

Simone Trecca

Tracce e corpi dal passato: uno sguardo al teatro della memoria spagnolo attuale (dal 2000 in poi)

**TRACES AND BODIES FROM THE PAST:
A GAZE AT THE CONTEMPORARY SPANISH
THEATER OF MEMORY (FROM 2000 ONWARDS)**

Abstract: That of the recent theatre of memory in Spain is a complex panorama which, while presenting various constants that constitute its distinctive features with respect to the historic theatre and the documentary theatre, also begins to manifest some variables that invite us to reflect on possible categorizations of the dramaturgical strategies put in place for the recovery of the past through the stage. We propose to start a reflection in this sense, examining some of these differential aspects through a selection of significant plays from an ever wider and more variegated corpus through the lens of the need for trauma negotiation.

Keywords: Memory; Theatre; Contemporary Spain; Spanish Second Republic; Civil War; Francoism; Trauma.

SIMONE TRECCA

Università Roma Tre, Italia
simone.trecca@uniroma3.it

DOI: [10.24193/cechinox.2023.44.23](https://doi.org/10.24193/cechinox.2023.44.23)

**Premessa: fare memoria
nella Spagna democratica**

Studiare il teatro della memoria in un contesto come quello della relativamente giovane democrazia spagnola obbliga, anzitutto, a riflettere su quanto, del violento passato che ha segnato la storia recente del Paese almeno dalla Guerra Civile alla Transizione, la collettività percepisce come condiviso e quanto, invece, ancora necessiti di una profonda elaborazione. Come sottolinea Antonio Gómez López-Quiñones, le diverse memorie del conflitto fraticida e del franchismo che tuttora convivono e si scontrano

non sono pacificamente posizionate l'una accanto all'altra, come se fossero collocate per un'esibizione feticistica del capitale simbolico accumulato (pluralità per amore della pluralità). C'è una tensione radicata tra queste memorie, che molto spesso si negano a vicenda poiché appartengono a tradizioni politiche inconciliabili. La loro stessa esistenza è, in sintesi, legata alla lotta per la legittimità e

alla delegittimazione di altre memorie politiche conflittuali¹.

La ricerca di una conciliazione o della completa legittimazione di una memoria (o di una contromemoria) che delegittimi definitivamente le altre memorie (o amnesie), pur essendo più che giustificata, non conduce intrinsecamente a una pacificazione, soprattutto se si considera, con Todorov, che non è nel ricordo del passato in sé che si compie l'atto riparatore, bensì nel processo trasformativo che conduce dall'evento particolare alla sua universalizzazione in un “principio di giustizia, ideale politico, regola morale – che devono essere legittimi in sé stessi, e non perché provengono da un ricordo che ci è caro”². Ora, è evidente che nel contesto sociale collettivo, pubblico, tale processo comporta meccanismi e strategie di negoziazione di significati e valori, mirati alla costruzione di una memoria fondativa e identitaria: ciò vale in qualsiasi società democratica, anche laddove esista una solida e istituzionalizzata base comune, ma a maggior ragione in un ambito come quello spagnolo, dove non vi è stato un fenomeno di condanna generale, civile e politica, del passato totalitario, né un percorso chiaro e lineare di risarcimento (anche solo morale) delle vittime delle violenze e delle ingiustizie del regime e dei loro discendenti.

Occorre tuttavia specificare, a mio avviso, che la funzione riparatrice della memoria non può risiedere nella pretesa di ristabilire la realtà oggettiva della brutalità degli eventi del passato di fronte ai tentativi di offuscamento, negazione, mistificazione, oblio operati dalle istanze dominanti. Credo infatti che, specialmente nell'ambito della creazione artistica, letteraria,

poetica, teatrale, valgano le considerazioni sulla nozione di trauma espresse da Jeffrey Alexander, le quali si fondono sul presupposto che “gli eventi in quanto tali non creino traumi collettivi. I fatti non sono intrinsecamente traumatici. Il trauma è un’attribuzione socialmente mediata”³. Tale attribuzione socialmente mediata consiste, di fatto, in un processo articolato di rappresentazione simbolica del passato, di ciò che è stato e di ciò che dovrebbe essere: in questo senso, la funzione riparatrice della memoria è pienamente operativa quando si entra (anche) nel campo dell’immaginazione, accettando che il trauma vada negoziato attraverso strategie di mediazione. Solo quando un trauma viene esperito attraverso l’immaginazione e la rappresentazione simbolica condivisa, la collettività ridefinisce la propria identità, assumendo la memoria del trauma, implicitamente mediata, nel suo presente⁴.

