o ad alto gradiente sismico non cancella la figura dell'io autoriale, anzi, l'approccio personalistico si traduce in questo caso nell'organizzazione del viaggio – il tempo trascorso al Sud è nettamente maggiore –, e in una complicità con gli oggetti dell'osservazione:

> Avevo dell'Italia una sensazione tattile più che visiva, come se mi fosse possibile percepirne con le dita le più intime vibrazioni e nervature, seguendo un mio personale alfabeto Braille. Potevo dire di aver imparato a memoria l'Appennino, e ora accarezzavo mentalmente l'arcipelago degli Alburni, dei Simbruini, o degli Aurunci come fossero pagine della

Ciò che accomuna i due scritti sotto l'ecobiografia è la rielaborazione creativa del legame viscerale tra abitanti, luoghi e io interiore. In entrambi non basta il loro singolo punto di vista, ma annodano il paesaggio alle voci dei suoi abitanti in maniera viscerale: Rumiz indaga come il vivere vicino a territori sismici possa influenzare l'immaginario e il vivere quotidiano, dando voce a una coralità polifonica di informazioni e tradizioni; Belpoliti, invece, ricerca un sentimento particolare, il *magon*, che lega tutti gli abitanti della pianura, ormai «specializzati nel sentire questa forma di dispiacere». Sia

---

[61] Nello specifico, lo spostamento verso il paese di Campiano (RA) innesca in Belpoliti una riflessione intorno alla rielaborazione in itinere di ciò che lo circonda attraverso uno sguardo risemantizzante: inizialmente «Campiano l'ho visto coi miei occhi, eppure non l'ho visto», poi però aggiunge che assumendo una predisposizione all'ascolto (in questo caso della vecchia Alcina) «Campiano scaturisce dalla pianura come per magia. C'è appare come un fantasma, un'apparizione» e così tutta la Pianura, che «non è vuota [...] è invece popolata di palazzi antichi, di edifici favolosi, di cascine e ville. Siamo noi, sono io, che non la vedo se Alcina non parla», M. BELPOLITI, *Pianura*, cit., p. 170.

[62] P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit., pp.55, 47.

[63] Ivi, p. 23.

Rumiz che Belpoliti propongono una lettura antropologica che riconosce l'effetto del paesaggio nel carattere dei suoi abitanti:

> La ragione non la so bene, anche se penso che dipenda dal tipo di clima che c'è lì: umido e freddo in autunno e inverno, con quelle lunghe giornate di nebbia; quindi la calura estiva, anch'essa umida e sfinente. (...) Se poi aggiungi che la pianura con la sua estensione, con l'orizzonte basso, contribuisce a creare quel groppo, o nodo alla gola, che altrove (...) non mi pare sia dato sperimentare.[64]

> Cominciavo a viaggiare in uno spazio dove gli Inferi e il cielo, il passato e il presente, il mondo pagano e il monoteismo, e persino la scienza e la magia, sembravano intimamente connessi.[65]

Nell'ecobiografia della Pianura Padana, Belpoliti riannoda i legami invisibili che tengono uniti gli abitanti e le materialità non umane che compongono il paesaggio in molteplici modi: dal clima nebbioso, alla conformazione del territorio, dagli argini del fiume, alle pietre intarsiate del Duomo di Modena, fino alla pianta *amandorla* di Reggio Emilia, dai pioppi *tremuli* lungo le golene, alle *strane dentellature* dei marciapiedi modenesi. Ogni elemento del paesaggio parla di una convivenza e di uno scambio reciproco tra umano e non-umano, il primo è plasmato dal secondo che a sua volta lo plasma.

Riprendendo le parole del risvolto di copertina del catalogo fotografico *Viaggio in Italia* (1984), si può definire il percorso di Belpoliti come un attraversamento della Val padana la cui «intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è fredda e categorica di una scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo».[66] Le cose apparentemente più consuete si illuminano di un'altra luce, come succede per le carte di Opicino di Canistris, a cui Belpoliti dedica un capitolo del libro; Opicino, miniatore e calligrafo pavese, dopo una crisi data dalla *follia padana*,[67] dà vita nelle sue carte ad «un viaggio nel tempo e nello spazio [...]. Da vero visionario lo vede abitato da mostri».[68] Al reticolo geometrico della realtà apparente, Belpoliti stesso porta alla luce, come *enigmi* da svelare, le interdipendenze tra la materialità vivente e il sentimento umano: la storia delle anguille, per esempio, si

---

[64] M. BELPOLITI, *Pianura*, cit., p. 207.

[65] P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit., p. 130.

[66] ROBERTA VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Museo di Fotografia Contemporanea 2004, p. 3. Il progetto di *Viaggio in Italia* del 1984 rappresenta il manifesto della nuova fotografia di paesaggio italiana; questa nuova estetica propone uno sguardo inedito, diverso sia dal «romanticismo turistico» che dalle «mitologie della documentazione sociale», per raffigurare l'esterno, fra i maggiori esponenti: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Guido Guidi, Luigi Ghirri; in GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in M. BELPOLITI e M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati. Riga 28*, Milano, Marcos y Marcos 2008, p. 126.

[67] Anche qui Belpoliti riconduce lo spirito dell'abitante allo spirito del luogo: «Una reazione necessaria e forse anche utile alla razionalità di quella griglia che stringeva come una grata o inferriata la forma stessa del territorio? », in M. BELPOLITI, *Pianura*, cit., p. 140.

[68] Ivi, p. 142.

presenta come una divagazione tecnica, che in realtà comunica metaforicamente con l'esperire umano e con l'esperienza della scrittura. L'approccio al sapere di Belpoliti ricalca «la scienza diagonale, che connette insieme poesia e forme naturali»[69] di Roger Caillois. Le anguille «così collegate alla nostra pianura, al Po, ai suoi affluenti, ai canali dove andavamo a pescare»[70] diventano, prima attraverso la poesia di Montale e poi attraverso il testo di Svensson, una profonda riflessione «per capire da dove vengo»[71]. L'immagine dell'anguilla e il suo movimento verso il Mar dei Sargassi rappresentano un prisma attraverso cui rileggere il vagabondaggio personale di Belpoliti, che per ritrovare le proprie origini decide di guardare a ritroso i luoghi che ha abitato e ai loro abitanti. L'ecobiografia di Belpoliti mette insieme i cocci del suo vissuto per ritornare, come le anguille, alla giovinezza e alla crescita intellettuale, e in fine al camposanto di San Prospero degli Strinati, dove «ci sono le sepolture di diversi membri della mia famiglia».[72]

L'effetto di chiusura viene in realtà rimandato dalla scritta a mano nell'ultima pagina del libro "eccetera", a significare l'impossibilità di compiutezza della ricerca: troppe sarebbero ancora le storie di quei luoghi. La ricostruzione della Val Padana in Belpoliti parte sempre da un'esperienza personale, ma non si scardina mai dal rapporto con gli altri, sia umani che non umani; per esempio, la sua passione da ragazzo per la geologia permette alla narrazione di aprirsi su un tempo profondo e di ragionare sulla deriva dei continenti e sull'origine dell'uomo, per poi concentrarsi sulla composizione e le particolarità dei territori intorno al Po. L'ecobiografia di Belpoliti rintraccia la storia dell'io reinserendolo in una visione stratigrafica con gli elementi:

> La geologia non serve forse a questo? Io stesso, che ti sto raccontando queste storie, non sto forse cercando di rimettere insieme i pezzi sparsi della mia vita. Queste pagine non solo altro che la mia Pangea.[73]

Il tempo profondo in cui vengono reinserite le storie personali ritorna ancora più evidente in Rumiz, la cui *descensio* nelle cavità della terra corrisponde alla ricerca di una biografia minerale e tellurica collettiva radicata da sempre negli abitanti delle terre sismiche. Rumiz attinge dalle origini della relazione tra civiltà e natura, a partire dal rapporto con le grotte durante la preistoria e poi dai numerosi terremoti che si sono verificati nel corso dei secoli. Il suo diventa un viaggio nella memoria culturale delle zone terremotate: «Il mio viaggio auscultava le vibrazioni più intime di un'Italia piena di ex voto e sensi di colpa, presagi e scongiuri, litanie e filastrocche, demoni e madonne nere».[74] Come riconosce l'autore, il baricentro di questa *natura-cultura* è

---

[69] M. BELPOLITI, *Roger Caillois*, in «DoppioZero», 23 maggio 2012, url: https://www.doppiozero.com/roger-caillois (consultato il 26 giugno 2024).

[70] ID., *Pianura*, cit, p. 191.

[71] Ivi, p. 190.

[72] Ivi, p. 275.

[73] Ivi, p. 118.

[74] P. RUMIZ, *Una voce dal profondo*, cit., p. 21.

Napoli, città già definita "porosa" [75] da Walter Benjamin, poiché «fondamentalmente è l'assenza di confine tra il Dentro e il Fuori»[76], in cui tutto si mescola alimentando simboli vivi in cui si connettono poeti e santi (come la storia che vuole legati San Gennaro e Virgilio), dee e madonne, maschile e femminile, sacro e profano. Rumiz scandaglia così anche le feste nate da un'unione primordiale fra natura e cultura in cui il legame materno Demetra-Persefone si sposta verso quello di Maria-Gesù; a Napoli «il mito e la storia sono a diretto contatto con la geologia»[77], scrive Rumiz, riconoscendo come la grotta e il sottosuolo sono «memoria, evocazione dei morti, qualcosa che non aveva niente a che fare solo con la Storia scritta. Era anche l'abisso dell'alterità, il luogo-rifugio del Sacro»[78]. Ed è proprio questa ricerca tra terra che trema e miti che proteggono a segnare tutto il percorso nell'Italia del Sud – Sicilia, Campania, Calabria, Basilicata.

Al polo opposto della *multisensorialità* di Napoli, sta la rarefazione dell'Aquila, che diventa manifesto di scelte politiche sbagliate e di incuria condivisa; la tragedia del 6 aprile 2009 è stata trasmessa attraverso una mediatizzazione errata, volta alla spettacolarizzazione più che al senso comunitario e alla ricostruzione della memoria: «L'Aquila era di una bellezza sconvolgente. [...] L'Aquila era vuota di rumori e di odori. Mancavano i cigoli, la voce delle stoviglie, il profumo del forno e della vecchia cioccolateria. I campanelli tacevano».[79] Il Centritalia laziale, abruzzese e umbro è segnato da sibille, santi e da eremi, dove sono nati i Benedettini e i Francescani: «Quei presidi di preghiera avevano forse scelto la linea di faglia per restare più a contatto con la Madre?».[80]

Rispetto alla descrizione minuziosa di alcuni aspetti del paesaggio in Belpoliti, in Rumiz l'elemento naturale è spesso espresso tramite metafore e descrizioni mistiche, come succede con la «Grande Madre Maiella»:

> Un oggetto iperuranico estraneo all'Appennino percorso fino ad allora. Evidenziato in rosso scuro, si svelava un pezzo d'Africa andato ad incastrarsi fra i monti dell'Eurasia come un bel cristallo di quarzo nei graniti alpini. [...] assediata da due mari egualmente tempestosi: quello di pietra che la investiva da sud-ovest, con ondate parallele di catene chiamate Serralunga, Mainarde, Ernici, Simbruini, Matese; e quello che la lambiva dal lato opposto; blu, vicinissimo e spazzato dalla Bora. L'Atlantico.[81]

---

[75] Walter Benjamin e Aaaja Lacis, *Napoli porosa* (1924), a cura di Elenio Cicchini, Napoli, Dante & Descartes 2020.

[76] P. Rumiz, *Una voce dal profondo*, cit., 171.

[77] Ivi, p. 168.

[78] Ivi, p. 52.

[79] Ivi, p. 218.

[80] Ivi, p. 239.

[81] Ivi, p. 118.

Il paesaggio si tinge di fantastico attraverso l'accostamento di scale spazio-temporali diverse (iperuranio e l'Appennino; l'Eurasia e le Alpi), e di sostantivi appartenenti a gruppi semantici distinti (pietre e mare). Ciò non avviene per disincentivare l'effetto di vicinanza verso il paesaggio attraversato, ma per stimolare il riscatto immaginativo verso un mondo nascosto ma vitale. Secondo Rumiz, occorre tenere la memoria allenata perché: «Primo: in Italia non ci sono zone franche. Secondo: i terremoti fanno danni lì dove i terremoti precedenti sono stati affrontati male».[82]

[82] Ivi, p. 251.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adamo , Pier Giovanni, *Aspetti e forme del racconto biografico*, in «Status Quaestionis», 26 (2024), pp. 475-496.

Alaimo, Stacy e Susan Hekman (eds.). *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press 2008.

Alaimo, Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press 2010.

Belpoliti, Marco, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021.

Id., *Roger Caillois*, in «DoppioZero», 23 maggio 2012, url https://www.doppiozero.com/roger-caillois (consultato il 26 giugno 2024).

Berque, Augustin, *L'ecumene*, in «Spazio e società», n. 64, Rimini, Maggioli Edizione 1993, ripreso da Roberto Gambino, *Progetto e conservazione del paesaggio*, in «Rivista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», I, 1 (2003).

Id., *Essere Umani sulla terra. Principi di etica dell'ecumene*, Eds. e trad. a cura di Marco Maggioli e Marcello Tanca, Milano, Mimesis 2021.

Besse, Jean-Marc, *La Nécéssité du paysage*, Marsiglia, Edition Parenthèses 2018.

Bevilaqua, Francesco, *Genius Loci. Il dio dei luoghi perduti*, Cosenza, Rubinetto Editore 2010.

Capone, Nicola, *Paesaggio*, in *Pass Costituzionale*, a cura di Geminello Preterossi, Roma, Mariù Edizioni 2021.

Caracciolo, Marco, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University Virginia Press 2021.

Celati, Gianni *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in Luigi Ghirri, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano 1989, in Sironi, Marco, *Geografie del narrare. Istanze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis 2014.

Fiorentino, Francesco, *Introduzione. Memoria, cultura, memoria culturale*, in *Figure e forme della memoria culturale*, a cura di Id. Macerata, Quodlibet 2011.

Frenay, Adrien e Lucia Quaquarelli, *Mobilità e Humanities: Alcune piste di riflessione a partire dagli studi letterari*, in *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, a cura di Giulio Iacoli, Giulio, Davide Papotti e Giada Peterle et al., Firenze, Franco Cesati Editore 2021.

Guglielmi, Marina e Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet 2013.

Ingold, Tim, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, dwelling and skill*, Londra, Routledge 2000.

Iovino, Serenella, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance and Liberation*, New York-Londra, Bloomsbury 2016.

Ead., *I racconti della diossina. Laura Conti e i corpi di Seveso*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 10 (2017), pp. 191-214.

Ead., *Restoring the Imagination of Place. Narrative Reinhabitation and the Po Valley*, in *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology, and Place*, Tom Lychl, Cheryll Glotfelty e Karla Armbruster (ed.), Athens, University of Georgia Press 2012.

Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino 2009.

Labbucci, Adriano, *Camminare una rivoluzione*, Roma, Donzelli 2011.

MAGNAGHI, ALBERTO, *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Firenze, Alinea 2001.
MARCHESE, LORENZO, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019.
MERRIMAN, PETER e LYNNE PEARCE, *Mobilities and the Humanities,* Londra, Routledge 2018.
NORA, PIERRE, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in *Les lieux de la mémoire,* Parigi, Gallimard, vol. I, 1984.
PAPOTTI, DAVIDE, *L'approccio geografico al paesaggio: una rilettura del rapporto fra natura e cultura alla luce della Convenzione Europea del Paesaggio*, in *Riconquistare il paesaggio*, a cura di CORRADO TEOFILI, ROSA CLARINO, Roma 2008.
ID., *La navigazione fluviale nella fonte letteraria: note geografiche su due resoconti narrativi di discesa del fiume Po*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXI, 1 (2019), pp. 61-74.
PAPOTTI, DAVIDE E FRANCO TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang 2014.
PIERRON, JEAN-PHILIPPE, *Je est un nous. Enquête philosophique sur no interdépendances avec le vivant*, Arles, Actes Sud 2021.
RUMIZ, PAOLO, *Una voce dal profondo*, Milano, Feltrinelli 2023.
SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso ADI, Roma, ADI editore 2020.
ID., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.
SPUNTA, MARINA, Il *paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in *Bel Paese? La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema contemporaneo*, a cura di PAOLO CHIRUMBOLO, LUCA POCCI, Lampeter, Edwin Mellen Press 2013.
TURRI, EUGENIO, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Venezia, Marsilio 2002.
URRY, JOHN, *Mobilities*, Cambridge, Polity Press 2007.
VALTORTA, ROBERTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Museo di Fotografia Contemporanea 2004.
WESTPHAL, BERTRAND, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Parigi, Édition de Minuit 2007 trad. it. di LORENZO FLABBI, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando 2009.

❧

PAROLE CHIAVE

Ecobiografia; Ecopoetica; Memoria; Materialità

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Irene Cecchini ha ottenuto un dottorato in letteratura italiana contemporanea all'Università di Gent (Belgio). Nel 2023 ha vinto una borsa postdotto-

rale *InCiam* all'Università di Aix-Marseille con un progetto intorno alla rappresentazione del cammino nella prosa contemporanea. Attualmente è Assistant Professor in letteratura italiana presso l'Università Masaryk di Brno. Si occupa di studi ecoletterari e geoletterari, in particolare in relazione a tematiche come lo spazio urbano, la mobilità, il lavoro.

Come citare questo articolo

Irene Cecchini, *L'ecobiografia. Materialità e memorialità in «Pianura» e «Una voce dal profondo»*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025).

Informativa sul copyright

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ISSN 2284-4473

«El paisaje es memoria»
Ricomposizione della perdita in *Distintas formas de mirar el agua* di Julio Llamazares

Ida Grasso – *Università della Calabria*

Lo studio intende analizzare l'interazione tra i meccanismi del ricordo e la rappresentazione del paesaggio in *Distintas formas de mirar el agua* (2015). Nel romanzo di Julio Llamazares, approdo di una ricerca estetica, attraversata da costanti tematiche e formali in cui la memoria assume un ruolo decisivo, il vincolo sentimentale intessuto con lo scenario naturale se da un lato si configura come la simbolica riparazione del dolore legato a una perdita, dall'altro consolida il valore attribuito alle storie di piccoli gruppi familiari: ad esse è demandato il compito di narrare il passato recente di una patria tradita, in cui l'alterazione degli equilibri naturali, messa in campo dalle riforme economico-strutturali, promosse dal governo franchista, è solo una parte della violenza già subita dalla terra spagnola durante la Guerra Civile.

This study focuses on an analysis of the interaction between the mechanisms of memory and the representation of landscape in Julio Llamazares's *Distintas formas de mirar el agua* (2015). In this novel – which could be considered the culmination of a poetics in which memory plays a decisive role in its thematic and formal constants – the sentimental bond interwoven with the natural setting is configured, above all, as a form of symbolic reparation for the pain produced by a loss. Likewise, the author gives a structural value to the stories of small family groups, who are entrusted with the task of narrating the recent past of a betrayed homeland, where the alteration of the natural balance, caused by the economic crisis and the structural reforms promoted by the Franco government, represents only a part of the violence already suffered by the Spanish land during the Civil War.

1 I pericoli della «desmemoria»

In un interessante contributo, scritto sul finire degli anni Settanta del secolo scorso, Javier Cercas rifletteva sul radicale cambiamento, avvenuto nel complesso e variegato panorama del romanzo spagnolo a seguito della caduta del regime dittatoriale: tra gli «inconvenientes de escribir en libertad» vi è stata, secondo l'autore di *Soldados de Salamina*, la necessità di fare i conti con la scomparsa di un orizzonte letterario comune che, negli anni del controllo franchista, aveva indirizzato poetiche, anche diverse tra di loro, verso un'adesione, ora implicita, ora esibita, a una cogente istanza di rappresentazione del drammatico presente.

L'azzeramento della pressione culturale esercitata dal governo del Caudillo avrebbe segnato uno scarto decisivo per quella generazione di scrittori che, come Cercas, a partire dalla seconda metà dell'ultimo ventennio del Novecento, ha iniziato a pubblicare opere sempre meno «al servicio de una causa política concreta»[1], ma attraversate, al limite, da una nuova forma di *compromiso*, volto a sondare le possibilità dell'impegno, fuori della Storia, come ricerca e sperimentazione nell'ambito di singoli universi creativi.

---

[1] Javier Cercas, *Sobre los inconvenientes de escribir en libertad* (1977), in Id., *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura 1998, pp. 63-65.

In tale contesto di libertà e di rinnovamento artistico, in cui «la cultura de la Transición iba a ser, progresivamente, la expresión de las nuevas sensibilidades generacionales, la respuesta a los problemas de la nueva sociedad española, una sociedad democrática y por tanto, abierta y plural»[2], al punto da garantire a ciascun autore il 'privilegio' di essere esclusivamente «fiel a su propia escritura, es decir, a sí mismo»,[3] si distingue la produzione narrativa di Julio Llamazares che, sin dagli esordi come poeta,[4] e in misura peculiare rispetto ai narratori coevi, ha interpretato la sua vocazione letteraria come meditazione profonda sui processi storici di lunga durata, e come ricostruzione del passato recente della nazione spagnola, segnato dalle ferite del Franchismo.

Sfruttando le risorse di uno stile essenzialmente lirico, l'opera di Llamazares, fondata su una «indudable cohesión», che si alimenta di «motivos, símbolos, tipos y paisajes recurrentes, obsesivos en cierta manera»[5], porta avanti un'indagine sui meccanismi della memoria in cui la prospettiva del soggetto narrante, che talora si allarga fino a inglobare lo sguardo di una collettività, è chiamata a fare i conti con la problematica eredità di ampie perdite di tipo storico.

In un articolo pubblicato nel 2006 su «El País» lo scrittore, interrogandosi sui profondi effetti generati dai decenni di autoritarismo nel suo paese, pone l'accento sulla tendenza alla rimozione dei fatti storici che dopo la morte di Franco ha accompagnato anche il complesso periodo della Transizione: se «durante la dictadura, en España la memoria se acalló, suplantada por la versión oficial, que poco o nada tenía que ver con lo sucedido», non meno grave risulta l'atteggiamento d'indifferenza che ha caratterizzato i vent'anni

---

[2] JUAN PABLO FUSI, *Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinvención de la democracia (1960-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg 2017, p. 120.

[3] J. CERCAS, *Sobre los inconvenientes de escribir en libertad*, cit., p. 65.

[4] Sulla contaminazione tra diversi generi letterari e registri formali, indizio della grande sperimentazione letteraria portata avanti in Spagna negli anni della Transizione, si veda Mainer: «la narrativa [...] empezaba a ser una variante dilatada de la intución poética, un circunloquio en prosa descriptiva de un núcleo esencialmente lírico. A la par que [...] la poesía en verso incorporaba cierta tensión narrativa» (JOSÉ CARLOS MAINER - JULIÁ SANTOS, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza 2000, p. 247).

[5] CARMEN VALCÁRCEL, *Julio Llamazares: paisaje interior*, in JULIO LLAMAZARES, *Escenas de cine mudo*, edición de C. Valcárcel, Madrid, Cátedra 2022, pp. 11-62, p. 31. Cfr. anche Suárez: «Llamazares es un escritor que desarrolla un número limitado de temas, de motivos, que se repiten invariablemente en sus obras, independientemente del género al que pertenezcan, y son los símbolos o las combinaciones de símbolos los que mejor expresan la fuerza de sus obsesiones» (ANDRÉS SUÁREZ, *La prosa de Julio Llamazares*, in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II, Siglo XVIII, Siglo XIX, Siglo XX*, Madrid, Castalia 2000, pp. 476-485, p. 480).

seguenti «en los que la memoria sufrió otra cancelación diferente, pero no menos efectiva, como fue la de su inconveniencia».[6]

Il silenzio e l'oblio che hanno contraddistinto il periodo della «reconciliación histórica» in cui, «contra los peligros que podía suponer cualquier actitud contraria», si è impedito di dare voce a «los muchos que llevaban años y años esperando a poder hablar», sono stati inevitabilmente favoriti dalla progressiva morte dei veri protagonisti della Guerra Civile e della *posguerra*, avvenuta, osserva Llamazares, «por razones biológicas que a nadie se le escaparán»:

> De esa forma, se perdió un gran caudal de memoria indispensable para los historiadores, pero también para las demás personas. Porque todos somos hijos de nuestros padres y, si nuestros padres mueren sin que nosotros conozcamos sus historias de verdad, mal podremos saber de dónde venimos, que es algo tan necesario para poder vivir normalmente. A pesar de que mucha gente se obstine en lo contrario, bien sea por conveniencia o por acomodamiento.[7]

Al centro della riflessione dello scrittore vi è la singolare condizione in cui si trovano quanti, come lui, «los españoles vivos», hanno potuto conoscere la guerra soltanto attraverso i racconti di antenati, ormai defunti, e dunque ne conservano una memoria necessariamente «modificada por el distanciamento».

Alla complessa gestione della «memoria heredada» di fatti storici ai quali, per motivi generazionali, non si è potuto prendere parte, e di cui sempre meno sarà possibile avere testimonianze dirette, va aggiunta la penosa presa di coscienza della totale assenza di cambiamento di prospettiva imposta dalle condizioni storiche:

> Que en nuestro país haya habido un conflicto con la memoria propiciado por las circunstancias políticas que se prolongó en el tiempo más de lo que sería normal no significa que pueda prolongarse eternamente ni, muchos menos, que se vaya a arreglar por la vía de ocultarlo. Las heridas nunca curan por sí solas y la memoria, al final, se abre paso como el agua, como demuestra la experiencia histórica. Así pues, se equivocan quienes pretenden, por las razones que sean, incluso sin razón alguna, que la guerra civil y la posguerra sean un limbo en nuestra memoria, una página sin escribir en los libros de textos de los colegios, porque, primero, tarde o temprano alguien la rellenará, y no siempre para bien, como ya está sucediendo ahora, y, segundo, porque ninguna sociedad puede mirar tranquilamente al futuro sin conocer cuál fue su pasado.[8]

---

[6] JULIO LLAMAZARES, *La posmemoria*, in ID., *Entre perro y lobo*, Madrid, Alfaguara 2008, pp. 227-230, p. 227.

[7] Ivi, p. 228.

[8] Ivi, p. 229.

Contro il pericolo concreto di un'irreversibile *desmemoria*, che riduca gli eventi drammatici della Guerra Civile e delle sue conseguenze a una pagina di libri di scuola, e contro l'ipotesi più terribile di una rimozione storica, che veda il presente rinnegare il suo passato al fine di poterlo credere attuale, Llamazares invita ad una presa di coscienza e ad un confronto autentico con un'epoca che attende ancora di essere interrogata:

> Si los alemanes y los judíos lo han hecho ya, si los rusos del poscomunismo lo están haciendo también ahora, si hasta los argentinos o los chilenos revisan sus dictaduras a pesar de su proximidad histórica, no se entiende por qué los españoles nos enfrentamos aún a la hora de hablar de una época que, al fin y al cabo, pasó ya hace muchos años y que casi ninguno de los que vivimos vivió en directo. Como no sea – y eso sería lo más terrible – que, como dicen algunos, la guerra aún no ha terminado y se prolonga precisamente a través de la memoria de la gente, aunque ésta sea ya una memoria heredada y transformada por la imaginación.[9]

2 RECUPERARE TUTTO

Le riflessioni che lo scrittore affida al «El País» agli inizi degli anni Zero sono attraversate dallo stesso impegno di cui sono intrise non soltanto molte delle sue prose, ma anche una parte dei suoi interventi pubblici in cui egli insiste sulla necessità di un recupero storico che, lontano da ogni esuberanza retorica, riscopra le sue radici nel dialogo autentico con il tempo: nell'eterna «lucha entre memoria y olvido», in cui si consuma la vita della specie umana, Llamazares individua nel ricordo e nella testimonianza il dovere a cui è chiamato ciascuno scrittore:

> Memoria histórica es una redundancia. La memoria histórica de un país es su literatura, y su arte. Se ha reducido a la Guerra Civil, pero memoria histórica también son los pantanos, la expulsión de los judíos... Estar en contra de la memoria es como estar en contra de pensar o de soñar. Te pueden obligar a todo menos a no recordar, o a recordar. La vida se resume en una lucha entre memoria y olvido, y el trabajo de los escritores es recuperar todo.[10]

Se la produzione artistica di una nazione deve essere intesa come documento di narrazione storica, e se, in particolare, nell'ambito dei paradigmi letterari, il compito di ciascun autore va individuato nel recupero di tutto quanto è minacciato dalla corrosione del tempo e dell'oblio («el trabajo de los escritores es recuperar todo») si comprende perché, coerentemente con tali affermazioni, Llamazares non riduca la *memoria histórica* a enfatica cronaca di episodi relativi al conflitto civile, ma rivolga la sua attenzione a un complesso più originale di storie e di temi che, con gli effetti della guerra e

[9] Ivi, pp. 229-230.

[10] JULIO LLAMAZARES, *La memoria histórica de un país es su literatura*, in «El País», 14 febbraio 2015 (//elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056_461531.html).

della conseguente dittatura, hanno in comune un analogo destino di progressiva cancellazione.

A partire dai primi due libri di poesia (*La lentitud de los bueyes*, 1979; *Memoria de la nieve*, 1982) l'autore leonese avvia un'indagine sulla vita di piccole comunità rurali, assurte a emblema di un mondo dimenticato e perduto, coincidente in parte con la propria storia personale. Nei «pueblos abandonados», e ricchi di «Historias de soledad (y de sempiterno olvido)»[11], se da un lato egli intravede la possibilità di un recupero della storia delle proprie origini, dall'altro coglie le premesse per un «trabajo de arqueología cultural y etnográfica»,[12] volto a rintracciare nel paesaggio i meccanismi di mutazione, dovuti a precise cause storiche, come i processi di modernizzazione coatta che hanno alterato in modo irrimediabile i microcosmi arcaici, prossimi e in dialogo con il mondo naturale.

A muovere Llamazares all'incontro con tale materia, che diventa centro nevralgico di romanzi distanti tra loro anche decenni come *La lluvia amarilla* (1988) e *Distintas formas de mirar el agua* (2015), è, come egli stesso ha dichiarato in più occasioni, la propria biografia, comune a quella di tanti spagnoli originari delle zone di montagna della provincia di León. Com'è noto, prima di trasferirsi a Olleros, un «poblado minero perdido entre montañas y olvidado de todos en un confín del mundo»[13], lo scrittore ha vissuto con la sua famiglia nel paese di Vegamián, scomparso nel 1968, insieme ad altri centri abitati come Campillo, Quintanilla, Armada, Lodares e Ferreras, sotto le acque della diga del fiume Porma, progettata dall'ingegniere Juan Benet.

Gli effetti di quest'intervento di modernizzazione promosso dal governo franchista, oltre a misurarsi nello sconvolgimento radicale dell'ambiente naturale, hanno avuto una risonanza drammatica nelle vite di quanti sono stati costretti ad abbandonare i luoghi nativi destinati ad accogliere l'opera idraulica.

Sebbene Llamazares fosse molto piccolo all'epoca in cui i suoi genitori dovettero lasciare per sempre i paesaggi legati alla propria storia familiare, il

---

[11] In un articolo del 2000, significativamente intitolato *Pueblos abandonados*, e pubblicato su «El País semanal», lo scrittore approfondisce le ragioni economico-sociali alla base dello svuotamento progessivo delle aree spagnole rurali, lamentando la scarsa attenzione del governo a quello che egli stesso definisce un vero e proprio *genocidio cultural*: «Historias de soledad (y de sempiterno olvido) que aún se repiten en muchos sitios de España sin que a la gente de las ciudades le importen y sin que las autoridades pongan remedio al inmenso genocidio cultural que supone la pérdida irremisible de centenares de pueblos, muchos de ellos con siglos de existencia. Al parecer, España avanza hoy por otro camino y en él no tienen cabida ni los pobres ni os débiles. Pero lo acabaremos pagando. Cuando, dentro de unos años (no muchos, seguramente), miles de pueblos estén vacíos y gran parte del país, sobre todo en sus zonas de montaña, sea un auténtico cementerio, alguien querrá ponerle remedio, pero será ya muy tarde» (ID., *Pueblos abandonados*, in *Entre perro y lobo*, cit., pp. 197-200, pp. 199-200).

[12] RAÚL MOLINA GIL, *Julio Llamazares: la aventura lírica de un narrador poético*, in JULIO LLAMAZARES, *La lentitud de los bueyes. Memoria de la nieve*, Madrid, Cátedra 2024, pp. 13-69, p. 41.

[13] J. LLAMAZARES, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 87.

trauma dovuto alla perdita della casa e del paese costituisce l'impulso della tensione letteraria dello scrittore, trasformandosi progressivamente in un tema costante tanto della sua narrativa – «toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción» afferma all'inizio di *Escenas de cine mudo* (1994, 2006[2]) –, come della sua scrittura giornalistica, a cui si dedica parallelamente alla prosa romanzesca.[14]

In un articolo del 24 dicembre del 1983 Llamazares, non ancora trentenne, rifletteva sugli effetti sentimentali generati dalla visione delle macerie del suo paese natìo quando, a quindici anni di distanza dall'inondazione, poté assistere al prosciugamento meccanico dell'acqua ammassata nel pantano, finalizzato al controllo periodico delle installazioni della diga.

La descrizione dettagliata dell'atmosfera di rovina e di morte profusa dal paesaggio apocalittico delle case emerse, devastate e corrotte dalla forza dell'acqua e dallo scorrere del tempo, [15] procede di pari passo con un'amara constatazione sull'esilio di «aquellos campesinos montañeses» che, oltre a dover fare i conti con le difficoltà dovute alla riorganizzazione, lontano dalle proprie terre, di nuovi spazi domestici e lavorativi, hanno dovuto confrontarsi con l'indifferenza del mondo esterno:

> Han pasado quince años desde entonces. Quince años de silencio y de nostalgia. Quince años marcados por el signo de la resignación y el éxodo. Como un pueblo maldito, arrojado de la tierra donde durante siglos vivieran sus abuelos y sus padres, aquellos campesinos montañeses tomaron el camino que habría de llevarlos a lejanas ciudades, desconocidas muchas veces, donde poder fundar un nuevo hogar y encontrar un nuevo puesto de trabajo: ajena a sus temores y problemas,

[14] Per approfondimenti puntuali sul rapporto tra verità del vissuto e finzione narrativa nell'opera di Llamazares si veda il contributo di Scotto di Carlo (2013), in cui la studiosa interroga i meccanismi del racconto autobiografico in *Escenas de cine mudo*. Per ulteriori affondi teorici d'impostazione generale sulle strategie di autorappresentazione romanzesca si veda il classico studio di Alberca (2007).

[15] « [...] los fantasmagóricos cadáveres de Campillo y Vegamián han emergido de repente de sus tumbas. Tras quince años de olvido y de silencio, des toneladas de agua sepultando los recuerdos y el paisaje, sus grises esqueletos arruinados, cubiertos por el óxido y el lodo, se espojan nuevamente bajo el sol mostrando a quien quiera verlas las terribles dentelladas de la muerte.
Campanarios y postes desmochados, ventanas como ojos huecos recortando la lámina del cielo o el perfil de las montañas, paredes reventadas, tejados aplastados por la presión del agua se confunden y entremezclan con edificios incólumes aún, perfectamente enteros, en cuyas habitaciones y pasillos se amontonan en una masa informe, viscosa e indescifrable, maderas corrompidas, truchas muertas, arbustos putrefactos y domésticos objetos deformados por la herrumbre y por el barro. Y, en rededor, hacia el confín de las orillas que ahora ya no marca el agua, sino la verde línea de los prados más cercanos, un paisaje lunar, apocalíptico, como un insólito desierto de lodo cuarteado en el que, sin embargo, se dibujan todavía las tapias grises de los antiguos prados, los mástiles podrido de los de los árboles y las siluetas de los puentes bajo los que, dócilmente, vuelve de nuevo a discurrir el río» (JULIO LLAMAZARES, *Volverás a Región*, in ID., *En Babia*, Barcelona, Seix Barral 1991, pp. 123-126, p. 125).

> la vida seguía rodando normalmente. Lo que ya nunca podrían encontrar sería aquella paz rural perdida y el remedio a una nostalgia [...].[16]

Nel mondo narrativo di Llamazares le storie di comunità rurali che, a partire dalla fine degli anni Sessanta dello scorso secolo, hanno assistito alla distruzione dei loro antichi territori per mezzo di opere di modernizzazione coatta, si sommano a quelle di tanti gruppi familiari costretti, nello stesso arco temporale, ad abbandonare la propria terra in favore di ambienti urbanizzati, e attratti dall'ingannevole sogno di un miglioramento delle condizioni di vita.

Tali vicende, già rappresentative del dislivello economico e sociale ancora percepibile nelle differenti zone di Spagna, secondo lo scrittore, sono la conseguenza diretta di un vero e proprio «genocidio cultural»[17], al quale la letteratura ha il compito di porre fine. Esse, infatti, non differiscono dalle storie dei testimoni diretti, ma ormai defunti, della Guerra Civile che giacciono sepolte, formando un «gran caudal de memoria indispensable para los historiadores, pero también para las demás personas».[18] Conferire dignità a queste narrazioni, assumerle come indizio di verità storica significa ritornare a interrogare l'inquieto passato, riscriverlo «con el posible deseo de rectificar la memoria colectiva impuesta, de manera predominante, por la dictadura de Franco».[19]

3 Un'ombra (o una *traccia*) sotto l'acqua

Al già menzionato articolo del 1983 in cui Llamazares, a partire dalle emozioni suscitate dalla riemersione dalle acque dei «fantasmagóricos cadáveres» di Campillo e Vegamián, s'interroga profondamente sul senso storico di una perdita collettiva, è affidata in conclusione un'osservazione che vale la pena di riportare:

> [...] es imposible describir la sensación que invade a un hombre cuando, como yo ahora, contempla por vez primera – a los 28 años – la casa en la que nació, llena de algas y truchas muertas y cubierta por el óxido y el barro. Y que no olvido aquella vieja leyenda montañesa que señala que el hombre, para poder descansar eternamente, ha de ser enterrado en el mismo lugar en que nació. De lo contrario, su espíritu y su cuerpo quedarían separados: el cuerpo en el lugar en el que fue enterrado y el espíritu errando por los espacios infinitos, sin decidirse nunca entre el cielo y el infierno.[20]

---

[16] Ivi, p. 124.

[17] J. Llamazares, *Pueblos abandonados*, cit., p. 199.

[18] Id., *La posmemoria*, cit., p. 228.

