

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

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 Macorì (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 Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (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	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
<i>Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
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	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

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)

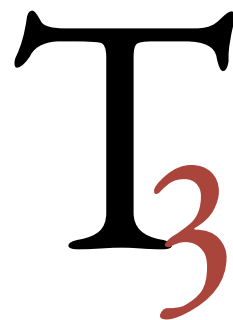
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

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



«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.

I 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 eredita 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 intuición 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 - JULIA 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).

seguinti «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 obstina 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 distanciamiento».

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 (http://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'ingegnere 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 progressivo 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 los 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, 2006²) –, 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, desbordados 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 TRACCLIA) 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 natio, trasformato in «una masa informe, viscosa e indescifrable» di materiali edilizi ed elementi naturali («materias 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 oltretorna 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 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 invertere 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 natio.

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 cuarenta y cinco años 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 mañana fría del mes de octubre, de estas montañas, entonces ya pintadas de amarillos 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 differente 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 convirtiéndolo 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 forgiavano 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 paradossalmente 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 individua la certezza di una memoria duratura.

Lo scrittore, infatti, facendo leva sulla componente temporale, essenziale per la definizione 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, perché 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 valgono 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, convirtiendo 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 $P(\text{paesaggio}) = S(\text{soggetto}) + N(\text{natura})$. 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 nuestra 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 sé, 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] smarrì ogni coerenza, si fa [...] reliquia: traccia deforme di un tempo enigmatico»,⁴⁷ l'autore intende cogliere un superamento degli stessi meccanismi che presiedono al 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 permanece 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 reinención 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.



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.