Accettare che il trauma sia intrinsecamente mediato implica alcune conseguenze interessanti per chi si occupa della recente drammaturgia della memoria, che, nella maggior parte dei casi, è scritta da autrici e autori della cosiddetta generazione dei nipoti (rispetto alla Guerra Civile) o dei figli (riguardo i traumi del franchismo). Anzitutto, che il teatro, come forma di produzione simbolica socialmente riconosciuta e istituzionalizzata, assume un ruolo fondamentale nel processo di costruzione collettiva del trauma; in secondo luogo, che il suddetto processo non è necessariamente vincolato al discorso testimionale, bensì può avvalersi di tutte le forme di rappresentazione simbolica cosiddette post-testimoniali, che hanno dunque pari valore nel processo di negoziazione collettiva (e politica) del trauma, “al di là dell’esperienza”, come

sottolineava già Beatriz Sarlo⁵; infine, che la negoziazione del trauma implica il confronto/dialogo/scontro intergenerazionale, entro il quale si attuano continuamente meccanismi di affiliazione e disaffiliazione⁶.

Il corpus di testi drammatici e allestimenti scenici ascrivibili al filone della memoria, in continua e costante espansione, costituisce un materiale di indiscutibile interesse se analizzato attraverso il prisma di questa concezione del trauma⁷. Al momento di accingermi a scrivere il presente contributo, considerando solamente la produzione scritta, pubblicata o andata in scena a partire dal 2000, il totale delle opere da me consultate ammonta a circa 90 *pièce* o spettacoli, creati da 40 autori o collettivi diversi. Inutile dire che, in questa sede, non sarebbe possibile né opportuno darne conto in modo esaustivo; allo scopo, tuttavia, di offrire un pur parziale panorama che ne metta in evidenza la varietà e, al contempo, ne valorizzi la portata nel generale processo di negoziazione dei traumi del passato attraverso la rielaborazione simbolica, ho ritenuto opportuno concentrare l'attenzione su due campi di indagine tra quelli possibili. Intorno a determinati luoghi della memoria e sotto la spinta del riscatto delle vittime e dei loro corpi, si agglomerano in effetti due costellazioni che, lungi dal costituire due universi separati e incomunicabili tra loro, possono orientarci nell'esplorazione di questo magmatico materiale drammaturgico.

Tracce: verso una nuova cartografia della memoria

Considerare la memoria collettiva come parte di un patrimonio identitario immateriale, non deve indurre a

trascurarne gli aspetti più concreti, le tracce fisiche del passato dalle quali spesso origina il processo di elaborazione simbolica e alle quali molte volte esso riconduce. Il teatro, arte per eccellenza della rappresentazione materiale e della spazializzazione delle coordinate percettive e cognitive attraverso cui esperiamo il mondo, comprese le coordinate temporali, sempre più si configura come un potenziale luogo di memoria. Lo diviene ogni volta che riunisce una collettività intorno a uno o più eventi del passato; lo diviene nella misura in cui lo spazio scenico (qualsiasi sia la sua natura o conformazione) smette di essere tale per *ospitare* un territorio nuovo, frutto della dialettica tra il presente e il tempo trascorso; lo diviene però, è necessario sottolinearlo, mantenendo inalterate le sue specificità, tra le quali anche il carattere effimero dello spettacolo. Cosa succede, allora, quando in una *pièce* assume un ruolo preponderante uno spazio che, a sua volta, potrebbe o dovrebbe essere considerato luogo di memoria? Una prima strategia è mettere in prospettiva temporale ed esistenziale il luogo: un esempio significativo può essere *La colmena científica o El café de Negrín* (2010), di José Ramón Fernández, dove si portano in scena alcuni momenti emblematici della vita nella Residencia de Estudiantes⁸, tra il 1925 e il 1936, ma dal punto di vista di un José Moreno Villa già in esilio in Messico, che nel 1946 li rievoca attraverso il ricordo. La prospettiva è quella di un personaggio che aveva vissuto e condiviso un'esperienza vivificante, un clima di fervore culturale violentemente interrotto dalla guerra. Il tono non può che essere quello malinconico e nostalgico di chi ha dovuto abbandonare la patria, e i ricordi si affastellano nella coscienza dell'esule, in un

atto celebrativo il cui obiettivo non è l'esaltazione, quanto semmai il recupero di un sogno infranto.