[19] Caridad Revenet Kenna, *El viaje de las memorias en Llamazares*, Madrid, Verbum 2017, p. 47.

[20] J. Llamazares, *Volverás a Región*, cit., pp.125-126.

Il dolore legato alla perdita del luogo natìo, trasformato in «una masa informe, viscosa e indescifrable» di materiali edilizi ed elementi naturali («maderas corrompidas, truchas muertas, arbustos putrefactos y domésticos objetos deformados por la herrumbre y por el barro»), è posto in dialogo dall'autore con una riflessione più ampia sui meccanismi di gestione del lutto, elaborati in seno alla cultura rurale di provenienza.

Nel caso delle zone della montagna leonese devastate dalla catastrofe, solo in parte ascrivibile al mondo naturale, la perdita di un microcosmo, fondato su un coacervo di solide tradizioni familiari, pesa come una condanna oltreterna poiché nega la possibilità della sua continuazione ideale per mezzo della congiunzione tanto dei vivi con i morti, quanto del singolo con la propria terra.

Nell'universo narrativo di Llamazares la postura soggettiva, che muove l'autore a unire l'esperienza del singolo con il tessuto sociale di pratiche e consuetudini comunitarie, sullo sfondo segnato dalla lunga durata degli effetti della Guerra, trova forma privilegiata d'espressione nel valore accordato alla dimensione paesaggistica.

Il ricorso alla descrizione di ampi e concreti scenari del mondo rurale, su cui sono ancora evidenti le ferite del recente passato, se da un lato concorre, in forma elegiaca, all'elaborazione di possibili strategie di recupero di ciò che è irrimediabilmente perduto, dall'altro, più problematicamente, favorisce lo sviluppo di un ragionamento sul significato complessivo che, all'interno dei paradigmi rappresentativi, il paesaggio assume in quanto espressione culturalizzata di fratture storiche ed epocali.

In uno studio importante di undici anni fa Patrizia Violi ha richiamato l'attenzione sui processi semiotici legati alla produzione di discorsi a partire da quei luoghi che sono testimonianza autentica di un passato traumatico. Di questi «dispositivi memoriali, veri e propri mediatori della memoria collettiva»[21] la studiosa indaga, in particolare, la relazione significativa che in essi si instaura tra «evento e *traccia* dell'evento»: i *paesaggi della memoria* sono quegli gli spazi che «indipendentemente dalla forma che assumono – musei, memoriali, parchi, installazioni artistiche – derivano tutti dalla trasformazione di luoghi che originariamente sono stati teatro di traumi», e in quanto «tracce dell'evento traumatico che li ha prodotti [...] lo significano tramite un rinvio diretto di natura indicale».[22] In tali siti «ciò che sembra un puro riflesso della realtà passata diviene l'origine del suo senso»[23], e concorre a determinare e a ricostruire le forme del ricordo.

La prospettiva d'indagine offerta dal contributo di Violi, che sposta il valore rievocativo dei luoghi del trauma sul piano della loro significazione a posteriori («la contiguità spaziale con l'evento li costituisce come forme partico-

---

[21] PATRIZIA VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani 2014, p. 85. «Se la memoria appare a prima vista un fenomeno che riguarda soprattutto la temporalità, a uno sguardo più attento rivela un rapporto costitutivo e non casuale con la spazialità: non solo gli spazi recano iscritta una memoria del passato, ma la memoria stessa si dà in forme essenzialmente topologiche e spaziali» (ivi, p. 83).

[22] Ivi, p. 87.

[23] Ivi, p. 10.

lari di indici che puntano al passato e lo riattualizzano nella sua presenza»),[24] si presenta particolarmente efficace per tentare un approccio alla dimensione paesaggistica, centrale nell'opera di Llamazares, poichè rivestita, oltre il mero dato descrittivo, della funzione di invererare le *tracce* del passato. All'ambiente naturale, per sua natura aperto al divenire incessante e a continue trasformazioni, lo scrittore riconosce la stessa possibilità di *iscrizione* del valore memoriale propria dei luoghi chiusi studiati da Violi; il paesaggio, «vero e proprio mediatore e produttore di memoria», diventa un «soggetto operatore di nuove riscritture, un agente fra altri che contribuisce a creare gli abiti interpretativi di una data esperienza storica e collettiva».[25]

Nella traiettoria poetica di Llamazares, il romanzo *Distintas formas de mirar el agua* è estremamente esemplare di questo impiego del tema paesaggistico come dispositivo semiotico, volto a ritrascrivere e a risemantizzare narrativamente un trauma collettivo.

L'opera, vincolata ad aspetti essenziali della biografia dell'autore, e pubblicata nel 2015 dalla casa editrice Alfaguara, nasce innanzitutto, per ammissione dello stesso autore, come tentativo di descrizione degli effetti della perdita del luogo in cui egli riconosce le proprie origini:

> Esta novela trata de responder a la pregunta que siempre me hacen sobre cómo me ha influido nacer en un pueblo sumergido. Supongo que como a otro nacer en Madrid o en África, pero imagino que ese sentimiento de pérdida, destrucción y desarraigo que recorre mis libros viene de ahí. Vegamián es un símbolo, no un lugar. Es esa sombra que se adivina bajo el agua cuando pasas por allí en verano. Esa es mi patria, una sombra bajo el agua.[26]

Nonostante la coincidenza biografica, *Distintas formas de mirar el agua* supera il racconto soggettivo per proporre una narrazione che sia piuttosto una forma di riflessione generale sui meccanismi della memoria; prospettiva, quest'ultima, in dialogo coerente con il nucleo essenziale di altre scritture confessionali.[27]

Nel romanzo, il ritorno alla casa avita in un piccolo paese di montagna nella provincia di León da parte di un gruppo familiare, riunitosi per la commemorazione della dipartita di un congiunto, supera, infatti, il mero scandaglio elegiaco di un mondo, al contempo, intimo e domestico, corale e rurale, perduto per sempre.

---

[24] Ivi, p. 87.

[25] Ivi, p. 26.

[26] J. LLAMAZARES, *La memoria histórica de un país es su literatura*, cit.

[27] A questo proposito è opportuno richiamare le parole dello stesso autore, costretto a chiarire che, all'origine di un'opera come *Escenas de cine mudo* non vi è un afflato confessionale, ma piuttosto l'intento di «reflexionar sobre la memoria, sobre su naturaleza y su forma de actuar» (ID., *La memoria como novela: autobiografía y ficción*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 716 (2010), pp. 7-12, p. 8).

Sebbene gli avvenimenti narrati siano inventati dall'autore, reale è, invece, la cornice storica in cui si sviluppa la storia, che si articola in 17 capitoli in cui ciascun personaggio prende parola per ragionare ragionare tanto sulla relazione con il defunto quanto con il paesaggio, vincolato con la sua storia familiare, in cui è stato convocato.

Quando il romanzo prende avvio, il corpo ormai ridotto in cenere di Domingo, marito, padre, suocero e nonno dei familiari raccolti per dargli l'ultimo saluto, sta per essere gettato, in accordo con le sue ultime volontà, nelle acque del fiume Porma, che anni prima hanno sommerso Ferreras, suo luogo natìo.

Fedele alla «vieja leyenda montañesa», richiamata da Llamazares davanti alle rovine del suo paese natale, secondo la quale per riposare eternamente in pace un uomo deve essere seppellito nello stesso luogo in cui è nato, il patriarca leonese potrà finalmente ritornare lì dove sono i suoi morti, e accedere al riposo che gli è stato negato in vita:

> Allí quiere regresar Domingo. Convertido en despojos como el pueblo, quiere volver a donde nació y donde fue feliz hasta que nos fuimos obligados por una circunstancia que jamás habríamos podido imaginar antes de que nos la anunciaran.[28]

Le parole di Virginia, la moglie del defunto, introducono il lettore a una sequenza di pensieri intimissimi, con cui ciascun familiare compone il proprio commosso ricordo del passato. Tutti i monologhi, tranne l'ultimo, eccezionalmente interpretato da un anonimo automobilista, che con sguardo incuriosito osserva da lontano la scena, sciogliendo con le sue osservazioni la tensione drammatica dell'evento, si sviluppano sulle sponde del fiume destinato ad accogliere le spoglie del capofamiglia.

Domingo, che dopo l'abbandono di Ferreras, non ha mai più parlato del suo paese né è tornato a visitarlo, è presentato dai suoi familiari come un uomo inflessibile e taciturno; «encerrado en sus recuerdos»,[29] ha vissuto aspettando che arrivasse il tempo per ritornare a unirsi idealmente sotto l'acqua con gli avi e con il figlio primogenito, prematuramente scomparso.[30] Decisione irremovibile che, come si apprende dalle parole della donna che gli è stata accanto per tutta la vita, è stata presa nel momento stesso in cui egli ha dovuto abbandonare per sempre il suo luogo d'origine:

---

[28] ID., *Distintas formas de mirar el agua*, Madrid, Alfaguara 2015, p. 20.

[29] Ivi, p. 42.

[30] «[...] ese al que nunca olvidó por más que no hablara de él, en el lugar en el que nació» (ivi, p. 33). Il silenzio è la modalità prescelta da Domingo per elaborare in vita il doppio trauma legato alla scomparsa del paese e del figlio primogenito, ovvero di colui che avrebbe dovuto per primo tramandare sul versante delle generazioni la memoria della famiglia. Cfr. «Durante los cuerenta y cinco anos que han pasado desde el día en el que, con la casa a cuestas, abandonamos estas montañas camino de la llanura, Domingo nunca volvió a hablar del pueblo, como tampoco lo hizo de Valentín, el pobre hijo que se nos murió tan pronto. Domingo prefería olvidarse del pasado y para eso lo mejor pensaba, era no nombrarlo» (ivi, p. 13).

> Me lo dijo cuando nos despedimos, aquella manana fría del mes de octubre, de estas montañas, entonces ya pintadas de amarilos y granates (los de los cerezos bravos y los espinos; los frutales y los chopos de la vega habían sido talados ante en cierre inminente de la presa) por un otoño precoz, y me lo repitió dos veces, una en la residencia, el día en el que Teresa nos dejó en ella, y la otra en el hospital, un poco antes de morir. [...] Sin ser tan religioso como yo, Domingo jamás hubiera pensado en que lo quemaran de no haber sido por la imposibilidad de regresar a Ferreras de cuerpo entero a reposar para siempre junto a los suyos.[31]

Il narratore si serve di una tonalità elegiaca per sottolineare il vincolo sentimentale che il personaggio di Domingo intrattiene con il paesaggio natìo, interpretato, nelle parole della figlia Teresa, come uno spazio simbolico dove, grazie all'unione ideale con la terra sommersa dall'acqua, si annulla la divergenza tra mondo umano e mondo naturale, e si affievolisce la frattura tra passato e presente:

> Pero, como mi padre ahora, el paisaje está mudo por completo. Sólo el sonido del agua, ese murmullo infinito, como de manantial sin fondo, que suena día y noche sin cesar desde que se cerró la presa y que recuerda lejanamente al del mar, bien que sin su energía profunda, se escucha en este lugar al que nadie acude ya salvo a contemplarlo desde los miradores.[32]

Nel silenzio assordante delle montagne si consuma il rito del congiungimento del defunto con il suo paesaggio: divenuto, come Ferreras, un'ombra sotto l'acqua, il vecchio contadino della montagna leonese, finalmente, può entrare a far parte della memoria della sua piccola 'patria'.

4 IL PAESAGGIO È MEMORIA

Domingo, «un Ulises campesino y provinciano cuyo sueño era volver al sitio en el que nació por más que nadie lo esperara en él»,[33] riesce a guadagnarsi il riposo eterno perché, sebbene veda negata la possibilità di essere seppellito nella terra su cui è stato generato, può almeno trasformarsi, come il suo paese, e coloro che un tempo vi abitarono, in un'ombra sotto l'acqua.

E chi resta?

In che modo si ricompone la perdita del patriarca per coloro che sono stati convocati al rito? La cerimonia privata, celebrata lungo le sponde del fiume Porma, può arginare il vuoto segnato dalla sua morte? E ancora: come potrà continuare la vita della moglie Virginia e di Augustín, l'unico dei figli a non essersi mai allontanato in cerca di un futuro migliore, l'unico ad essere rimasto lì dove, con fatica, dopo l'abbandono di Ferreras, i suoi genitori hanno dovuto ricostruire tutto quanto un tempo gli è stato sottratto?

---

[31] Ivi, p. 18.

[32] Ivi, p. 36.

[33] Ivi, pp. 62-63.

Proprio ad Augustín, l'ultimo familiare a prendere parola, e l'ultimo ad abbandonare il luogo della commemorazione, è affidato uno struggente ricordo del padre, di cui è messa in luce la sapienza arcaica di contadino («Él lo sabía todo del agua, y del aire, y de la tierra...»), e la perspicacia nel trovare soluzioni immediate sia agli ostacoli lavorativi dovuti al clima, sia ai malanni improvvisi del bestiame («Era el que más sabía de la laguna. De enfermedades, de lo que fuera. Le bastaba con ver las ovejas para saber qué enfermedad padecían»).

Prima di congedarsi per sempre dal genitore defunto, percepito, tuttavia, come una presenza viva e protettiva («Así que no tengo duda de que vendrá siempre que lo necesite, siempre que quiera un consejo suyo, siempre que me sienta solo, que será cuando me haga viejo»),[34] Augustín s'intrattiene, oltre il tempo necessario, ad osservare intensamente il paesaggio illuminato dal cielo «limpio y azul», ricordando a se stesso, che tra i possibili, diversi modi di guardare l'acqua, ve n'è uno, che egli rivendica come soltanto suo e del padre, che gliel'ha insegnato un tempo:

> [...] un día que caminábamos al lado de un canal de riego, me enseñó cómo había que mirar el agua. Porque no todo el mundo la mira de la misma forma, me dijo. Unos lo único que ven de ellas es su interés, si les sirve para beber o para regar las tierras, para venderla en garrafas como hacen muchas empresas, mientras que otros la miran sin fijarse en ella, al pasar al lado de un río, de un pozo o de una laguna. Pero nosotros, me dijo él, tenemos que ver el agua de otra manera. Nosotros no podemos contemplarla sin respeto después de lo que nos supuso ni despreciarla como hacen otros, esos que la malgastan sin darle uso porque no saben lo que cuesta conseguirla. Y, mientras lo decía, mi padre miraba el agua del canal, que corría libre de finca en finca aquella mañana sin nadie que la robara excepto los pájaros, que bebían de ella al pasar volando sin detenerse a mirarla como nosotros [...] Desde aquel día yo miro el agua siempre como él me dijo: con respeto y emoción, pues se lo debo a mis antepasados.[35]

Lo sguardo, pieno di commozione, che Augustín rivolge allo scenario acquatico dinanzi a sé, è carico di riconoscenza e di rispetto nei confronti delle vite degli antenati che in quel medesimo luogo riposano, e con le quali egli ha la certezza di poter essere eternamente in contatto grazie al fluire costante della vita naturale:

> Yo sé que cuento con él y, cuando lo necesite, lo llamaré haciendo lo que él me dijo cuando me enseñó aquel día a mirar el agua: arrojando una piedra a ella para que él me oiga, pues toda el agua del mundo está comunicada entre sí, desde los ríos a los neveros de las montañas y desde éstos a los océanos, según parece.[36]

---

[34] Ivi, p. 180.

[35] Ivi, p. 182.

[36] Ivi, p. 183.

Attraverso il paesaggio, o per meglio dire, attraverso una peculiare modalità d'interazione con esso, è possibile recuperare un dialogo con quanto è scomparso per sempre. Sia l'antico paese, dimora degli antenati, sia l'ombra paterna, che riposa sotto l'acqua, possono essere richiamati per mezzo del gesto tanto antico come istintivo del lancio di una pietra, capace di mettere in comunicazione, «según parece», ciò che per sua stessa natura è destinato a fluire senza sosta.

In *Distintas formas de mirar el agua* il luogo in cui si evoca la perdita del patriarca non agisce soltanto come strumento di memoria soggettiva – attraverso l'incontro con le montagne e con l'acqua del fiume si attivano i ricordi di ciascun familiare –, ma si connota di un'apertura corale, che risalendo la piccola comunità degli affetti domestici, giunge all'arcaico bagaglio di esperienze umane che hanno forgiato, nel medesimo scenario paesaggistico, il fondo antico delle tradizioni della comunità rurale in cui ha vissuto Domingo.

La peculiare concezione dello scenario naturale, che emerge dal romanzo, diventa ancora più significativa qualora s'intenda misurarla alla luce di due tra le principali linee critiche che, a partire dalla fine degli anni Novanta dello scorso secolo, hanno indirizzato gli studi interessati ad approfondire, in chiave storico evolutiva, la rappresentazione del paesaggio nell'ambito dei paradigmi letterari.

I contributi di Claudio Guillén e di Michael Jakob, sebbene riconducibili a differenti tradizioni epistemologiche e approcci testuali (dovuti in parte anche alla diferente età anagrafica dei due studiosi) convergono, tuttavia, sulla necessità di valorizzare, in sede preliminare, la dimensione percettiva legata all'esperienza del soggetto: il paesaggio, in quanto dispositivo di visione, può esistere solo a partire dalla percezione sensoriale di chi vi entra in contatto. Veicolato dallo sguardo del singolo, l'accesso al paesaggio è «in generale e in primo luogo, un'esperienza di sé»:[37] un'esperienza unica, che conseguentemente rende irripetibile l'oggetto contemplato. A partire da queste premesse, gli studi richiamati hanno inteso affrontare il tema aprendolo alle sue implicazioni culturali di lunga durata, dimostrando che nel processo di ridefinizione progressiva della natura, a cui sono chiamate le epoche storiche, i modelli interpretativi elaborati in seno a queste ultime hanno assunto molteplici sensi ideologici.[38]

Prodotto culturale, nato, come osserva Jakob, in epoca moderna dalla necessità di «un nuovo ordinamento della natura, che non è più data nella sua

---

[37] MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino 2009, p. 29.

[38] Cfr. Guillén: «[...] es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convertiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, aunque no estemos en ellos, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada y acaso su construcción de un sentido» (CLAUDIO GUILLÉN, *El hombre invisible: literatura y paisaje* in ID., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets 1998, pp. 98-176, p. 98).

immediatezza mitica e normata e non può più essere concepita soltanto in termini di utilità»,[39] il paesaggio è, nella sua dimensione aperta e plurale, un modello conoscitivo in cui confluisce l'essenza di una comunità che si riconosce in esso poiché vi trova legittimati i segni tangibili che ne forgiano la propria identità.

Si è già avuto modo di osservare che nelle modalità di rappresentazione del paesaggio prescelte da Llamazares, l'aspetto singolare, cioè quello della prospettiva di chi vive l'esperienza dell'incontro con la natura, convive con l'aspetto collettivo, quest'ultimo ascrivibile, invece, ad un soggetto plurale e comunitario, che ricorre al mondo paesaggistico per circoscrivere le coordinate identitarie dentro le quali orientare e tramandare la propria storia.

Reinterpretato alla luce del tradizionale impegno dello scrittore, fondato sulla necessità di elaborare dispositivi letterari del ricordo contro l'oblio, il tema si apre, tuttavia, ad una complessità ulteriore.

Se, infatti, per lo scrittore leonese narrare significa far rivivere quanto rischia di andar perduto e, dunque, sottrarre la storia della nazione spagnola ai pericoli della *desmemoria*, si comprende che la scelta di saldare il racconto ad un paesaggio carico di memoria storica, se da un lato risponde a un preciso progetto letterario («raccontare un luogo vuol dire quindi animare i suoi perimetri fisici: ritagliarne il profilo nello spazio indifferenziato e inerte che lo circonda»),[40] dall'altro muove dal dovere civile di rendere presente – riattualizzare – il trauma collettivo che in esso si è consumato. Distinguendo le *tracce* inscritte nel luogo, che «*diventano* segni solo nel momento in cui sono *riconosciute come tali* da qualcuno»,[41] lo scrittore può sperare in una forma di continuità della memoria nel tempo.

In *Distintas formas de mirar el agua* la lunga durata delle disastrose conseguenze dell'inondazione del 1968, fa i conti, mediante il ricorso al sistema degli affetti che regola la comunità rurale, con il pericolo della negazione del ricordo: l'impossibilità a congiungersi con il luogo si configura, molto più che la sua stessa scomparsa sotto l'acqua, come messa in crisi di qualunque forma di perdurabilità nel tempo.

Rispetto a questa ipotesi drammatica la spazializzazione memoriale garantita dal paesaggio si offre come una risorsa in grado di compensare la perdita e di proiettare idealmente verso il futuro una storia collettiva, destinata a scomparire.

Nel romanzo la funzione 'testimoniale' assolta dall'elemento paesaggistico risulta paradossalemente tanto più efficace quanto più essa deve fare i conti con la forza incessante della natura, che tutto cambia e trasforma. È proprio in quest'aspetto legato al cambiamento continuo del paesaggio, e non, al contrario, alla sua fissità rappresentativa, che Llamazares invidua la certezza di una memoria duratura.

Lo scrittore, infatti, facendo leva sulla componente temporale, essenziale per la definzione stessa del paesaggio, porta ad estreme conseguenze l'irripeti-

---

[39] MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2016, p. 31.

[40] ANTONELLA TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi 2008, p. 22.

[41] P. VIOLI, *Paesaggi della memoria,* cit., p. 90.

bilità derivante dall'«esperienza specifica» che esso è in grado di offrire.[42] Ogni contatto con il paesaggio è unico e singolare, perchè avvenuto in un momento determinato, che è anche fondativo di qualunque riconfigurazione di quest'ultimo a posteriori: «el paisaje es solamente una pantalla en la que proyectamos con la mirada la memoria fugaz de lo que fuimos».[43]

A conferma di quanto detto fin qui valgano altre due brevi prose dell'autore. In *Memoria de la nieve*, apparsa su «La Crónica de León» il 18 gennaio 1987, Llamazares riconosce nell'elemento atmosferico, che ha accompagnato e contraddistinto i numerosi paesaggi della sua infanzia e della prima giovinezza, l'essenza più profonda del legame totalizzante con la terra disagiata della montagna leonese, in cui tanti spagnoli come lui sono cresciuti:

> Para mí y para quienes, como yo, convivieron con ella en la niñez, la nieve es nuestra memoria y, también, seguramente forma parte de nuestra identidad. [...] Mis primeros recuerdos están todos impresos en la nieve. [...] hay recuerdos que permanecen adheridos a los ojos y que rescatan la sensación primera proyectando sobre el paisaje el reflejo de otra luz, arrancándole al tiempo imágenes perdidas, convertiendo en memoria la mirada y el alma.[44]

Considerazioni simili ritornano, qualche anno dopo, in *La memoria del bosque*: in questo articolo, pubblicato su «El País» il 3 gennaio 1991, a guidare le considerazioni appassionate dello scrittore sulla frequenza con cui si verificano episodi di incendio delle zone boschive di montagna, è la profondità del senso, al contempo, personale e collettivo, accordato al paesaggio menzionato nel titolo:

> Para quienes nacimos y crecimos en el bosque y entre sus sombras tenemos nuestra primera memoria y nuestra voz más lejana, el bosque es

---

[42] Jakob è recentemente ritornato sulla definizione di paesaggio data nella monografia del 2009 con l'obiettivo di rendere ancora più esplicita la «singolarità radicale» dell'oggetto di studio: «In [...] *Il paesaggio* [...] abbiamo proposto come promemoria la formula P (paesaggio) = S (soggetto) + N (natura). Poiché si basa su dei poli unitari (P, S, N), presentati in un unico blocco, la formula può dare adito a confusione. Si tratterà di dire e precisare meglio, sempre in una visione puramente euristica P=S x,y,z +N x,y,z dove la x indica l'individualità, la y l'*ora* e la z il *dove* a essa relativi, con, di fronte, una porzione di Natura ugualmente singolare in modo radicale (x), con il suo tempo (y) e il suo spazio (z) specifici. Il paesaggio è quindi sempre unico, singolare, nel suo aspetto soggettivo e nel suo aspetto oggettivo» (MICHAEL JAKOB, *Le origini tecnologiche del paesaggio*, Siracusa, LetteraVentidue 2022, pp. 11-12). Cfr. anche Collot: «Le paysage réunit ainsi les trois dimensions, sensorielle, affective et esthétique du sentiment de la nature, qu'il appartient à l'art et à la littérature d'exprimer et de renouveler» (MICHEL COLLOT, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti 2022, p. 95).

[43] J. LLAMAZARES, *El paisaje del fin del mundo*, in ID., *En Babia*, cit., p. 86.

[44] ID., *Memoria de la nieve*, in *Entre perro y lobo*, cit., pp. 27-28.

> ese espacio privado y familiar, por más que inhabitado, que guarda nuestros recuerdos y los de nuestros antepasados. Un humus de recuerdos superpuestos que crece con el bosque y fermenta día a día bajo el peso de la lluvia y de los años. [...] Pero no sólo nosotros, los que nacimos y crecimos en el bosque y a él seguimos unidos a través de los recuerdos o el trabajo, perdemos nuesta memoria cuando desaparece de pronto devorada por las llamas. La humanidad entera tiene en él su voz primera y, aunque muchos no lo sepan, también pierde su memoria primigenia, su cultura más antigua, en el fuego que consume nuestros bosques cada año.[45]

Tanto il bosco quanto i paesaggi innevati, che hanno stampato in maniera indelebile nella mente dello scrittore il ricordo degli anni vissuti tra le montagne leonesi, se da un lato sono direttamente collegati a un vissuto privato, dall'altro costituiscono il fondale vivo su cui, come ombre, si proiettano altrettanti vissuti, storie di antenati defunti, di cui il paesaggio conserva il ricordo.

Per Llamazares lo scenario naturale non ha valore in sè, ma come effetto di un riconoscimento, e di una ricostruzione a posteriori: in *Distintas formas de mirar el agua* è proprio l'esperienza sentimentale che ciascun familiare vive con il paesaggio a farsi garante, contro la vuota ripetizione all'infinito del trauma nel luogo in cui si è consumato, della ricomposizione della perdita.

A ragione José Carlos Mainer osserva che nel romanzo citato il tradizionale interesse dello scrittore per l'agonia della vita rurale spagnola «no busca un testimonio político, ni siquiera sociológico; de estos destinos de desarraigo le importa más la perduración de los lazos vitales y la fuerza de la resignación laboriosa»[46]. E tuttavia, nel vincolo memoriale che la famiglia di Domingo ha intessuto con l'ambiente naturale, e che si definisce come l'unica soluzione possibile per ricomporre il dolore della perdita, agisce anche la tensione di un lutto più grande: il vincolo con una patria tradita, snaturata dagli anni della Dittatura, in cui l'alterazione degli equilibri naturali, messa in campo dalle riforme economico-strutturali promosse dal governo franchista, è solo una parte della violenza subita dalla terra spagnola, già devastata dal conflitto civile.

Di ciò che resta dopo i cambiamenti che hanno caratterizzato l'«avventura industriale» del XX secolo, di quel «paesaggio rurale, [che] smarrita ogni coerenza, si fa [...] reliquia: traccia deforme di un tempo enigmatico»,[47] l'autore intende cogliere un superamento degli stessi meccanismi che presiedono il ricordo. Non sorprende, pertanto, che in un contributo del 2010 Llamazares giunga a servirsi proprio di un'immagine paesaggistica per restituire, con profondità lirica, la precarietà del lavoro della memoria contro il tempo:

> En efecto, aún cuando nos referimos a la memoria en términos objetivos, como si la memoria fuera una película que permanence siempre inmutable y a la que nada afectan el estado de ánimo del que

---

[45] ID., *La memoria del bosque*, in *Entre perro y lobo*, cit., pp.107-108.

[46] JOSE CARLOS MAINER, *Voces sobre el agua*, in «El País», 14 febbraio 2015. (/elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423658631_697394.html).

[47] A. TARPINO, *Geografie della memoria* cit, p. 233.

> recuerda, ni su intención al hacerlo, ni la distancia en el tiempo entre los hechos recordados y el momento en el que se los recuerda, es decir, como algo fijo y perenne, la memoria es una materia tan maleable como cambiante. La memoria se crea y se transforma continuamente como la imaginación y como ésta desaparece llegando un punto. Es como un banco de nubes en el que el movimiento continuo de éstas va iluminándolas y ensombreciéndolas alternativamente en función de la posición del sol y de la perspectiva desde la que se las contempla.[48]

Se i ricordi, «como un banco de nubes», sono destinati ad una trasformazione continua, che minaccia la loro ineluttabile scomparsa, il paesaggio, al contrario, sostiene il passato, e ne conserva la memoria:

[48] J. LLAMAZARES, *La memoria como novela*, cit., pp. 10-11.

> El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje.[49]

Contro i pericoli, sempre più temibili, di un oblio progressivo e inarrestabile, il paesaggio custodisce le tracce del passato: segni chiari, per chi avrà saputo interrogarli, della sopravvivenza della memoria nel futuro incerto.

[49] JULIO LLAMAZAES, *El río del olvido*, Madrid, Alfaguara 2022, p. 13.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca Nueva 2007.

Cercas, Javier, *Sobre los inconvenientes de escribir en libertad* (1977), in Id., *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura 1998, pp. 63-65.

Collot, Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti 2022.

Fusi, Juan Pablo, *Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinvención de la democracia (1960-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Guillén, Claudio, *El hombre invisible: literatura y paisaje*, in Id., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets 1998, pp. 98-176.

Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino 2009.

Id., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2016.

Id., *Le origini tecnologiche del paesaggio*, Siracusa, LetteraVentidue 2022.

Llamazares, Julio, *En Babia*, Barcelona, Seix Barral 1991.

Id., *Entre perro y lobo*, Madrid, Alfaguara 2008.

Id., *La memoria como novela: autobiografía y ficción* in «Cuadernos Hispanoamericanos», 716, (2010), pp. 7-12.

Id., *Distintas formas de mirar el agua*, Madrid, Alfaguara 2015.

Id., *La memoria histórica de un país es su literatura*, in «El País», 14 febbraio 2015.

Id., *El río del olvido*, (1990), Madrid, Alfaguara 2022.

Id., *Escenas de cine mudo* (1994), edición de C. Valcárcel, Madrid, Cátedra 2022.

Mainer, José Carlos, *Voces sobre el agua*, in «El País», 14 febbraio 2015.

Mainer, José Carlos, e Carlos Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza 2000.

Molina Gil, Raúl, *Julio Llamazares: la aventura lírica de un narrador poético*, in Julio Llamazares, *La lentitud de los bueyes. Memoria de la nieve*, Madrid, Cátedra 2024, pp. 13-69.

Revenet Kenna, Caridad, *El viaje de las memorias en Llamazares*, Madrid, Verbum 2017.

Scotto di Carlo, Assunta, *Mnemosyne: la macchina della memoria di Julio Llamazares tra foto e ricordi*, in «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XVI (2013), pp. 93-124.

Suárez, Andrés, *La prosa de Julio Llamazares*, in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo II, Siglo XVIII, Siglo XIX, Siglo XX*, Madrid, Castalia 2000, pp. 476-485.

Tarpino, Antonella, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi 2008.

Valcárcel, Carmen, *Julio Llamazares: paisaje interior*, in Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, edición de C. Valcárcel, Madrid, Cátedra 2022, pp. 11-62.

Violi, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani 2014.

ISSN 2284-4473

PAROLE CHIAVE

memoria, trauma, paesaggio, passato, *Distintas formas de mirar el agua*, Llamazares

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Ida Grasso è Professoressa Associata di Letteratura Spagnola all'Università della Calabria. I suoi studi s'incentrano sull'ambito lirico e romanzesco spagnolo otto-novecentesco e sulla sua ricezione sul versante italiano. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013, Premio "Opera Critica" 2013; Premio Internazionale "Runner up" Gadda Prize Harvard 2015); *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (ETS, 2020). Ha curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (2018).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IDA GRASSO, *«El paisaje es memoria». Ricomposizione della perdita in* Distintas formas de mirar el agua *di Julio LLamazares*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth

Memoria della terra e verità storica nella poesia di Joy Harjo

Lisa Marchi – *Università di Trento*

Come preservare la memoria quando le evidenze storiche non ci sono più? È possibile ricostruire una storia stratificata a partire da pochi resti lasciati da una cultura in via d'estinzione? Davvero le pietre rosse esposte in un negozio di souvenir sono dotate di «memoria e potere», come afferma la poeta nativo-americana Joy Harjo in "New Orleans"? Attraverso l'analisi di poesie selezionate dalla raccolta *Weaving Sundown in a Scarlet Light: 50 Poems for 50 Years* (2023), il saggio interroga il rapporto tra memoria individuale, storie ancestrali e sfide contemporanee. Nelle culture orali tradizionali, come quella nativo-americana, è l'arte del raccontare storie che ha il nobile compito di recuperare, tramandare e preservare la memoria. Per combattere l'amnesia, frutto dell'annientamento e dell'alienazione culturale indotti dal colonialismo e da pratiche assimilative aggressive, non resta che mettersi in ascolto della terra, amplificare le storie in essa contenute e ritrasmetterle di generazione in generazione. Tali storie hanno un'importanza fondamentale per Harjo, non solo perché recuperano dalle viscere della terra una memoria sepolta da millenni, ma anche perché arricchiscono la storia ufficiale con un controcanto capace di interrompere la storia coloniale. Sarà dunque a partire dalla terra che in questo saggio si esplorerà il ruolo della memoria nella poesia di Harjo e più in generale nella poesia nativo-americana contemporanea.

How can memory be preserved when historical evidence is no longer there? Is it really possible to reconstruct a multi-layered history starting from a few remains left by a culture in danger of extinction? Do the red stones displayed in a souvenir shop really have «memory and power», as Native American poet Joy Harjo believes in "New Orleans"? By analyzing a selection of poems included in the collection *Weaving Sundown in a Scarlet Light: 50 Poems for 50 Years* (2023), the essay explores the relation between individual memory, tribal stories, and contemporary challenges. In traditional oral cultures, such as the Native American one, it is the art of telling stories that has the noble task of recovering, passing on, and preserving memory. In order to combat the cultural amnesia resulting from the annihilation and cultural alienation induced by colonialism and aggressive assimilative practices, it is towards the earth that one must turn. By listening to the stories contained in it, by amplifying them, and by passing them down to the next generation, Harjo recovers a memory buried in the bowels of the earth for millennia, while also interrupting and complementing official colonial historiography with alternative truths. With the earth as its focus, in this essay I will explore the role played by individual and collective memory in Harjo's poetry and more in general in contemporary Native American poetry.

Come preservare la memoria quando le evidenze storiche non ci sono più? È possibile ricostruire una storia stratificata a partire da pochi resti materiali lasciati da una cultura a rischio d'estinzione? Davvero le pietre rosse esposte in un negozio di souvenir sono dotate di «memoria e potere»,[1] come afferma la poeta nativo-americana Joy Harjo in "New Orleans"?

Il mio saggio legge criticamente una selezione di testi tratti dalla raccolta poetica di Harjo *Weaving Sundown in a Scarlet Light: 50 Poems for 50 Years*

[1] Joy Harjo, *New Orleans*, in *Weaving Sundown in a Scarlet Light: 50 Poems for 50 Years*, New York, W. W. Norton & Company 2023, p. 11.

(2023), che riunisce poesie scritte nell'arco di una carriera lunga 50 anni. La memoria dell'artista, come cercherò di dimostrare, si muove simultaneamente a ritroso nel passato e si proietta nel futuro, recuperando episodi traumatici della storia nativa, ma anche celebrando la resilienza del singolo e della comunità. Per la cultura nativa del sudovest statunitense, la memoria rappresenta un'ancora di salvezza in un contesto sociale che mira all'assimilazione e alla diluizione delle specificità culturali nel *melting pot* della cultura mainstream statunitense. Per Harjo la memoria è incorporata nella terra e custodita da essa; quest'ultima si esprime attraverso una voce che la poeta raccoglie, fa sua e ritrasmette, come dimostrano i seguenti versi della poesia "Bless This Land": «Bless the mouth, lips and speech of this land, for the land is a speaker, a singer, a keeper of all that happens here, on this land».[2]

Nelle culture orali, come quella nativo-americana, è l'arte del raccontare storie che ha il nobile compito di recuperare, tramandare e preservare la memoria. Per combattere l'amnesia, frutto dell'annientamento e dell'alienazione culturale indotta dal colonialismo e da pratiche assimilative aggressive, non resta che mettersi in ascolto della terra, amplificare le storie in essa contenute e ritrasmetterle di generazione in generazione. Tali storie, che sono al tempo stesso canto, poesia, e invocazione, hanno un'importanza fondamentale per Harjo, non solo perché recuperano dalle viscere della terra una memoria sepolta da millenni, ma anche perché arricchiscono la storia ufficiale con un controcanto capace di interrompere e complementare il *cantus firmus*—per riprendere la metafora del contrappunto cara a Edward W. Said—della storia coloniale.[3] Ai pomposi monumenti equestri e alle vie cittadine che commemorano illustri conquistadores come Hernando de Soto, Harjo ribatte nella poesia "New Orleans" con «residui di voci» («remnants of voices») e una memoria sepolta, che nuota nel sangue.[4]

La carica e il vigore della voce poetica di Harjo trasformano artefatti senza vita, messi in mostra come oggetti esotici ad uso e consumo di turisti ignari della memoria traumatica che custodiscono, in oggetti dotati di memoria e dunque in ultima analisi in agenti attivi. Non solo gli oggetti da semplici resti inerti riprendono vita, ma i nativi stessi da figure spettrali riprendono consistenza e rifiutano di svanire, opponendosi al mito dell''Indiano che svanisce' ('the vanishing Indian') messo in circolo fra gli altri dal Presidente statunitense Andrew Jackson.[5] Secoli di sopraffazione, di riduzione in schiavitù, di sottrazione delle terre, di spostamenti e assimilazione forzata non sono riusciti ad estirpare del tutto la cultura indigena dalla nazione statunitense. Le poesie di Harjo danno testimonianza di una memoria labile eppure ancora fortemente radicata nella terra, di un'esistenza precaria eppure estremamente resiliente e consapevole del proprio passato.

A partire dall'analisi e interpretazione di un gruppo selezionato di poesie, il saggio toccherà le seguenti questioni: la tensione tra costruzione identitaria

---

[2] JOY HARJO, *Bless This Land*, in «World Literature Today», XCII, 4 (2019), pp. 34-35, p. 34.

[3] EDWARD W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione di STEFANO CHIARINI E ANNA TAGLIAVINI, Milano, Feltrinelli 2023.

[4] JOY HARJO, "New Orleans", in *Weaving Sundown in a Scarlet Light*, cit., p. 11-13.

