

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)

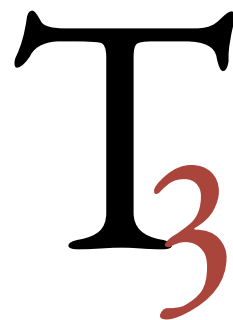
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

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



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.

I 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 tratterò 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 (“*collected memory*”), basata sull’attività memoriale del singolo, e un secondo livello, collettivo e metaforicamente inteso (“*collective 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 aggiornata 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, Suhrkamp 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 Cultures*, 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 transdisciplinarietà.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 ERLI, *Memory and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 3-5. Erli 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 ERLI 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. ERLI, *Memory and Culture*, cit., p. 147. Erli precisa che non tutte le memorie hanno di per sé una configurazione narrativa, basti pensare a quelle sollecitate da stimoli sensoriali, oppure alle memorie inconse.

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, enfaticizzazione 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 ERLI 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. ERLI, *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 smalizzato registro metanarrativo, hanno la capacità di mettere in primo piano entrambi i procedimenti. Nell'*historiographic metafiction*, 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 Gaustin.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 – Gaustin, 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 histoire: 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 Gaustin: in un'intervista Gospodinov ha dichiarato, tra il serio e il faceto, che «Gaustin 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/i19650>, 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 perdevi 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: Stil Sprachen* 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 «raccolgitore 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. Gaustin l'aveva predetto:

Non è casuale questo affluire di tanta gente senza memoria, oggi... Sono qui per dirvi 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 contenuti» (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-georgy-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 MODRZEJEWSKI 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 esplosivo 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 doppiante 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 orrifiche 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 demoni 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 guardia 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 ID., 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 EAD., 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-georgy-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 ERLI 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 histoire: 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 ERLI 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 Georgy 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.