Apparentemente simile, ma in realtà per molti aspetti completamente diversa, la funzione del protagonista del dispositivo scenico ideato da Antonio Álamo in *Cantando bajo las balas* (*Cantando sotto i proiettili*, 2007), dove si evoca un luogo simbolo del clima che si respirava nel paese nei primi mesi della Guerra Civile, teatro di uno storico scontro tra le cosiddette due Spagne: l'Aula Magna dell'Università di Salamanca, dove il 12 ottobre del 1936 l'allora rettore Miguel de Unamuno pronunciò il suo famoso discorso in occasione del Día de la Raza (Giornata della Razza)⁹. In questo caso, però, l'autore sceglie la strategia del teatro-cabaret, che gli consente al contempo di affidare la narrazione ad uno dei vincitori del conflitto, il generale Millán Astray, e di ridurne la portata in chiave comico-grottesca.

In altre *pièce*, è il conflitto drammatico a far emergere il luogo di memoria come potente campo di forze: è il caso de *El arquitecto y el relojero* (*L'architetto e l'orologio*, 2001), di Jerónimo López Mozo. Qui, a differenza dei primi due esempi esposti, i protagonisti non sono figure riconosciute, bensì due personaggi senza nome: un giovane architetto, cresciuto in epoca democratica, cui è stato assegnato il compito di ristrutturare l'antico edificio della Real Casa de Correos di Madrid¹⁰, e un vecchio orologio che, da anni, si occupa della manutenzione della torre dell'orologio, preoccupandosi che il monumento conservi il più possibile il suo aspetto originario e non perda la sua essenza, fatta, fondamentalmente, di stratificazioni temporali. In una dinamica che ben presto rivela i

suoi risvolti metateatrali e una struttura che rompe il canone drammaturgico tradizionale – entrambi tratti rispondenti alla cifra compositiva dell'autore –, la dialettica tra le due visioni si materializza sulla scena, in particolare, nel momento in cui l'orologio espone le sue idee per garantire la memoria, attraverso la conservazione di tracce visibili del passato e della violenza in uno spazio ridotto, delle dimensioni di una cella, all'interno dell'edificio. Su una parete dovrebbero esserci i nomi dei detenuti politici torturati, sulle altre pareti le loro foto; al centro, i mobili e il necessario per gli interrogatori, e la piastrella macchiata di sangue a far parte del pavimento.

OROLOGIAIO: Questo spazio deve stare nei sotterranei, sotto una di quelle finestre in basso che si aprono sulla facciata, che fungevano da sfiatatoi.

ARCHITETTO: Perché proprio lì?

OROLOGIAIO: I familiari dei detenuti eludevano la vigilanza delle guardie e vi si avvicinavano per capire, dalle voci, se i loro erano ancora vivi. Vicino a una di quelle finestre, dovrebbero essere installate le statue di bronzo, a grandezza naturale, della moglie di un recluso e della figlia, che cercano di ascoltare qualche segnale¹¹.

Di natura più corale è, invece, la strategia adottata da José Ramón Fernández nel suo adattamento teatrale dell'ingente materiale narrativo del ciclo di romanzi *El laberinto mágico* (*Il labirinto magico*, 2016)¹², di Max Aub. Qui lo scenario (almeno nell'allestimento che ho visto al teatro Valle-Inclán di Madrid) si sviluppa fino a invadere parte della platea, tra gli spettatori, creando così una sorta di zona ibrida e versatile,

non solo perché i cambi di ambientazione avvengono sotto gli occhi del pubblico, ma anche perché lo spazio drammatico risulta in larga misura antimimetico. Esso, infatti, si fa e si disfa grazie a pochi elementi scenografici opportunamente spostati e funzionalizzati dagli attori, i cui corpi, inoltre, entrano continuamente in una relazione dinamica e dialettica con i luoghi evocati, tra cui, di nuovo, la Puerta del Sol o la Città Universitaria, che fu teatro di una dura battaglia, nel novembre del 1936, quando il generale Varela tentò di prendere Madrid, ma anche simbolo della strenua resistenza degli abitanti della città. Forse, però, il luogo di memoria che maggiormente spicca in questa rappresentazione è il porto di Alicante, in cui è ambientato il tragico epilogo, già sul finire del conflitto, mentre i vinti attendono, invano, le navi che dovrebbero portarli lontano da una Spagna ormai nelle mani dei *nacionales*. Lo scenario si oscura, lo sfondo si tinge di azzurro e tutti gli attori, con le spalle al pubblico, guardano verso il Mediterraneo: solo in questo momento si solleva un pannello che lascia vedere il resto dello spazio scenico, finora inutilizzato, ampliando la prospettiva in profondità e trasmettendo un lieve senso di speranza. Speranza che, però, vacilla immediatamente non appena si intuisce che le navi hanno issato la bandiera di Burgos, quella cioè dei vincitori, e naufraga definitivamente quando tutti i personaggi vengono crivellati di colpi di mitraglia. Proprio il luogo evocato scenicamente, tuttavia, si offre alla fine allo spettatore come proiezione di futuro, per bocca di una delle attrici che, risolvendosi, legge da un libro le parole che Aub aveva affidato alle pagine di *Campo de los almendros* (*Campo dei mandorli*):

Questo è il luogo della tragedia: di fronte al mare, sotto al cielo, sulla terra. Questo è il porto di Alicante, il trenta marzo 1939. Le tragedie avvengono sempre in un luogo determinato, in una data esatta, in un orario che non ammette ritardo. Il cielo è coperto perché si vergogna di quello che è successo [...] Questo è il luogo della tragedia: di fronte al mare, la nostra unica speranza.