[5] Cfr. ANDREW JACKSON, Message to Congress "On Indian Removal," 12/6/1830, *Presidential Messages, 1789-1875*. Records of the U.S. Senate, Record Group 46, National Archives Building, Washington, DC.

coloniale e liberazione poetica attraverso il recupero della memoria sia individuale che collettiva; la pressione esercitata della storiografia ufficiale sulla memoria personale e comunitaria nativa; l'arte poetica come *storytelling* e performance rituale capace di riattivare una memoria sedimentata nella terra, che non procede in maniera lineare dal passato al presente e non si concentra su un singolo luogo fisico, ma ingloba spazi geografici e dimensioni temporali diverse; a livello formale, la trasformazione della poesia scritta in canto, narrazione e invocazione rituale.

Per Harjo il raccontare storie, recitare versi e intonare canti o orazioni rappresentano un atto di «sopravvivenza gentile» («gentle survival») mirato a scalzare la memoria mitica e mortifera della frontiera di matrice euro-americana (in particolare anglosassone e protestante) con quella vitale e generativa, perché estrapolata dalla terra ed in armonia con essa, della cultura nativo-americana. Ad essere ricordato nella poesia di Harjo non è il tanto celebrato Far West americano, bensì la terra stessa—«the remembered earth» o «the native ground», per citare due espressioni utilizzate da N. Scott Momaday, un altro scrittore nativo-americano del Sud-Ovest statunitense.[6] Come segnala Momaday nella sua opera *Il custode della Terra*, ricordare la terra significa dichiarare esplicitamente di appartenere ad essa, nonostante i numerosi tentativi di sradicamento perseguiti dal potere coloniale;[7] è un atto che equivale inoltre ad offrire un dono alla terra come segno di riverenza nei confronti della terra stessa e degli antenati che in essa sono sepolti. Nelle parole evocative di Momaday: «When I think about my life and the lives of my ancestors I am inevitably led to the conviction that I, and they, *belong* to the American land. This is a declaration of belonging. And it is an offering to the earth».[8] Si tratta di un movimento circolare che parte dalla terra, raccogliendo la memoria tramandata da generazioni precedenti, e ritorna ad essa con il dono di una memoria fortemente radicata, ma anche rinnovata. Come sostengono Simon Ortiz e Richard Erdoes nella raccolta *American Indian Myths and Legends* (1984), la memoria nativo-americana è saldamente ancorata alla terra, si attiva a partire da essa, vivifica storie già presenti in essa e ne ispira di nuove: «All tribes have spun narratives [...] for the features of their landscape: how this river came to be, when these mountains were formed, how our coastline was carved».[9] Sarà dunque a partire dalla terra che in questo saggio si esplorerà la peculiarità della memoria per le culture native del Sud-Ovest statunitense e il ruolo che essa gioca nella raccolta *Weaving Sundown in a Scarlet Light* di Harjo.

1 RAPPRESENTAZIONE COLONIALE E LIBERAZIONE POETICA

Harjo è un'artista poliedrica, la cui lunga carriera è stata premiata con il Ruth Lilly Prize for Lifetime Achievement e l'Academy of American Poets

---

[6] N. SCOTT MOMADAY, *Earth Keeper. Reflections on the American Land*, New York, HarperCollins 2020, n.n.

[7] ID., *Il custode della terra*, Firenze, Edizioni Black Coffee 2023, trad. it. LAURA COLTELLI.

[8] ID., *Earth Keeper,* cit., n.n., enfasi nell'originale.

[9] SIMON ORTIZ AND RICHARD ERDOES, *American Indian Myths and Legends*, New York, Pantheon Books 1984, p. xiv.

Wallace Stevens Award. Nominata per ben tre volte Poet Laureate of the United States, Harjo è stata investita del nobile compito di promuovere l'apprezzamento per la poesia, e per le arti umanistiche più in generale, tra il pubblico statunitense. Nel corso della sua lunga carriera ha pubblicato nove raccolte di poesia, opere teatrali, libri per l'infanzia e due autobiografie. È inoltre musicista, cantante e *storyteller*. Nata a Tulsa, Oklahoma, nel 1951 al confine nord della nazione Muskogee (Creek), tra i suoi antenati può annoverare guerrieri e leader rispettati, tra cui il trisavolo Monahwee. Quest'ultimo combatté con i Red Sticks nella battaglia di Horseshoe Bend contro il Presidente Andrew Jackson, principale fautore del trasferimento forzato—con annesso relativo sterminio—dei Nativi Americani (principalmente Creek) dalle fertili terre del Sud-Est statunitense ad un'area desolata (l'attuale Oklahoma) a ovest del Mississippi.

Tutto il lavoro poetico di Harjo è abitato da questa memoria traumatica dello sradicamento, che reclama di essere riconosciuta. È inoltre mosso dal tentativo di ridare dignità alla cultura nativa, demonizzata dai colonizzatori e successivamente assimilata in maniera aggressiva o spinta ai margini. Si tratta di una costruzione retorica del nemico come male assoluto utilizzata non solo per sostenere e giustificare l'espansione degli USA verso l'ovest agli albori del colonialismo europeo e per tutto l'Ottocento, ma anche per legittimare guerre neo-imperiali successive come l'invasione dell'Iraq nel 2001.[10]

La rappresentazione mitica di un presunto scontro tra civiltà è spiegata così da Harjo:

> At the heart of the myth of the American Dream story is cowboys-and-Indians. It's dark against light, good against evil with the white guys or European/Christian ideas being the good and evil being the so-called primitive or earth ways and those who practice those ways, or have darker skin. And anyone who isn't Euro-Christian is an Indian. The military not-so-code word for the battlefield in Iraq or during the Gulf War is/was Indian Country. The Iraqis are the Indians, the U.S. military the cowboys.[11]

È interessante notare come Harjo recuperi qui uno dei principali miti fondativi della nazione statunitense—quello basato su un presunto scontro di civiltà tra i primi colonizzatori europei e una cultura nativa rappresentata come culturalmente arretrata e moralmente abietta—mostrando come questa mitologia sia stata riproposta in epoca contemporanea per motivare altre guerre presumibilmente "giuste."

Come nota Heike Paul in *The Myths that Made America* (2014), i primi Puritani e padri Pellegrini furono «the protagonists of a foundational myth which has survived across the centuries as a story of American beginnings characterized by religiosity, idealism, sacrifice, and a utopian vision based on

---

[10] Cfr. ALESSANDRO COLOMBO, *Il governo mondiale dell'emergenza. Dall'apoteosi della sicurezza all'epidemia dell'insicurezza*, Milano, Raffaello Cortina 2011.

[11] JOY HARJO, *Becoming the Thing Itself: Interview with Triplopia*, 2005, in *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, a cura di JOY HARJO, TANAYA WINDER e LAURA COLTELLI, Middletown, Wesleyan UP 2011, pp. 25-26.

theology».[12] La visione utopica e intrisa di idealismo biblico, che rappresentava l'America come Terra Promessa, servì, nelle parole di Paul, a «giustificare e legittimare lo spostamento forzato e la distruzione di altre popolazioni» [«the Pilgrims' notions of the Promised Land and of God's divine scheme served to justify and legitimate the displacement and destruction of other peoples»].[13] È proprio la memoria di questo crimine fondativo e dei massacri che ne conseguirono che Harjo intende recuperare attraverso la sua poesia per sottoporli all'attenzione del pubblico sia statunitense che internazionale.

Poiché per Harjo «la terra è un essere che ricorda tutto»,[14] essa ha trattenuto anche l'infausta memoria del genocidio coloniale ed è da lì, secondo lei, che bisogna ripartire. La terra è intrisa del sangue degli antenati e diventa per questo oggetto di venerazione, come sottolinea Momaday in un'intervista: «I was born in the Southern Plains and that landscape means a great deal to me. It contains the blood of my ancestors and so I have a special reverence for the land».[15]

A differenza della cultura statunitense che per Harjo è giovane e priva di radici, quella nativo-americana è stratificata ed è fortemente legata al proprio passato storico e alla terra che fu testimone dei massacri e ne trattiene memoria nei suoi strati. Come le mese e le montagne del Sud-Ovest statunitense portano inscritte a livello geologico le linee d'acqua lasciate dai vecchi oceani («waterlines of the old oceans on the mesas and mountains in the Southwest»),[16] così scendendo strato dopo strato nel sottosuolo terrestre, Harjo recupera la memoria di avvenimenti storici traumatici e il ricordo di esseri viventi, siano essi animali o persone, che non ci sono più e la cui esistenza va ben oltre la particolare esistenza corporea della poeta.

Un esempio chiaro di questa stratificazione è la poesia in prosa "My House is the Red Earth," che nella sua apparente semplicità, rappresenta la terra rossa come centro del mondo e come spirito che agisce attivamente e assume su di sé il compito di accumulare, sovrapporre e sedimentare storie mitiche strato dopo strato. Echi di queste storie in costante mutamento si muovono liberamente da un millennio all'altro e la magia prodotta da questa attività incessante è estremamente incantatoria e ammaliante. Si vedano a tal proposito i seguenti versi:

> Don't bother the earth spirit who lives here. She is working on a story. It is the oldest story in the world and it is delicate, changing. If she sees you watching she will invite you in for coffee, give you warm bread, and you will be obligated to stay and listen. But this is no ordinary story. You will have to endure earthquakes, lightning, The

---

[12] PAUL HEIKE, *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, Transcript Verlag 2014, p. 137.

[13] Ivi, p. 146.

[14] JOY HARJO, *Conflict Resolution for Holy Beings*, «Poetry Foundation», url https://www.poetryfoundation.org/poems/141847/conflict-resolution-for-holy-beings (consultato il 15 marzo 2024).

[15] N. SCOTT MOMADAY WITH MELISSA NELSON I, *On Keeping the Earth*, «CIIS Public Programs», url https://www.youtube.com/watch?v=h37ttlP6Ayw (consultato il 7 aprile 2024).

[16] JOY HARJO, *Music, Poetry, and Stories: Returning to the Root Source. Interview with Rebecca Seiferle*, 2008, in *Soul Talk, Song Language.* cit., p. 28.

> deaths of all those you love, the most blinding beauty. It's a story so compelling you may never want to leave; this is how she traps you. See that stone finger over there? That is the only one who ever escaped.[17]

La poesia "My House is the Red Earth" nasce come accompagnamento alle immagini fotografiche dell'astronomo e fotografo Stephen E. Strom, contenute nel lavoro collaborativo *Secrets from the Center of the World*.[18] Si tratta di immagini e poesie che tentano, nelle parole di Harjo, di restituire la bellezza suggestiva del paesaggio del sud-ovest statunitense, ma anche di riprodurre il lento formarsi e depositarsi delle storie che in esso sono contenute. Queste storie rimandano allo spazio geografico dell'area Four Corners, una regione sacra per i nativi di quel territorio che travalica i confini di ben quattro Stati statunitensi (New Mexico, Utah, Colorado, Arizona). È proprio in quest'area che hanno avuto origine le storie fondative, successivamente disseminate e costantemente trasformate dalla cultura nativa dei Diné, o Navajo, Pueblo e Apache. Il centro del mondo per Harjo e per gli altri nativi che fanno risalire la propria origine mitica intorno a quest'area si trova proprio qui; non è New York il centro del mondo, ma la terra rossa che aprì una voragine da cui tutto ebbe origine e da cui i nativi di questa regione sarebbero emersi.[19] Le storie che la terra rossa restituisce, e che Harjo raccoglie e fa sue, rappresentano dunque una sorta di metaforico ritorno a casa:

> My house is the red earth; it could be the center of the world. I've heard New York, Paris, or Tokyo called the center of the world, but I say it is magnificently humble. You could drive by and miss it. Radio waves can obscure it. Words cannot construct it, for there are some sounds left to sacred wordless form.[20]

La memoria indigena, che spesso la parola umana non può riprodurre, perché si esprime attraverso suoni impenetrabili che trascendono la realtà dell'umano, entra in collisione con la memoria occidentale basata sull'archiviazione sistematica della parola scritta. Al centro dell'atto mnemonico occidentale troviamo l'essere umano, come unico attore attivo. Non così per molte popolazioni nativo-americane, per le quali è la terra la depositaria primogenita e ultima della memoria individuale, collettiva e universale e in quanto tale, quanto più stretta è la relazione del singolo (persona, animale o oggetto inerte) con la terra, tanto più questi sarà in grado di ricordare a lungo e bene. Ne consegue che, ad esempio, nel romanzo *Motorcycles and Sweetgrass*, lo scrittore Ojibwe Drew Hayden Taylor immagina che, data la maggiore pros-

---

[17] EAD., *Weaving Sundown in a Scarlet Light*, cit., p. 19.

[18] JOY HARJO and STEPHEN E. STROM, *Secrets from the Center of the World*, Tucson, Arizona UP 1989.

[19] Cfr. AILEEN O'BRYAN, *The Dine: Origin Myths of the Navaho Indians*, Whitefish, Literary Licensing 2013.

[20] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light*, cit., p. 19.

simità dei procioni alla terra—fonte di memoria—, questi ultimi siano in grado di ricordare più a lungo e meglio di altri esseri.[21]

La letteratura nativo-americana scalza l'umano dal centro e rivendica la legittimità di un passato narrato attraverso suoni, stratificazioni geologiche e narrazioni orali, di cui l'umano è ricettacolo e ri-trasmettitore all'interno di una rete orizzontale che include altri esseri e entità materiali in una relazione di reciprocità. Si tratta di una memoria molto diversa da quella che troviamo nei diari degli esploratori europei, negli annali dei primi scienziati e antropologi europei e negli scritti dei primi missionari che perlustrarono il cosiddetto Nuovo Mondo. La memoria per Harjo non ha nulla di ufficiale e non ha fini celebrativi; né è calata dall'alto per mano di illustri personalità; al contrario, essa giace nella terra, è custodita da essa e viene rilasciata a chi si china umilmente in suo ascolto. Così come la memoria nativa, avvilita e annullata dalla storiografia coloniale europea, va recuperata e rimessa in circolo, anche l'identità nativa va liberata dalle tante invenzioni, distorsioni e appropriazioni illegittime che si sono succedute nel corso dei secoli. Nelle parole dello scrittore e accademico nativo Gerald Vizenor:

> [We] were invented by missionaries and theologians and social scientists subsidized by the federal government, and now, in the cities, we are rewarded, praised and programmed, for validating the invention of the Indian. In that dialectic we are impressed to assume ownership of strange experiences: imitate data, live out theories, pretend our lives in beads and feathers, hold their mirrors for portraits and photographs, and serve as models, wilderness brothers and sisters to campers and hunters and ecologists. We have even been taught to resist questions about ourselves, about the Indian invention, because the white world has invested too much in the invention.[22]

Alle fabbricazioni identitarie e visioni distorte prodotte dalla storia coloniale si è aggiunta nell'epoca contemporanea la mercificazione selvaggia di prodotti culturali nativi come oggetti esotici. La moltiplicazione illimitata di questi beni, ad opera di una produzione industriale su grande scala, rappresenta un nuovo assalto alla cultura nativa che, attraverso pratiche artigianali estremamente raffinate e minuziose—prima fra tutte la ceramica—tengono in vita un sapere ancestrale fondato sulla memoria culturale.[23]

Anche Harjo, in un'intervista, si interroga sul rischio della perdita culturale e identitaria, domandandosi: «Who are we before and after the encounter of colonization? And how do we imagine ourselves with an integrity and freshness outside the sludge and despair of destruction?»[24] La poesia "Ameri-

---

[21] DREW HAYDEN TAYLOR, *Motorcycles and Sweetgrass*, Toronto, Knopf Canada 2010.

[22] JOY HARJO AND MARY LEEN, *An Art of Saying: Joy Harjo's Poetry and the Survival of Storytelling*, in «American Indian Quarterly», XIX, 1 (1995), pp. 1-16, p. 6.

[23] Sulla mercificazione dei prodotti dell'artigianato nativo, si veda tra gli altri il lavoro di KATRINA PHILLIPS, *Staging Indigeneity: Salvage Tourism and the Performance of Native American History*, Durham, North Carolina UP 2021.

[24] JANE CIABATTARI, *Joy Harjo: A Preview*, «Pen America», XXII (2013), url https://web.archive.org/web/20231225131950/https://pen.org/joy-harjo-a-preview/ (consultato il 7 aprile 2024).

can Sunrise," che confronta a viso aperto le sfide della colonizzazione, dell'assimilazione e del consumismo selvaggio, si legge come un canto di liberazione di un «noi» nativo che fugge a perdifiato da rappresentazioni distruttive e dalla falsa promessa della salvezza:

> We were running out of breath, as we run out to meet ourselves.
> [...] Sin
> Was invented by the Christians, as was the Devil, we sang. We
> Were the heathens but needed to be saved from them: Thin
> Chance. [...]
>
> Forty years later and we still want justice. We are still America. We.[25]

In "American Sunrise", Harjo si rifiuta di partecipare alle costruzioni stereotipate fatte circolare dai colonizzatori europei, che rappresentano gli indigeni come figure statiche, diaboliche e dannate. Al contrario, l'io poetico è in fuga assieme ad altri e in cerca di un sé più autentico rispetto a quello prodotto dalla storia coloniale. Nell'alba americana di Harjo, i nativi non sono svaniti, ma chiedono con forza giustizia e rivendicano di essere loro stessi l'America. Tutt'altro che scomparsi o congelati in un passato ormai lontano, i nativi di Harjo sono inafferrabili e resilienti. Essi reclamano con forza giustizia e così facendo invalidano il mito dell'indiano che svanisce nelle sue molteplici riproposizioni contemporanee.[26] Per citare Joanne Baker e Teresia Teaiwa:

> The Vanishing Indian is not merely a reference to the warrior on horseback shot by the US soldier or the diseased Indian dying in a teepee, on some obscure prairie or the Princess who died from a broken heart in a foreign land. The Vanishing Indian is a more complex *figuring* of Native American peoples that historically, physically and symbolically names and so forms them as *always already* dead while at the same time frozen on a reservation—America's Third World ghetto—drunk and dirty, unemployed and uneducated.[27]

Così come i nativi di Harjo sono mobili e dinamici, anche la memoria culturale nativa rifiuta l'immobilità o la fossilizzazione ed è al contrario sempre mutevole, fluida e generativa.

---

[25] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 83.

[26] Sulla posizione centrale occupata dai nativi nella storia e cultura statunitensi, e sui tentativi di rimozione e ridimensionamento da parte della storiografia ufficiale, si veda GIORGIO MARIANI, *La penna e il tamburo. Gli Indiani d'America nella letteratura degli Stati Uniti*, Bologna, Ombre Corte 2002.

[27] JOANNE BAKER and TERESIA TEAIWA, *Native Information*, in *Reading Native American Women: Critical/Creative Representations*, a cura di INÉS HERNÁNDEZ-ÁVILA, Lanham, Altamira Press 2005, pp. 117-118, enfasi nell'originale.

2 STORIOGRAFIA UFFICIALE E MEMORIA NATIVA

La tensione tra storia ufficiale coloniale e memoria indigena, custodita dalla terra e dai bacini d'acqua del continente americano, emerge chiaramente nella poesia "New Orleans." Nella capitale dello stato della Louisiana, Harjo è alla ricerca di resti della cultura Creek, che da quelle terre fu rimossa violentemente e spostata a ovest del Mississippi, lungo quello che tutt'ora è ricordato come 'il sentiero delle lacrime' ('the Trail of Tears'). Si tratta per lei di un doloroso viaggio all'indietro nel tempo:

> This is the South. I look for evidence
> of other Creeks, for remnant of voices,
> or for tobacco brown bones to come wandering
> down Conti Street, Royal, or Decatur.[28]

La stratificazione storica è riprodotta sulla pagina scritta sotto forma di residui di voci e di ossa che abitano come spettri alcune strade iconiche dello storico quartiere francese di New Orleans. Tali voci e resti, impercettibili ai più, si trovano in uno strato sotterraneo sovrastato dallo strato manifesto della storia coloniale che si è impresso nella toponomastica (in vie dai nomi altosonanti) e nella monumentalità della statua equestre di Jackson, esecutore materiale della deportazione dei Creek a ovest del Mississippi, che si erge nell'omonima piazza. Proprio da New Orleans, partirono le nove navi a vapore con a bordo i membri della nazione Creek e proprio lungo il Mississippi, 311 Creek morirono a causa di uno scontro tra navi. Nel complesso, dei 21,792 Creek che vivevano in Georgia e Alabama nel 1832, vent'anni dopo al termine della loro deportazione se ne potevano contare poco più della metà: 13,537.[29]

Se l'architettura di Union Square, concepita su modello della parigina Place des Vosges, rappresenta il primo strato della storia, Harjo non si accontenta di rimanere in superficie, ma comincia la sua discesa nelle viscere della terra e della memoria collettiva indigena. È aiutata in questo compito di scavo ed emersione da alcune pietre rosse che, all'insaputa del negoziante che le vende ai turisti come souvenir, sono dotate di potere e memoria:

> Nearby is a shop with ivory and knives.
> There are red rocks. The man behind the
> counter has no idea that he is inside
> magic stones. He should find out before
> they destroy him. These things
> have memory,
> you know.
>
> I have a memory.
> It swims deep in blood,
> a delta in the skin. It swims out of Oklahoma,

[28] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 11.

[29] NATIONAL PARK SERVICE, «Muscogee (creek) Removal», url https://www.nps.gov/ocmu/learn/historyculture/upload/Accessible-Muscogee-Creek-Removal.pdf (consultato il 25 giugno 2024).

deep the Mississippi River.[30]

La memoria nativa condensata nelle pietre rosse fa riaffiorare lo scorrere del sangue, sedimentato nel letto fangoso del Mississippi così come nel tessuto sottocutaneo dell'io poetico.[31] Si tratta di voci sepolte nel fango—voci di antenati e di bambini futuri—che i turisti in viaggio sulle caratteristiche navi a vapore e deliziati da un sottofondo di musica jazz non possono sentire.

Quella che emerge dalle acque fangose del Mississippi è dunque una memoria di sangue che reclama vendetta ed è proprio per questo motivo che l'io poetico si mette alla ricerca del corpo di Hernando de Soto, per avere la certezza che sia stato affogato in questo stesso fiume insieme alla sua vana ricerca di oro:

> The Creeks lived in earth towns,
> not gold,
> spun children, not gold.
> That's not what De Soto thought he wanted to see.
> The Creeks knew it, and drowned him in
> the Mississippi River
> so he wouldn't have to drown himself.[32]

La morte di De Soto e l'itinerario esatto seguito dalla sua spedizione sono tuttora oggetto di congetture, sebben già nel 1939 il Congresso statunitense avesse dato mandato all'antropologo John R. Swanton di ricostruire il percorso dell'esploratore spagnolo al fine di celebrare una delle tante imprese di cui va fiera la storia coloniale. In tempi più recenti, il National Park Service ha prodotto un nuovo studio del suo itinerario per istituire questa volta un percorso ai fini ricreazionali e di marketing turistico.[33] Harjo si inserisce nei silenzi e nei vuoti lasciati dalla storiografia ufficiale, cambiando gli esiti dello scontro tra colonizzatori spagnoli e popolazioni native e immaginando la morte di De Soto per mano dei suoi antenati Creek. Eppure lo spirito di De Soto, come ci dice la stessa poeta, continua a vagare per le strade di New Orleans. Lei stessa lo ritrova nella rumorosa e notturna Bourbon Street, dove l'antico rito di onorare gli antenati versando dell'acqua o del vino in un bicchiere (*libation*) ha perso tutta la sua aura sacra ed è diventato un atto di mero consu-

---

[30] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 11.

[31] Sul pericolo che il cosiddetto sistema "blood quantum," di chiara derivazione coloniale e introdotto per decretare ai fini legali la propria identità indigena e appartenenza ad una nazione nativa, possa rappresentare una nuova minaccia esistenziale per i componenti delle nazioni native, si veda l'articolo di CECILY HILLEARY, *Some Native Americans Fear Blood Quantum is Formula for 'Paper Genocide,'* «Voice of America», July 24, 2021, url https://www.voanews.com/a/usa_some-native-americans-fear-blood-quantum-formula-paper-genocide/6208615.html (consultato il 24 giugno 2024).

[32] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 13.

[33] Si vedano a tal proposito lo studio effettuato dal National Park Service, «De Soto Trail», Southeast Regional Office, 1990, url http://www.npshistory.com/publications/transportation/desoto-nht.pdf (consultato il 24 giugno 2024) e la relativa brochure del National Park Service, «Hernando De Soto Trail of 1539», url http://npshistory.com/brochures/deso/desoto-trail.pdf (consultato il 24 giugno 2024).

mismo praticato da turisti storditi dall'alcool che escono di senno, destino che condividono con lo storico esploratore De Soto:

> And I know I have seen De Soto,
> having a drink on Bourbon Street
> mad and crazy
> dancing with a woman as gold
> as the river bottom.[34]

Passato e presente, storia coloniale e realtà contemporanea, esploratore spagnolo e turisti internazionali si stratificano e si sedimentano un verso dopo l'altro in questa poesia. Le storie di ieri si muovono come ombre danzanti dietro alle storie di oggi. Il letto dorato del Mississippi nasconde sotto il suo fango le ossa e le grida degli antenati, mentre turisti incuranti prendono parte a visite preconfezionate ascoltando altre storie—perlopiù edulcorate, trionfali, grandiose. Essi si lasciano affascinare da edifici di pizzo e di seta e da tram retrò che si muovono su percorsi molto frequentati («the lace and silk buildings / trolley cars on beaten silver paths»),[35] ignorando ciò che è sepolto nella terra fangosa del Mississippi.

Sia le pietre rosse dotate di potere, sia il terreno limoso del Mississippi, che copre le ossa degli antenati, sono esseri degni di riverenza per Harjo; in cambio, questi ultimi le offrono i residui di memoria che custodiscono. Tali voci e ombre vanno a colmare le lacune della storiografia statunitense, facendo emergere altre verità, mai assolute, ma in grado di produrre una versione più complessa e condivisa di quanto accaduto. Per dirla con la scrittrice Leslie Marmon Silko, discendente dei Laguna Pueblo: «The ancient Pueblo people sought a communal truth, not an absolute. For them this truth lived somewhere within the web of differing versions, disputes over minor points, outright contradictions tangling with old feuds and village rivalries».[36]

Storia personale e storia del popolo Creek, individualità e collettività, storiografia ufficiale e versioni native cangianti e parziali si sovrappongono in "New Orleans", poesia nella quale l'io poetico compie a ritroso il sentiero delle lacrime storicamente percorso dagli antenati Creek. Il viaggio verso il Sud-Est statunitense per Harjo è un viaggio verso la memoria culturale nativa che di generazione in generazione ha trasmesso il ricordo di quei luoghi originari e della sofferenza della deportazione. La storia che Harjo riscrive in questa poesia pone al centro il trauma, ma esprime anche un senso di resilienza e di rinascita dal momento che, come sostiene Laura Coltelli, «[i]l primo possesso di sé è costruito anche in questa memoria per mezzo di versi che in simultanea sono espressione biografica e storia del proprio popolo, interrelazione tra comunità e singolo individuo»[37]. Eppure, come suggerisce

---

[34] JOY HARJO, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 13.

[35] *Ibid.*

[36] LESLIE MARMON SILKO, *Interior and Exterior Landscapes: The Pueblo Migration Stories*, in *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, a cura di SIMON J. ORTIZ, Tucson, Arizona UP 1998, p. 10.

[37] JOY HARJO, *La memoria della terra. Conflict Resolution for Holy Beings*, a cura di LAURA COLTELLI, Firenze, Passigli 2021, p. 11.

la figura conturbante di De Soto, intravista dall'io poetico su Bourbon Street, il colonialismo non è finito; esso ha semplicemente assunto nuove forme, una fra tutte: il turismo di massa.

In "New Orleans," il patrimonio culturale e la memoria coloniale statunitense sono riletti alla luce della memoria nativa e si caricano di un alone tetro. La stessa Bourbon Street, via dedicata allo svago e al diletto, appare nei versi della poeta come un luogo lugubre, abitato dallo spettro di De Soto, personificazione dell'avidità e ingordigia degli esploratori europei e, in chiave contemporanea, di turisti annoiati alla ricerca dell'esotico. Come segnala Harjo stessa, pur recuperando eventi del passato nelle sue poesie, le storie che la poeta ri-trasmette appartengono sia al presente che al futuro: «There must be no doubt that the story is about the present and the future and the past, and that the story was going on for a long time and is going on continuously».[38]

L'eredità traumatica trasmessa dalla memoria nativa non è riproposta in maniera meccanica, ma rielaborata creativamente e in maniera produttiva dalla poeta attraverso l'immaginazione. Harjo introduce nella storiografia ufficiale, fatta passare per imparziale e veritiera, silenzi/suoni e presenze/assenze che mantengono aperto il finale e impediscono di sigillare la storia in maniera definitiva, riproponendo in poesia quanto succede nello *storytelling* dei nativi e nella storia orale più in genrale.[39] Come spiega Vizenor, in riferimento ai racconti orali nativi: «Native American Indian stories are told and heard in motion, imagined and read over and over on a landscape that is never seen at once; words are heard in winter rivers, crows are written on the poplars, last words are never the end».[40]

3 La poesia come performance rituale

Il legame con l'oralità è particolarmente evidente nella poesia di Harjo, in particolare nella potenza della voce dell'io poetico che trova il suo radicamento nella terra del Sud-Ovest statunitense. Come lei stessa spiega: «My voice found itself, then rooted itself in the Sandia Mountains, the Rio Grande River, in the sunrises and sunsets of the Southwest. My voice found a place to eat and drink after travelling through worlds and walking through time, a place to replicate the sense of those worlds in words».[41] La presenza di una voce unica e distintiva è particolarmente evidente nella poesia "Remember," dove l'atto del ricordare si estende da una generazione all'altra e abbraccia la volta celeste con i suoi astri così come le piante, gli alberi e la vita animale sulla terra:

---

[38] Jeannette C. Armstrong, *Land Speaking*, in *Speaking for the Generations*, cit., p. 194.

[39] Si veda Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli Editore, 2017.

[40] Gerald Robert Vizenor, *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Oklahoma UP 1993, p. xiii.

[41] Joy Harjo, *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 103.

Remember the sky you were born under,
know each of the star's stories.
Remember the moon, know who she is.
Remember the sun's birth at dawn, that is the
strongest point of time. Remember the sundown
and the giving away to night.
[...]
Remember the plants, trees, animal life who all have their
tribes, their families, their histories, too. Talk to them,
listen to them. They are alive poems.
[...]
Remember you are this universe and this
universe is you.
Remember all is in motion, is growing, is you.[42]

Questa poesia, diretta in origine ad un/a giovane nativo/a, delinea la memoria come un atto ininterrotto e dinamico che attraversa dimensioni temporali e spazi fisici sempre più estesi fino ad inglobare l'universo tutto e l'umanità intera. Così come la memoria si muove liberamente attraversando la sfera naturale, umana e animale, anche la forma della poesia è aperta e fluida e i versi sono contenuti in un'unica strofa che racchiude tutto. In questo tempo senza tempo e in questo luogo che è tutti i luoghi, la successione temporale di minuti e ore perde consistenza e la divisione tra mondi è superata. Come spiega Harjo infatti: «For us, there is not just this world, there's also a layering of others. Time is not divided by minutes and hours, and everything has presence and meaning within this landscape of timelessness».[43] L'atto del ricordare è rappresentato in questa poesia come un'azione ripetuta nel tempo che dà luogo ad un'esperienza totalizzante, dal momento che chi ricorda non è semplice spettatore di una storia che appartiene ad altri, ma è immerso in un tutto armonico di cui la memoria stessa si nutre. Gli *enjambements*, la personificazione degli elementi naturali e la metafora della terra fanno sì che paesaggio esteriore e interiore si compenetrino, così come storia individuale e collettiva, universo fisico e umanità:

Remember your birth, how your mother struggled
to give you form and breath. You are evidence of
her life, and her mother's, and hers.
Remember your father. He is your life, also.
Remember the earth whose skin you are:
red earth, black earth, yellow earth, white earth
brown earth, we are earth.[44]

---

[42] Ivi, p. 10.

[43] JOY HARJO, *Ancestral Voices: Interview with Bill Moyers* in *The Spiral of Memory: Interviews*, a cura di JOY HARJO E LAURA COLTELLI, Ann Arbor, Michigan UP 1995, pp. 38-39.

[44] EAD., *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 10.

L'immagine della pelle come terra rinforza lo storico legame tra i nativi e la crosta terrestre. Tuttavia, come sostiene Momaday, pur essendo radicata nella terra, la memoria nativa è quanto mai «tenuous», ossia incerta, delicata, fragile, dal momento che ogni racconto trasmesso attraverso la parola orale dista una sola generazione dall'estinzione.[45] La poesia "Remember" può essere interpretata dunque non solo come una sorta di imperativo morale lanciato dalla poeta ad un/a giovane nativo/a, ma anche come un vero e proprio rito praticato con l'intento di mostrare rispetto per e celebrare gli antenati da cui l'esistenza del singolo e del gruppo discende. Il sentimento di profonda riverenza nutrito dall'io poetico verso l'universo trasforma la poesia in un'orazione e la performance poetica in una sorta di cerimonia che segue una formula rituale. La ripetizione dell'imperativo «remember», in particolare, trasforma la stasi della morte intravista nel futuro delle culture native in pulsazione vitale e la poesia stessa diventa parte di un rito più ampio praticato allo scopo di propiziare l'esistenza nativa sempre minacciata. Non a caso, la cadenza marcata dei versi «red earth, black earth, yellow earth, white earth / brown earth, we are earth» evoca il battito del tamburo e del piede, che nelle celebrazioni e danze native ricalcano il battito della terra che risuona con il pulsare del sangue e il battito del cuore di chi danza e partecipa alla cerimonia come singolo e come membro della comunità. Ancora una volta, in questa poesia, il legame sacro tra singolo, comunità e terra è stato commemorato e rinsaldato.

4 Memoria nativa e riflessi formali

Se la memoria nativa assume per Harjo una forma a spirale, dal momento che si muove con cerchi concentrici sempre più ampi fino ad includere il tutto, così anche la poesia assume, tra le altre, questo tipo di forma. Per citare Harjo: «The shape is a spiral in which all beings resonate».[46] La spirale è una forma poetica aperta che rispecchia l'essenza stessa della memoria nativa, mai assoluta e sempre in procinto di accogliere nuovi significati e di trasformarsi. La poesia "Eagle Poem" esemplifica al meglio tale processo di apertura e inclusione continue:

> To pray you open your whole self
> To sky, to earth, to sun, to moon
> To one whole voice that is you.
> And know there is more
> That you can't see, can't hear,
> Can't know except in moments
> Steadily growing, and in languages
> That aren't always sound but other
> Circles of motion.
> Like eagle that Sunday morning

[45] Kenneth M. Roemer, *Native American Oral Narratives: Context and Continuity*, in *Smoothing the Ground: Essays on Native American Oral Literature*, a cura di Brian Swann, Berkeley, California UP 1983, pp, 39-53, p. 42.

[46] Joy Harjo, *Sax Dance Stick: Harjo*, in *Sing With the Heart of a Bear: Fusions of Native and American Poetry, 1890-1999*, a cura di Kenneth Lincoln, Berkeley, California UP 2000, p. 359.

Over Salt River. Circled in blue sky
In wind, swept our hearts clean
With sacred wings.[47]

In "Eagle Poem," Harjo imita con le sue parole il movimento a spirale dell'aquila che a sua volta rimanda al ciclo esistenziale del singolo che procede ininterrotto dalla nascita alla morte. L'anafora «to» e la giustapposizione di elementi naturali in asindeto assieme alla ripresa della parola chiave «whole» creano una connessione tra esseri apparentemente distanti e mettono in relazione mondo reale e spirituale così come il singolo con l'universo tutto.

Il componimento si legge non solo come lirica, ma anche come invocazione, dal momento che l'io poetico invoca per sé e per gli altri la possibilità di poter compiere il proprio viaggio esistenziale con la stessa grazia, regalità e bellezza che caratterizzano il moto dell'aquila nel cielo. Il procedere lento e fluido dei versi unitamente all'abbondanza dei suoni «s» e «o» riproducono sonoramente il movimento a spirale che contraddistingue il viaggio dell'aquila in cielo e dell'individuo sulla terra. Ancora una volta la poesia è parte di una cerimonia più ampia e il ritmo giambico che caratterizza in particolare il secondo verso ricorda il ritmo martellante del tamburo, strumento tipico delle cerimonie native.

La spirale è solo una delle forme molteplici che la poesia di Harjo può assumere per modellarsi alla voce emessa dalla terra o per riprodurre un simbolo con cui essa comunica attraverso i suoi emissari animali. Un'altra forma rintracciabile è quella della poesia in prosa, che rende labili i confini tra i due generi e che, come conferma lo scrittore Momaday, è ciò che più si avvicina alla poesia come la intende la cultura nativa, ossia come *storytelling*.[48] La poesia in prosa di Harjo con il suo sostrato di lode e supplica richiama alla memoria i componimenti poetico-religiosi della Bibbia (i Salmi) e non è forse un caso se i primi ad eccellere nella poesia in prosa negli Stati Uniti furono i poeti libanesi cristiano-maroniti come Gibran Khalil Gibran, la cui scrittura poetica fu fortemente influenzata dall'attività di traduzione dall'arabo all'inglese dei salmi contenuti nella Bibbia.[49]

Se nella cultura nativo-americana, è complesso distinguere l'arte poetica dal canto rituale e dall'invocazione religiosa, così nelle raccolte poetiche di Harjo è difficile separare ciò che è canto da ciò che è poesia, lo *storytelling* dalla produzione poetica. Non c'è dubbio che la poesia per Harjo sia anzitutto «a sound art»[50] o un'«oralità fissata» («fixed orality»)[51] sulla pagina scritta, che però mai si esaurisce nello spazio bianco della pagina e si propaga invece come immagine, suono e vibrazione. Nella poesia di Harjo, gli aspetti sonori,

---

47 EAD., *Weaving Sundown in a Scarlet Light,* cit., p. 30.

48 LAURA COLTELLI, *N. Scott Momaday with Laura Coltelli*, in *Conversation with N. Scott Momaday*, a cura di MATTHIAS SCHUBNELL, Jackson, Mississippi UP 1997, p. 162.

49 GIBRAN KHALIL*, Prose Poems of Khalil Gibran*, New York, Knopf 1977.

50 JOY HARJO, *Becoming the Thing Itself: Interview with Triplopia*, 2005, in *Soul Talk, Song Language*, cit, p. 5.

51 EAD., *Exploring the Depths of Creation and Meaning: Interview with Simmons Buntin, September 2005*, in *Soul Talk, Song Language*, cit., pp. 31- 53.

quali il ritmo, la cadenza, il tempo, le pause, i silenzi, il volume e l'altezza della voce, assumono un'importanza fondamentale. Sono proprio questi elementi a creare un nesso capace di ricollegare il comporre versi della poeta al fare poetico dei nativi di epoca pre-colombiana e a quello dei nativi sparsi sull'intero continente americano. Come afferma Mary Leen infatti: «Pre-Columbian North American Native literature known today is based on songs and chants in religious ceremonies. This element of music is a commonality among the many nations indigenous to this continent».[52]

5 Storie che si muovono e respirano

L'arte poetica di Harjo affonda le proprie radici nella terra desertica del sud-ovest statunitense e trova nutrimento nella memoria tribale ancestrale che emerge da essa. Come altri autori nativo-americani di quella regione, Harjo è impegnata nel difficile compito di recuperare, tenere in vita, ed arricchire una memoria quanto mai labile che tuttavia rappresenta uno strumento essenziale di sopravvivenza. Come sostiene giustamente Inés Hernández-Ávila: «Native people have not vanished; on the contrary, we are living presence, nourished by memory, nourishing memory, acting on behalf of the generations».[53]

Le fratture che spezzano la terra arida dell'area Four Corners rispecchiano le cavità che Harjo rintraccia nella storiografia ufficiale statunitense. Da queste crepe, la poeta fa emergere suoni, ombre e versioni alternative che raffigurano il passato, il presente e il futuro in maniera diversa da come sono stati fin qui trascritti. Nonostante i traumi di ieri e le sfide di oggi e di domani, il legame tra singolo, comunità e terra appare ancora saldo. Tale relazione di reciprocità, di equilibrio e di bilanciamento trova risonanza anche a livello formale nella forma a spirale dei componimenti, nella loro natura spesso dialogica e nell'abolizione dei confini tra i generi, che libera il testo da possibili definizioni limitanti. La profondità mitica delle *stories* di Harjo si combina con scelte stilistiche poetiche che enfatizzano la dimensione sonora e visuale e infondono movimento ad un medium—quello della scrittura—altrimenti statico. La parola veicolata dalla voce diventa un tutt'uno con il respiro e dunque con la vita.

Nella raccolta *Weaving Sundown in a Scarlet Light*, la memoria nativa non è un semplice oggetto inerte, ma emerge come una forza centripeta che non si concentra su se stessa, ma si espande costantemente dal centro verso l'esterno. Essa rilancia nello spazio della propria orbita le storie che sono conservate nella terra stessa, fonte di nutrimento sia concreto che metaforico della cultura nativa. Oltre che essere un'esperta trasmettitrice di storie, Harjo è anzitutto un'ottima ascoltatrice e in ultima analisi una curatrice sopraffina, se è vero che con lo *storytelling* la cultura nativo-americana cura il trauma e combatte il silenzio, l'amnesia e l'ignoranza che conducono alla morte. Nelle parole perentorie di Jeannette C. Armstrong: «It is said in Okanagan that the land

---

[52] Joy Harjo and Mary Leen, *An Art of Saying: Joy Harjo's Poetry and the Survival of Storytelling*, cit., p. 12.

[53] Inés Hernández-Ávila, *Introduction*, *Reading Native American Women: Critical/Creative Representations*, Lanham, Altamira Press 2005, p. 6.

constantly speaks. It is constantly communicating. Not to learn its language is to die».[54]

[54] JEANNETTE C. ARMSTRONG, *Land Speaking*, in *Speaking for the Generations*, cit., p. 176.

ISSN 2284-4473

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARMSTRONG, JEANNETTE C., *Land Speaking*, in *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, a cura di SIMON J. ORTIZ, Tucson Arizona UP 1998, pp. 174-195.

BAKER, JOANNE and TERESIA TEAIWA, *Native Information*, in *Reading Native American Women: Critical/Creative Representations*, a cura di INÉS HERNÁNDEZ-ÁVILA, Lanham, Altamira Press 2005, pp. 107-127.

CIABATTARI, JANE, *Joy Harjo: A Preview*, «Pen America», April 22, 2013, url https://web.archive.org/web/20231225131950/https://pen.org/joy-harjo-a-preview/ (consultato il 7 aprile 2024).

COLOMBO, ALESSANDRO, *Il governo mondiale dell'emergenza. Dall'apoteosi della sicurezza all'epidemia dell'insicurezza*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2011.

COLTELLI, LAURA, *Foreword: A Corner of Memory*, in *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, a cura di JOY HARJO, TANAYA WINDER, and LAURA COLTELLI, Middletown, Wesleyan UP 2011.

EAD., *N. Scott Momaday with Laura Coltelli*, in *Conversation with N. Scott Momaday*, a cura di MATTHIAS SCHUBNELL, Jackson, Mississippi UP 1997, pp. 157-167.

HARJO, JOY, *Ancestral Voices: Interview with Bill Moyers* in *The Spiral of Memory: Interviews*, a cura di HARJO, JOY and LAURA COLTELLI, Ann Arbor, Michigan UP 1995, pp. 36-49.

EAD., *Becoming the Thing Itself: Interview with Triplopia*, 2005, in *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, a cura di HARJO, JOY, TANAYA WINDER, AND LAURA COLTELLI, Middletown, Wesleyan UP 2011, pp. 3-26.

EAD., *Bless This Land*, in «*World Literature Today*» XCIII, 4 (2019), pp. 34-35.

EAD., *Conflict Resolution for Holy Beings*, «Poetry Foundation», url https://www.poetryfoundation.org/poems/141847/conflict-resolution-for-holy-beings (consultato 15 marzo 2024).

EAD., *Exploring the Depths of Creation and Meaning: Interview with Simmons Buntin*, September 2005, in *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, a cura di HARJO, JOY, TANAYA WINDER, and LAURA COLTELLI, Middletown, Wesleyan UP 2011, pp. 31- 53.

EAD., *Music, Poetry, and Stories: Returning to the Root Source. Interview with Rebecca Seiferle*, 2008, in *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, a cura di HARJO, JOY, TANAYA WINDER, and LAURA COLTELLI, Middletown, Wesleyan UP 2011, pp. 27-30.

EAD., *Sax Dance Stick: Harjo*, in *Sing With the Heart of a Bear: Fusions of Native and American Poetry, 1890-1999*, KENNETH LINCOLN (ed.), Berkeley, California UP 2000, pp. 359-370.

EAD., *Weaving Sundown in a Scarlet Light: 50 Poems for 50 Years*, New York, W. W. Norton & Company 2023.

EAD., *La memoria della terra. Conflict Resolution for Holy Beings*, a cura di LAURA COLTELLI, Firenze, Passigli 2021.

HARJO, JOY, TANAYA WINDER, and LAURA COLTELLI (a cura di), *Soul Talk, Song Language. Conversations with Joy Harjo*, Middletown, Wesleyan UP 2011.

HARJO, JOY and MARY LEEN, *An Art of Saying: Joy Harjo's Poetry and the Survival of Storytelling*, in «*American Indian Quarterly*» XIX, 1 (1995), pp. 1-16.
HARJO, JOY and STEPHEN E. STROM, *Secrets from the Center of the World*, Tucson, Arizona UP 1989.
HARJO, JOY and LAURA COLTELLI, *The Spiral of Memory: Interviews*, Ann Arbor, Michigan UP 1995.
HERNÁNDEZ-ÁVILA, INÉS (a cura di), *Reading Native American Women: Critical/Creative Representations*, Lanham, Altamira Press, 2005.
HILLEARY, CECILY, *Some Native Americans Fear Blood Quantum is Formula for 'Paper Genocide,'* «Voice of America», July 24, 2021, url https://www.voanews.com/a/usa_some-native-americans-fear-blood-quantum-formula-paper-genocide/6208615.html (consultato il 24 giugno 2024).
JACKSON, ANDREW, Message to Congress "On Indian Removal," 12/6/1830, *Presidential Messages, 1789-1875*. Records of the U.S. Senate, Record Group 46, National Archives Building, Washington, DC.
GIBRAN, KHALIL, *Prose Poems of Khalil Gibran*, New York, Knopf 1977.
LANDIS BARNHILL, DAVID (a cura di), *At Home on the Earth. Becoming Native to Our Place: A Multicultural Anthology*, Berkeley, California UP 1999.
LINCOLN, KENNETH (a cura di), *Sing With the Heart of a Bear: Fusions of Native and American Poetry, 1890-1999*, Berkeley, California UP 2000.
MARIANI, GIORGIO, *La penna e il tamburo. Gli Indiani d'America nella letteratura degli Stati Uniti, Bologna*, Ombre Corte, 2002.
MOMADAY, N. SCOTT, *The Earth Keeper: Reflections on the American Land*, New York, HarperCollins 2020.
ID., *Il custode della terra. Riflessioni sul paesaggio americano*, Firenze, Edizioni Black Coffee 2023, trad. it. Laura Coltelli.
MOMADAY, N. SCOTT WITH MELISSA NELSON, *On Keeping the Earth*, «CIIS Public Programs», url https://www.youtube.com/watch?v=h37ttlP6Ayw (consultato il 7 aprile 2024).
NATIONAL PARK SERVICE, *De Soto Trail*, Southeast Regional Office, 1990, url http://www.npshistory.com/publications/transportation/desoto-nht.pdf (consultato il 24 giugno 2024)
ID., *Hernando De Soto Trail of 1539*, url http://npshistory.com/brochures/deso/desoto-trail.pdf (consultato il 24 giugno 2024).
ID., *Muscogee (creek) Removal*, url https://www.nps.gov/ocmu/learn/historyculture/upload/Accessible-Muscogee-Creek-Removal.pdf (consultato il 25 giugno 2024).
O'BRYAN, AILEEN, *The Dine: Origin Myths of the Navaho Indians*, Whitefish, Literary Licensing 2013.
ORTIZ, SIMON J. e RICHARD ERDOES (a cura di), *American Indian Myths and Legends*, New York, Pantheon Books 1984.
ORTIZ, SIMON J. (a cura di), *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, Tucson, Arizona UP 1998
PAUL, HEIKE, *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, Transcript Verlag 2014.
PHILLIPS, KATRINA, *Staging Indigeneity: Salvage Tourism and the Performance of Native American History*, Durham, North Carolina UP 2021.
PORTELLI, ALESSANDRO, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo,* Roma, Donzelli Editore 2017.

ROEMER, KENNETH M., *Native American Oral Narratives: Context and Continuity*, in *Smoothing the Ground: Essays on Native American Oral Literature*, BRIAN SWANN (a cura di), Berkeley, California UP 1983, pp. 39-54.
SAID, EDWARD W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione italiana di STEFANO CHIARINI E ANNA TAGLIAVINI, Milano, Feltrinelli 2023.
SCHUBNELL, MATHIAS (a cura di), *Conversation with N. Scott Momaday*, Jackson, Mississippi UP 1997.
SILKO, LESLIE MARMON, *Interior and Exterior Landscapes: The Pueblo Migration Stories*, in *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, SIMON J. ORTIZ (a cura di), Tucson, Arizona UP 1998, pp. 2-24.
EAD., *Landscape, History, and the Pueblo Imagination*, in *At Home on the Earth. Becoming Native to Our Place: A Multicultural Anthology*, David Landis Barnhill (a cura di), Berkeley, California UP 1999, pp. 30-42.
SWANN, BRIAN (a cura di), *Smoothing the Ground: Essays on Native American Oral Literature*, Berkeley, California UP 1983.
TAYLOR, DREW HAYDEN, *Motorcycles and Sweetgrass*, Toronto, Knopf Canada 2010.
VIZENOR, GERALD ROBERT, *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Oklahoma UP 1993.

❧

PAROLE CHIAVE

Joy Harjo; Memoria; Poesia nativo-americana; Terra

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Lisa Marchi insegna Lingue e Letterature Anglo-Americane all'Università di Trento. È autrice di *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne* (La Scuola di Pitagora, 2020), la prima monografia scritta in italiano sulla poesia arabo-americana contemporanea. Nel 2022 è uscito il volume *The Funambulists: Women Poets of the Arab Diaspora* con la casa editrice Syracuse UP. Ha pubblicato saggi su riviste sia nazionali che internazionali come «Intersezioni», «ACOMA», «Comparative Literature Studies», «Canadian Literature», «Review of International American Studies». I suoi interessi di ricerca spaziano dalla poesia contemporanea statunitense, in particolare quella scritta dalla minoranza araba, afro-americana e nativo-americana, agli studi di genere, transnazionali e postcoloniali con un focus specifico sul mondo arabo e sulla Palestina.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LISA MARCHI, *«There were always the stories. And they weren't just stories, they were the truth». Memoria della terra e verità storica nella poesia di Joy Harjo* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ISSN 2284-4473

Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator

Gabriele D'Amato – *Università dell'Aquila - Ghent University*

Prendendo le mosse dall'intersezione di memory studies e teoria della narrazione, l'articolo esamina il multiprospettivismo come strategia narrative particolarmente adatta ad affrontare le complessità della memoria collettiva nella narrativa contemporanea. Sebbene il multiprospettivismo sia spesso considerato come una strategia formale in grado di contrastare forme narrative dominanti, il contributo cerca di mostrare come le narrazioni multiprospettiche debbano andare oltre facili dicotomie per offrire una comprensione multidirezionale della memoria collettiva. Prendendo ispirazione da concetti quali post-memoria e soggetto implicato, propongo quindi la nozione di pseudo-multiprospettivismo per esplorare le potenzialità e i rischi della moltiplicazione delle prospettive e dei ricordi dei personaggi finzionali.

ADrawing on research at the intersection of memory studies and narrative theory, this article explores multiperspectivity as a storytelling mode particularly well-suited to engaging with representations of collective memory in contemporary fiction. While often celebrated as a narrative strategy that fosters perspective-awareness and enables counter-narrativity, I argue that multiperspective storytelling must move beyond simplistic dichotomies to effectively convey a multidirectional understanding of collective memory. Building on concepts such as postmemory and the implicated subject, I then introduce the notion of pseudo-multiperspectivity to examine both the potential and risks inherent in the proliferation of characters' perspectives and memories.

1 Introduction

In the last two decades, postclassical narratology has devoted increasing attention to a contextualist and cultural extension of narrative theory, by putting the so-called narratological toolbox in the service of textual analysis.[1] In Ansgar Nünning's terms, a cultural or historical narratology is «a kind of integrated interdisciplinary approach that puts the analytical tools provided by both narratology and other narrativist approaches to the service of the study of culture».[2] Among the new fields of cross-disciplinary research explored by postclassical narratology, the interweaving of narrative and memory has been widely examined by scholars following the proposal of a narratology of cultural memory. In his analysis of retrospective narratives, Wolfgang Müller-Funk emphasizes the strict bond between the creation of (cultural) memory and the process of narrativization, by arguing that «cultural memory always starts from the moment of narrating and re-narrating».[3] Similarly, in one of the most influential contributions to the study of narrative and cultural memory, Astrid Erll notes that «acts of memory and narrative are in

[1] For a recent survey, see Marco Caracciolo, *Narrative Form and Negotiation in Cultural Narratology*, in «Status Quaestionis», XXVI (2024), DOI https://doi.org/10.13133/2239-1983/18807, pp. 357-374.

[2] Ansgar Nünning, *Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture*, in Birgit Neumann and Ansgar Nünning (eds.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Berlin-Boston, De Gruyter 2012, pp. 145-183, p. 160.

[3] Wolfgang Müller-Funk, *On a Narratology of Cultural and Collective Memory*, in «Journal of Narrative Theory», XXXIII, no. 2 (2003), DOI https://doi.org/10.1353/jnt.2011.0068, pp. 207-227, p. 208.

many ways closely linked, and it is in fictional representations of remembering that the manifold possibilities of narrative discourse best come to the fore».[4] In her understanding, a narratology of cultural memory is «actually not so much a *theory as a method*», whose main focus is «on using existent narratological categories as a toolbox for looking at texts and their relation to cultural memory»[5] (original emphasis). Drawing on these insights, this article will explore the use of multiperspectivity as a mode of storytelling particularly well-suited to engaging with complex representations of collective memory, by focusing on a peculiar kind of multiperspective narration – that I will call «pseudo-multiperspectivity» – inviting us to reconsider the most common assumptions around the multiplication of characters' points of view.

In an influential account of the literary representation of memory, Birgit Neumann emphasizes the potential represented by multiperspective narration to provide insights «into the memories of several narrative instances or figures»,[6] and thus revealing the «functioning and problems of collective memory-creation», as well as designing a perspective structure[7] of co-existing collective memories. Similarly, in one of the first conceptual outlines of the term «cultural narratology», Gabriele Helms describes it as «the place where dialogism and narrative theory meet»,[8] thus foregrounding the pivotal, almost symbolic role played by concepts such as multiperspectivity and polyphony in cultural approaches to postclassical narratology. It is no coincidence that multiperspectivity has been traditionally associated with ideas of polyvalence, perceptual relativism, or cognitive flexibility, as a mode of storytelling particularly apt to reveal «the constructedness of any reality and the perspective-dependency of all perception».[9] However, as noted by C. Namwali Serpell, ethical and cultural criticism has sometimes superficially regarded multiperspectivity *per se* as a counter-hegemonic way of addressing complex issues in a democratic vein, by including viewpoints of victims, minorities, or excluded groups:

> Ethical criticism tends to be enamored with the democracy, impartiality, tolerance, or all-encompassing beneficence that multiple

---

[4] ASTRID ERLL, *Narratology and Cultural Memory Studies*, in SANDRA HEINEN and ROY SOMMER (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, De Gruyter 2009, pp. 212-227, p. 213.

[5] Ivi, p. 221.

[6] BIRGIT NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, in ASTRID ERLL and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, De Gruyter 2008, pp. 333-344, p. 338.

[7] On the concept of «perspective structure» see ANSGAR NÜNNING, *On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps Toward a Constructivist Narratology*, in WILLIE VAN PEER and SEYMOUR CHATMAN (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany, State University of New York Press 2001, pp. 207-224.

[8] GABRIELE HELMS, *Challenging Canada: Dialogism and Narrative Techniques in Canadian Novels*, Montreal, Queen's University Press 2003, p. 10.

[9] SILKE BRASELMANN, *The Fictional Dimension of the School Shooting Discourse: Approaching the Inexplicable*, Berlin-Boston, De Gruyter 2019, p. 261.

> perspectives imply. Multiplicity is said to present a more complete picture: each view adds another facet to a concept, character, or event.[10]

Following Serpell's understanding, I will argue in the third section that pseudo-multiperspective narratives aim to challenge these prevailing assumptions around multiplicity (her term for multiperspectivity). Although democracy and impartiality may certainly be conveyed by several sophisticated examples of multiperspectivity, I suggest that a multiperspective approach to complex issues – such as the representation of a collective and transgenerational memory, as in my case study – may also become a formal and rhetorical strategy of narrative manipulation, in which hegemonic memory culture is ultimately reinforced, even as the narrative appears to challenge its foundations.

In the last few years, as the introduction to the edited collection *Memory Unbound* (2017) reminds us, memory «is not what it used to be»:[11] once conceptualized as a static concept, anchored to places and containers, memory is now regarded as something that «circulates, migrates, travels», a dynamic process whose mobility is summarized by Lucy Bond, Stef Craps, and Pieter Vermeulen in four salient dimensions: transcultural, transgenerational, transmedial, and transdisciplinary. Similarly, Erll explores the «dynamic, multilinear and often fuzzy trajectories of cultural remembering and forgetting», stating that what appears to be a manageable section of reality becomes fuzzy «as soon as the perspective is widened».[12] Therefore, there seems to be a striking convergence between the dynamic approach to memory studies and the multiplication of perspectives, as we will see with Michael Rothberg's influential concept of «multidirectional memory». In this fluid scenario of mnemonic mobility, narratives need to adopt specific formal strategies to convey the multifaceted and traveling dimension of memory.

In a recent article, Claudia Mueller-Greene suggests to go beyond Erll's dynamic approach «to consider forms of individual and collective memory as phenomena that emerge from complex nonlinear systems».[13] The emphasis on complexity foregrounds a recent strand of narratology that is informed by «complex systems theory» and investigates the relationship between complexity and narrative form.[14] Formally challenging narratives allow to grasp the complex qualities of memory by foregrounding its «nonlinear,

---

[10] C. NAMWALI SERPELL, *Seven Modes of Uncertainty*, Cambridge (MA), Harvard University Press 2014, p. 117.

[11] LUCY BOND, STEF CRAPS, and PIETER VERMEULEN, *Introduction: Memory on the Move*, in LUCY BOND, STEF CRAPS, and PIETER VERMEULEN (eds.), *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, New York-Oxford, Berghahn 2017, pp. 1-26, p. 1.

[12] ASTRID ERLL, *Travelling Memory*, in «Parallax», XVII, no. 4 (2011), pp. 4-18, p. 11.

[13] CLAUDIA MUELLER-GREENE, *The Concept of Liminality as a Theoretical Tool in Literary Memory Studies: Liminal Aspects of Memory in Salman Rushdie's* Midnight's Children, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2025, pp. 264-288, p. 271.

[14] On narrative complexity see RICHARD WALSH and SUSAN STEPNEY (eds.), *Narrating Complexity*, New York, Springer 2018; and MARINA GRISHAKOVA and MARIA POULAKI (eds.), *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, Lincoln, University of Nebraska Press 2019.

chaotic, and emergent properties».[15] In recent years, experimental narrative forms have been adopted to question the static understanding of memory and to go beyond the mere representation of locations and sites of remembrance. For example, Michael Basseler and Dorothee Birke have analyzed, under the concept of «mimesis of remembering», a set of textual strategies adopted by narrative fiction and nonfiction alike to achieve a «mnestic narration»,[16] by pointing at two basic structural principles: the presence of a center of subjective perception, and the definition of two distinct time levels.

Recent examples of mnestic narration mostly include the blurring of fiction and nonfiction in first-person narratives, such as autofiction or fictional memoirs, usually employing a wide range of experimental narrative techniques, such as metalepsis, parallel storylines, or circumleptic narration.[17] On the other hand, collective forms of storytelling such as we-narratives – a first-person plural narrative situation – present a peculiar mode of narration that foregrounds the collective dimension of memory. In we-narratives, as noted by Natalya Bekhta, the we-group narrators «possess, create, and express constitutive institutional knowledge through "collective performative speech acts"»:[18] thus, although not all members are equal in such knowledge, authors of we-narratives frequently adopt a collective perspective. In Zakes Mda's novel *Ways of Dying* (1995), for example, the narrative authority of the we-voice «lies in the assumption that what "we" deem to be truth is the truth»[19] (original emphasis) and thus, while the memory of an individual character reaches its limits, «the collective memory is infinitely vaster than his»:[20] «We know all these things», says the we-voice, «but Toloki does not remember them».[21]

By understanding the «communal pool of knowledge»[22] as the sum of each member's information and memory, Bekhta seems to engage with Rothberg's «non-zero-sum logic»[23] of multidirectional memory, a concept that I will explore in greater detail in the next section. We-narratives thus emerge as a particularly compelling storytelling form for exploring the formal engagement with collective memory. Similarly, while not inherently a complex formal technique, multiperspectivity is often linked to cognitive flexibility – a necessary practice for navigating the complexity and ambivalence that arise

---

[15] C. MUELLER-GREENE, *The Concept of Liminality as a Theoretical Tool in Literary Memory Studies*, cit., p. 273.

[16] MICHAEL BASSELER and DOROTHEE BIRKE, *Mimesis of Remembering*, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2023, pp. 213-238.

[17] For the concept of circumleptic narration see CAROLIN GEBAUER, *Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel*, Berlin-Boston, De Gruyter 2021, p. 127.

[18] NATALYA BEKHTA, *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2020, p. 137.

[19] Ivi. p. 142.

[20] Ivi, p. 143.

[21] ZAKES MDA, *Ways of Dying*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1995, p. 30.

[22] N. BEKHTA, *We-Narratives*, cit., p. 8.

[23] MICHAEL ROTHBERG, *Multidirectional Memory*, Stanford, Stanford University Press 2009, p. 243.

from lack of closure or the juxtaposition of equally plausible events.[24] Therefore, by relying on formally challenging techniques, narratives can problematize the relationship between individual and cultural or collective memory, thus going beyond an understanding of cultural memory as a «discrete, lost, and static object to be reconstituted and restored through remembrance».[25]

In the next section, I will discuss multiperspectivity in fictions of collective memory and the ethics of multiplicity in the juxtaposition of perpetrators' and victims' perspectives, by relying on Rothberg's «multidirectional memory» and Serpell's concepts of «full-tiplicity» and «null-tiplicity». In the third section, I will then introduce the concept of pseudo-multiperspective narrative to show the risks associated with multiperspectivity and the narrative manipulation of collective memory, taking Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) as my main example. Through this pseudo-multiperspective narration – an example of formal complexity in literary fiction – novels can challenge dichotomies usually associated with cultural memory and the ethics of its fictional representation, from the binary divide between victim and perpetrator to the dualism of master- and counter-narratives.

2 MULTIPERSPECTIVITY AND MULTIDIRECTIONALITY

Multiperspective narratives[26] strongly rely on mnestic narration, as they frequently report memories of a particular event from different characters' points of view. In novels, they usually present first-person narrators or focalizing characters who offer subjective representations of events, or portray different versions of the same characters with individual stylistic and linguistic peculiarities, as in the canonical example of William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929). In movies and other audiovisual media, narratorial flashbacks or other techniques for representing character interiority are juxtaposed to create a kaleidoscopic effect of multiple memories, with aesthetically evocative examples such as Zhang Yimou's *Hero* (2002), where each version of events is visually dominated by a particular color. Thus, multiperspectivity usually entails conflicting reports and unreliable narrators: in a contradictory example of multiperspectivity, at least one of the narrators or focalizing characters is necessarily supposed to be unreliable. In the so-called «Rashomon effect» – popularized by Akira Kurosawa's movie *Rashōmon* (1950) – that is, a narratorial, contradictory, open structure, we find «a combination of a difference of perspective and equally plausible accounts, with the absence of evidence to elevate one above others, with the inability to disqualify any particular version of the truth, all surrounded by the social pressure for closure

[24] See, for example, VERA NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg, Winter Verlag 2014, p. 275.

[25] RICHARD CROWNSHAW, *Cultural Memory Studies in the Epoch of the Anthropocene*, in *Memory Unbound*, cit., pp. 242-257, p. 245.

[26] For a broader understanding of the concept of multiperspective narratives see the seminal work of VERA and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, WVT 2000; and the entry on multiperspectivity in *The Living Handbook of Narratology*: MARCUS HARTNER, *Multiperspectivity*, in PETER HÜHN et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, accessed May 7, 2025, url https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/37.html.

on the question».[27] In this case, recipients are forced to acknowledge complexity and lack of closure, evaluating different memories and opting for a specific reading strategy to deal with the gaps in the narrative.[28] However, in narratives following the Rashomon-style, incompatible memories usually regard a specific, highly tellable event, from rapes and robberies to breakups and murders. Thus, they usually deal with a punctual although traumatic memory, and they may even be set in a single day, as Brian DePalma's *Snake Eyes* (1998) or Gus Van Sant's *Elephant* (2003). Other types of multiperspective narratives, on the other hand, span across decades and continents, by intertwining characters' lives and different phenomena to convey the complexity of a globalized reality that can only be expressed through nonlinear plotting and juggling storylines. In this case, the entanglement of multiple perspectives may connect different generations or cultures, thus offering a fictional representation of transgenerational and transcultural memory through the eyes and voices of different narrators.

Following Aleida and Jan Assmann's distinction between individual, communicative, and cultural memory, Basseler and Birke see «mnestic narration» as mostly concerned with the level of individual memory. Here, I focus on the relationship between multiperspectivity and *collective* memory: it is thus crucial to discuss multiperspective fictions of memory not as a sum of individual memories but as an *ongoing negotiation of different perspectives*. As we have seen in the introduction, in Neumann's view multiperspectivity can be regarded as a productive mode of storytelling for providing access to fictional consciousnesses and thus presenting a more complex and ethically charged insight on the collective memory-creation. By expanding the remembered world through multiperspectivity, fictions of memory would thus be able to «design a panorama of coexisting collective memories», making «shared interpretations of the past, but also incompatible memories of the shared collective past» visible.[29] Focusing on the opposite side of multiperspectivity, Yvonne Liebermann proposes to link connective multiperspectivity and collective memory. While introducing the mode of latency in «non-evental multiperspectivity»[30] – that is, a multiperspective narrative without a single central event – she suggests that multiperspective novels can convey, following Rothberg, a multidirectional understanding of memory. Although the concept of non-evental multiperspectivity mostly overlaps with other existing forms, such as «multilinear» or «network narratives» (in David

[27] ROBERT ANDERSON, *What Is the Rashomon Effect?*, in BLAIR DAVIS, ROBERT ANDERSON, and JAN WALLS (eds.), *Rashomon Effects: Kurosawa,* Rashomon *and Their Legacies*, London and New York, Routledge 2016, pp. 66-85, p. 71.

[28] On the peculiar experience of uncertainty elicited by open multiperspective narratives, see GABRIELE D'AMATO, *Incertezza multiprospettica. Strategie di lettura dell'effetto Rashomon*, in SIMONE CARATI, MARCO MALVESTIO, LUIGI MARFÈ, ALESSANDRO METLICA, and VALENTINA VIGNOTTO (eds.), *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, Padova, Padova University Press 2024, pp. 443-456.

[29] B. NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, cit., p. 339.

[30] YVONNE LIEBERMANN, *Memory and Latency in Contemporary Anglophone Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter 2023.

Bordwell's terms),[31] Liebermann's link between the multidirectionality of memory and multiperspectivity can help illuminate the potential of narrative forms for representing complex examples of collective memory.

Rothberg's reflections on the multidirectionality of the collective memory process are rooted in the idea that collective memory should not be regarded as «*competitive* memory – as a zero-sum struggle over scarce resources» but as «*multidirectional*: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative» (original emphasis).[32] Similarly, in Liebermann's understanding, we should only focus on those examples of multiperspectivity that express its potential for connection rather than frictions. By sidestepping the conflictual dimension of multiperspectivity, however, Liebermann does not fully explore Rothberg's framework of multidirectional memory. For Rothberg, in fact, it is precisely the *conflict* of memories that enriches the previous static understanding of collective memory, by avoiding the «zero-sum game» for which the public presence of one collective memory would necessarily minimize that of another: «the conflict of memories produce more, not less, memory».[33] Linking multiperspectivity to multidirectionality thus serves to challenge skeptical understandings of collective memory as the one explicitly put forward by historian Peter Novick:

> To understand something historically is to be aware of its complexity, to have sufficient detachment to see it from multiple perspectives [...]. Collective memory simplifies; sees events from a single, committed perspective; is impatient with ambiguities of any kind; reduces events to mythic archetypes.[34]

In Novick's view, collective memory and multiperspectivity would thus be incompatible concepts: on the contrary, by understanding collective memory as fundamentally and structurally multidirectional, Rothberg validates narratologists' insights on the affordances of multiperspective storytelling for fictions of memory. What Rothberg's multidirectional memory mainly allows to do, however, is to encompass both Neumann's understanding of incompatible characters' memories as a site of conflictual discourse and Liebermann's emphasis on the connective dimension of multiperspectivity. Put bluntly, while Neumann foregrounds contradictory multiperspectivity as it «can keep alive conflict about what exactly the collective past stands for and how it should be remembered»,[35] Liebermann dismisses its conflictual dimension to discuss the vagueness and uncertainty of latency.

---

[31] For the relationship between multilinearity and the global novel see M. CARACCIOLO, *The Global and the Multilinear: Novelistic Forms for Planetary Processes*, in «Studies in the Novel», LV, no. 3 (2023), DOI https://doi.org/10.1353/sdn.2023.a905805, pp. 325-340. On network narratives the main reference is to DAVID BORDWELL, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge 2008.

[32] M. ROTHBERG, *Multidirectional Memory*, cit., p. 3.

[33] MICHAEL ROTHBERG, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press 2019, p. 122.

[34] PETER NOVICK, *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton Mifflin Company 1999, pp. 3-4.

[35] B. NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, cit., p. 341.

In a later contribution, Rothberg proposes a four-part distinction to map the discursive field of multidirectional memory, by locating it at the intersection between an axis of comparison and an axis of political affect. The former stretches from the pole of equation to the pole of differentiation, while the latter spans from solidarity to competition. Rothberg's schematic map thus strikingly mirrors a typology of multiperspective narratives, with the axis of comparison overlapping with the type of interaction between perspectives, stretching from fully complementary to fully contradictory.[36] In Neumann's approach to multiperspectivity and collective memory fiction, the contradictory dimension merely serves to present «incompatible opposites in the battle for interpretative sovereignty»,[37] thus replicating the zero-sum logic of the competitive memory criticized by Rothberg. Conversely, Liebermann presents loosely connected, complementary memories that do not really challenge the hegemonic memory culture or the accepted version of the truth, thus discarding Rothberg's conflict of memories as producing more memory. Her latent memories only cover one side of Rothberg's map, by ultimately providing, in her case study – Colum McCann's *Let the Great World Spin* (2009) – «a sense of coherence, balance, and reconciliation within the novel».[38] Therefore, I propose that multiperspective narration can be effectively linked with the multidirectionality of collective memory only if it goes beyond the dichotomy between its connective and contradictory dimensions. In this sense, multiperspectivity may be regarded as a scalar phenomenon, foregrounding the intersection of both equation and differentiation, as well as solidarity and competition. The ongoing negotiation of perspectives and memories that characterizes both multiperspectivity and multidirectional memory is thus the key for a productive understanding of a multiperspective fiction of collective memory.

One of the most celebrated characteristics of multiperspectivity in general, and in memory narratives more specifically, is its potential for destabilizing dominant or «master-» narrative discourses. In Neumann's view, «by giving voice to [...] previously silenced fictions of memory, they constitute an imaginative counter-memory, thereby challenging the hegemonic memory culture».[39] Multiperspective narratives are thus ethically charged as counter-narratives, that is, in Hanna Meretoja's words, «critical reinterpretations of dominant narrative models»[40] that question the power structures underlying the so-called master-narratives. In her insightful examination of the ethics of storytelling, for example, Meretoja states that:

---

[36] See GABRIELE D'AMATO, *The Narrative Features of Multiperspective Movies in Contemporary Cinema*, under review, where I distinguish between complementary, contradictory, and «verbally contradictory and visually complementary» narration.

[37] B. NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, cit., p. 338.

[38] REGINA SCHOBER, *"It's about Being Connected": Reframing the Network in Column McCann's* Let the Great World Spin, qtd. in Liebermann.

[39] B. NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, cit., p. 339.

[40] HANNA MERETOJA, *A Dialogics of Counter-Narratives*, in KLARISSA LUEG and MARIANNE WOLFF LUNDHOLT (eds.), *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, London and New York, Routledge 2021, pp. 30-42, p. 34.

> In ethical terms, monological narratives that invite immediate identification through naturalizing strategies tend to be more dangerous than ones that encourage awareness of multiple perspectives and of narrative construction. [...] Narratives that create awareness of different perspectives on the same phenomenon or situation are generally ethically more productive than ones that present only one perspective as worth considering.[41]

While Meretoja's broader reflection holds true, it seems to me that in today's era of pervasive climate and political crises, multiperspectivity has become a ubiquitous – and at times overused – concept in ethical and literary criticism. A commitment to multiperspectivity is often invoked in discussions of complex issues, such as migration or the climate crisis, aiming to address the demands for inclusivity and multiculturalism that shape contemporary society and narrative practices. While some multiperspective narratives are formally experimental and conceptually rich – capable of presenting divergent and even incompatible viewpoints in a thought-provoking manner – others employ the notion more superficially, using the banner of multiperspectivity to deflect criticism and project an image of inclusivity and political engagement. In an early discussion on the concept, Christoph Bode already pointed out that «multiperspectivity *per se* does not yet *automatically* imply radical interrogation of our concepts of reality, of truth, and the accessibility of the world to our knowledge: everything depends on the concrete way in which this multiperspectivity is played out, on how consistently it is developed» (original emphasis).[42]

Similarly, as we have seen in the introduction, Serpell noted how ethical criticism tends to be enamored with multiperspectivity as a democratic and impartial mode of storytelling. On the other hand, multiperspective and memory narratives are both ethically charged for their inherent «tellability».[43] As noted by Meretoja once again, «both narrative and memory as processes of "making absent things present" are already ethically charged because they imply selecting something to be worth telling or remembering, instead of something else».[44] And as we have already seen with the Rashomon-style, multiperspective narratives can frequently present a higher degree of tellability, because their central event is supposed to be worth telling *more than once*, and complex enough to be understood differently from many angles. But this increase in diversity is precisely what Serpell problematizes in her ethics of multiplicity: each new interpretation, in her view, runs the risk to partly cancel out previous ones, transforming a «*full*-tiplicity» in a «*null*-tiplicity»: «this negating effect raises one problem multiplicity poses for a democratic ethos: incommensurability, the idea that different

---

[41] HANNA MERETOJA, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*, Oxford, Oxford University Press 2018, pp. 131-132.

[42] CHRISTOPH BODE, *The Novel: An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell 2011, p. 201.

[43] For the narratological concept of tellability, see RAPHAËL BARONI, *Tellability*, in PETER HÜHN et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, cit., accessed May 7, 2025, url https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html.

[44] H. MERETOJA, *The Ethics of Storytelling*, cit., p. 120.

values cannot be measured or calculated in relation» (original emphasis).[45] An ethics of multiperspectivity in fictions of collective memory thus requires, once again, a multidirectional understanding of conflicting interpretations. It is no coincidence that Serpell defines null-tiplicity as a type of multiplicity where «the coexistence of conflictual views results in a zero-sum game»,[46] thus nullifying judgment altogether.