Ognuno di questi testi potrebbe concretizzarsi in un allestimento *site specific*¹³, che contribuirebbe senz'altro alla costruzione collettiva del trauma intorno a quelli che dovrebbero essere luoghi di memoria: in tal caso il teatro sarebbe al servizio del territorio, potenziando il processo di rifunzionalizzazione simbolica dello spazio reale e delle tracce del passato che in esso si annidano. Ciononostante, va detto che nessuna delle opere fin qui menzionate necessita di questo tipo di messa in scena per espletare appieno la propria funzione esperienziale e poetica, perché cioè lo spettatore viva il processo di rappresentazione simbolica del trauma associato ai luoghi evocati e, pertanto, contribuisca singolarmente e collettivamente alla sua negoziazione sociale.

Il porto di Alicante, in quanto luogo di una frustrata fuga, di un impossibile esilio, non è, ovviamente, l'unico territorio liminale marittimo che, attraversando le acque, si prolunga, idealmente o concretamente, in uno spazio altro¹⁴. Nel sud est della penisola, infatti, si concentrarono al termine della guerra i residui delle truppe dei *militiamos*, oltre a migliaia di civili, impossibilitati ormai a fuggire verso Valencia o verso il sud, che ormai era nelle mani

dei franchisti, e pertanto obbligati a cercare la via del mare. Da Cartagena, ad esempio, salparono alcune navi di esuli dirette verso il Maghreb francese, in particolare Orano e Biserta: a quest'ultimo avvenimento si riferisce, in effetti, *Bizerta 1939* (2002), di Carles Batlle, che allarga al contempo la prospettiva al tema dei campi francesi algerini e tunisini, nei quali molti repubblicani furono condannati ai lavori forzati. Grazie al recente teatro della memoria in Spagna, l'orizzonte di rappresentazione simbolica collettiva del trauma si sta effettivamente ampliando, fino a comprendere il tuttora poco esplorato esilio nordafricano¹⁵.

Merita ancora una pur breve considerazione il fatto che, quando la scena spagnola attuale esplora i luoghi oltreconfine in cui ricercare tracce del proprio passato identitario, sempre più lo fa attraverso i campi di concentramento, tra i quali senza dubbio spicca quello di Mauthausen che, come afferma Antonia Amo Sánchez, “si presenta come metonimia di tutti i campi e allegoria dell’inferno”¹⁶. Al *corpus* preso in considerazione da quest’ultima nel suo imprescindibile libro sul teatro concentrazionario spagnolo, si può aggiungere il recente *Mauthausen, la voz de mi abuelo* (*Mauthausen, la voce di mio nonno*, 2018), scritto e diretto da Pilar Almansa, a partire dalla testimonianza diretta del sopravvissuto Manuel Díaz, e interpretato in scena dalla nipote di quest’ultimo, Inma González¹⁷. Non sono ambientati in un universo concentrazionario, e tuttavia ad esso rimandano, creando un rapporto quasi inedito (almeno in teatro) tra la Spagna e la Shoah, due testi che vedono come protagonista il diplomatico Ángel Sanz Briz, soprannominato lo Schindler spagnolo per il ruolo che svolse, presso l’ambasciata spagnola a

Budapest, nel salvare dalla deportazione migliaia di ebrei ungheresi. Si tratta di *Budapest, un silencio atronador* (*Budapest, un silenzio assordante*, 2000), di Víctor Iriarte, e *Números redondos* (*Numeri tondi*, 2020), di Miguel Ángel Martínez. Quest’ultimo interessa particolarmente per la sua struttura frammentata in nove quadri, ambientati in modo discontinuo in diversi piani spazio-temporali, tra la Guerra Civile spagnola, la Seconda Guerra Mondiale e l’epoca della Guerra Fredda, dove si intrecciano vicende tra loro svincolate, eppure assimilabili per la violenza che le accomuna, ma anche per la ricerca delle radici profondamente umane che emergono anche in contesti di orrore e oppressione.