In this respect, multiperspective narratives that juxtapose contrasting versions of events and result in an indisputable definition of the past ultimately sidestep the potential of multiperspectivity as multidirectionality. This is what happens, for example, in multiperspective novels that rigidly juxtapose master- and counter-narratives through the narrations or focalizations of both perpetrators and victims, such as Mario Vargas Llosa's *The Feast of the Goat* (2000) or, at least in part, Martin Amis's *The Zone of Interest* (2014). I suggest that these novels consist of the interplay of two mnemonic modes of narration examined by Astrid Erll, that is, the «antagonistic» and the «reflexive» mode. In Erll's definition, the antagonistic mode is constituted by literary forms which «help to promote one version of the past and reject another», thus perpetuating a zero-sum game logic.[47] This is a common feature of feminist and postcolonial narratives, as well as «politically oriented littérature engagée»: once a certain character's memory is validated as true, the conflicting master-narrative is deconstructed as false. Therefore, as noted by Roy Sommer, «most approaches studying narratives in contest, like legal narratology or the *study of counter-narratives*, focus on the antagonistic nature of the narrative» (emphasis added).[48] Reflexive modes of memory narration, on the other hand, are constituted by narrative forms «which draw attention to processes and problems of remembering», including «the juxtaposition of different versions of the past (narrated and focalized)».[49]

Following Erll, we can consider multiperspective narrative as inherently reflexive: by juxtaposing different characters' or groups' memories, these novels already critically reflect on the processes of memory-creation. Thus, multiperspective novels of victims and perpetrators blend the reflexive and the antagonistic modes of memory narration by self-reflexively juxtaposing master and counter-narratives. In *The Zone of Interest*, as noted by Erin McGlothlin, three narrators reporting divergent accounts of similar happenings occupy «two antipodal positions», namely «the antithetical identities of perpetrator and victim», with Thomsen seen as «transitioning to a limited extent from the former to the latter»,[50] while Doll and Szmul cover the opposite sides of the spectrum. It is through the figure of Doll that Amis partially

---

[45] C. N. SERPELL, *Seven Modes of Uncertainty*, cit., p. 117.

[46] Ivi, p. 130.

[47] ASTRID ERLL, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan 2011, p. 159.

[48] ROY SOMMER, *Migration and Narrative Dynamics*, in PAUL DAWSON and MARIA MÄKELÄ (eds.), *The Routledge Companion to Narrative Theory*, New York and London, Routledge 2023, pp. 498-511, p. 502.

[49] A. ERLL, *Memory in Culture*, cit., p. 159.

[50] ERIN MCGLOTHLIN, *Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Response*, in «Narrative», XXIV, no. 3 (2016), DOI https://doi.org/10.1353/nar.2016.0016, pp. 251-276, p. 267.

problematizes the binary divide between victim and perpetrator that usually characterizes this kind of multiperspective narrative. As we will see in the next section through the concept of pseudo-multiperspectivity, it is precisely this simple juxtaposition of victim and perpetrator to trigger Junot Díaz's criticism of Vargas Llosa's novel, where Rafael Trujillo's regime is represented through a multiperspective narrative that alternates Trujillo's own perspective with those of his victims.[51] The «victim/perpetrator imaginary»[52] undermines the multidirectionality of memory that multiperspective narratives can productively convey if they are not dominated by their antagonistic mode and their zero-sum game logic. In *Oscar Wao*, Junot Díaz critically reflects on the potential and risks of multiperspectivity by complexifying both its formal logic and its characters' moral positioning.

3 PSEUDO-MULTIPERSPECTIVE NARRATIVES AND THE IMPLICATED SUBJECT

In this section, I introduce the concept of pseudo-multiperspective narrative to discuss a complex form of multiperspectivity that critically reflects on narrative manipulation and, in the case of *Oscar Wao*, on the constructedness of a dictatorial form of storytelling.[53] In pseudo-multiperspective narratives, the multiplication of focalizations or narratorial stances turns out to be a formal or rhetorical strategy developed by a «first-person omniscient narrator».[54] Since this kind of unreliable narrator is frequently provided with a «characterological motivation for the reflexive experimentation with conventions of omniscience»,[55] pseudo-multiperspective narratives display a reflexive mode of narration that exposes the dangers of narrative manipulation.

According to Bode, one of the most sophisticated functions of multiperspectivity is the hierarchization of narratives and perspectives:[56] this hierarchical relationship has been especially investigated by Werner Wolf, in what we might call «vertical multiperspectivity», as opposed to the more common *horizontal* alternation of viewpoints on a single, central event.[57] For

---

[51] Díaz's disdain of *The Feast of the Goat* appears both in the text through the comments and footnotes of the narrator, Yunior, and in public declarations, as in EDWIDGE DANTICAT and JUNOT DÍAZ, *Junot Díaz*, in «Bomb», CI (2007), pp. 88-95.

[52] M. ROTHBERG, *The Implicated Subject*, cit., p. 7.

[53] I have examined similar uses of pseudo-multiperspectivity in a different context in GABRIELE D'AMATO, *Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels*, in «Between», XIV, no. 28 (2024), DOI https://doi.org/10.13125/2039-6597/6238, pp. 57-76.

[54] On the concept of first-person omniscience, see PAUL DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013, chapter 7.

[55] Ivi, p. 210.

[56] C. BODE, *The Novel*, cit., p. 200.

[57] WERNER WOLF, *Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken*, in *Multiperspektivisches Erzählen*, cit., pp. 79-109. I have addressed the crucial role of frames and framing devices in multiperspective narratives in GABRIELE D'AMATO, *Framed Slowness and the Ecological Value of Multiperspectivity*, in «On_Culture», XVIII (2025), DOI https://doi.org/10.22029/oc.2025.1478.

Wolf, multiperspective narratives are not limited to accounts reported by multiple narrators or focalizers but may present other formal strategies for problematizing the relationship between points of view, including the use of framing devices and the multiplication of diegetic levels. In vertical multiperspectivity, a hierarchical preeminence is thus created whereby the lower diegetic levels are subordinated to the frame, which may be represented at the metafictional level by an editorial preface, a diary, or a novel written by a character who is part of the storyworld.

In Díaz's novel, Yunior serves as a prime example of an «enhanced "I"»[58] narrator, that is, a homodiegetic narrator who blends features of both first- and third-person narration. Throughout the book, he strategically blends the eponymous protagonist's story with a supposedly oppositional historiography of the Dominican regime under Rafael Trujillo's dictatorship. As pointed out by Elena Machado Sáez, the accepted reading of the novel regards it as «a transgressive text that challenges the oppressive structures of the nation-state».[59] However, the novel seems to provide other discourses and perspectives, through the voices of Lola – the narrator's girlfriend and Oscar's sister – and Oscar himself, which ultimately «appear to be literally devoured by, and virtually indistinguishable from, Yunior's narrative».[60] Although gathering testimony from multiple characters, the narrator of Díaz's novel «mediates their experiences through his own authorial voice», thus replicating the «discursive practices of the regime it denounces», that is, Trujillo's master-narrative.[61] Many scholars have noticed that Yunior's narrative struggles with the silenced stories of the victims of the Dominican Republic, by giving voice to Oscar, Lola, and other members of the Cabral-de León's family. Crucially, Yunior himself is a victim of that same regime and an interesting example of a postmemorial narrator—one who has internalized dictatorial standards of masculinity and thus cannot escape them. Drawing on Marianne Hirsch's influential notion of postmemory – a term meant to capture the transgenerational nature of trauma – Urania Milevski and Lena Wetenkamp describe «postmemorial narratives» as those texts that present a homodiegetic narrator as the «main narrative instance and agent of Postmemory»: however, the main narrator's narrative is «supplemented in a multi-perspectival manner by second-degree narrators, conversational reports, and letters or other documents that bear witness to the events of the past».[62] Postmemo-

---

[58] Filippo Pennacchio, *Enhanced "I"s: Omniscience and Third-Person Features in Contemporary First-Person Narrative Fiction*, in «Narrative», XXVIII, no. 1 (2020), DOI https://doi.org/10.1353/nar.2020.0004, pp. 21-42.

[59] Elena Machado-Sáez, *Market Aesthetics: The Purchase of the Past in Caribbean Diasporic Fiction*, Charlottesville and London, University of Virginia Press 2015, p. 159.

[60] Delphine Munos, *Speaking of Madness in the First Person/Speaking Madness in the Second Person? Junot Díaz's* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao *and "The Cheater's Guide to Love"*, in Bénédicte Ledent, Evelyn O'Callaghan, and Daria Tunca (eds.), *Madness in Anglophone Caribbean Literature: On the Edge*, New York, Palgrave Macmillan 2018, pp. 81-102, p. 88.

[61] Lauren Jean Gantz, *"Nothing Ever Ends": Archives of Written and Graphic Testimony in* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, in «Ariel», XLVI, no. 4 (2015), DOI https://doi.org/10.1353/ari.2015.0031, pp. 123-153, p. 123.

[62] Urania Milevski and Lena Wetenkamp, *Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies*, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2022, pp. 197-212, p. 207.

rial narrative is thus strictly entangled with multiperspectivity, as the postmemorial narrator's voice needs to be counteracted by an ongoing negotiation between characters across generations. It is no coincidence that, in Rothberg's own terms, postmemory can be considered as a kind of multidirectional memory:

> What Hirsch does not say – although her account does not exclude the possibility – is that postmemory may well constitute a particular version of memory's multidirectionality. Not only does the mediation and belatedness of postmemory recall the mediation and belatedness of all memory – its construction out of networks of spatially and temporally differentiated "moments" – but those characteristics of postmemory are precisely the points of entry for the multidirectional confluence of disparate historical imaginaries.[63]

In the case of *Oscar Wao*, moreover, a specific aspect of postmemory is emphasized by Yunior's first-person omniscience. In Hirsch's definition, postmemory is «a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation».[64] Similarly, one of the key features of first-person omniscient narrators is their narrative acts of imaginative creation, even the «central paradigm for homodiegetic omniscience» in Paul Dawson's analysis.[65] Yunior's representation of other characters' consciousness is an act of border-crossing through an imaginative, authorial reconstruction of their voices – in the case of Lola, the only character who speaks in the first-person – and focalizations. My concept of pseudo-multiperspectivity draws indeed on Brian Richardson's «pseudo-focalization», where imagination plays a pivotal role. In pseudo-focalization, «the thoughts of several individuals are presented as if by an omniscient third person narrator, but it is one who turns out to be merely a character who uses her imagination to attempt to intuit the probable or possible thoughts of the others».[66] In pseudo-multiperspectivity, an impersonal omniscient narrator turns out to be a character of the storyworld who uses their imagination *to stage a fabricated multiperspective negotiation*. In the case of Yunior, his supposed counter-narrative – achieved by giving voice to those silenced by the regime – results in a perpetuation of the regime itself only partially masked through the multiperspective negotiation of memory. In Díaz's own words, in fact, «what's ironic is that Trujillo is this horror in this book, but the rea-

---

[63] M. ROTHBERG, *Multidirectional Memory*, cit., p. 271.

[64] MARIANNE HIRSH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997, p. 22.

[65] P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 213. See also p. 204, where Dawson challenges unnatural narratologists' claim of «unnaturalizability» of first-person omniscience.

[66] BRIAN RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2006, p. 11.

ders don't even recognize that the person telling the story is Trujillo with a different mask».[67]

As a postmemorial narrator and a perpetuator of a dictatorial form of storytelling, Yunior does not occupy a clear-cut role. Drawing on Rothberg's idea of «implicated subject», I suggest that Yunior could be regarded as an *implicated narrator*. For Rothberg, implicated subjects «occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes».[68] Implicated subjects are less actively involved than perpetrators, but help nonetheless «propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present»,[69] as Yunior's narrative manipulation clearly exemplifies. Like implicated subjects, Yunior is a diasporic nationalist subject who help to «*perpetuate* nationalist projects that are based on the subordination of others» (original emphasis),[70] by silencing Oscar's queerness, replicating Trujillo's systemic *machismo*, and stealing his former girlfriend's voice. Moreover, the self-reflexive mode of pseudo-multiperspectivity and first-person omniscience exposes Yunior's narcissism as soon as his metafictional comments about the limits of his narrative start flourishing: for Rothberg, «recognizing ourselves in the position of the implicated subject [...] will not automatically make us better people; such self-reflexivity can indeed become a form of narcissism or solipsism that keeps the privileged subject at the center of analysis»,[71] as in a novel where the title character disappears behind his narrator's adherence to hyper-masculinity. Through Yunior's character, Díaz portrays a narrator «complexly» implicated with «direct and indirect connection to histories of both victimization and perpetration»,[72] thus questioning multiperspective novels which merely employ a rigid juxtaposition based on the victim/perpetrator imaginary and exposing both the potential and risks of multidirectional memory. As stated by Rothberg, in fact, «thinking in terms of implication also helps draw further attention to how practices of memory – even multidirectional practices – intersect with power dynamics, forms of complicity and distancing, and risks of forgetting».[73]

Yunior's complex implication can also be understood through his blending of what Aleida Assmann calls the passive and active forms of «cultural forgetting». The passive form of «cultural forgetting is related to non-intentional acts, such as losing, hiding, dispersing, neglecting, abandoning»,[74]

---

[67] Quoted in HAKYOUNG AHN, *Masculine Failure: Rape Culture and Intergenerational Trauma in Junot Díaz's* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, in KATE ROSE (ed.), *Displaced: Literature of Indigeneity, Migration, and Trauma*, New York and London, Routledge 2020, pp. 214-228, p. 216.

[68] M. ROTHBERG, *The Implicated Subject*, cit., p. 1.

[69] *Ibid.*

[70] Ivi, p. 17.

[71] Ivi, p. 19.

[72] Ivi, p. 203.

[73] Ivi, p. 26.

[74] ALEIDA ASSMANN, *Canon and Archive*, in *Cultural Memory Studies*, cit., pp. 97-107, p. 98.

while its active counterpart implies intentional acts such as persecution and censorship. In his reconstruction of Oscar's identity, as Machado Sáez and other theorists have noted, Yunior deliberately omits elements of queerness or other aspects that would not be acceptable following Trujillo's hyper-masculine cultural regime, thus perpetuating a stereotypical image of the Dominican man. As his narrative becomes more and more self-reflexive, Yunior seems to struggle with remembering and forgetting, but what he actually does is to *actively* and selectively omit Oscar's queerness to ensure his conformity to the requirements of the regime, while pretending to *passively* forget some key elements. Once again, this phenomenon is inherently related to the nature of a first-person omniscient narrator, who necessarily blends remembering and imagination. Therefore, while at times effectively questioning structural elements of the regime, Yunior's implication ultimately contributes to the perpetuation of many of its canonical norms.

As noted by Matti Hyvärinen, counter-narrativity is «by no means an essential, abstract, and totalizing feature of any narrative»,[75] but it could be understood in terms of scalarity: in this sense, Yunior's narrative explicitly counters a particular dominant discourse – through the recurring images of the *fukú* and the *zafa*, a curse and its «counterspell»[76] – while at the same time «drawing on some other cultural canonicities».[77] Relying on the understanding of his own novel as a *zafa*, Yunior self-reflexively adopt multiple perspectives and voices to produce the illusion of a social pluralization that is nothing but a perpetuation of old values through narrative manipulation, following the spatial form of the hierarchical network typical of pseudo-multiperspectivity. While multiperspective narratives can be equated to Caroline Levine's New Formalist understanding of the network,[78] pseudo-multiperspectivity, I argue, blends the forms of the network and the hierarchy. In *Oscar Wao*, for example, the story is at first presented through entanglements and links moving in multiple directions, but as soon as the identity of Yunior as an implicated narrator is revealed – implicated both with Trujillo's cultural regime and his characters' lives – the network-like spatiality of the novel gives way to the hierarchical structure of power. Through the spatial form of the hierarchical network, pseudo-multiperspectivity can thus replicate on a formal level the illusion of democratic counter-narratives that ethical criticism tends to directly associate with the depiction of multiple perspectives.

4 CONCLUSION

Contemporary Memory Studies understand memory as relational, dialogical, transcultural, transgenerational, that is, as a dynamic, entangled concept: multiperspectivity can thus be regarded as a significant tool and a productive mode of storytelling for representing what Rothberg has influentially

---

[75] MATTI HYVÄRINEN, *Toward a Theory of Counter-Narratives: Narrative Contestation, Cultural Canonicity, and Tellability*, in *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, cit., pp. 17-29, p. 27.

[76] JUNOT DÍAZ, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, New York, Riverhead Books 2007, p. 7.

[77] M. HYVÄRINEN, *Toward a Theory of Counter-Narratives*, cit., p. 27.

[78] CAROLINE LEVINE, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press 2015. See also Y. LIEBERMANN, *Memory and Latency in Contemporary Anglophone Literature*, cit., p. 136.

called the multidirectionality of memory. In this article, I have proposed an understanding of multiperspectivity as a formally challenging category that affords the opportunity to engage with complex entanglements of collective memory.

In the introduction, I have briefly discussed experimental narrative forms that can convey a complex understanding of collective memory, including we-narratives. In the second section, I have focused on multiperspectivity in fictions of collective memory by examining the juxtaposition of master- and counter-narratives and its ethical affordances. While ethical criticism frequently praises the potential of multiperspectivity *per se* for democratic and impartial counter-narrativity, I have suggested that only its multidirectional understanding can productively convey the ongoing negotiation of perspectives and memories. Multiperspective narratives thus need to go beyond the complementary/contradictory binary as well as the victim/perpetrator imaginary. To discuss the potential and risks of multiperspectivity, I have introduced, in the third section, the concept of pseudo-multiperspectivity, namely a complex narrative form that I have associated with the spatial form of the hierarchical network. The pseudo-multiperspective narrative of Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* foregrounds the potential of multiperspectivity through the adoption of an implicated first-person omniscient narrator, who allows to go beyond Rothberg's victim/perpetrator imaginary and exemplify how complex narrative forms can engage with complex forms of implication. At the same time, through its hierarchical structure, pseudo-multiperspectivity shows how the juxtaposition of different perspectives can be manipulated by an overarching narrative instance to convey the illusion of counter-narrativity.

As I have argued throughout this article, multiperspective narratives play a pivotal role at the intersection of narrative theory and contemporary memory studies, especially in the engagement with fictions of collective memory. However, it is crucial that ethical and literary criticism do not automatically associate multiperspectivity with democratic assumptions, thus running the risk to discard Meir Sternberg's oft-cited «Proteus Principle».[79] As in the case of the multidirectionality of memory, multiperspectivity appears as both an arena of possibility and an arena of danger.[80] In today's era of political and social crisis, the embrace of multiperspectivity – though necessary and often encouraged – must remain critically attuned to the risks of simplistic dichotomies and hierarchical networks of power.

---

[79] Meir Sternberg, *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse*, in «Poetics Today», III, no. 2 (1982), DOI https://doi.org/10.2307/1772069, pp. 107-156. «In different contexts [...] the same form may fulfill different functions and different forms the same function» (p. 148).

[80] M. Rothberg, *The Implicated Subject*, cit., p. 26.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AHN, HAKYOUNG, *Masculine Failure: Rape Culture and Intergenerational Trauma in Junot Díaz's* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, in KATE ROSE (ed.), *Displaced: Literature of Indigeneity, Migration, and Trauma*, New York and London, Routledge 2020, pp. 214-228.

ANDERSON, ROBERT, *What Is the Rashomon Effect?*, in BLAIR DAVIS, ROBET ANDERSON, and JAN WALLS (eds.), *Rashomon Effects: Kurosawa,* Rashomon *and their legacies*, London and New York, Routledge 2016, pp. 66-85.

ASSMANN, ALEIDA, *Canon and Archive*, in ASTRID ERLL and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, De Gruyter 2008, pp. 97-107.

BARONI, RAPHAËL, *Tellability*, in PETER HÜHN et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, accessed May 7, 2025, url https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html.

BASSELER, MICHAEL and DOROTHEE BIRKE, *Mimesis of Remembering*, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), pp. 213-238, DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2023.

BEKHTA, NATALYA, *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2020.

BODE, CHRISTOPH, *The Novel: An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell 2011.

BOND, LUCY, STEF CRAPS, and PIETER VERMEULEN, *Introduction: Memory on the Move*, in LUCY BOND, STEF CRAPS, and PIETER VERMEULEN (eds.), *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, New York-Oxford, Berghahn 2017, pp. 1-26.

BORDWELL, DAVID, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge 2008.

BRASELMANN, SILKE, *The Fictional Dimension of the School Shooting Discourse: Approaching the Inexplicable*, Berlin-Boston, De Gruyter 2019.

CARACCIOLO, MARCO, *The Global and the Multilinear: Novelistic Forms for Planetary Processes*, in «Studies in the Novel», LV, no. 3 (2023), pp. 325-340, DOI https://doi.org/10.13133/2239-1983/18807.

ID., *Narrative Form and Negotiation in Cultural Narratology*, in «Status Quaestionis», XXVI (2024), pp. 357-374, DOI https://doi.org/10.13133/2239-1983/18807.

CROWNSHAW, RICHARD, *Cultural Memory Studies in the Epoch of the Anthropocene*, in LUCY BOND, STEF CRAPS, and PIETER VERMEULEN (eds.), *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, New York-Oxford, Berghahn 2017, pp. 242-257.

D'AMATO, GABRIELE, *Incertezza multiprospettica. Strategie di lettura dell'effetto Rashomon*, in SIMONE CARATI, MARCO MALVESTIO, LUIGI MARFÈ, ALESSANDRO METLICA, and VALENTINA VIGNOTTO (eds.), *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, Padova, Padova University Press 2024, pp. 443-456.

ID., *Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels*, in «Between», XIV, no. 28 (2024), pp. 57-76, DOI https://doi.org/10.13125/2039-6597/6238.

ID., *Framed Slowness and the Ecological Value of Multiperspectivity*, in «On Culture», XVIII (2025), DOI https://doi.org/10.22029/oc.2025.1478.

ID., *The Narrative Features of Multiperspective Movies in Contemporary Cinema*, under review.
DANTICAT, EDWIDGE and JUNOT DÍAZ, *Junot Díaz*, in «Bomb», CI (2007), pp. 88-95.
DAWSON, PAUL, *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013.
DÍAZ, JUNOT, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, New York, Riverhead Books 2007.
ERLL, ASTRID, *Narratology and Cultural Memory Studies*, in SANDRA HEINEN and ROY SOMMER (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin-New York, De Gruyter 2009, pp. 212-227.
EAD., *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan 2011.
EAD., *Travelling Memory*, in «Parallax», XVII, no. 4 (2011), pp. 4-18.
HARTNER, MARCUS, *Multiperspectivity*, in PETER HÜHN et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, accessed May 7, 2025, url https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/37.html.
HELMS, GABRIELE, *Challenging Canada: Dialogism and Narrative Techniques in Canadian Novels*, Montreal, Queen's University Press 2003.
HIRSCH, MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997.
HYVÄRINEN, MATTI, *Toward a Theory of Counter-Narratives: Narrative Contestation, Cultural Canonicity*, in KLARISSA LUEG and MARIANNE WOLFF LUNDHOLT (eds.), *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, London and New York, Routledge 2021, pp. 17-29.
GANTZ, LAUREN JEAN, *"Nothing Ever Ends": Archives of Written and Graphic Testimony in* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, in «Ariel», XLVI, no. 4 (2015), pp. 123-153, DOI https://doi.org/10.1353/ari.2015.0031.
GEBAUER, CAROLIN, *Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel*, Berlin-Boston, De Gruyter 2021.
GRISHAKOVA, MARINA and MARIA POULAKI (eds.), *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, Lincoln, University of Nebraska Press 2019.
LEVINE, CAROLINE, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press 2015.
LIEBERMANN, YVONNE, *Memory and Latency in Contemporary Anglophone Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter 2023.
MACHADO SÁEZ, ELENA, *Market Aesthetics: The Purchase of the Past in Caribbean Diasporic Fiction*, Charlottesville and London, University of Virginia Press 2015.
MCGLOTHLIN, ERIN, *Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Response*, in «Narrative», XXIV, no. 3 (2016), pp. 251-276, DOI https://doi.org/10.1353/nar.2016.0016.
MDA, ZAKES, *Ways of Dying*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1995.
MERETOJA, HANNA, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*, Oxford, Oxford University Press 2018.
EAD., *A Dialogics of Counter-Narratives*, in KLARISSA LUEG and MARIANNE WOLFF LUNDHOLT (eds.), *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, London and New York, Routledge 2021, pp. 30-42.

MILEVSKI, URANIA and LENA WETENKAMP, *Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies*, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), pp. 197-212, DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2022.
MUELLER-GREENE CLAUDIA, *The Concept of Liminality as a Theoretical Tool in Literary Memory Studies: Liminal Aspects of Memory in Salman Rushdie's* Midnight's Children, in «Journal of Literary Theory», XVI, no. 2 (2022), pp. 264-288, DOI https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2025.
MÜLLER-FUNK, WOLFGANG, *On a Narratology of Cultural and Collective Memory*, in «Journal of Narrative Theory», XXXIII, no. 2 (2003), pp. 207-227, DOI https://doi.org/10.1353/jnt.2011.0068.
MUNOS, DELPHINE, *Speaking of Madness in the First Person/Speaking Madness in the Second Person? Junot Díaz's* The Brief Wondrous Life of Oscar Wao *and "The Cheater's Guide to Love"*, in BÉNÉDICTE LEDENT, EVELYN O'CALLAGHAN, and DARIA TUNCA (eds.), *Madness in Anglophone Caribbean Literature: On the Edge*, New York, Palgrave Macmillan 2018, pp. 81-102.
NEUMANN, BIRGIT, *The Literary Representation of Memory*, in ASTRID ERLL and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, De Gruyter 2008, pp. 333-344.
NOVICK, PETER, *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton Mifflin Company 1999.
NÜNNING, ANSGAR, *Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture*, in BIRGIT NEUMANN and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Berlin-Boston, De Gruyter 2012, pp. 145-183.
EAD., *On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps Toward a Constructivist Narratology*, in WILLIE VAN PEER AND SEYMOUR CHATMAN (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany, State University of New York Press 2001, pp. 207-224.
NÜNNING, VERA, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg, Winter Verlag 2014.
NÜNNING, VERA and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, WVT 2000.
PENNACCHIO, FILIPPO, *Enhanced "I"s: Omniscience and Third-Person Features in Contemporary First-Person Narrative Fiction*, in «Narrative», XXVIII, no. 1 (2020), pp. 21-42, DOI https://doi.org/10.1353/nar.2020.0004.
RICHARDSON, BRIAN, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2006.
ROTHBERG, MICHAEL, *Multidirectional Memory*, Stanford, Stanford University Press 2009.
ID. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press 2019.
SERPELL, C. N., *Seven Modes of Uncertainty*, Cambridge, Harvard University Press 2014.
SOMMER, ROY, *Migration and Narrative Dynamics*, in PAUL DAWSON AND MARIA MÄKELÄ (eds.), *The Routledge Companion to Narrative Theory*, New York and London, Routledge 2023, pp. 498-511.

STERNBERG, MEIR, *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse*, in «Poetics Today», III, no. 2 (1982), pp. 107-156, DOI https://doi.org/10.2307/1772069.
WALSH, RICHARD AND SUSAN STEPNEY (eds.), *Narrating Complexity*, New York, Springer 2018.
WOLF, WERNER, *Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken*, in VERA and ANSGAR NÜNNING (eds.), *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, WVT 2000, pp. 79-109.

❧

PAROLE CHIAVE

Multiperspectivity; Narratology; Collective Memory; Multidirectionality; Implicated Subject

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Gabriele D'Amato is a joint PhD student at the University of L'Aquila (Italy) and at Ghent University (Belgium). He earned his MA in Italian Studies at the University of Bologna (Italy), with a thesis in literary theory. His doctoral project, supervised by Prof. Federico Bertoni and Prof. Marco Caracciolo, examines multiperspective narratives across media, with a particular focus on their experiential effects and ethical implications. His academic interests include narrative theory, comparative literature, and contemporary fiction

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GABRIELE D'AMATO, *Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», NUMERO (anno)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine

Emiliano Zanelli – *Università di Ginevra*

L'articolo intende mostrare la centralità della dialettica tra memoria e oblio all'interno della letteratura post-esotica creata da Antoine Volodine nel corso degli ultimi quarant'anni. Grazie all'analisi di varie opere, tale letteratura viene interpretata come tentativo di rielaborare la fine dei movimenti di emancipazione di matrice comunista e di creare il surrogato di un'azione politica ormai divenuta impossibile: nascendo dall'impraticabilità del presente con il fine di ricostruire le condizioni di possibilità di un'azione futura, essa presenta un carattere transitorio e subordinato, funzionale alla trasformazione della malinconia per un mondo perduto in lutto, e quindi nuova vita.

This article aims at showing the dialectic between remembering and forgetting within the post-exotic literature created by Antoine Volodine over the last forty years. Through the analysis of various works, this literature is interpreted as an attempt to re-elaborate the end of communist-oriented emancipation movements and to create the surrogate of a political action that has now become impossible: arising from the impracticability of the present with the aim of reconstructing the conditions of possibility for action in the future, it presents a transitory and subordinate character, functional to the transformation of melancholy into mourning, and therefore new life.

1 Introduzione

A partire dal 1848, uno spettro si aggira per l'Europa. Nel corso del secolo e mezzo successivo alla pubblicazione del *Manifesto del partito comunista* da parte di Marx ed Engels, questa presenza spettrale ha assunto varie forme, incarnandosi di volta in volta in esperienze ora più ora meno durature, ramificandosi in direzioni anche molto distanti l'una dall'altra – e spesso tra loro in aperto conflitto – ed estendendosi a tutti i continenti; soprattutto, essa ha contribuito a strutturare la vita di milioni di persone. Si è trattato di un vasto universo, che avrà il suo centro di gravità nell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche: la fine di questa esperienza politica ha travolto anche quell'intero universo, disattivando quella tensione verso il futuro –diverso, migliore, fondato sull'uguaglianza – che ne costituiva l'asse portante. Se negli ultimi anni pare essersi attenuata la lettura che vedeva nella fine del socialismo reale una "fine della storia" *tout court*, resta indubbio che all'inizio degli anni '90 sia finita quantomeno *una* storia, e che la caduta del Muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica possano essere assunti come momento periodizzante, a sancire la conclusione di un "breve" Ventesimo secolo[1] e l'avvento di un'inedita modalità di rapportarsi al tempo storico: «tutto avviene

[1] I riferimenti sono alle due opere che hanno segnato il dibattito relativo a questo momento di transizione: Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Penguin 1992, ed Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londra, Abacus 1995. La nettezza di una simile periodizzazione, tuttavia, è stata di recente complicata da storici che hanno proposto una diversa lettura della Guerra Fredda, non più orientata sull'asse Est-Ovest (URSS-USA), bensì su quello Nord-Sud (Primo Mondo-Terzo Mondo): tale complicazione ha il pregio di porre l'attenzione sulla persistenza del passato nel presente di società il cui sviluppo è stato segnato da conflitti non *freddi* bensì effettivi. Cfr. in questo senso Odd Arne Westad, *The Global Cold War. Third World Interventions and the Making of Our Times*, Cambridge, Cambridge University Press 2005; Heonik Kwon, *The Other Cold War*, New York, Columbia UP 2010; Vincent Bevins, *The Jakarta Method: Washington's Anticommunist Crusade & the Mass Murder Program that Shaped Our World*, New York, Public Affairs 2020.

come se non ci fosse più che il presente, sorta di vasta distesa d'acqua agitata dall'incessante increspersi delle onde».[2]

Che fare, allora, del passato – di *quel* passato? Sono stati in molti a interrogarsi sull'eredità che quel secolo ha lasciato ai suoi posteri, e ancora di più sulle possibili rielaborazioni di quella "sequenza rossa" che l'ha attraversato, innervandolo, dall'inizio alla fine: tra le prese di posizione più significative ricordiamo quella di Jacques Derrida, che nel 1993 riprese proprio l'incipit del *Manifesto*, trasformandolo nel punto di partenza di una riflessione sulle persistenze e sui possibili sviluppi di una vicenda che molte voci si affrettavano a definire conclusa – una riflessione, cioè, sugli *spettri di Marx*, articolata nel duplice senso del genitivo: la persistenza di Marx in un mondo che ne decretava la morte e gli spettri da cui l'opera dello stesso Marx era stata attraversata, dalle frequenti evocazioni dell'*Amleto* di Shakespeare fino alla struttura concettuale della forma-merce descritta nella prima sezione del primo libro del *Capitale*.[3]

A fare i conti con questo passato, con la sua memoria e con gli effetti che la sua sopravvivenza spettrale – di morto che non muore – ha causato al nostro presente, tuttavia, non sono state solo la filosofia o la storiografia: anche la letteratura vi si è provata, con forme e modalità estremamente varie[4] – e precisamente nel novero di questi tentativi si inserisce l'opera di Antoine Volodine.

2 VOLODINE, IL POST-ESOTISMO E LA STORIA

Chi è Volodine? A colpire maggiormente non sono né il suo aspetto dimesso né i pochi dettagli biografici con cui viene abitualmente introdotto – residente a Orléans, forse di origini russe, di certo vissuto per diverso tempo nel Sud-Est asiatico e abile nel muoversi tra varie lingue (francese, russo, portoghese). Ciò che più smarrisce i presenti è sentirlo parlare con una prima persona plurale cui siamo esortati ad attribuire una portata reale e non sim-

---

[2] FRANÇOIS HARTOG, *Règimes d'historicité. Présentisme ed expériences du temps*, Seuil, Parigi 2003, p. 28 (traduzione nostra; dove non segnalato altrimenti, le traduzioni sono sempre da attribuire a chi scrive). Sulla stessa linea di Hartog, per quanto sviluppato con finalità e strumentazioni molto differenti, è da collocare il lavoro compiuto da Mark Fisher, a partire dall'assunto per cui «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo» Cfr. MARK FISHER, *Capitalist Realism*, Winchester, Zero Books 2009, pp. 1-11.

[3] JACQUES DERRIDA, *Spectres de Marx*, Parigi, Galilée 1993, in part. pp. 87-127 e 149-150. Per una sintesi efficace del dibattito sviluppatosi su questi temi in Francia, principalmente in ambito filosofico, nella prima metà degli anni '90, cfr. invece LIONEL RUFFEL, *Le dénouement*, Parigi, Verdier 2005, pp. 18-39. Tutte le voci più avvertite, Derrida compreso, non hanno mancato di segnalare la distanza che comunque separava il socialismo reale dal progetto di liberazione che avrebbe dovuto incarnare. Da segnalare in questo senso la posizione espressa da Badiou già nel 1991, secondo cui «Lo spettacolo anarchico, confuso, deplorevole – ma necessario e legittimo, perché *ciò che è morto deve morire* – di questa rovina attesta non già la 'morte del comunismo', bensì i temibili effetti della sua mancanza»; cfr. ALAIN BADIOU, *D'un désastre obscur. Sur la fin de la vérité d'État*,, Parigi, Éditions de l'Aube 1991, p. 25 (corsivo nostro).

[4] Una prima ricognizione è stata effettuata, limitatamente alla Francia, nel volume collettivo *L'imaginare spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2012, di cui segnaliamo soprattutto gli interventi di DOMINIQUE VIART, *Vers une poétique «spectrale» de l'Histoire*, pp. 37-51 e LIONEL RUFFEL, *Hantise globale*, pp. 67-76. Relativamente a Volodine, per quanto centrato sul solo *Des anges mineurs* (1999) e costruito intorno a una declinazione dello "spettrale" in termini di "precarietà" cfr. ESTELLE MATHEY, *Les voix spectrales chez Antoine Volodine*, «Les Lettres romanes», 2016, vol. 70 n° 1-2, pp. 105-116.

bolica: quando Antoine Volodine prende la parola non è mai solo. Il 25 settembre 2019, ad esempio, era a Ginevra, nell'ambito della cinquantaduesima edizione delle *Rencontres internationales de Genève* dedicata all'idea di *désarroi* (smarrimento, sgomento, sconforto): «Come avete senza dubbio notato, sono passato dall'Io al Noi. È un dato di base del post-esotismo. [...] Quando intervengo in pubblico assumo ruolo di portavoce, e in quanto tale difendo i libri di altri scrittori post-esotici quali Elli Kronauer, Lutz Bassmann, Manuela Draeger e Infernus Iohannes».[5] In altre occasioni, la postura è ancora più accentuata: «qui, questa sera, quando dirò 'io', ciò vorrà dire 'noi', quale che sia la frase pronunciata», afferma in una conferenza tenuta l'11 giugno del 2006 presso la Bibliothèque Nationale de France.[6]

Ora, il gruppo di autori di cui Volodine sarebbe portavoce è in realtà ben più ampio: il suo nome è preso all'interno di un intricato sistema di riferimenti reciproci che scorrono attraverso le sue opere; e se in un primo momento potremmo pensare di utilizzarlo come stella fissa per orientarci nella nebulosa, tale tentativo si rivela destinato allo scacco nel momento in cui ci accorgiamo che è la consistenza di questo stesso nome a farsi incerta. Nelle sue prime opere pubblicate da Volodine l'ostensione di questo gioco di specchi era affidata alle quarte di copertina dei quattro volumi apparsi tra il 1985 e il 1988 per Denoël nella collana *Présence du futur*. In questi luoghi egli è alternativamente presentato come

> Nato nel 1950. Studi di lettere e di lingue slave. Intende praticare la letteratura alla maniera di un'arte marziale, impegnandosi completamente in ogni libro, come se dovesse essere l'ultimo prima di una morte serena.
>
> Antoine Volodine ha come pseudonimo reale Volup Golpiez.
>
> L'autore cerca le condizioni per una vita terrestre spartana ma degna. Inviare proposte di lavoro di comodo, doni e suggerimenti post-ipnotici alle edizioni Denoël, che trasmetteranno all'autore.
>
> Anche se nato dopo la Seconda guerra mondiale, A. Volodine è stato contattato a partire dal 1986 dai Guardiani dello Schibboleth. Ha inoltre pubblicato tre romanzi nella presente collana, tra cui *Rituel du mépris*.[7]

È chiaro che queste righe sono tutto fuorché informative sull'autore cui si riferiscono. Qui sta la seconda operazione che l'autore compie su sé stesso:

---

[5] ANTOINE VOLODINE, *Contourner l'âbime*, in ANTOINE VOLODINE, PASCALE ENGEL E NATHALIE PIEGAY, *Désarroi. Tout autour du gouffre*, Ginevra, Georg 2020, pp. 17-55, qui p. 25.

[6] ID., *À la frange du réel*, in *Neuf leçons de littérature*, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007, p. 149.

[7] Cfr. rispettivamente ANTOINE VOLODINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Denoël, Parigi 1985, quarta di copertina; ID., *Un navire de nulle part*, Denoël, Parigi 1986, quarta di copertina; ID., *Rituel du mépris*, Denoël, Parigi 1986, quarta di copertina; ID., *Des enfers fabuleux*, Denoël, Parigi 1988, quarta di copertina. A proposito di questa prima tappa "fantascientifica" dell'opera di Volodine, è da segnalare come il il primo romanzo e gli ultimi due si aprano con delle epigrafi attribuite a Infernus Iohannes, eteronimo che nel 2022 ha pubblicato *Débrouille-toi avec ton violeur* (L'olivier) e a cui è attribuita anche la funzione di firma "finale" del post-esotismo: "Negli ultimi libri che rimangono da scrivere, l'idea è quella di eliminare qualsiasi firma personale in favore di una singola firma collettiva, che somma tutte le voci e va sotto il nome di "Infernus Iohannes". Non sarà più possibile distinguere una singola voce dall'altra, ma si affermerà come un'entità collettiva. Non ci sarà più una vera identità"; l'intervista è consultabile online a questo indirizzo: https://www.doppiozero.com/materiali/antoine-volodine-post-esotismo-in-dieci-domande [consultato in data 29/08/2024].

dopo essersi dissimulato entro una più ampia compagine, crea un'ulteriore cortina di fumo intorno alla propria identità, ne sbiadisce i contorni – anche la firma "Volodine" non è altro che uno pseudonimo.

Un simile auto-occultamento, peraltro esibito in piena luce, è funzionale alle intenzioni dello scrittore: spostare l'attenzione da sé, confondere le piste e soprattutto attirare il lettore dentro una fitta rete di riferimenti incrociati e interrelati cui l'autore ha deciso di conferire una coerenza di fondo, da esibire tramite l'apposizione di una precisa etichetta: *post-esotismo* è appunto il nome della dimensione da cui queste voci ci parlano – qualifica nata «quasi casualmente»[8] nel 1990 per smarcarsi dai tentativi di classificare le prime opere di Volodine dentro un preciso genere letterario e poi strutturatasi in modo sempre più compiuto fino alla definitiva formalizzazione affidata nel 1998 a *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* – l'evidente discrasia del titolo rimanda alla sua posizione effettiva in qualità di undicesimo libro pubblicato da Antoine Volodine. È a quest'altezza, infatti, che la cornice complessiva che funge da supporto alla tela pazientemente tessuta da Volodine negli oltre trent'anni della sua estremamente coerente produzione letteraria trova un'esplicitazione all'interno di un vero e proprio manifesto programmatico. Qui vediamo descritta la scena primigenia da cui originano tutte opere rubricabili come post-esotiche – tanto quelle pubblicate, attualmente quarantasette, quanto le poche ancora a venire. La scena è un carcere:

> Gli ultimi giorni, Lutz Bassmann li passò come tutti noi, tra la vita e la morte. Nella cella stagnava un odore di marcio che non proveniva dal suo occupante – per quanto fosse sul punto di crepare e si trascurasse – ma da fuori. Nella città le fogne fermentavano, le banchine del porto emettevano segnali rancidi, i mercati coperti si appestavano come spesso accade in primavera, nel periodo delle alluvioni e dei primi calori. Il mercurio dei termometri non indicava mai meno di 34 o 35 gradi prima dell'alba e si alzava dopo che la notte cominciava a ritirarsi per fare spazio a degli opprimenti grigiori. Macchie di umidità avevano fatto di nuovo la loro comparsa su tutti i muri. Nelle ore che precedono l'alba, in fondo ai polmoni, sotto il letto, sotto le unghie l'oscurità aumentava la sua potenza. Le nubi scoppiavano in cataratte alla minima occasione. Il fragore era un'ossessione per chiunque. Dopo che Bassmann aveva cominciato a sentirsi male, la pioggia non aveva cessato di crepitare sulla facciata della prigione, sbriciolando il silenzio e riempiendone lo spazio.[9]

L'ostentato realismo della descrizione presenta un contorno sfocato. Ci viene mostrata una prigione, in una città portuale dal clima tropicale («è toc-

---

[8] ID., *L'Écriture, une posture militante*, «La Matricule des Anges», 1997, n°20, p. 21. Volodine non fornisce in alcun luogo una definizione esauriente della categoria da lui inventata, limitandosi, per spiegarla, a descrivere elementi presenti nelle opere da lui stesso pubblicate. Per un tentativo di venire a capo del significato di tale termine, cfr. DOMINIQUE VIART, *Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme"*, in ANNE ROCHE (a cura di) *Écritures contemporaines 8, Antoine Volodine. Fictions du politique. Avec un entretien d'Antoine Volodine.*, Parigi-Caen, Minard 2006 pp. 29-67, pp. 53-60. LIONEL RUFFEL, *Volodine post-exotique*, Cécile Defaut, Nantes 2007, p. 32 si limita a notare come la letteratura di Volodine «produc[a] un fantastico di tipo nuovo, che il termine post-esotismo designa». Su quest'ultima osservazione cfr. *infra*, nota 38.

[9] ANTOINE VOLODINE, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Parigi, Gallimard 1998, p. 9.

cata dalle code dei monsoni»[10]) – ma non sappiamo, né mai sapremo, il nome della città o se essa esiste realmente. Dalle pagine seguenti apprendiamo però dettagli ulteriori e determinanti: Bassmann è l'ultimo detenuto di questo carcere, con la cui popolazione – ormai deceduta – condivideva il destino del *prigioniero politico*. La prigione in questione è stata costruita appositamente per loro, reduci sconfitti di rivoluzioni fallite. Al contempo, questi ex-militanti, ex-rivoluzionari, ex-combattenti (l'accento è da porre sulla qualifica di *ex*: su tutto e tutti domina un'atmosfera postuma – gli eventi sono già successi, l'azione è nel passato, ora il tempo si è disteso in un'estenuata attesa della fine; ma, nonostante la sconfitta oggettiva, i prigionieri non sono interiormente vinti) sono tutti scrittori, e lo sono divenuti solo nel corso della detenzione. La composizione delle loro opere – e dunque del *corpus* post-esotico – risponde a un duplice intento: *comunicare* tra loro all'interno delle mura del carcere e soprattutto *ricordare* – ricordare ciò che è stato, la loro vita fuori dal carcere, «nel tempo in cui erano in libertà e scintillavano»,[11] e ricordare i nomi dei caduti, il cui elenco si è via via accresciuto fino a lasciare al suo esterno solamente quel Lutz Bassmann i cui ultimi giorni di vita sono narrati nell'opera su cui ci stiamo soffermando e la cui morte significherà quindi il compimento del post-esotismo. Da qui l'esigenza di creare una forma quasi cifrata di comunicazione, la cui funzione principale rimane quella di mantenere in vita il ricordo delle loro storie, delle loro esperienze passate – culminate in uno scacco definitivo e senza appello.

> Questa cosa, noi l'avevamo chiamata post-esotismo. Era una costruzione che aveva a che fare con un certo sciamanesimo rivoluzionario e con una certa letteratura, una letteratura manoscritta o imparata a memoria e recitata, visto che di tanto in tanto, nel corso degli anni, l'amministrazione ci vietava di possedere materiale di cancelleria; era una costruzione interiore, una base dove ripiegare, un territorio d'accoglienza segreto, ma che aveva in sé anche qualcosa di battagliero, che partecipava al complotto a mani nude di qualche individuo contro l'universo capitalista e contro le sue ignominie senza numero.[12]

[10] Ivi, p. 12.

[11] Ivi, p. 11.

[12] Ivi, p. 17.

La separatezza fisica simboleggiata dal penitenziario si traduce in una presa di distanza politica dalla contemporaneità, che è insieme presa d'atto della transizione da un'epoca a un'altra; [13] in un contesto di completa separazione dal mondo esterno[14] prende forma una letteratura in cui a dominare sono due tonalità del medesimo, scuro, colore: *sconfitta* e *posterità* – entrambe declinate in termini assoluti: non c'è rimedio alla disfatta e non c'è scampo alla fine. Rimane solo la scrittura, ultima via di fuga da un presente il cui sbocco non è alcun futuro se non la morte, la reclusione, la follia. Nonostante le condizioni disperate della sua genesi, la letteratura post-esotica non rinuncia tuttavia a ricercare una sua propria formalizzazione, a produrre propri generi letterari, a costruire un proprio canone e a riconoscere generazioni e correnti entro il suo proprio sviluppo, contribuendo così ad allargare il divario tra quanto si scrive *intra* e quanto *extra muros*. Ritroviamo tutto ciò nelle dieci lezioni che compongono *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, corrispondenti all'esplicitazione di altrettante caratteristiche storiche, tematiche o stilistiche e collocate nel testo come corpi estranei – anche graficamente – che interrompono e spezzano la descrizione narrativa del cosmo carcerario in cui è rinchiuso Bassmann, ossia quell'undicesima lezione che altro non è se non il romanzo stesso, l'esecuzione di quelle procedure affrontate nella loro virtualità in ogni lezione.

Ora, alla complessità formale dell'operazione metatestuale compiuta da Volodine – in cui autori e autrici, narratori e narratrici complicano i loro reciproci rapporti in una *mise en âbyme* strutturale che porta a collassare la possibilità di una loro distinzione e manifesta l'inutilità di una minuziosa

---

[13] Tale separatezza sembra quasi trapassare nell'affermazione di un'alterità assoluta; cfr. ivi, p. 71: "L'idea di una competizione artistica, o ancora quella di un cammino parallelo, non erano più adatte a spiegare la relazione che esisteva tra noi e quanto vi era fuori dal nostro campo. Non c'era più relazione. Abitavamo dei pianeti troppo differenti, troppo distanti l'uno dall'altro perché un contatto potesse avere anche solo una parvenza di esistenza. Già, noi...Perché noi avevamo percorso un cammino molto lungo fatto di isolamento, di ruminazione, avevamo sempre più difficoltà a convincerci che il nostro gruppo e le persone là fuori appartenessero alla stessa comunità"; ID., *Lisbonne, dernière marge*, Minuit, Parigi 1990, p. 173: "Lei si vide [...] china sul progetto fallito di un libro, taciturna, mummificata, separata dalla realtà e persino dalle menzogne riguardanti la realtà". D'altra parte è già al primo personaggio messo in scena da Volodine, Jorian Mugrave, che viene attribuita come caratteristica principale "un rifiuto di accettare le regole del gioco sociale": ID., *Biographie comparée...*, cit., p. 15.

[14] Nel porre una stretta correlazione tra esperienza carceraria e genesi della parola letteraria, Volodine si colloca in una costellazione tanto vasta quanto sfuggente. Alla fine del 1995, nella prefazione ad un'antologia del PEN Club dedicata agli "scrittori dal carcere", Brodskij notava che "il carcere è in sostanza limitazione compensata da eccesso di tempo" e che "tale rapporto [...] ha reso la carcerazione [...] quasi la levatrice della letteratura": cfr. JOSIF BRODSKIJ, *Prefazione*, in SIOBHAN DOWD (a cura di), *Scrittori dal carcere. Antologia PEN di testimonianze edite e inedite*, Milano, Feltrinelli 1998, pp. 11-17, p. 11 (ed. or.: Internatonal PEN, Londra 1996). Ora, se incrociamo i termini "prigione" e "letteratura" ci troviamo di fronte a una casistica che può includere a) scrittori che si trovano in carcere a causa delle loro opere (questo il caso dominante nell'antologia sopra citata); b) individui che diventano scrittori mentre si trovano in carcere, o che, a posteriori, raccontano la loro esperienza carceraria; c) opere letterarie ambientate, del tutto o parzialmente, in un carcere. Per quanto manchi uno studio sistematico di questo plesso tematico, esso può essere perimetrato ricorrendo a singoli studi. Limitandosi al contesto francese, utilissimi per una circoscrizione della tematica sono: VICTOR BROMBERT, *La prison romantique: essai sur l'immaginaire*, José Corti, Parigi 1975 (trad. it.: Il Mulino, Bologna 1991); JACQUES BERCHTOLD, *Les Prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle): lectures plurielles et intertextuelles de "Guzman d'Alfarache" à "Jacques le fataliste"*, Droz, Ginevra 2000; ANDREW SOBANET, *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press 2008. Le opere di Volodine, ad ogni modo, in virtù della particolare declinazione del nesso letteratura-prigionia sono collocabili in gruppo di opere più ristretto, i cui membri, pur disparati, mostrano affinità: cfr. almeno *The Star Rover* di Jack London, 1915; *Die molussische Katakombe* di Günther Anders, pubblicato nel 1992 ma scritto negli anni '30; *Solitary Confinement* di Christopher Burney, 1951.

ricostruzione dei livelli in cui tali rapporti si articolano, il cui esito sarebbe del resto da riformulare ad ogni nuova pagina pubblicata dall'autore – corrisponde un contenuto per forza di cose costantemente declinato al passato, dal momento che i muri della cella rendono nullo qualsiasi futuro.

> Una volta incarcerata, questa armata vinta, questo nocciolo duro dell'egualitarismo ha riversato il suo passato, non ancora spentosi, in forma romanzesca...in forma sfrenata, in forma sontuosa, fantastica, esuberante, in forma folgorante.[15]
>
> Non è a partire dal presente che inventano storie e immagini. Le due uniche fonti di creazione poetica sono i sogni e la memoria. Il mondo concreto, il mondo reale non offrono niente al poeta, se non l'angosciante geometria dei suoi muri nudi. Nell'osservazione del presente non c'è nulla con cui alimentare una qualsivoglia avventura narrativa. I fantasmi, l'onirismo, ma soprattutto la ruminazione sul passato e il passato in generale sono la materia essenziale di tutte le narrazioni post-esotiche.[16]

Il passato subisce un incessante processo di rielaborazione, volto a privarlo di ogni connotato accidentale e ad estrarne la sostanza soggiacente. Come in seguito ad un procedimento alchemico, ci troviamo a maneggiare un distillato del XX secolo, precipitato in piena purezza: campi, prigioni, guerre civili, rivoluzioni, processi, esecuzioni, interrogatori, genocidi, pulizie etniche – tutto ben riconoscibile, per quanto sprovvisto di riferimenti storici precisi; non reale, ma sicuramente vero. Da un lato rarefazione, dall'altro proliferazione: questi i due movimenti con cui il post-esotismo riarticola il materiale prelevato da una storia che è la nostra, per trasformarlo in un altro mondo e farlo vivere in una dimensione memoriale. Il frutto di questa operazione non sarà un discorso dalla sintassi concatenata in maniera stringente, ma una molteplicità di posizioni discorsive tenute insieme da una cornice di senso e legate per giustapposizione e paratassi.

---

[15] ANTOINE VOLODINE, *Le post-exotisme*, cit., p. 25.

[16] ID., *À la frange du réel*, cit., p. 158.

3 Dalla storia alla memoria

Seguendo un'efficace indicazione di Lionel Ruffel possiamo dire che nei romanzi di Volodine la storia subisce un processo di fabulazione che passa per una progressiva de-referenzializzazione[17]. Fatti e personaggi, vicende e luoghi vengono privati dei tratti che li rendono riconoscibili, a partire dal nome, per essere inseriti in un nuovo concatenamento in cui il senso viene loro conferito non già da ciò che storicamente è stato loro contiguo o ad essi in qualche modo collegato, quanto piuttosto da elementi appositamente creati dall'autore e disposti all'interno di quella costruzione romanzesca che, libro dopo libro, aumenta la sua solidità e la sua coesione interna. La macchina finzionale dello scrittore cerca un resto, una traccia, un appiglio qualsiasi che le permetta di mettersi in moto e produrre opere che altro non sono se non «libri costruiti su ciò che resta quando non resta nulla».[18]

Se gli elementi che stiamo enumerando sembrano suggerire una visione quantomeno parziale e sicuramente negativa dell'epoca in questione, le intenzioni di Volodine sono in realtà da collocare agli antipodi di tutte quelle letture, storiografiche e politiche, che puntano ad una lettura unidimensionale del XX secolo, ad annullarne la complessità sotto il peso dei milioni di morti che ci ha lasciato in eredità, come se la multiforme complessità dell'accadere storico potesse essere indicizzata a partire da un unico parametro – ad esempio, la violenza. All'interno della prospettiva, tanto conflittuale da risultare quasi manichea, che regge l'etica del mondo post-esotico – vincitori contro vinti, oppressori contro oppressi, sorveglianti contro carcerati, capitalisti contro egualitaristi; *e viceversa* –, a dominare non è un'anodina constatazione della tragedia, né la disillusione di chi vede nella storia un'ininterrotta teoria di scandali e soprusi, bensì la consapevolezza dolorosa e ineludibile che a monte di quella tragedia vi sono delle precise responsabilità e che qualcosa di differente ha rischiato di darsi, senza però trovare compimento. Se il primo atteggiamento condurrebbe ad anestetizzare il rapporto tra il soggetto e il tempo contemplato, trasformando la memoria in uno sterile processo di og-

---

[17] Cfr. Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut 2007, pp. 47 e ss. Sul tema cfr. anche Dominique Viart, *Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme"*, in *Écritures contemporaines 8, Antoine Volodine. Fictions du politique. Avec un entretien d'Antoine Volodine. Textes réunis par Anne Roche en collaboration avec Dominique Viart*, Parigi-Caen, Minard 2006 pp. 29-67. Il testo di Viart (in part. pp. 47-52) ha il grande pregio di mettere a confronto Volodine con un autore solitamente assente dai riferimenti evocati all'interno degli studi volodiniani, ossia Julien Gracq, che addirittura condividerebbe con il creatore del post-esotismo "affinità di immaginario e di pratica letteraria", e soprattutto la costruzione, all'interno della propria opera, di un rapporto con la storia "allo stesso tempo cumulativo ed ellittico" (in questo senso imprescindibili sono *Le Rivage des Syrtes*, 1951; *Un balcon en forêt*, 1958). Il riferimento proposto da Viart – e, a quanto ci risulta, non ulteriormente sviluppato da lui o da altri – è in realtà estremamente pertinente, e ha l'effetto di inserire Volodine in una paradossale linea genealogica che, attraverso Gracq, potrebbe risalire fino a Ernst Jünger (*Auf den Marmorklippen*, 1939; *Heliopolis*, 1949; *Eumeswil*, 1977). Per una prima ricognizione cfr. almeno Julien Gracq, *Littérature et histoire*, in ID., *Œuvres complètes*, Pléiade, Parigi, Gallimard 1995, vol. II, pp. 704-711 e, sul rapporto con Jünger, ID., *Symbolique d'Ernst Jünger*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., vol. I., pp. 976- 982; ID., *Sur Ernst Jünger*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., vol. II, pp. 1158-1161. In generale sul rapporto tra Gracq e Jünger, cfr. Roland Borneuf, *Jünger, Gracq et la poétique du roman*, «Études littéraires», 3/3 (1970), pp. 361–371; sul medesimo tema utile anche Carol J. Murphy, *Gracq's fictional historian: textuality as history in 'Le Rivage des Syrtes'*, «Romanic Review», 1989, Vol. 80, Fasc. 2, pp. 262-276, in part. pp. 264-266. Il rapporto che Gracq intrattiene con la storia è ampiamente discusso in Étienne Anheim, *Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 65/2 (2010), pp. 377-416.

[18] Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, pp. 217-218.

gettivazione di ciò che è stato, il secondo costringe chi lo vive a mantenere una connessione con la storia che lo precede – declinabile, certo, nei modi più disparati, dall'orgoglio alla vergogna, ma sempre con una consapevolezza: *de te fabula narratur*. Lo spettro che ossessiona Volodine, l'inquietudine che lo muove a tramutarsi egli stesso in figura spettrale, rarefatta e vagante tra i suoi stessi personaggi, non è tanto l'onnipresenza del male, quanto piuttosto l'incessante sconfitta del bene, «lo spettacolo di questo duello incodificabile, tra rivoluzione tradita e rivoluzione impossibile».[19] È precisamente questa la tensione che traspare se proviamo a leggere l'uno di seguito all'altro alcuni componimenti che Lutz Bassmann distribuisce tra le pagine di *Haïkus de prison* (2008):

> L'organizzazione si è costituita
> attendiamo che sorgano i capi
> per odiarli
>
> L'organizzazione si è costituita
> ora qualsiasi cosa arrivi
> si sarà ognuno per sé
>
> L'organizzazione si è costituita
> divergenze sussistono
> sugli obiettivi
>
> L'organizzazione si è costituita
> un capo già dà consigli
> in cambio vuole dello zucchero
>
> L'organizzazione si è costituita
> le condizioni oggettive per la rivolta
> si fanno attendere
>
> L'organizzazione si è costituita
> fatichiamo a distribuire i ruoli
> già si parla di dissoluzione
>
> L'organizzazione si è costituita
> circola una prima parola d'ordine
> non agire prima del segnale.[20]

Nella cupa ironia di questa prosa spezzata e disarticolata in versi è rappresentato un movimento scomposto e grottesco, lo scatto a vuoto di uno slancio in avanti che inciampa in sé stesso, incapace di strutturarsi in maniera coerente rispetto ai proprio presupposti. Sotto un cielo in cui si sgrana unicamente la scala dei grigi, sulle figure scarne dipinte in queste pagine incombe costantemente la minaccia della morte e dell'oblio («All'improvviso durante

[19] ID., *Un navire de nulle part*, cit., p. 43.

[20] LUTZ BASSMANN, *Haïkus de prison*, Parigi, Verdier 2008, pp. 9-36, *passim*.

l'appello/penso al giorno in cui più nessuno/griderà il mio nome»[21]) e Volodine-Bassmann può mettere in scena una disfatta che non è possibile imputare ad altri se non a sé stessi e alla propria parte – e da cui si è condotti a un *désarroi* ben tratteggiato:

> Il rumore della porta che si richiude
> questa volta ancora abbiamo dimenticato di pensare
> all'evasione
>
> Giochiamo a scacchi senza scacchiera
> io non mi ricordo più
> se ho i bianchi o i neri.[22]

Con la distillazione dei suoi brevi *haiku*, quest'opera illustra bene il movimento di sottrazione che costituisce il primo momento del processo di fabulazione tramite cui Volodine affronta e rielabora la storia. Per considerare il movimento opposto possiamo invece soffermarci sul romanzo che costituisce un punto di svolta nella carriera di Volodine, *Lisbonne dernière marge* (1990). Come raramente accade, la vicenda possiede un'ambientazione riconoscibile: assistiamo ad incontro che avviene a Lisbona – non la pittoresca città di tram e *azulejos*, bensì una plumbea «punta ovest dell'Europa atlantista»[23] – e coinvolge due amanti, Ingrid Vogel e Kurt Wellekind. Due fattori turbano la loro vicinanza: si tratta molto probabilmente del loro ultimo incontro prima di una lunga, se non definitiva, separazione; essi sono in realtà nemici, dal momento che appartengono rispettivamente a un gruppo terrorista tedesco di estrema sinistra e alla *Sichereitsgruppe* della polizia del *Land* del Baden-Württemberg. Kurt è incaricato di dare la caccia a Ingrid e assicurarla alla giustizia, ma in nome di quanto li lega le ha in realtà procurato dei documenti falsi e un viaggio di sola andata per il Sud-Est asiatico. L'evocazione dello scenario estremorientale si sovrappone come un fantasma a quello europeo e rimanda ad alcuni dei luoghi volodiniani d'elezione: Hong Kong, Canton, e soprattutto Macao – proprio l'ex colonia portoghese, in cui lo scrittore pare avere effettivamente soggiornato nei primi anni '90, fungerà nel 1996 da esplicita ambientazione per *Le port intérieur* e nel 2009 fornirà addirittura il titolo a *Macau*, singolare commistione di un testo composto di quarantano-

[21] Ivi, p. 79.

[22] Ivi, pp. 49 e 53.

[23] ID., *Lisbonne dernière marge*, Parigi, Minuit 1990, p. 171.

ve brevi capitoli (da poche righe a tre pagine) e di una raccolta di fotografie in bianco e nero scattate a Macao da Olivier Aubert.[24]

Ingrid Vogel incarna alla perfezione il paradigma dell'eroina post-esotica: militante politica *jusqu'au-boutiste* sconfitta dopo aver fatto esperienza della lotta armata come pratica politica, braccata e ridotta a un'impotenza simboleggiata dalla fuga e dal cambio di identità, eppure ancora combattiva. Soprattutto, militante politica sconfitta che, come ultimo atto prima del silenzio e dell'esilio che la attende «in Cina o in Corea o a Sumatra o sulle isole Komodo»[25] e a cui si sta condannando per sopravvivere, decide di *scrivere*, riversando in un romanzo la sua storia – e provocando la preoccupazione di Kurt, timoroso che il loro piano risulti vanificato grazie alle tracce che inevitabilmente un'impresa del genere lascerà. Di contro, la rassicurazione di Ingrid suona come una dichiarazione di principio del post-esotismo stesso:

> Un caos oscuro, studiato al millimetro. Nessuno vi si ritroverà, salvo te, mio mastino. Nessuno sospetterà che io avrò scritto una storia vera della nostra epoca, visto? Che io avrò messo in scena te, mio caro mastino. Visto? [...] Tu dimentichi che sono stata forgiata alla scuola della guerra e della clandestinità, dice lei. Non una riga del mio romanzo sarà chiara per i tuoi formidabili specialisti della decifrazione. Le chiavi del mistero non apriranno alcuna porta.[26]

Il romanzo immaginato da Ingrid possiede non solo un titolo – *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher* ("Alcuni dettagli sull'anima dei falsari") – ma anche un vero e proprio testo i cui capitoli interrompono la narrazione principale, che segue invece i due amanti nei loro vagabondaggi per la capitale portoghese e negli ultimi giorni che possono trascorrere insieme, in un'atmosfera sospesa che precede la pressoché definitiva separazione. Due romanzi coesistono nel medesimo volume; il confine che li separa l'uno dall'altro è tracciato in modo chiaro (ogni capitolo del romanzo di Ingrid Vogel è preceduto dal titolo, e, prima dell'*Introduzione*, al lettore viene fornito anche l'indice completo), ma, ancora una volta, sono i contorni dell'insieme a sfumare – sicché, in quanto lettori, finiamo per nutrire nei confronti della vicenda di Ingrid ciò che lei stessa prova riguardo alla sua creazione:

> [...] parlava di nuovo di un romanzo fantastico, che talvolta emergeva in lei con una nitidezza allucinatoria tale che poteva consultarlo pagina

---

[24] Cfr. GASPARD TURIN, Macau *ou le rétrécissement du territoire 'post-exotique'*, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016), pp 90-104. A Macao è collegabile anche il testo in cui la linea di demarcazione tra realtà e post-esotismo sembra vacillare al massimo grado: MARIA SOUDAIEVA, *Slogans*, Parigi, Éditions de l'Olivier 2004. Si tratta di una raccolta di frammenti scritti da Maria Soudaïeva e tradotti dal russo al francese da Volodine: i due si sarebbero conosciuti proprio a Macao. Ma il nome dell'autrice figurava nel 1998 nell'elenco degli scrittori post-esotici, e frammenti-slogan analoghi a quelli contenuti in questo volume sono parte integrante delle opere di Volodine almeno a partire da *Le port intérieur*. Il profilo biografico dell'autrice, inoltre, sembra quello di un personaggio post-esotico (russo-coreana, nata a Vladivostok nel 1954, seguendo il padre geologo vive in Corea, Cina e Vietnam, sofferenze psichiatriche, fondatrice di un gruppo anarchico, autoesiliatasi a Macao); cfr. ivi, pp. 9-18, in cui Volodine si esprime sulla vicenda.

[25] A. VOLODINE, *Lisbonne dernière marge*, cit., pp. 10-11.

[26] Ivi, p. 19 e p. 21.

> per pagina; talvolta, al contrario, si dispiaceva di vederlo dissolversi come un sogno.[27]

Questo *romanzo fantastico* prende la forma di un'antologia commentata composta in un non meglio definito V secolo, in cui sono raccolti testi provenienti da un'epoca precedente e definita come *Renaissance* del II secolo – tra i due momenti sappiamo che ha avuto luogo una catastrofica "guerra nera". Nelle prime pagine che lo compongono seguiamo una donna di nome Katalina Raspe in una camminata notturna lungo corso Werner-Frankhauser, viale Gerald-Frankhauser, piazza Helmut-Frankhauser, e subito constatiamo come il processo di gemmazione narrativa non si sia ancora arrestato – Katalina, infatti, è una scrittrice, e nella sua borsa vi è un plico contenente il suo ultimo scritto, *Clarté des secrets*. Anche dopo che Katalina Raspe verrà uccisa, al termine della sua camminata nelle ultime righe delle pagine introduttive di *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher*, estratti della sua opera verranno citati e commentati nei capitoli successivi.

Di nuovo ci troviamo presi in una vertigine di specchi, in un sistema di eco, di voci che chiamano e risposte che giungono distorte: "Strada dell'Arsenale, a Lisbona, le forche abbondano." – la frase con cui si apre il romanzo di Volodine è l'*incipit* con cui, come apprendiamo nella stessa prima pagina, Ingrid Vogel vorrebbe aprire il proprio. A sua volta, il titolo del romanzo di Ingrid ricorre in un passaggio estratto da *Clarté des secrets* il cui senso è applicabile ben oltre i tempi e i luoghi della *Renaissance*:

> I racconti sono dei testi falsificati, dei testi mistificatori, che all'analisi non riveleranno i segreti della guerra nera, i segreti custoditi dai bambini, ma tutt'al più qualche dettaglio sull'anima dei falsari.[28]

I legami interni alla finzione e ai vari livelli in cui essa si struttura tendono a sostituire i legami tra finzione e realtà. Con un procedimento analogo tanto per le singole opere post-esotiche quanto per l'insieme dell'opera post-esotica nel suo sviluppo diacronico, la materia si fa sempre più spessa e coesa, sino a costituire un oggetto che possiede un'identità autonoma e ambisce a sostituirsi, per effetto di realtà, alla realtà stessa – libro dopo libro, prende corpo un ciclo la cui vita diviene sempre più autonoma e meno dipendente dal reale.[29]

---

[27] Ivi, p. 19.

[28] Ivi, p. 113.

[29] Benché la sua natura sia sfuggente, siamo tentati di mobilitare la categoria di opera-mondo. Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi 1994 (nel suo studio, Moretti si proponeva di indagare l'"epica moderna", per costruire una tassonomia capace di includere opere come il *Faust* di Goethe, *Moby Dick*, l'*Uomo senza qualità*, l'*Ulisse* – ma anche l'*Anello* di Wagner – senza che esse vi figurassero alla stregua di eccezioni); sulla stessa scia, pur costruendo un canone più generoso e adottando un approccio più formalista, TIPHAINE SAMOYAULT, *Excés du roman*, Maurice Nadeau, Parigi 1999; EAD., *La reprise (note sur l'idée de roman-monde)*, «Romantisme», 136 (2007), pp. 95-104. THOMAS CONRAD, *Poétique des cycles romanesque*..., cit., interpreta il ricorso al ciclo come ripresa della forma epica e modo di operare una totalizzazione "aperta" del romanzo.

Nelle pagine di *Lisbonne* vi è, tuttavia, un passaggio che fornisce il punto fisso in base a cui orientarsi nel labirinto post-esotico; si tratta di un nome citato da Kurt quasi *en passant*, che apre però una nera voragine in Ingrid:

> E: questa, un'esistenza? E lui: Un esilio sereno, nonostante tutto; preferibile al carcere a vita al quinto piano di Stammheim, no? E lei provò un'angoscia mortale di fronte a questa alternativa e, in strada dell'Arsenale, meditò seriamente di rannicchiarsi alla base di un muro, di inginocchiarsi sul bordo del canale di scolo, tappandosi le orecchie per espellere meglio un pianto pieno di grumi, un rantolo acuto, fino a che i passanti non le si facciano intorno, e si concluda questa sinistra rappresentazione.[30]

Ciò che fa tremare Ingrid non è il la prospettiva dell'ergastolo, è il nome di Stammheim. La "sinistra rappresentazione" che Ingrid Vogel deve scacciare dai suoi pensieri non è altro che la proiezione fantasmatica di un fatto realmente avvenuto, che trova a sua volta una compiuta trasposizione narrativa nell'*Introduzione* di *Qualche dettaglio sull'anima dei falsari*: la camminata notturna di Katalina Raspe, cui abbiamo già fatto riferimento, ha per meta una riunione clandestina della comune di scrittori di cui fa parte – l'ultimo loro incontro prima della definitiva dispersione del gruppo. Ma, giunta sotto l'edificio che dovrebbe ospitare il consesso, Katalina realizza con orrore che il nemico li ha trovati e che il massacro che proiettava nei suoi peggiori incubi sta già avendo luogo:

> Al sesto piano, attraverso la fessura inferiore di una tapparella – dunque essa non è stata abbassata fino a sigillare la stanza, ma in ogni caso abbastanza perché dall'edificio di fronte nessuna possa vederne l'interno – gorgoglia un fiotto di sangue. Sotto la finestra, sul cemento che la fiamma dei riverberi rischiara con violenza, un primo rivolo di sangue nero esita a ramificarsi, esplora il suo cammino ancora timidamente, a tentoni. Tu socchiudi la bocca ma sei una statua tremante, schiacciata sul fondo del peggiore dei tuoi sogni. Un secondo rivolo nasce quasi subito, striscia più rapido in direzione del marciapiede. Poi un terzo, più nutrito. La casa sanguina, tutto sanguina. Uno sbocco di sangue nel cuore della città.[31]

A Stammheim, inoltre, pare riferirsi un ulteriore passaggio, tratto questa volta dal testo-manifesto del 1998, in cui il terrore muto che ha stretto Ingrid Vogel e Katalina Raspe diventa tra le labbra di Ellen Dawkes una furia verbale disarticolata ed esplicita:

> Gli autori di questa prosa fondatrice sono morti, giustiziati nelle loro celle!...Impiccati!...Strangolati e appesi!... Con cinture che gli erano state confiscate anni prima!... Il giorno del loro arrivo!... E che per miracolo!...

---

[30] ANTOINE VOLODINE, *Lisbonne, dernière marge*, cit., p. 11.

[31] Ivi, pp. 56-57.

> O suicidati con la tanica!... O con un coltello da caccia!... Quando i soli utensili di cui!... Ci autorizzano il possesso!... Sono!... Un cucchiaio e un pettine![32]

Il cerchio si chiude: al penitenziario immaginario in cui marcisce Lutz Bassmann possiamo ora accostare il nome reale di Stammheim, piccolo comune alle porte di Stoccarda dove ha sede il carcere in cui la notte tra il 17 e il 18 ottobre 1977, nel più ampio contesto del drammatico *Deutscher Herbst*, morirono i detenuti Andreas Baader, Jan-Carl Raspe e Gudrun Ensslin; una quarta, Irmgard Möller, sopravvive nonostante diverse coltellate le abbiano lacerato il petto. Un anno e mezzo prima, il 9 maggio 1976, nello stesso luogo era stato rinvenuto il cadavere di Ulrike Meinhof. Tutti e cinque si trovavano in carcere in quanto membri della Rote Armee Fraktion, per tutti e cinque l'autopsia ufficiale parlò di suicidio, lasciando però spazio a numerosi dubbi. La centralità di questo concatenamento storico,[33] in cui si raccolgono molti dei fili e delle contraddizioni che hanno segnato la vita politica delle società europee negli anni '70, è ulteriormente rafforzata dal fatto che tutti i nomi delle scrittrici e degli scrittori presenti nell'antologia immaginaria richiamano nomi di donne e uomini che hanno militato nella Rote Armee Fraktion.[34] La presenza di elementi presi dalla storia della RAF non è del resto un caso isolato: in *Songes de Mevlido* (2007) il grande amore del poliziotto Mevlido, ormai persa da vent'anni ma perennemente ricercata, porta il nome di Verena Becker, donna realmente nata in Germania Ovest il 31 luglio del 1952 e appartenente alla cosiddetta "seconda generazione" di membri della formazione tedesca; già nel 1988, invece, *Des enfers fabuleux* conteneva un'intera sezione dedicata a Ulrike Meinhof – costantemente evocata con l'appellativo familiare di Ulke – e alla sua morte a Stammheim, letta come finzione nella finzione, narrazione falsata e non corrispondente al vero.

> Ed ecco come tu avevi manovrato davanti a noi, vecchia mia, lo riconoscevi tu stessa, affinché Ulrike non si dibattesse più, e addirittura desiderasse il caos delle fiamme, le bombe incendiarie che la avvolgevano, e affinché per voi nelle vostre memorie non sussistesse più niente di Ulke, Ulrike, se non i frammenti non più ricostituibili di un angelo della guerra, ormai senza convinzione e senza amore.
>
> [...] dietro le finestre di Stammheim, senza speranza di un'alba, muggiva uno spazio nero.[35]

---

[32] ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 34.

[33] Sul tema si possono utilmente consultare STEFAN AUST, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Knaur, Monaco di baviera 1989; AGNESE GRIECO, *Anatomia di una rivolta. Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin. Un racconto a più voci*, Milano, Il Saggiatore 2010; CHRISTOPH CORNELISSEN, BRUNELLO MANTELLI E PETRA TERHOEVEN (a cura di), *Il decennio rosso: contestazione sociale e conflitto politico in Germania e in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Il Mulino 2012. Utile anche ALBAN LEFRANC, *Si les bouches se ferment*, Parigi, Verticales 2014, opera narrativa dalle tonalità prossime a quelle volodiniane.

[34] Katalina Raspe, Gudrun Schubert, Inge Albrecht, Elise Dellwo, Adelhaid Mohnhaupt, Ulrike Siepmann sono autori della *Renaissance*; Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin, Ingrid Schubert, Susanne Albrecht, Brigitte Mohnhaupt, Karl-Heinz Dellwo nelle fila della RAF.

[35] ANTOINE VOLODINE, *Des enfers fabuleux*, cit., pp. 102-103 e 121.

In definitiva, dunque, possiamo leggere *Lisbonne, dernière marge* da un lato come esplicitazione quasi didascalica del metodo e della posta in gioco della produzione letteraria volodiniana (e, in ciò, accostabile, per il valore esemplare, alla *leçon onze* del 1998) e dall'altro come luogo in cui per l'ultima volta la dimensione del reale e quella della finzione mostrano la loro prossimità, vale a dire il loro mescolamento in un processo di fabulazione il cui risultato è una finzione che si esibisce in quanto tale. Da qui in poi, nella successiva evoluzione dell'opera post-esotica, i due piani si faranno sempre più distanti – come se, più passasse il tempo, più il ricordo della genesi si facesse labile. La chiave della loro composizione allegorica sarà sempre più difficile da reperire, risultando fondata, in ultima analisi, sull'idiosincrasia dell'autore – così come, nelle pagine del romanzo che abbiamo considerato fin qui, la cifratura del messaggio è completamente affidata all'idiosincrasia di Ingrid Vogel, tanto che anche Kurt, al termine dell'opera, si convince dell'incomprensibilità, e quindi della sicurezza, dello scritto di Ingrid.