Un’ultima interessante tipologia di luogo di memoria è rappresentata dai diversi spazi di reclusione, tortura e violenza che hanno caratterizzato il periodo della guerra e del franchismo, con inquietanti appendici anche in epoca democratica¹⁸. Per le caratteristiche che presentano le *pièce* in oggetto, però, converrà trattarle nella prossima sezione.

Corpi: segni della violenza, dell’assenza e dell’occultamento

Sebbene, ovviamente, non si tratti di un aspetto esclusivo, non vi è dubbio che le *pièce* ambientate in luoghi di reclusione abbiano tra i principali obiettivi quello di rappresentare simbolicamente il corpo come dispositivo scenico della violenza¹⁹. Basti pensare all’inizio di *Presas* (*Detenute*, 2005), di Ignacio del Moral e Verónica Fernández, dove una giovane reclusa completamente nuda viene sottoposta da due suore a un processo di *disinfestazione*, con secchiate d’acqua gelida e fumigazioni.

Ci troviamo nel carcere femminile di una qualsiasi provincia spagnola, verso la fine degli anni Quaranta, quando cioè il regime si è ormai assestato e si sono consolidati i suoi atroci sistemi di detenzione, particolarmente violenti nei confronti delle donne. Gli autori, che evitano di collocare gli eventi in una prigione specifica, come anche di portare in scena casi reali e documentati di vittime, rivendicano tuttavia la profonda verità delle vicende rappresentate e degli episodi di abuso e vessazione, fisica e psicologica, subita dai personaggi. Racconti molto simili si trovano in diverse testimonianze raccolte in volumi e documentari, che hanno senza dubbio costituito una solida base per la creazione drammaturgica: occorre infatti ricordare che, proprio nei pochi anni che precedono lo spettacolo, si concentrarono diverse pubblicazioni di libri e prodotti audiovisivi intorno al tema della reclusione femminile sotto il franchismo²⁰, né mancarono contributi di carattere creativo, che consolidarono il processo di rappresentazione simbolica del trauma: tra tutti, il potentissimo romanzo di Dulce Chacón *La voz dormida* (pubblicato in italiano come *Le ragazze di Ventas*, 2002) o il film *Las 13 rosas* (*Le tredici rose*, 2007), entrambi ambientati, per buona parte, nel carcere di Ventas (Madrid) nell'immediato dopoguerra. Benché, dunque, le vicende rappresentate in *Presas* non si svolgano all'interno di questo istituto penitenziario, vi sono evidenti richiami, almeno nell'immaginario collettivo e specialmente nella congiuntura di inizio millennio appena descritta, a quello che, nelle intenzioni di chi lo aveva immaginato originariamente, avrebbe dovuto essere un modello di detenzione mirata alla riabilitazione delle prigionieri e al loro reinserimento sociale.

Il progetto e la costruzione dell'edificio, infatti, risalgono all'epoca della Seconda Repubblica e alla figura di Victoria Kent, femminista di spicco del tempo, nonché prima donna a ricoprire l'incarico governativo di Direttore generale delle prigioni²¹. Un luogo emblematico, pertanto, di un'istanza di rinnovamento tutta al femminile, che si trasformò immediatamente, nelle mani del dittatore, nel più feroce e macabro esempio di repressione e violenza ai danni delle donne imprigionate dal regime, in particolare quelle catturate per motivi politici²²: quel luogo di rieducazione concepito per un massimo di quattrocentocinquanta recluse venne trasformato sotto il franchismo in un formicaio di circa quattordicimila detenute, costrette a vivere in condizioni igienico-sanitarie pessime, tra pidocchi e malattie infettive, obbligate a dormire ovunque, spesso persino nei bagni e nelle docce, quasi prive d'acqua e con la possibilità di mangiare una sola volta al giorno cibo ripugnante²³.

Anche *NN 12* (N.I. 12, 2009)²⁴ di Gracia Morales ha alla base una reclusione, sebbene essa costituisca, in questo caso, l'antefatto che ha prodotto gli effetti che, nel presente drammatico, vengono rappresentati sulla scena. Qui il ventisettenne Esteban entra in contatto con il proprio passato quando viene convocato dal medico legale che si sta occupando di identificare le persone cui appartengono i resti ritrovati in cunette e fosse comuni. Quelli etichettati NN12 (dove la sigla sta per *nomen nescio*) sembrerebbero infatti ricondurre alla madre del ragazzo, che lo avrebbe dato alla luce dopo aver subito violenze sessuali in prigione da parte del suo carceriere, e a cui sarebbe stato sottratto subito dopo il parto. Il giovane intraprende così una dolorosa

ricerca, configurandosi come tipico personaggio *agente di memoria*. La giustapposizione di diversi livelli temporali è rafforzata dalla presenza scenica dello spettro di NN12, che incarna il passato che si fa presente nel tempo drammatico principale, nonché dalla comparsa di lettere e altri oggetti che assumono la stessa funzione. È inoltre tematizzato e drammatizzato il conflitto tra memoria e oblio, specialmente nel momento in cui Esteban individua nell'anonimo Anziano il potenziale padre e l'aguzzino della madre, che rappresenta la volontà di tacere, di dimenticare, di silenziare²⁵. Per precisa intenzione dell'autrice, la vicenda traumatica evocata non è in nessun modo riconducibile a un carcere franchista (anzi, molte delle pur sfumate coordinate referenziali fanno pensare ad un contesto latinoamericano), tuttavia è innegabile che nella volontà di universalizzare il tema della violenza e della repressione carceraria femminile, delle fosse comuni, nonché dell'appropriazione o espropriazione di bambini, Morales utilizza strategie in grado di produrre una rappresentazione simbolica riconoscibile al di là e al di qua dell'Atlantico, attingendo ai tratti comuni dei sistemi oppressivi totalitaristici²⁶.

La *pièce* qui succintamente descritta consente, in effetti, di condurre la trattazione verso altre due tipologie di rappresentazione del corpo: quello delle vittime senza tomba, rese anonime dall'assenza o irriconoscibilità dei resti, dispersi in cunette e fosse comuni sparse per tutta la Spagna²⁷, e quello dei bambini espropriati. Anche in questo segmento del *corpus* è molto presente la prospettiva femminile²⁸, sia nel senso che la scrittura può provenire dalla penna di una drammaturga, come nel caso di *Père Lachaise* (2003), di Itziar Pascual,

dove l'omonimo cimitero parigino diventa il luogo dal quale riemergono i fantasmi di un passato violento, o de *Los niños perdidos* (*I bimbi sperduti*, 2005), di Laila Ripoll, grottesca e toccante incursione nell'inquietante universo degli orfanotrofi del regime; sia perché i corpi assenti appartengono a donne, come in *Soliloquio de grillos* (*Soliloquio di grilli*, 2003), di Juan Copete.

Originalissimo, come è tipico dell'autrice, il trattamento che a questa tematica riserva Laila Ripoll in *Santa Perpetua* (2010): il suo è un universo drammatico spesso popolato di fantasmi, apparizioni, spiriti, tutti convocati da una misteriosa forza che pare scaturire dalla necessità immanente della memoria, una forza che si oppone all'ingiustizia e all'oblio, anche quando gli uomini nel loro grottesco e abitudinario mondo sembrano poter (o voler) fare a meno di ricordare²⁹. L'azione drammaturgica è tanto semplice quanto carica di implicazioni. La cieca e decrepita Perpetua vive con i due fratelli Placido e Pacifico una rutinaria vita, fondata sul mito, consolidatosi negli anni, intorno alle di lei doti di *curandera*, di medium, di consigliera: in parole povere, di santa del popolo. Mito che, come è facile immaginare, si traduce nella principale fonte di guadagno per lo strano trio che risiede nella cadente casa, adibita a scenario dei miracoli compiuti in favore di ingenui e bisognosi avventori. A rompere questo precario equilibrio fatto di consuetudini, rituali familiari, superstizioni e paure ancestrali, giunge l'intruso Zoilo, il cui omonimo zio, nei lontani anni della Guerra Civile spagnola, era stato assassinato alla tenera età di 16 anni da un gruppo di falangisti; vittima improvvisata, dal momento che il bersaglio dei militari doveva essere la sorella del ragazzo,

denunciata come “rossa” (repubblicana, comunista) dalla stessa Perpetua, la quale, in realtà, sperava così di eliminare la sua rivale in amore. L’innocente defunto torna attraverso varie forme, ma qui interessa soprattutto un intenso momento drammatico durante il quale, posseduta dallo spirito del martire, la vecchia santa narra gli istanti della cattura e dell’assassinio.