> Poco a poco il poliziotto si era convinto che la sofisticata cornice dell'immaginario di Ingrid non avrebbe autorizzato alcuna trasposizione meccanica sul mondo contemporaneo; le analogie non funzioneranno, o saranno sottratte al loro scopo in occasione dei commenti critici; i testi di Ingrid (o di Gudrun Schubert, o di Elise Dellwo, o di Katalina Raspe, o di Sabine Hausner) non edificheranno, come aveva temuto all'inizio, un infantile sistema di allegorie; descriveranno un mondo parallelo da cui il decifratore, spietato o meno, non saprà estrarre che dei dati universali e poco istruttivi [...].[36]

L'idiosincrasia è stata elevata a principio organizzativo della finzione: la traiettoria che porta la «regina della mitraglietta» a divenire «regina dell'allegoria»[37] è ascrivibile unicamente a colei che la percorre. La sua arma diviene, nel testo, la pura immaginazione, ovvero un uso dell'immaginazione non ancorato ad alcun sistema di riferimenti se non a quello che essa stessa si dà – a susseguirsi sono immagini, sempre più rutilanti e sempre meno denotative,

[36] ID., *Lisbonne, dernière marge*, cit., p. 300-301.

[37] Ivi, p. 19.

in cui «si leggono dei messaggi che solo potrebbe decifrare un orfano della prateria delle immagini».[38]

4 Conclusione

Appoggiandosi sulla distinzione tracciata da Freud tra *lutto* e *melanconia*,[39] e al contempo forzandola, nel 2016 lo storico Enzo Traverso ha proposto di leggere la situazione della *cultura di sinistra* – intendendo con tale termine il «vasto continente» costituito da «teorie ed esperienze, idee e sentimenti, passioni e utopie» che hanno messo «il principio di uguaglianza al centro dei loro progetti e delle loro lotte»[40] – all'indomani della fine del comunismo storico nei termini di un *lutto impossibile*.

> Seguendo il modello freudiano, potremmo definire la malinconia di sinistra come il risultato di un lutto impossibile: il comunismo è un'esperienza finita e una perdita insostituibile, in un'epoca in cui la fine delle utopie rende impossibile ogni transfert libidico verso un nuovo oggetto d'amore. [...] Se si abbandona il modello freudiano che attribuisce un carattere "patologico" alla malinconia, diventa possibile concepirla come premessa necessaria di un processo necessario di elaborazione del lutto, un passo che lo rende possibile invece di paralizzarlo, e aiuta quindi il soggetto a diventare nuovamente attivo.[41]

Qualche anno più tardi Traverso ha sviluppato queste riflessioni nel quadro di una più ampia ricerca sull'idea di rivoluzione: la posta in gioco di tale memoria «segnata dal lutto»[42], che diviene «"marrana", occulta, coltivata

---

[38] Ivi, p. 246. Sulla declinazione dell'immaginazione volodiniana in termini di *fantastico* ci paiono utili da un punto di vista analitico le categorie create da Francesco Orlando. A partire dalla sua concezione della letteratura come formazione di compromesso (cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1992[3], p. 211: «Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»), Orlando ha tentato una classificazione delle forme del *soprannaturale letterario*, in cui il soprannaturale viene ad esprimere un enigma la cui chiave è da ricercare nella realtà storica sulla base di «una specie di formula di prestito tra il dato storico, sentito come problematico, e il soprannaturale» (Id., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Einaudi, Torino 2017, p. 114). Nel momento in cui il reale è interamente sostituito dal soprannaturale, tale "formula di prestito" diviene illeggibile, e «il rinvio allegorico che gli dà senso si presenta sotto forma di problema aperto» (ivi, p. 119). Questa ci pare essere precisamente la posizione occupata da Volodine nella tassonomia dei rapporti tra realtà storica e soprannaturale. Se Caillois all'inizio del suo saggio dedicato al fantastico poteva scrivere che «con il fantastico appare un *désarroi* nuovo, un panico sconosciuto» (Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, ora in Id., *Œuvres*, Parigi, Gallimard 2008, p. 677-701), nel caso di Volodine possiamo ribaltare la sentenza: è con il *désarroi*, con lo smarrimento di un'epoca che deve fare i conti un passato ingombrante, che appare un fantastico nuovo, destinato a prendere il nome di post-esotismo.

[39] Cfr. Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere. Vol. VIII: Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Torino, Boringhieri 1976, pp. 102-118.

[40] Enzo Traverso, *Malinconia di sinistra. Una traduzione nascosta,* Milano, Feltrinelli 2016, p. 11.

[41] Ivi, pp. 63-64.

[42] Id., *Rivoluzione. 1789-1989: un'altra storia*, Milano, Feltrinelli 2021, p. 180.

come una contro-memoria»[43], potrebbe consistere nell'«estrarre il nucleo emancipatore del comunismo da questo campo di macerie».[44] Abbiamo cercato di dimostrare come la produzione letteraria di Volodine e dei suoi molteplici *alias* vada inserita precisamente in questo campo di forze.

«Aveva dimenticato cosa ci facesse per strada», ci viene detto fin dall'inizio a proposito di Bubor Schnulff, protagonista dell'ultimo breve scritto pubblicato da Volodine. [45] E poco oltre: «La sua memoria non funzionava bene e gli offriva solamente una manciata di sequenze che lui aveva difficoltà a legare l'una all'altra».[46] Si tratta di una condizione da cui sono accomunate molte delle figure che popolano le pagine post-esotiche, e che in alcuni casi diventa il loro tratto principale: come nel caso di Dondog, che nell'omonimo romanzo vaga per centinaia di pagine in cerca di vendetta, scandagliando invano gli «abissi deludenti della sua memoria»[47] nel tentativo di ricordarsi chi siano e cosa abbiano commesso le persone di cui si vuole vendicare; o di Breughel, cui la memoria è stata letteralmente asportata tramite una lobotomia.[48] Frequente è anche lo scenario in cui Schnulff si muove: un oscuro spazio-tempo liminale noto con il nome di *Bardo*, lungo al massimo quarantanove giorni – sette volte sette –, che nel buddismo tibetano separa morte e rinascita a nuova vita[49]. Così è definito da Volodine nell'opera che più direttamente tematizza e mette a punto questo dispositivo:

> Cos'è il Bardo?...Non è facile definirlo senza farsi scappare delle grosse sciocchezze. Diciamo che si tratta del mondo prima della vita e dopo la morte. È uno stato fluttuante in cui si risvegliano coloro che sono appena morti. Uno stato o un mondo. Fluttuanti.[50]

Questo stato, o mondo, costituisce il terreno su cui Volodine innalza la sua impalcatura, che nel momento del suo compimento dovrà contare precisamente quarantanove narrazioni – e come tutte le impalcature, una volta esaurita la sua funzione, sparirà per lasciare spazio a un edificio i cui contorni sono ancora difficile da scorgere. A più riprese questo punto è stato chiarito: il post-esotismo sarà terminato «quando sarà stato pubblicato il quarantanovesimo libro dell'insieme».[51] Al termine dei quarantanove giorni trascorsi nel *Bardo*, l'anima è chiamata a reincarnarsi o ad uscire definitivamente dal

---

[43] *Ibid.*

[44] Ivi, p. 376.

[45] ANTONE VOLODINE, *Un conte morale: Bubor Schnulff*, in PIERRE ALFIERI ET AL., *Contre la littérature politique*, Parigi, La Fabrique 2024, pp. 131-154, p. 133.

[46] Ivi, p. 143.

[47] ID., *Dondog*, Seuil, Parigi 2002, p 27.

[48] Cfr. ID., *Nuit blanche en Balkhyrie*, Parigi, Gallimard 1997.

[49] Cfr. GIUSEPPE TUCCI (a cura di), *Il libro tibetano dei morti*, Milano, SE 2017.

[50] ANTONE VOLODINE, *Bardo or not Bardo*, Parigi, Seuil 2004, pp. 48-49.

[51] ANTONE VOLODINE, *Contourner l'abîme*, cit., p. 25.

ciclo delle reincarnazioni: in ogni caso, ad abbandonare quel luogo in direzione di un altrove. Dopo le quarantanove opere, calerà il silenzio.

> A più riprese, pubblicamente, ho annunciato che l'edificio post-esotico comporterà quarantanove volumi, e che la sua ultima frase sarà: «io mi taccio». Non ho precisato chi pronuncerà questa frase, chi tra i portavoce, chi tra i surnarratori post-esotici, chi tra i personaggi. Non ho detto se colui o colei che pronuncerà queste parole sarà Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes o Maria Schrag. Ma quel che è certo è che noi taceremo. Silenzio dopo il compimento dell'edificio, dopo l'ultima pietra posata sul nostro edificio romanzesco. Silenzio dopo i testi.[52]

L'incessante ruminazione del passato ha dunque un termine. L'estenuata malinconia in cui così a lungo ci siamo soffermati muterà finalmente in lutto, e il lutto compirà il suo lavoro, liberando il soggetto a nuovo slancio. In questo senso, alla domanda circa il perché leggere Volodine, perché addentrarsi volontariamente in quello che uno dei suoi primissimi critici definì lapidariamente «labirinto di piombo»[53], siamo portati a rispondere: perché il post-esotismo è destinato ad avere una fine, e dal labirinto si uscirà. Quello che a prima vista pareva nient'altro che una costante ripetizione dell'uguale, un movimento circolare che riporta sempre e solo al punto di partenza – come quello compiuto dai protagonisti di *Le nom des singes*, che nel tentativo di abbandonare Puesto Libertad, decadente capitale rivoluzionaria persa nella selva amazzonica, si imbarcano su una piroga per fuggire lungo l'Abacau, salvo poi rendersi conto di essere tornati al punto di partenza[54] – impossibilitato a sfociare in qualcosa di diverso dal sogno, dall'allucinazione o dal delirio, rivela così una natura transitoria.

Come transitoria, del resto, è per Volodine la letteratura stessa. Se la sua scrittura, infatti, è animata da un'indubbia potenza, e se la letteratura post-esotica certo non si nasconde, bensì sfrutta tutti gli strumenti che ha a disposizione, moltiplica i tavoli su cui giocare e non rinuncia alla propria piena autonomia formale, rifiutando di appoggiarsi ad altre discipline o di mescolare il proprio con altri codici, l'arroganza con cui essa si impone, tuttavia, entra in contraddizione con lo statuto che essa stessa si attribuisce – presentandosi in fondo come un che di postumo, succedaneo, un ripiego sorto da una situazione di impotenza. Lutz Bassmann e i suoi compagni non possono più – realmente – lottare, e dunque scrivono. Tra i generi letterari cresciuti nell'ombra dell'immenso carcere post-esotico, peculiarità del *romånce*, è il fatto che il narratore muore perché si vergogna di essere tale: «l'idea stessa di narrazione, troppo poco efficace per trasformare il reale, lo ripugna».[55] Gli eroi del post-esotismo ribaltano la classica nozione dell'*écrivain engagé*: sono sem-

---

[52] ID., *Silence pendant les textes, silence après les textes*, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016), pp. 219-232, p. 219.

[53] RICHARD SAINT-GELAS, *Faction Antoine Volodine*, «Tangence», 52 (1996), pp. 89-104, p. 89.

[54] ID., *Le nom des singes*, Paris, Minuit 1994, pp. 207-239.

[55] ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 38.

plicemente *engagés* che, nel momento in cui non possono più essere tali, si fanno scrittori:

> Ciò che delle azioni militari non hanno in alcun modo intaccato, le parole degli scrittori non possono minacciarlo né spezzarlo. Noi lo sappiamo. Su questo non coltiviamo alcuna illusione.[56]

Le pagine post-esotiche sono congegnate come complicati meccanismi il cui fine sembra essere unicamente il proprio funzionamento, l'ostensione virtuosistica del proprio movimento, eppure questo sfoggio di autonomia nasconde la profonda coscienza del proprio statuto transitorio e secondo[57] – ed è in questo modo che la letteratura dispiega tutta la propria efficacia: affermando la propria forma nella maniera più netta possibile, essa adempie a un compito preciso, esaurisce una funzione determinata: uscire dal presente, riaprire la possibilità di un futuro, liberare dallo spettro.

«La prigione immensa gemeva come un battello abbandonato dai topi e dall'equipaggio, e che ancora attendeva un poco prima di inabissarsi»[58], si legge al termine de *Le post-exotisme en dix leçons*, poco prima che Lutz Bassmann si taccia – eppure, in un mondo come quello post-esotico in cui i contrari non si oppongono, non sapremmo dire con certezza se la nave non stia piuttosto per prendere il largo.

---

[56] ID., *Écrivains*, Paris, Seuil 2010, p. 37.

[57] Cfr. L. RUFFEL, *Le dénouement*, cit., p. 64: «Più che una fede ingenua nei poteri della letteratura, in questi testi si legge una decostruzione di questi stessi poteri mano a mano che essi li mettono in campo».

[58] ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 84.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANHEIM, ÉTIENNE, *Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 65/2 (2010), pp. 377-416

AUST, STEFAN, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Monaco di Baviera, Knaur 1989

BADIOU, ALAIN, *D'un désastre obscur. Sur la fin de la verité d'État*, Parigi, Èditions de l'Aube 1991

ID., *L'hypothése communiste*, Lignes, Parigi 2009

BASSMANN, LUTZ, *Haïkus de prison*, Parigi, Verdier 2008

BORNEUF, ROLAND, *Jünger, Gracq et la poétique du roman*, «Études littéraires», 3/3 (1970), pp. 361–371

CAILLOIS, ROGER, *Oeuvres*, Parigi, Gallimard 2008

CONRAD, T., *Poétique de cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Garnier, Parigi 2016

CORNELISSEN, CHRISTOPH, BRUNELLO, MANTELLI E PETRA TERHOEVEN (a cura di), *Il decennio rosso: contestazione sociale e conflitto politico in Germania e in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Il Mulino 2012

DERRIDA, JACQUES, *Spectres de Marx*, Parigi, Galilée 1993

DETUE, FRÉDÉRIK E LIONEL RUFFEL (a cura di), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Parigi, Garnier 2013

FISHER, MARK, *Capitalist Realism*, Zero Books, Winchester 2009

FORTIN, JUTTA E JEAN-BERNARD VRAY, *L'imaginare spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne 2012

GRACQ, JULIEN, *Œuvres complètes*, Pléiade, Parigi, Gallimard 1995

GRIECO, AGNESE, *Anatomia di una rivolta*, Milano, Il Saggiatore 2010

HARTOG, FRANÇOIS, *Règimes d'historicité. Présentisme ed expériences du temps*, Parigi, Seuil 2003

LEFRANC, ALBAN, *Si les bouches se ferment*, Parigi, Verticales 2014

MATHEY, ESTELLE, *Les voix spectrales chez Antoine Volodine*, «Les Lettres romanes», 2016, vol. 70 n 1-2, pp. 105-116

MORETTI, FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi 1994

MURPHY, CAROL J., *Gracq's fictional historian: textuality as history in 'Le Rivage des Syrtes'*, «Romanic Review», Vol. 80, Fasc. 2 (1989), pp. 262-276

Neuf leçons de littérature, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007

ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1992[3]

ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi 2017

OUELLET, PIERRE, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Canada, Les presses de l'université Laval 2002

ROCHE, ANNE, *Écritures contemporaines 8. Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Minard 2006

RUFFEL, LIONEL, *Le dénouement*, Parigi, Verdier 2005

ID., *Volodine post-exotique*, Cécile Defaut, Nantes 2007

SAINT-GELAIS, RICHARD, *Faction Antoine Volodine*, in «Tangence», 52 (1996), pp. 89-104

ID., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Parigi, Seuil 2011

SAMOYAULT, TIPHAINE, *Excés du roman*, Parigi, Maurice Nadeau 1999

EAD. *La reprise (note sur l'idée de roman-monde)*, «Romantisme», 136 (2007), pp. 95-104
SOUDAÏEVA, MARIA, *Slogans*, Parigi, Éditions de l'Olivier 2004
SOULÉS, DOMINIQUE (a cura di), *Antoine Volodine et la constellation «post-exotique»*, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016)
EAD., *Antoine Volodine, l'affolement des langues*, Losanna, PUS 2017
TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Seuil 1970
VOLODINE, ANTOINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Parigi, Denoël 1985
ID., *Un navire de nulle part*, Parigi, Denoël 1986
ID., *Rituel du mépris*, Parigi, Denoël 1986
ID., *Des enfers fabuleux*, Parigi, Denoël 1988
ID., *Lisbonne, dernière marge*, Parigi, Minuit 1990
ID., *Le nom des singes*, Parigi, Minuit 1994
ID., *L'Écriture, une posture militante*, «La Matricule des Anges», 1997, n°20, p. 19-22
ID., *Nuit blanche en Balkhyrie*, Parigi, Gallimard 1997
ID., *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Parigi, Gallimard 1998
ID., *Des anges mineurs*, Parigi, Seuil 1999
ID., *Bardo or not Bardo*, Parigi, Seuil 2004
ID., *À la frange du réel*, in *Neuf leçons de littérature*, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007
ID., *Songes de Mevlido*, Parigi, Seuil 2007
ID., *La littérature du murmure*, in *Devenirs du roman*, Parigi, Naïve 2007
ID., *Silence pendant les textes, silence après les textes*, «Revue des Sciences Humaines», 2016, 322, pp. 219-232
ID., *Contourner l'âbime*, in VOLODINE, ANTOINE, PASCALE ENGEL E NATHALIE PIEGAY, *Désarroi. Tout autour du gouffre*, Ginevra, Georg 2020, pp. 17-55
WAGNER, FRANCK, *Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique*, « Études littéraires », 33/1 (2001), pp. 187–199

❧

PAROLE CHIAVE

Volodine, memory, revolution, post-exoticism, literature

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emiliano Zanelli ha studiato filosofia e lingue orientali nelle università di Padova e Venezia. Insieme a Chiara Collamati e Mauro Farnesi Camellone ha curato il volume *Filosofia e politica in Ernst Bloch. Lo spirito dell'utopia un secolo dopo* (Quodlibet, 2019), tradotto i *Problemi di filosofia morale* di Theodor W. Adorno (ETS, 2023) e sta lavorando alla traduzione del *Materialismusproblem* di Ernst Bloch. Attualmente collabora con la cattedra di armeno dell'Università di Ginevra.

❧

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMILIANO ZANELLI, *Sul buon uso della memoria in A. Volodine*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Il contagio della memoria
Mondi possibili e mostri autofinzionali in *Cronorifugio* di Georgi Gospodinov

Luca Diani – *Università dell'Aquila*

L'articolo indaga il legame tra identità, nostalgia e memoria culturale in *Cronorifugio* di Georgi Gospodinov. L'obiettivo dell'analisi è esaminare i modi in cui il romanzo rappresenta le dinamiche e i rischi connessi alla riemersione nostalgica del passato nel contesto della società europea contemporanea. Affiancando gli strumenti e le tesi dei *cultural memory studies* ai ferri del mestiere della teoria letteraria, il saggio si focalizza su due importanti componenti romanzesche: il carattere autofinzionale della scrittura e i "cronorifugi", stanze del tempo che permettono di fare esperienza del passato secondo modalità simili all'immersione nei mondi della finzione letteraria. Particolare attenzione è posta alla funzione bifida della scrittura (auto)finzionale, mediatrice tendenziosa della memoria culturale e allo stesso tempo strumento autentico di costruzione dell'identità personale.

The essay explores the relationship between identity, nostalgia, and cultural memory in Georgi Gospodinov's *Time Shelter*. The analysis aims to reflect on how the novel portrays the dynamics and risks involved in reconfiguring the past within the context of contemporary European society. Combining literary theory and *cultural memory studies*, the paper examines two pivotal elements of the novel, namely the autofictional genre and "time shelters"—time rooms that allow individuals to experience the past as if immersing themselves in the fictional worlds of literature. Particular attention is given to the double, ambivalent nature of (auto)fictional writing as both a biased mediator of cultural memory and a genuine tool for constructing personal identity.

1 Premessa: memoria, finzione, narrazione

Il recupero memoriale del passato, per sua natura, si configura secondo modalità che rispecchiano quelle della letteratura di finzione. Ogni attività mnemonica segue un processo di riconfigurazione narrativa dei ricordi del passato; una riscrittura (finzionale) che avviene sia a livello del singolo individuo sia a livello collettivo, istituzionalizzandosi nelle forme della memoria culturale. L'articolo affianca gli strumenti e le proposte teoriche dei *cultural memory studies* ai ferri del mestiere della teoria letteraria per analizzare il rapporto tra nostalgia, identità e memoria in un romanzo sperimentale della contemporaneità: *Cronorifugio* (2020) di Georgi Gospodinov. In questa premessa traccerò una breve panoramica intorno al concetto di memoria culturale, per poi concentrarmi sul rapporto e sulle analogie con la letteratura.

Lo studio della relazione tra memoria e cultura si deve soprattutto al sociologo francese Maurice Halbwachs. Prima in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), e poi nella *Mémoire collective,* uscito postumo e incompleto nel 1950, Halbwachs sostiene che ogni atto memoriale si configura secondo quadri di riferimento sociale (*cadres sociaux*), modelli e schemi cognitivi acquisiti a partire dalla semplice interazione tra individui. I quadri sono funzionali a modellare la percezione sensibile, i processi conoscitivi e memoriali secondo modalità specifiche che dipendono dal contesto sociale in cui vengono assimilati. La combinazione dei singoli atti memoriali (condizionati dai quadri di riferimento), insieme al recupero e alla trasmissione delle memorie intergenerazionali sotto forma di eredità culturale, definiscono la dimensione collettiva della memoria (*mémoire collective*) in un dato contesto temporale, spaziale e socioculturale.

Sulla scia del filone di studi aperto da Halbwachs, una svolta decisiva è stata impressa, alla fine degli anni Ottanta, dalle ricerche di Aleida e Jan Assmann intorno al concetto di memoria culturale. Gli Assmann hanno distinto due registri differenti della memoria collettiva di Halbwachs: la memoria *comunicativa*, riferita al passato recente e alla trasmissione delle memorie generazionali; la memoria *culturale*, una forma più istituzionale che si coagula in figure simboliche.[1] Jan Assmann fornisce una definizione sintetica di memoria culturale, esplicitandone la funzione principale:

> Il concetto di memoria culturale comprende e recupera il patrimonio di testi, immagini e rituali specifici di ogni società in ogni epoca, la cui "crescita" serve a stabilizzare e trasmettere l'immagine che una società ha di sé. Ogni gruppo basa la consapevolezza della propria unità e particolarità soprattutto (ma non esclusivamente) su questa conoscenza collettiva.[2]

La memoria culturale, pertanto, opera su diversi versanti temporali: non riguarda soltanto la ricostruzione del passato di un gruppo sociale a partire da un dato contesto, ma anche l'organizzazione dell'esperienza presente e la costruzione di una prospettiva futura. Astrid Erll, tuttavia, ricorda che le nozioni di memoria collettiva e memoria culturale vanno sempre intese in senso metaforico: il processo cognitivo e individuale del ricordare viene metaforicamente trasferito dagli accademici sul piano socioculturale, permettendo l'introduzione dei concetti di memoria della comunità, memoria della nazione, memoria letteraria, e così via.[3] Non a caso, Jeffrey Olick distingue tra una dimensione biologica della memoria ("collect*ed* memory"), basata sull'attività memoriale del singolo, e un secondo livello, collettivo e metaforicamente inteso ("collect*ive* memory"), riferito all'ordine simbolico, ai mediatori e alle pratiche attraverso le quali i gruppi sociali ricostruiscono un passato condiviso – quest'ultimo livello ricalca la nozione di memoria culturale introdotta dagli Assmann.[4] Seppur distinguibili su un piano analitico, è soltanto nell'interazione e influenza reciproca che le due dimensioni della memoria culturale individuate da Olick esercitano la propria influenza sulla realtà: i contesti sociali modellano le memorie individuali, così come la memoria trasmessa dai media e dalle istituzioni deve essere attualizzata dagli individui, pena l'inerzia e l'oblio.

Nel corso del tempo, la riflessione sulla memoria culturale si è progressivamente sviluppata fino allo scoppio, intorno alla metà degli anni Novanta,

---

[1] Cfr. Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (1992), trad. it. Francesco De Angelis, Torino, Einaudi 1997, pp. 25-26.

[2] Id., *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in *Kultur und Gedächtnis*, a cura di Jan Assmann e Tonio Hölscher, Frankfurt am Main, Suhrkam 1988, p. 15.

[3] Cfr. Astrid Erll, *Narratology and Cultural Memory Studies*, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, a cura di Sandra Heinen e Roy Sommer, Berlin-New York, de Gruyter 2009, p. 217.

[4] Cfr. Jeffrey K. Olick, *Collective Memory: The Two Culture*, in «Sociological Theory», XVII, 3 (1999), pp. 333-348.

del fenomeno globale dei *memory studies*.[5] Ci troviamo di fronte a un campo di studi straordinariamente ampio, sia perché «il concetto di memoria rende possibile e allo stesso tempo richiede un dialogo»,[6] sia per l'eterogeneità degli approcci, delle tradizioni nazionali, dei contesti accademici che l'hanno affrontato. Lo studio della memoria ha generato un arcipelago interdisciplinare talmente sfaccettato e dinamico che Lucy Bond, Stef Craps e Pieter Vermeulen, per orientarsi nella complessità delle dinamiche memoriali, ne hanno individuato quattro dimensioni salienti, reciprocamente connesse e votate alla pluralità: transculturalità, transgenerazionalità, transmedialità e transdisciplinarità.[7]

Cerchiamo adesso di mettere in evidenza alcune analogie tra le modalità della memoria culturale e la letteratura, partendo da questo punto: non esistono forme di memoria culturale – né, in generale, di memoria – in grado di determinarsi senza il supporto di mediatori.[8] Ciò implica l'esistenza di «media di ogni tipo – lingua parlata, lettere, libri, foto, film», funzionali a fornire «quadri [*frameworks*] per plasmare sia l'esperienza che la memoria».[9] Questi quadri svolgono il ruolo di mediatori della memoria in almeno due modi: sono strumenti produttori di senso, mediando tra l'individuo e la realtà; funzionano da rete che unisce gli individui e il gruppo. Il mezzo non è mai neutro, ma influenza il processo mnemonico del singolo e contemporaneamente la trasmissione e il consolidamento della memoria collettiva all'interno di un gruppo sociale.

Tra questi mediatori, la letteratura assume una posizione di spicco in virtù di alcune caratteristiche condivise con le dinamiche memoriali, tra cui le componenti finzionali e narrative. Infatti, «gran parte della memoria culturale sembra configurarsi più o meno seguendo la stessa modalità, ovvero la narrazione, che incontriamo in gran parte della letteratura»:[10] per acquisire coerenza e spessore semantico, la memoria culturale si organizza in forme narrative che connettono, a livello individuale e collettivo, «la distanza [*gap*]

---

[5] Sulle ragioni del *memory boom* in ambito accademico, e più generalmente sul rinnovato interesse per la memoria come fenomeno transnazionale, vedi ASTRID ERLL, *Memory and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 3-5. Erll ne attribuisce le cause principalmente alla convergenza di tre fattori: le trasformazioni storiche successive alla fine della Seconda guerra mondiale; lo sviluppo tecnologico dei media (le capacità di archiviazione offerte dalla rete) e il ruolo dei media popolari nella rappresentazione del passato; l'eredità della tradizione post-strutturalista in ambito accademico.

[6] Ivi, p. 2. Laddove non indicato diversamente nelle note a piè di pagina o in bibliografia, la traduzione dei testi è mia.

[7] Cfr. LUCY BOND, STEF CRAPS e PIETER VERMEULEN, *Introduction: Memory on the Move*, in *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, a cura di IID., New York, Berghahn Books 2017, pp. 1-26.

[8] Cfr. ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), trad. it. SIMONA PAPARELLI, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 15-16.

[9] ASTRID ERLL e ANN RIGNEY, *Introduction: Cultural Memory and its Dynamics*, in *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, a cura di EAED., Berlin, de Gruyter 2009, p. 1.

[10] A. ERLL, *Memory and Culture*, cit., p. 147. Erll precisa che non tutte le memorie hanno di per sé una configurazione narrativa, basti pensare a quelle sollecitate da stimoli sensoriali, oppure alle memorie inconsce.

tra l'atto di ricordare e gli eventi, i sentimenti e le impressioni ricordate».[11] Secondo Ann Rigney, la *narrativizzazione* non è soltanto uno strumento organizzativo ma anche mnemonico, poiché «le storie "restano impresse". Aiutano a rendere specifici eventi memorabili rappresentando il passato in modo che coinvolga un lettore o uno spettatore».[12] Esistono perciò storie, narrazioni e miti fondanti in cui una società può riconoscersi, rintracciando una serie di valori condivisi su cui costruire – o mantenere – un senso comune di identità. Come già anticipato, la configurazione narrativa del passato non è mai neutra, ma segue un processo di selezione, enfatizzazione e manipolazione dell'oggetto memoriale. Di conseguenza, il passato della memoria culturale, già di per sé lontano nel tempo e quindi, in parte, fisiologicamente dimenticato, non è rappresentato o raccontato nella sua autenticità, ma viene recuperato nel presente con un aspetto sempre diverso, influenzato dai mezzi del ricordo, e spesso plasmato secondo le necessità e circostanze attuali. In questo processo di "riscrittura" tendenziosa si misura la vicinanza con il carattere finzionale dei testi letterari: anche l'opera più realistica nei suoi intenti costruisce un mondo possibile, ontologicamente altro dalla realtà fenomenica.

Nonostante il rapporto privilegiato e le somiglianze tra la letteratura e la memoria culturale, «le opere di finzione hanno a disposizione tecniche specifiche e genuinamente letterarie per sondare il rapporto tra identità e memoria».[13] La specificità più interessante riguarda la doppia lente di osservazione delle dinamiche memoriali: «da un lato, le opere letterarie costruiscono una versione del passato [...]. Dall'altro, questo processo di costruzione è reso manifesto, e perciò anche criticabile»[14]. La rappresentazione narrativa dei meccanismi memoriali, che Dorothee Birke e Michael Basseler hanno definito «*Mimesis of Remembering*»,[15] avviene spesso in simultanea con la riflessione metaletteraria sulle dinamiche della memoria, secondo gradazioni variabili, dipendenti dal contesto e dal genere dell'opera letteraria.[16] Il romanzo che analizzerò nel corso del saggio, *Cronorifugio*, abbraccia entrambe le componenti, poiché mette in scena una serie di personaggi nostalgici e l'arcipelago dei loro ricordi, e allo stesso tempo rappresenta i rischi connessi alla degenerazione della memoria culturale, che qui investono non soltanto un piano metaforico ma un orizzonte sociopolitico ben definito – l'Unione Europea della contemporaneità, tratteggiata a tinte distopiche dall'opera. Nel corso

---

[11] WOLFGANG MÜLLER-FUNK, *On a Narratology of Cultural and Collective Memory*, in «Journal of Narrative Theory», XXXIII, 2 (2003), p. 207.

[12] ANN RIGNEY, *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di ASTRID ERLL e ANSGAR NÜNNING, Berlin, de Gruyter 2008, p. 347.

[13] BIRGIT NEUMANN, *The Literary Representation of Memory*, in *Cultural Memory Studies,* cit., p. 333.

[14] A. ERLL, *Memory and Culture*, cit., p. 151.

[15] Vedi MICHAEL BASSELER e DOROTHEE BIRKE, *Mimesis of Remembering*, in «Journal of Literary Theory», XVI, 2 (2022), pp. 213-238.

[16] Per esempio, le narrazioni postmoderne, caratterizzate da uno smaliziato registro metanarrativo, hanno la capacità di mettere in primo piano entrambi i procedimenti. Nell'*historiographic metaficiton*, uno dei generi letterari più significativi del postmodernismo, «la consapevolezza teorica della storia e della finzione come prodotti dell'uomo [...] è alla base del ripensamento e della rielaborazione delle forme e dei contenuti del passato» (LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge 1988, p. 5).

della narrazione non lineare, Gospodinov tiene insieme l'esplorazione delle diverse dimensioni della memoria culturale, quella propriamente biologica e quella collettiva, attraverso l'introduzione di un sito della memoria (*lieu de mémoire*),[17] uno spazio artificiale di grande valore simbolico: il cronorifugio.

2 CRONORIFUGI COME MONDI POSSIBILI

La prima sezione di *Cronorifugio*, intitolata *Clinica del passato*, si apre con alcune osservazioni sulla possibilità di calcolare l'inizio e la fine del tempo sul pianeta terra. Dopo essersi nascosto tra le prime pagine pseudo-saggistiche del romanzo, emerge la presenza di un narratore autodiegetico, dietro a cui è possibile scorgere in trasparenza l'autore reale: oltre alle molteplici somiglianze nella caratterizzazione (l'età, la nazionalità bulgara, il mestiere dello scrittore), il narratore e protagonista si firma con le iniziali «G.G.»,[18] Georgi Gospodinov. A complicare il quadro della sua identità è la comparsa di uno stranissimo personaggio, una sorta di alter ego di nome Gaustìn.[19] Tornerò più avanti sul rapporto tra le due principali figure del romanzo, mi limito per adesso a mettere in evidenza la condivisione di una simile «ossessione per il passato. Con una piccola ma essenziale differenza»:

> Io rimanevo straniero ovunque, mentre lui si sentiva ugualmente a suo agio in tutti i tempi. Io bussavo alle porte di anni diversi e lui era già là, mi apriva, mi faceva entrare e spariva. (C, p. 24)

Dopo essersi conosciuti alla fine degli anni Ottanta, le strade dei due personaggi si incrociano definitivamente nella contemporaneità, a Zurigo – una «città per invecchiare», in cui il «mondo va più piano» e «il tempo si manifesta in tutta la sua relatività» (C, p. 36); non è un caso che Zurigo, osserva il narratore, sia stata il teatro di due grandi teorizzazioni del concetto di tempo: la relatività di Einstein e *La montagna magica* di Thomas Mann. Qui il protagonista entra casualmente in contatto con il signor S., un anziano emigrato bulgaro che dichiara di conoscere un compatriota – Gaustìn, naturalmente – e di aiutarlo a occuparsi di un certo sanatorio del passato. Con una prolessi nel tempo del racconto, il narratore ci informa che il signor S. avrebbe trascorso i suoi ultimi giorni nella clinica: «Se ne andò felicemente, mi sembra, in uno dei suoi ricordi preferiti» (C, p. 42).

---

[17] Per il concetto di *lieux de mémoire* vedi PIERRE NORA, *Entre mémoire et historie: La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire: La République*, a cura di ID., Paris, Gallimard 1984, pp. XV-XLII.

[18] GEORGI GOSPODINOV, *Cronorifugio* (2020), trad. it. GIUSEPPE DELL'AGATA, Roma, Voland 2021, p. 264 (d'ora in poi, C).

[19] Il carattere autofinzionale è una costante della scrittura di Gospodinov; anche nei due precedenti romanzi dell'autore, *Romanzo naturale* (1999) e *Fisica della malinconia* (2011), il narratore autodiegetico porta il suo nome e condivide molti tratti della sua biografia. Lo stesso vale per Gaustìn: in un'intervista Gospodinov ha dichiarato, tra il serio e il faceto, che «Gaustìn è presente in modo più o meno marcato nella maggior parte dei miei libri. Nel nuovo romanzo si trova però nel suo elemento, prende le cose in mano e tutto l'esperimento con il passato è una sua idea e ossessione. E come tutte le ossessioni non va a finire bene. [...] Ma la verità è che ho costantemente bisogno di lui. Soprattutto quando vuole portarmi in un'altra epoca. Lui riesce a fare queste cose» (GIORGIA SPADONI, *Un dialogo con Georgi Gospodinov*, «East Journal», 2 luglio 2021, url https://www.eastjournal.net/archives/119650, ultima consultazione 12 maggio 2024).

Da questa breve presentazione della vicenda emerge il nucleo intorno a cui ruota il romanzo di Gospodinov: il tempo. Ad essere influenzata dalla polarità del passato non è soltanto la caratterizzazione dei personaggi, ma la stessa struttura romanzesca. Ci troviamo di fronte a una narrazione non lineare, frammentaria, che oscilla tra diversi piani temporali a causa delle numerose anacronie, complicando la contestualizzazione degli eventi e l'orientamento del lettore all'interno del mondo narrativo. In alcuni passaggi, il narratore esplicita la distanza che separa il presente del tempo della narrazione, ovvero la «determinazione temporale dell'istanza narrativa»[20], dalle vicissitudini accadute nel passato. Riprendendo la classica distinzione di Leo Spitzer, è possibile individuare un io-narrante (*erzählendes Ich*) e un io-narrato (*erlebendes Ich*):[21]

> Quando ho scoperto Gaustìn e la clinica, avevo appena iniziato un romanzo su quel mostro discreto che è il passato, sulla sua ingannevole innocenza e su cosa accadrebbe se cominciassimo a restituire il passato per scopi terapeutici. Il lavoro alla clinica e la parallela scrittura del libro erano come vasi comunicanti. Talora perdevo la cognizione di cosa fosse reale e cosa no. Pezzi dell'uno passavano nell'altro. In tutti i casi il problema centrale, in entrambe le occupazioni, era come si costruisce il passato. (C, p. 58)

La disgiunzione raddoppia le focalizzazioni del protagonista sulla realtà, poiché l'io narrante racconta con una consapevolezza (e un giudizio) differente rispetto all'io-narrato, che vive gli eventi della storia per la prima volta, in prima persona. Inoltre, la duplicazione dei punti di vista consente all'io narrante di *riscrivere* più o meno liberamente il passato, come del resto viene esplicitato nel testo. Queste complicazioni narrative, a cui si aggiunge l'evidente *mise en abyme*, stratificano l'orchestrazione temporale e tematizzano, sul piano formale, la natura complessa dei processi memoriali e la commistione delle temporalità, vero e proprio motore dell'intreccio.

In cosa consiste allora la clinica del passato fondata da Gaustìn? È una struttura pensata per accogliere tutti i malati di Alzheimer che vogliano trovare sollievo alla degenerazione della propria memoria personale in particolari "stanze del tempo": i cronorifugi. Gaustìn li organizza in modo tale da riprodurre al loro interno una determinata decade del Novecento attraverso i suoi oggetti, la carta da parati, l'arredamento, e in generale una grande attenzione ai particolari, poiché la carica attrattiva del passato si annida soprattutto nei dettagli e in ciò che un tempo era considerato insignificante. L'«effetto di passato»[22] dei cronorifugi è costruito ricorrendo al potere dei «feticci memoriali» di condensare in un oggetto simbolico «un intero mondo di

---

[20] GÉRARD GENETTE, *Figure III* (1972), trad. it. LINA ZECCHI, Torino, Einaudi 1976, p. 263.

[21] Vedi LEO SPITZER, *Zum Stil Marcel Proust* (1928), in *Stilstudien, Zweiter Teil: Stilsprachen 2*, München, Max Hueber 1961, pp. 465-497.