Il già menzionato *Los niños perdidos* non è l’unico testo che si è occupato del tema dei bambini espropriati³⁰, del loro trattamento e degli esperimenti cui spesso furono sottoposti, sotto l’impulso delle inquietanti ricerche sul cosiddetto *gene rosso* da parte dello psichiatra filonazista Antonio Vallejo-Nájera, soprannominato il Mengele spagnolo. Un esempio significativo è *La sonrisa del caudillo* (*Il sorriso del caudillo*, 2014) di Rubén Buren, dove di nuovo il tema dei bambini viene a legarsi ad un contesto di reclusione femminile. Carmen e Remedios sono due prigioniere politiche, inventate ma con molti tratti comuni a vari personaggi realmente esistiti. La prima ha appena dato alla luce un bambino morto (o almeno così le fanno credere, si noti la similitudine con la circostanza rievocata in *NN 12*); la seconda sta per partorire ma, essendo condannata a morte, è costretta a negoziare le pratiche di adozione del nascituro con l’intermediazione dell’inquietante direttrice del Carcere per Donne in allattamento di San Isidro, María Topete, personaggio realmente esistito, costruito dal drammaturgo specialmente a partire dalle ricerche di Enrique González Duro e da alcune testimonianze raccolte nel già citato libro di Tomasa Cuevas³¹. L’opera getta un doloroso sguardo anche sulle conseguenze fisiche e psicologiche derivanti dal trattamento ricevuto

dalle recluse, fatto di stupri, violenze, abusi, malnutrizione, e perpetrato da carcerieri che il più delle volte erano i veri padri dei bambini destinati all’espropriazione.

Un altro interessante esempio di *pièce* che ruota attorno ai bambini come corpi sradicati dal contesto familiare di appartenenza è *Los niños oscuros de Morelia* (*I bambini oscuri di Morelia*, 2014), di Albert Tola, dove, a differenza degli altri casi in esame, si esplora il fenomeno dell’esilio infantile, motivato il più delle volte dalla scelta (condizionata o meno) dei genitori repubblicani di spedire la loro prole oltre-oceano, nella speranza di un futuro meno incerto³². La strategia drammaturgica ideata da Tola, originale quanto efficace, vede due preadolescenti che, a bordo di una nave carica di bambini, diretta verso Morelia (Messico), passano il tempo con un gioco di ruolo inventato da loro, attraverso il quale lasciano emergere i tratti dell’inquietante universo che li circonda, come anche una poco rassicurante premonizione di ciò che li aspetta tutti una volta sbarcati. Non mancano riferimenti al pentimento dei genitori, espresso attraverso lettere o dialoghi immaginati dai ragazzi (ma in realtà attestati da documenti d’archivio), né ai maltrattamenti subiti dai giovani esuli in quella che sarebbe dovuta diventare la loro seconda patria. È bene ricordare, inoltre, come fa Luz Souto³³, che una delle operazioni del regime, nella sua ossessione di rieducare i bambini marchiati da un’ascendenza rossa, fu il loro rimpatrio forzato.

Conclusione

La vastità e varietà del fenomeno del teatro della memoria in Spagna, tuttora in piena espansione, richiede una

sistematizzazione che possa, al contempo, contribuire a organizzarne il *corpus* e mantenere la necessaria duttilità, in grado di recepirne le evoluzioni continue. Con il presente contributo ho tentato di avviare un primo abbozzo di categorizzazione (ancorché parziale) a partire dalla considerazione di tale produzione drammatica e scenica come dispositivo di elaborazione simbolica mirata alla costruzione collettiva

del trauma. La negoziazione sociale del significato e del valore intorno a due ambiti specialmente controversi, quali sono i luoghi segnati dagli eventi tragici del passato e le identità perdute delle vittime della storia, costituisce un campo di forze particolarmente produttivo, nel quale il teatro si misura incessantemente con i limiti della rappresentazione, ma riscopre il proprio potere di mediazione.

BIBLIOGRAFIA

- Álamo, Antonio, *Cantando bajo las balas*, Madrid, Ñaque, 2007.
- Alexander, Jeffrey C., *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Milano, Meltemi, 2018.
- Almansa, Pilar, *Mauthausen, la voz de mi abuelo*, testo inedito.
- Amo Sánchez, Antonia, "Du silence des fosses à la parole de la scène: mémoire du franquisme dans le théâtre espagnol contemporain", in Nicole Fourtane e Michèle Guiraud (ed.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires, 2009, pp. 403-420.
- Amo Sánchez, Antonia, *De Plutón a Orfeo. Los campos de concentración en el teatro español contemporáneo*, Bilbao, Artezblai, 2020.
- Araquistáin, Luis e Cayetano Coll y Cuchí, *¿Qué es España?*, film in B/N con effetti di colorazione, Spagna, 1926.
- Arbués, Jesús, *Ligeros de equipaje*, Huesca, Viridiana, 2015.
- Batlle, Carles, *Bizerta 1939*, in *Els Marges*, n. 69, 2002.
- Bueno, Lourdes, *(Des)aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*, Murcia, Editum, 2018.
- Buren, Rubén, *Hakelboui*, testo inedito gentilmente concesso dall'autore, 2021.
- Buren, Rubén, *La entraga de Madrid*, in *Acotaciones*, n. 34, 2015, pp. 161-227.
- Buren, Rubén, *La sonrisa del caudillo*, in *Kamchatka*, n. 3, Anexo, 2014, pp. 11-84.
- Campos Gallego, Pilar, *La herida en el costado*, in *Premios Marqués de Bradomín*, Madrid, Ñaque, 2001.
- Chacón, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- Contreras Elvira, Carlos, *Rukeli*, Madrid, Instituto Nacional de Teatro y Artes Escénicas, 2014.
- Cordone, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008.
- Cuevas, Tomasa, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria, 2005.
- Faber, Sebastiaan, "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, n. 1, 2014, pp. 137-155.
- Fernández, Verónica, Ignacio del Moral, *Presas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.
- Fernández, José Ramón, *La colmena científica o El café de Negrín*, Madrid, Ediciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.
- Fernández, José Ramón, *El laberinto mágico*, a partire da testi di Max Aub, Madrid, INAEM, 2017.
- Floeck, Wilfried, "Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad", in *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 469-487.
- García Martínez, Anabel, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016.