[22] Per il concetto di effetto di passato vedi GIORGIO BUSI RIZZI, *Effetto di passato: Strategie cognitive ed estetiche della nostalgia nel fumetto contemporaneo*, in «Carte Semiotiche», IX (2023), pp. 88-103, che mutua esplicitamente, in chiave affettiva, l'ormai classica teoria strutturalista dell'«effetto di reale» (ROLAND BARTHES, *L'effet de réel*, in «Communications», XI (1968), pp. 84-89).

affetti e ricordi».[23] Come una macchina del tempo, il cronorifugio trasporta l'individuo verso il passato in modo del tutto consapevole e volontario, perfino terapeutico, almeno nelle intenzioni del fondatore: il presente è un paese straniero per coloro che hanno perso la memoria; l'unico rimedio, perciò, è creare uno spazio in armonia con il loro tempo interiore, il passato. Qual è il passato ricostruito nei cronorifugi? Non certo quello biografico, irrecuperabile per sua natura, ma un passato ricostruito a posteriori; non solo, un passato ricostruito fittiziamente da qualcun altro, Gaustìn, sulla base della propria sensibilità, che a sua volta è condizionata dalla memoria collettiva di un dato momento del passato.

Inizialmente, la clinica occupa l'ultimo piano di un edificio, le cui stanze riproducono alcune declinazioni degli anni Sessanta; nel corso del tempo si espande, ogni piano viene conquistato da una decade del Novecento: al pianterreno, per esempio, si trasferisce la Seconda guerra mondiale, così da sfruttare il sotterraneo come rifugio antiaereo. Il successo è tale che le stanze del tempo proliferano e nuove succursali vengono aperte negli altri stati europei, inclusa la Bulgaria.

Gaustìn, insomma, sembra essere riuscito a plasmare uno spazio parallelo in cui far immergere il paziente, distaccandolo dalla realtà esterna. La pianificazione del cronorifugio si configura seguendo delle modalità che ricordano da vicino quelle dei mondi di finzione della letteratura – e in generale di tutti i media narrativi. Un mondo di finzione è «un piccolo mondo possibile modellato da specifici vincoli universali»,[24] tra cui la distanza che lo separa dal mondo attuale, ovvero il mondo che abitiamo e che determina la nostra esperienza della realtà. Minore la distanza, maggiore è la conformità della rappresentazione finzionale al mondo attuale, secondo quello che Marie-Laure Ryan definisce «principio di scostamento minimo».[25] Ogni testo finzionale, perciò, «è dotato di una specifica porosità nei confronti delle informazioni provenienti dal mondo reale».[26] I cronorifugi sfruttano questa caratteristica dei mondi di finzione per riprodurre un ambiente il più possibile somigliante al mondo attuale, in accordo col principio di scostamento minimo; attingono alla memoria collettiva di una data decade del passato al fine di costruire una rappresentazione universale e riconoscibile come familiare da parte del malato di Alzheimer. Ciò che le stanze del passato contengono è tuttavia una versione della realtà, l'interpretazione che l'artefice dà di un momento del passato, subordinata a sua volta ai quadri della memoria culturale. Insomma, tra il passato storico e la ricostruzione messa in scena nel cronorifugio permane una distanza non colmabile da nessun dispositivo referenziale o discorso realista.

Anche il protagonista inizia a collaborare alla progettazione dei cronorifugi con il ruolo di «raccoglitore del passato», che è «qualcosa di più di un semplice arredo. [...] Non puoi semplicemente dire a qualcuno, ecco, questo è il tuo passato del 1965. Devi conoscere le sue storie e, se non puoi procurar-

---

[23] MASSIMO FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino 2012, p. 47.

[24] LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica: Fiction and Possible World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1998, p. 20.

[25] Vedi MARIE-LAURE RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory,* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1991, pp. 49-60.

[26] FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, p. 110.

tele, bisogna che te le inventi» (C, pp. 52-53). A riprova dell'analogia tra mondo di finzione e cronorifugio, non va dimenticato che ci troviamo di fronte a un romanzo ad alta carica metanarrativa, con un protagonista che di mestiere fa lo scrittore. Chi meglio di uno scrittore, assieme al suo alter ego, avrebbe potuto inventare una macchina del tempo come il cronorifugio? Come in un'opera letteraria, il passato delle stanze è filtrato dalla memoria e dalla soggettività dell'autore, e poi inserito all'interno di un eterocosmo finzionale in cui il lettore è chiamato a immergersi. Possiamo estendere l'analogia dall'ambito estetico a quello socioculturale. Lo spazio simbolico del cronorifugio attiva le potenzialità della memoria culturale e ne riflette le caratteristiche: la narrativizzazione della memoria, il carattere ricostruttivo e finzionale del passato delle stanze del tempo, la volontà di preservare dal disfacimento l'identità del malato, mitigandone lo spaesamento in un ambiente nostalgico. Il cronorifugio congiunge memoria individuale e memoria collettiva non soltanto in senso metaforico: mentre la sua memoria biografica si scioglie, il malato di Alzheimer accetta di buon grado l'innesto di nuovi ricordi artificiali, prodotti da altri sulla scorta di una ricostruzione culturale del passato.

Tuttavia, nel corso del romanzo, la situazione si fa a poco a poco più complessa: un'"epidemia del passato" inizia ad aggirarsi per l'Europa, e ben presto non sono più soltanto i malati a cercare riparo nel tempo protetto dei cronorifugi, ma tutti coloro che non si trovano a loro agio nel presente del mondo occidentale, né tanto meno nel futuro che si profila. Gaustìn l'aveva predetto:

> Non è casuale questo affluire di tanta gente senza memoria, oggi... Sono qui per dirci qualcosa. E credimi, un giorno, molto presto, molti cominceranno a scendere da soli, a "perdere" la memoria di propria volontà. Si profila un tempo in cui sempre più persone vorranno nascondersi nella loro grotta e tornare indietro. E non è una bella sensazione, in ogni caso. Dobbiamo essere pronti con rifugi antiaerei del passato. (C, p. 50)

3 Intermezzo: un'apocalittica nostalgia della fine

Il recente film Netflix *Leave the World Behind* (2023, diretto da Sam Esmail), adattamento dell'omonimo romanzo (2020) di Rumaan Alam, mette in scena lo scoppio di una guerra civile all'interno degli Stati Uniti. Il racconto si concentra sulle vicende di una facoltosa famiglia newyorkese che decide di affittare, per un fine settimana, una casa di villeggiatura a Long Island. Ben presto, i componenti della famiglia assistono loro malgrado a una serie di strani eventi, si accorgono progressivamente della paralisi delle comunicazioni, dei mezzi di trasporto e della tecnologia, fino a scorgere in lontananza un fungo atomico alzarsi dallo skyline di New York. Al termine della pellicola, nella terribile consapevolezza dello scoppio di un conflitto sul suolo americano, la secondogenita Rose si allontana dai parenti ed entra in una villa, lussuosa e deserta, poco distante; nel seminterrato scopre un vero e proprio bunker pieno di scorte di cibo, attrezzato per ogni necessità. Su uno schermo appare un messaggio d'emergenza che segnala l'inizio di un conflitto armato, ma Rose è attratta da tutt'altro: in una libreria fornitissima di DVD e videocassette trova un cofanetto con tutte le stagioni della sitcom *Friends* (1994-2004). Così, si siede davanti a un grande televisore per godersi final-

mente l'ultimo episodio dell'ultima stagione – un desiderio che le è stato impedito fin dall'inizio del film, a causa della disattivazione di ogni connessione. *Leave the World Behind* si chiude sulle note della sigla di *Friends*, con un primissimo piano di Rose che abbozza un sorriso.

Il sociologo Fred Davis sostiene che l'attaccamento nostalgico verso il passato si verifica quando paure, malumori, ansie e incertezze, anche se non pienamente consapevoli, mettono in pericolo l'identità presente di un individuo. In quel momento interviene la nostalgia, che cerca di annullare, o almeno sviare, tutto ciò che insidia l'integrità psichica di un soggetto.[27] È esattamente ciò che accade a Rose, che nel bel mezzo del conflitto si rifugia in uno spazio doppiamente protetto: quello fisico e sotterraneo del rifugio, quello ontologico della finzione nostalgica.[28] Del resto, anche la nostalgia – come i cronorifugi – tende a costruire mondi finzionali basati su una versione del passato edulcorata da complessità, conflitti e preoccupazioni. A riprova della disperata necessità di trovare un rifugio, l'attrazione di Rose verso il passato non è neanche guidata dalla sua memoria biografica, poiché è troppo giovane per aver vissuto gli anni in cui *Friends* veniva trasmessa per la prima volta in televisione.[29] La sua è una forma di «nostalgia immaginata, nostalgia per cose mai accadute»,[30] tipica del sistema consumistico contemporaneo. Qui, l'attaccamento del «soggetto patemico» all'«oggetto di valore»[31] perduto nel passato è del tutto artificiale, figlio di una memoria collettiva acquisita attraverso i quadri sociali di Halbwachs e le memorie intergenerazionali. D'altronde «la nostalgia», sostiene Svetlana Boym, riguarda proprio «la relazione tra la biografia individuale e la biografia dei gruppi e delle nazioni»,[32] e come la memoria culturale cerca di costruire una comune narrazione affettiva in cui riconoscersi, a prescindere dalle specificità della coscienza nostalgica.

Se nel caso di *Leave the World Behind* è lo scoppio di una guerra a sconquassare l'esistenza quotidiana dei personaggi, in *Cronorifugio* la minaccia impatta il mondo finzionale in modo meno esplosivo ma strisciante:

---

[27] Cfr. FRED DAVIS, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press 1979, pp. 34-35.

[28] «Il mondo della nostalgia [*world-under-nostalgment*] fa riferimento a un passato di un altro tipo, di un altro ordine ontologico, da quello del passato ricordato – anche se spesso è sollecitato dai ricordi delle cose passate», EDWARD S. CASEY, *The world of nostalgia*, in «Man and World», XX (1987), p. 366).

[29] Il mezzo sfruttato da Rose per trovare rifugio nel mondo finzionale di *Friends*, il DVD, è di marca nostalgica. Anche se appartiene a una dimensione ibrida tra l'analogico e il digitale, è il supporto fisico del CD l'elemento che permette, sia da un punto di vista simbolico che pratico, di superare gli impedimenti causati dall'assenza di connessione. In altre parole, alla fine del film si assiste all'affermazione in chiave nostalgica dell'analogico sul digitale, o meglio, della dimensione offline sull'online. Katharina Niemeyer sottolinea infatti che «i media sono molto spesso nostalgici di per sé, per il loro passato, le loro strutture e i loro contenti» (KATHARINA NIEMEYER, *Introduction: Media and Nostalgia*, in *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, a cura di EAD., London, Palgrave Macmillan 2014, p. 7).

[30] ARJUN APPADURAI, *Modernità in polvere* (1996), trad. it. PIERO VERENI, Roma, Meltemi 2001, p. 106.

[31] ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *La nostalgia: studio di semantica lessicale*, in *Semiotica delle passioni*, a cura di ISABELLA PEZZINI, Bologna, Esculapio 1991, p. 20.

[32] SVETLANA BOYM, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books 2001, p. XVI.

> E allora il passato ha iniziato a conquistare il mondo [...]. Sì, il passato è contagioso. Il contagio si era diffuso ovunque. [...] L'Europa, che dopo alcune gravi perdite di sanità mentale nel XX secolo pensava di aver raggiunto una piena resistenza contro determinate ossessioni, follie nazionalistiche e cose simili, fu in realtà tra i primi ad arrendersi. (C, p. 127)

In tutta Europa si aggira lo spettro di un'epidemia della memoria che non risparmia nessuna fascia d'età, nessuna cultura o nazione; la collettività inizia a rigettare la cronologia ufficiale per immergersi nel tempo protetto dei cronorifugi. Il romanzo, a partire dal titolo, gioca su questo tipo di ambiguità: l'invenzione di Gaustìn fornisce sia un rifugio *dal* tempo che un rifugio *nel* tempo.[33] Vale la pena notare che l'amnesia collettiva si configura come un fenomeno occidentale, anzi, marcatamente europeo, a differenza di quanto accade nelle opere di altri autori originari dell'ex Unione Sovietica. Viene in mente il film *Good Bye, Lenin!* (2003, diretto da Wolfgang Becker) – citato da Gaustìn in un passaggio del romanzo – in cui si riflette su una particolare declinazione della nostalgia, l'*Ostalgie*, ovvero il rimpianto, spesso velato di una certa ironia, per una serie di prodotti, oggetti, simboli legati alla Repubblica Democratica Tedesca.[34] In *Cronorifugio*, invece, l'azione avviene su scala continentale, rimarcando l'attenzione del romanzo per la contemporaneità.

Il desiderio pestilenziale del passato aumenta di pari passo all'incapacità di programmare il futuro, esattamente come accade ai malati di Alzheimer, che perdono contemporaneamente memoria e capacità immaginativa. In questo contesto, alcuni importanti esponenti politici dell'Unione Europea consultano Gaustìn per cercare di dare ordine e forma al futuro. Il suo progetto fa allora un salto di qualità, «la cura medica diventa politica»:

> Se c'è qualcosa di sicuro, è il passato. [...] Sì, è già stato vissuto, può essere un futuro "di seconda mano", ma è comunque un futuro. Ed è in ogni caso meglio del niente che si è spalancato ora. Dato che l'Europa del futuro è ormai impossibile, scegliamo l'Europa del passato. È semplice, quando non hai futuro, voti per il passato. (C, p. 130)

L'Unione Europea indice ufficialmente un "referendum sul passato": ognuno è chiamato a decidere se compiere un passo indietro nel secolo scorso, indicando la propria decade preferita. L'ineluttabile vittoria del partito passatista configura una nuova geografia politica (e temporale) europea, in cui ogni stato va a costituire un cronorifugio su scala nazionale, chiuso nei suoi confini; solo la Svizzera resta neutrale nel votare l'anno, il mese e il giorno stesso del referendum, fornendo a tutti uno standard aureo del tempo.

---

[33] Cfr. Patrick Mcguinness, *Time Shelter by Georgy Gospodinov Review – the dangers of dwelling in the past*, «The Guardian», 20 maggio 2022, https://www.theguardian.com/books/2022/may/20/time-shelter-by-georgi-gospodinov-review-the-dangers-of-dwelling-in-the-past (consultato il 12 maggio 2024).

[34] Per una panoramica del fenomeno si vedano almeno il già ricordato S. Boym, *The Future of Nostalgia,* cit.; Filip Modrzeiewski e Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo,* Milano, Bruno Mondadori, 2010; il numero monografico di «Costellazioni. Rivista di lingue e letterature», I, 3 (2017); Gian Piero Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Milano, Sironi 2012.

Ci troviamo di fronte a un panorama inedito, in cui la memoria del passato, fino a quel momento relegata nei cronorifugi, riesce ad attualizzarsi nella realtà attuale. Jan Assmann ha parlato di funzione «contrappresentistica» del mito per descrivere ciò che «prende le mosse dall'esperienza di carenze nel presente ed evoca, nel ricordo, un passato che perlopiù assume i tratti di un'età eroica».[35] Il romanzo di Gospodinov sembra concretizzare proprio questo aspetto della memoria culturale: «una mitodinamica contrappresentistica può diventare rivoluzionaria nel caso di esperienze estreme di carenza, vale a dire in condizioni di oppressione e sotto il dominio straniero. In tal caso, infatti, le tradizioni non confermano l'esistente ma lo mettono in dubbio, ed esortano a cambiarlo e ad abbatterlo. Il passato a cui si riferiscono non appare più come un'età eroica impossibile da restituire bensì come un'utopia sociale e politica in funzione della quale è necessario vivere e operare».[36]

«Ogni utopia si trasforma in romanzo storico» (C, p. 227), osserva il narratore, e lo statuto paradossale di romanzo storico della contemporaneità non può che trasformarsi in una distopia dall'equilibrio precario. La parabola dell'Unione Europa riflette questi generi letterari fino ad affacciarsi, al termine del romanzo, sul genere apocalittico. L'idillio del cronorifugio su scala continentale ben presto si rompe, così come i confini della nuova carta geografico-temporale; aumentano i contrasti e le frammentazioni, e le rievocazioni nostalgiche non rinnovano soltanto la memoria del passato, ma anche la sua violenza: il 28 giugno 2024, durante la ricostruzione dell'attentato di Sarajevo, l'attore che interpreta l'arciduca Francesco Ferdinando viene ucciso con un colpo di pistola esploso naturalmente da colui che interpreta Gavrilo Princip. Il romanzo si chiude il 31 settembre 2029, il giorno precedente al novantesimo anniversario dello scoppio della Seconda guerra mondiale, *sull'orlo* della «più grande ricostruzione della guerra mai fatta, in scala reale»: «ripetiamo questa guerra perché non si ripeta mai più, dirà qualcuno per radio e questa assurda tautologia sbloccherà tutto» (C, pp. 308-309).

4 SCRIVERE UN MOSTRO DISCRETO

Soffermiamoci adesso sul protagonista del romanzo. Come in parte ho anticipato, si tratta di un personaggio piuttosto inafferrabile, la cui identità è moltiplicata da un gioco di specchi e rimandi interni ed esterni al testo: dietro al protagonista (GG) si indovina la figura dell'autore reale (Georgi Gospodinov), mentre al suo fianco opera l'ambiguo alter ego (Gaustìn). *Cronorifugio* combina una scrittura autofinzionale, tipicamente contemporanea, con il tradizionale *topos* del doppio, declinato nella variante metaletteraria e novecentesca che mette al centro lo sdoppiamento dello scrittore. Georgi Gospodinov, GG, Gaustìn: sono tre funzioni testuali che modulano la voce del narratore, sono le figure attraverso le quali la sua identità si compone, si duplica, si decostruisce. Questo coacervo di istanze è tenuto insieme dal macrotema della scrittura.

Massimo Fusillo descrive in questi termini *Operazione Shylock* (1993), un romanzo di Philip Roth che condivide diversi tratti con *Cronorifugio*, tra cui la scrittura autofinzionale e la presenza di un alter ego del protagonista scrittore (e dell'autore): «Lo sdoppiamento dello scrittore, proprio perché inve-

[35] J. ASSMANN, *La memoria culturale*, cit., p. 51.

[36] Ivi, p. 52.

rosimile ma non impossibile [...], serve a esplorare la zona di confine tra autobiografia e romanzo: a raccontare come reale una storia possibile, e a riflettere sulla componente romanzesca di ogni scrittura autobiografica secondo la prospettiva teorica dell'*autofiction*».[37] Cerchiamo di riflettere sugli ultimi due punti evidenziati da Fusillo, partendo dal secondo: chi è davvero Gaustìn? Qual è il suo rapporto con il protagonista? Una delle caratteristiche della scrittura autofinzionale, che oscilla per la sua natura paradossale tra verità e finzione,[38] è quella di dichiarare apertamente il proprio statuto finzionale, di esplicitare il carattere menzognero del racconto del narratore.[39] In *Cronorifugio*, il protagonista ci informa a più riprese che lo sdoppiamento ha origine nella propria interiorità: «Gaustìn, che prima ho creato e poi ho incontrato in carne e ossa. [...] L'amico invisibile, più visibile e reale di me stesso» (C, p. 24), «Quello che non ho il coraggio di fare (o di dire) si tramuta in Gaustìn» (C, p. 264),[40] e più avanti, quando la sua coscienza sta per essere sopraffatta dal contagio, «Non ricordo più se io ho inventato Gaustìn, o lui me» (C, p. 307).

Ciò che accomuna ulteriormente il narratore e Gaustìn è l'ossessione per il passato: entrambi possono essere definiti «personaggi nostalgici»[41] perché presentano tra i tratti della loro caratterizzazione il rimpianto per un "oggetto di valore" – uno luogo, una persona, un ente – perduto irrimediabilmente nel passato. A differenza del protagonista, però, Gaustìn sembra essere a suo agio nel muoversi tra dimensioni temporali diverse, collezionando feticci e costruendo cronorifugi. Laddove il protagonista non ha il coraggio di spingersi, Gaustìn è un «altro io, il secondo me stesso, l'io irresponsabile, deviante, ribelle, l'io turpe e delinquente che incarnava le mie diaboliche fantasie di me stesso»,[42] è guidato da «un'idea un po' antiquata e romantica [...] di un regresso nel tempo, di uno scostamento e della ricerca di un punto debole, attraverso cui il passato può essere "addomesticato"» (C, pp. 122-123). L'ossessione di Gaustìn per il passato, paragonata a quella di Achab per la balena bianca, lo allontana a poco a poco dalla realtà presente, fino a trasformarlo in

---

[37] MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), nuova ed. Modena, Mucchi 2012, p. 325.

[38] Cfr. LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa 2014, p. 11. Gérard Genette parla di «statuto paradossale», di «patto intenzionalmente contraddittorio che caratterizza l'autofiction ("Io, l'autore, racconterò una storia in cui sono l'eroe, ma che non mi è mai capitata")»; una formula «contraddittoria, sicuramente, ma non più né meno contraddittoria del termine che la caratterizza (autofiction) e della proposizione che designa: "Sono io e non sono io"» (GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991, pp. 86-87).

[39] «L'autore autofinzionale esibisce le sue bugie; l'autobiografo può dirne altrettante, ma le nasconde» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014, p. 134).

[40] Un centinaio di pagine prima è possibile leggere un'affermazione gemella del protagonista: «Tutto quello che non ho il coraggio di fare si trasforma in storie» (C, p. 159). Gaustìn, come le storie raccontate dal narratore, ha uno statuto ibrido tra la realtà (finzionale) e la finzione; il tutto è reso ancora più complesso dal carattere autofinzionale di *Cronorifugio*.

[41] Per una discussione più ampia della categoria del personaggio nostalgico, vedi LUCA DIANI, *"C'est là ce que nous avons eu de meilleur!": La rappresentazione della nostalgia nello storyworld,* in «Comparatismi», VIII (2023), pp. 283-285.

[42] PHILIP ROTH, *Operazione Shylock* (1993), trad. it. VINCENZO MANTOVANI, Torino, Einaudi 2018, p. 117.

«un mostro, forse un mostro più discreto, ma sempre un mostro» (C, p. 124).

Secondo Daniele Giglioli, nelle scritture autofinzionali l'io narrante estroflette non la sua identità ma la sua differenza, racconta una condizione che non è attributo privato, eminentemente soggettivo, ma condizione comune.[43] Questa viene messa in scena dall'io senza «esporsi direttamente», ma attraverso «un supplemento di estremo che permetta obliquamente di rappresentare la norma. Un impossibile che sopperisca al difetto di possibile, e dunque in potenza (poter essere, poter fare altrimenti)».[44] Ecco a cosa serve la presenza di Gaustìn: a esplorare un punto di vista inaccessibile all'io narrante, a costruire nuove possibilità (o nuovi mondi possibili) e modi di fare attrito con la realtà contemporanea, che sarebbero rimasti inerti, inconcepibili senza un doppione finzionale. La componente romanzesca della scrittura autofinzionale di *Cronorifugio* permette allora di spingere al parossismo l'ossessione del protagonista, fino a mettere in relazione, tramite le azioni e le invenzioni di un alter ego, la dimensione individuale con quella collettiva: nell'intreccio, infatti, l'ambizione smisurata di estendere il funzionamento dei cronorifugi su una scala sempre maggiore reagisce con l'epidemia della memoria e porta alla scelta di indire ufficialmente un referendum del passato. La presenza di Gaustìn riflette, a livello individuale, la deriva politica dell'Unione Europea: la possessione del passato rende mostri, investe l'identità individuale e la trascina in parabole regressive e distopiche che si concludono con la riproposizione nostalgica, sul piano collettivo, di vecchie apocalissi.

Passiamo adesso al primo dei punti messi in evidenza da Fusillo: l'autofiction come racconto reale di una storia possibile. La storia raccontata per mezzo dei suoi alter ego romanzeschi riflette evidentemente alcuni aspetti che per Gospodinov caratterizzano la contemporaneità, in particolare il contesto europeo, così da attualizzarne – in modo drammatico, perfino apocalittico – alcune potenzialità. Tra gli attributi del nostro tempo c'è la riemersione fantasmatica del passato attraverso le modalità memoriali della nostalgia; si è parlato infatti di un *nostalgia boom* che negli ultimi anni ha investito tutti i settori della società, dalla politica ai vari ambiti della cultura. In *Retrotopia* (2017), Zygmunt Bauman ha proposto una lettura della contemporaneità occidentale non lontana dalla rappresentazione romanzesca di *Cronorifugio*. Bauman sostiene che, nel XXI secolo, «l'epidemia globale di nostalgia ha raccolto il testimone dalla precedente epidemia della smania per il progresso»:[45]

> Le speranze di miglioramento, a suo tempo riposte in un futuro incerto e palesemente inaffidabile, sono state nuovamente reinvestite nel vago ricordo di un passato apprezzato per la sua presunta stabilità e affidabilità.[46]

---

[43] Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2011, pp. 56-57.

[44] Ivi, p. 58.

[45] ZYGMUNT BAUMAN, *Retrotopia* (2017), trad. it. MARCO CUPELLARO, Bari-Roma, Laterza 2017, p. XIV.

[46] Ivi, p. XVI.

Nel momento in cui il presente diventa terra straniera, inospitale e senza futuro, affiora la retrotopia, ovvero il desiderio di un «passato perduto/rubato/abbandonato ma non ancora morto»[47] in cui ritrovare libertà e sicurezza. Il romanzo spinge all'estremo la tendenza retrotopica della contemporaneità attraverso una narrazione di genere, la distopia,[48] in cui si narra l'invenzione di una macchina del tempo, il cronorifugio, e la sua istituzionalizzazione su scala continentale. Allo stesso tempo, la vicenda finzionale ma non impossibile raccontata in *Cronorifugio* elabora i rischi impliciti della memoria culturale, rappresentando nello specifico alcuni aspetti della mitodinamica contrappresentistica, con la sua manipolazione della memoria e le istanze rivoluzionarie. Quando il desiderio retrotopico forza i confini finzionali dei cronorifugi e irrompe nel mondo attuale, la memoria culturale cessa di essere uno strumento per consolidare l'identità individuale e diventa una matrice di fantasmi nostalgici del passato, pronti a infestare l'Europa.

Come ultima cosa mi soffermo su un asse fondamentale del romanzo, relativo sia alle dinamiche della memoria culturale, sia alla costruzione dell'identità del protagonista: la scrittura. Scoppiata l'epidemia del passato, indetto il referendum, l'io narrante descrive a tinte orrorifiche la propria situazione presente: «Mentre scrivo questo libro sempre più numerosi sono i segni che il passato sta arrivando» (C, p. 133). Questa annotazione dal tempo della narrazione testimonia che nessuno in Europa è al sicuro dall'epidemia del passato; ben presto, infatti, anche la memoria del protagonista è messa a repentaglio. Così annota nel terzo capitolo, in cui compie un *nostos* – reale, non attraverso un cronorifugio – in Bulgaria:

> C'è qualcosa, c'è malinconia e attrazione che, invece di affievolirsi, sembrano rafforzarsi con gli anni. E questo è certo connesso col sempre più veloce svuotarsi delle stanze della mia memoria. [...] Non è forse questo libro sul passato un tentativo, in ultima analisi, di arrivare in quel luogo salutare, per quanto indietro nel tempo, dove le cose sono ancora integre, profuma di erba, guardi da vicinissimo la rosa e il suo labirinto. Dico luogo, ma si tratta di tempo, un luogo nel tempo. Un consiglio da parte mia, non visitate, mai e poi mai, dopo una lunga assenza il luogo che avete lasciato da bambini. È cambiato, svuotato di tempo, abbandonato, spettrale. Là. Non c'è. Nulla. (C, pp. 156-157)[49]

La scrittura sembra essere uno strumento per sopperire alla scomparsa dei ricordi, e in generale per rallentare il processo di degenerazione della memoria. «Se cominci a percepire che un altro ti sta scrivendo», sostiene il protagonista più avanti nel romanzo, «significa che sei alla frutta, i demòni del passato si sono impadroniti di te [...]. Finché scrivo, so chi sono, ma se smet-

---

47 Ivi, p. XV.

48 «L'autofiction dunque rivela la propria essenza grazie a un raddoppiamento di convenzionalità letteraria, ottenuta riprendendo la letteratura di genere» (L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 211).

49 Kant è stato il primo a notare, nell'*Antropologia pragmatica*, che colui che soffre di nostalgia, desideroso delle immagini della propria giovinezza, resta sempre deluso dal ritorno nei luoghi d'infanzia, poiché l'oggetto del suo desiderio ha a che vedere con la natura irreversibile del tempo (vedi Immanuel Kant, *L'irreversibile* (1798), trad. it. Pietro Chiodi, in *Nostalgia. Storia di un sentimento,* a cura di Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina 2018, p. 54).

to, non ne sono più così sicuro» (C, p. 265).[50] Dunque, la scrittura è un mezzo per mantenere l'integrità della propria identità; di converso, però, è soltanto attraverso la scrittura che un personaggio come Gaustìn può prendere vita, mettendo in moto gli sviluppi del romanzo. Paradossalmente, la scrittura è considerata un argine all'epidemia della memoria e allo stesso tempo è ciò che ha permesso, in virtù della sua carica finzionale e narrativa, la riscrittura del passato attraverso i cronorifugi, contribuendo alla degenerazione dell'epidemia della memoria in Europa. In questo romanzo, perciò, la scrittura riflette i rischi e le risorse della memoria culturale, di cui non a caso costituisce uno strumento privilegiato di mediazione.

L'ambiguità della scrittura esplode nel finale del romanzo. Nel momento in cui sta per essere sopraffatto dai demoni del passato, il narratore – ormai totalmente indistinguibile da Gaustìn – racconta di aver trovato rifugio nelle sale della biblioteca pubblica di New York. I tomi uguali e ordinati delle enciclopedie lo confortano, i titoli dei libri diventano un mantra «usato contro gli spiriti e i tempi maligni» (C, p. 287). «La biblioteca è un rifugio, un posto caldo e asciutto, aperto a tutti» (C, p. 298): il romanzo si chiude circolarmente, con il protagonista che cerca – invano – di salvarsi dai fantasmi del passato che lui stesso ha contribuito a evocare, rinchiudendosi nel cronorifugio che gli è più familiare, rappresentato da una biblioteca, dalla scrittura.

5 Conclusione

In questo articolo ho combinato gli strumenti della teoria letteraria con le tesi avanzate nell'ambito dei *cultural memory studies* per esaminare alcune componenti romanzesche di *Cronorifugio* di Georgi Gospodinov, che mette in scena i ricordi dei suoi personaggi e riflette allo stesso tempo sulle dinamiche memoriali.

Il primo elemento che ho analizzato è quello del cronorifugio, una sorta di stanza del tempo progettata per scopi terapeutici da Gaustìn, alter ego del protagonista. Quando lo statuto dei cronorifugi passa da utopia localizzata, da eterocosmo finzionale destinato al singolo malato di Alzheimer, a distopia continentale, emergono i rischi impliciti della rielaborazione tendenziosa, parziale e nostalgica della memoria collettiva.

L'articolo passa poi ad analizzare la componente autofinzionale della scrittura, che lega a doppio filo il romanzo con la realtà contemporanea, permettendogli da un lato di accreditarsi come rappresentazione veridica, dall'altro di sfruttare il banco di prova della finzione per riflettere sui rischi potenziali di alcune caratteristiche della contemporaneità. Il racconto finzionale spinge al parossismo le sempre più insistenti istanze retrotopiche del mondo occidentale e mostra come il recupero nostalgico del passato conduce inevitabilmente alla frammentazione sociale, alla restaurazione dei nazionalismi e infine, conseguenza ineluttabile e trauma destinato a ripetersi ciclicamente, allo scoppio degli stessi conflitti mondiali.

L'esplorazione delle attrattive e dei rischi del passato si intreccia con il tema della scrittura. Le componenti (auto)finzionali e narrative della scrittura romanzesca la rendono un mediatore funzionale a riscrivere e manipolare il

[50] Il timore di diventare l'oggetto della propria scrittura a causa della perdita della memoria riflette una delle caratteristiche che rendono tanto ambigua la scrittura finzionale, ovvero il sospetto degli scrittori di essere essi stessi personaggi inventati, senza poter giungere a una certezza definitiva (cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile*, cit., p. 37).

passato; allo stesso tempo, tuttavia, la scrittura è l'unico mezzo posseduto dal protagonista per preservare la propria identità dall'epidemia della memoria. Emerge perciò un quadro in cui la scrittura è una funzione ambigua, bifida, non addomesticata né confortante ma capace di far presa, con forza, sulla realtà storica e individuale. Il romanzo di Gospodinov, basato su un'incrollabile fiducia nel potere della letteratura come strumento epistemologico, sembra metterci in guarda dallo sfruttamento della scrittura come «arma impropria»,[51] con la sua capacità retorica di costruire non tanto "rifugi" finzionali per il singolo, ma mitologie contrappresentistiche del passato, volte a riscrivere in chiave distopica gli stessi nazionalismi e le stesse apocalissi.

[51] Federico Bertoni, *«Reader! Bruder!»: Retorica della narrazione e retorica della lettura*, in «Between», IV, 7 (2014), p. 20.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APPADURAI, ARJUN, *Modernità in polvere* (1996), trad. it. PIERO VERENI, Roma, Meltemi 2001.
ASSMANN, ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), trad. it. SIMONA PAPARELLI, Bologna, Il Mulino 2002.
ASSMANN, JAN, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in *Kultur und Gedächtnis*, a cura di JAN ASSMANN e TONIO HÖLSCHER, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, pp. 9-19.
ID., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (1992), trad. it. FRANCESCO DE ANGELIS, Torino, Einaudi 1997.
BARTHES, ROLAND, *L'effet de réel*, in «Communications», XI (1968), pp. 84-89.
BASSELER, MICHAEL e DOROTHEE BIRKE, *Mimesis of Remembering*, in «Journal of Literary Theory», XVI, 2 (2022), pp. 213-238.
BAUMAN, ZYGMUNT, *Retrotopia* (2017), trad. it. MARCO CUPELLARO, Bari-Roma, Laterza 2017.
BERTONI, FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007.
ID., «*Reader! Bruder!*»: *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, in «Between», IV, 7 (2014), pp. 1-23.
BOND, LUCY, STEF CRAPS e PIETER VERMEULEN, *Introduction: Memory on the Move*, in *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, a cura di IID., New York, Berghahn Books 2017, pp. 1-26.
BOYM, SVETLANA, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books 2001.
BUSI RIZZI, GIORGIO, *Effetto di passato: Strategie cognitive ed estetiche della nostalgia nel fumetto contemporaneo*, in «Carte Semiotiche», IX (2023), pp. 88-103.
CASEY, EDWARD S., *The world of nostalgia*, in «Man and World, XX (1987), pp. 361-384.
DAVIS, FRED, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press 1979.
DIANI, LUCA, *"C'est là ce que nous avons eu de meilleur!": La rappresentazione della nostalgia nello storyworld,* in «Comparatismi», VIII (2023), pp. 279-296.
DOLEŽEL, LUBOMÍR, *Heterocosmica: Fiction and Possible World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1998.
DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.
ERLL, ASTRID, *Narratology and Cultural Memory Studies*, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, a cura di SANDRA HEINEN e ROY SOMMER, Berlin and New York, de Gruyter 2009, pp. 212-229.
EAD., *Memory and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2011.
ERLL, ASTRID e ANN RIGNEY, *Introduction: Cultural Memory and its Dynamics*, in *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, a cura di EAED., Berlin, de Gruyter 2009, pp. 1-11.
FUSILLO, MASSIMO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino 2012.
ID., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), nuova ed. Modena, Mucchi 2012.

Genette, Gérard, *Figure III* (1972), trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi 1976.
Id., *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991.
Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2011.
Gospodinov, Georgi, *Cronorifugio* (2020), trad. it. Giuseppe Dell'Agata, Roma, Voland 2021.
Greimas, Algirdas Julien, *La nostalgia: studio di semantica lessicale*, in *Semiotica delle passioni*, a cura di Isabella Pezzini, Bologna, Esculapio 1991, pp. 19-25.
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge 1988.
Kant, Immanuel, *L'irreversibile* (1798), trad. it. Pietro Chiodi, in *Nostalgia. Storia di un sentimento,* a cura di Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina 2018, p. 54.
Marchese, Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa 2014.
Mcguinness, Patrick, *Time Shelter by Georgy Gospodinov Review – the dangers of dwelling in the past*, «The Guardian», 20 maggio 2022, https://www.theguardian.com/books/2022/may/20/time-shelter-by-georgi-gospodinov-review-the-dangers-of-dwelling-in-the-past (consultato il 12 maggio 2024).
Modrzejewski, Filip e Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo,* Milano, Bruno Mondadori 2010.
Müller-Funk, Wolfgang, *On a Narratology of Cultural and Collective Memory*, in «Journal of Narrative Theory», XXXIII, 2 (2003), pp. 207-227.
Neumann, Birgit, *The Literary Representation of Memory*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, Berlin, de Gruyter 2008, pp. 333-343.
Niemeyer, Katharina, *Introduction: Media and Nostalgia*, in *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, a cura di Ead., London, Palgrave Macmillan 2014, pp. 1-23.
Nora, Pierre, *Entre mémoire et historie: La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire: La République*, a cura di Id., Paris, Gallimard 1984, pp. XV-XLII.
Olick, Jeffrey K., *Collective Memory: The Two Culture*, in «Sociological Theory», XVII, 3 (1999), pp. 333-348.
Piretto, Gian Piero, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Milano, Sironi 2012.
Rigney, Ann, *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, Berlin, de Gruyter 2008, pp. 345-353.
Roth, Philip, *Operazione Shylock* (1993), trad. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi 2018.
Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory,* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1991.
Spadoni, Giorgia, *Un dialogo con Georgi Gospodinov*, «East Journal», 2 luglio 2021, https://www.eastjournal.net/archives/119650 (consultato il 12 maggio 2024).

SPITZER, LEO, *Zum Stil Marcel Proust* (1928), in *Stilstudien, Zweiter Teil: Stilsprachen 2*, München, Max Hueber 1961, pp. 465-497.

❧

PAROLE CHIAVE

Gospodinov; Cronorifugio; memoria culturale; nostalgia; distopia

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Luca Diani è dottorando in Letterature, arti, media presso l'Università dell'Aquila, con un progetto incentrato sul tema della nostalgia nelle narrazioni contemporanee (supervisore: Prof. Federico Bertoni; co-supervisore: Prof. Massimo Fusillo). Ha svolto periodi di ricerca presso Project Narrative, The Ohio State University (USA), e presso il Centre for Intermedial and Multimodal Studies, Linnaeus University (Svezia).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUCA DIANI, Titolo articolo, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.