- Gómez López-Quiñones, Antonio, "A Secret Agreement: the Historical Memory Debate and the Limits of Recognition", in Luis Martín-Estudillo e Nicholas Spadaccini (ed.), *Memory and its discontents: Spanish culture in the early 21st Century, Hispanic Issues On Line*, n. 11, 2012, p. 87-116.
- González Duro, Enrique, *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*, Barcelona, Península, 2008.
- Guzmán, Alison, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, tesi di dottorato, Salamanca, Universidad, 2012.
- Guzmán, Alison, "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll", in *Don Galán*, n. 2, 2012.
- Hernández Holgado, Fernando, *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2003.
- Huyssen, Andreas, *Present Past. Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Iriarte, Víctor, *Budapest, un silencio atronador*, Bilbao, Artezblai, 2021.
- Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- López Mozo, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, Madrid, AAT, 2001.
- López Mozo, Jerónimo, *Las raíces cortadas*, Madrid, AAT, 2005.
- Marcillas-Piquer, Isabel, "Memoria, educación y patrimonio en la ciudad de Alicante. Una propuesta didáctica", in Antonia Amo Sánchez, María Llombart Huesca e Gabriel Sansano (ed.), *Miradas del sur. Patrimonialización de la memoria colectiva*, Alicante, Publicacions de l'Universitat d'Alacant/ Éditions Universitaires d'Avignon, 2022, pp. 145-156.
- Martínez, Miguel Ángel, *Números redondos*, testo inedito gentilmente concesso dall'autore, 2021.
- Mayorga, Juan, *Teatro sulla Shoah*, Enrico Di Pastena (ed.), Pisa, ETS, 2014.
- Morales, Gracia, *N.I. 12*, Enrico Di Pastena (ed.), Pisa, ETS, 2021.
- Perassi, Emilia e Simone Trecca, "Introducción", in *Orillas*, n. 8, 2019, p. 387-406.
- Pike, David W., *Españoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Madrid, Debolsillo, 2015.
- Ripoll, Laila, *Los niños perdidos*, Oviedo, KRK, 2011.
- Ripoll, Laila, *Santa Perpetua*, Madrid, Huerga y Fierro, 2011.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Saura Clares, Alba, "Cuerpos desaparecidos y memoria transnacional a escena. *NN 12* de Gracia Morales", in *Cartaphilus*, n. 19, 2021, pp. 154-170.
- Schwab, Gabriele, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York, Columbia UP, 2010.
- Souto, Luz Celestina, *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- Tabares, Antonio, *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, Zaragoza, Arbolé, 2007.
- Tabares, Antonio, *Quartetto per la fine del tempo*, Simone Trecca (ed.), Roma, Nova Delphi, 2021.
- Todorov, Tzvetan, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2015.
- Tola, Albert, *Los niños oscuros de Morelia*, Madrid, Teatro del Astillero, 2015.
- Van Alphen, Ernst, "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory", in *Poetics Today*, vol. 27, n. 2, 2006, pp. 473-488.
- Vinyes, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Barcelona, Temas de Hoy, 2002.

NOTE

1. Antonio Gómez López-Quiñones, "A Secret Agreement: the Historical Memory Debate and the Limits of Recognition", in Luis Martín-Estudillo e Nicholas Spadaccini (ed.), *Memory and its discontents: Spanish culture in the early 21st Century, Hispanic Issues On Line*, n. 11, 2012, p. 91.

2. Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2015, p. 226.
3. Jeffrey C. Alexander, *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Milano, Meltemi, 2018, s.p. (versione ebook).
4. "Questa ricostruzione implica una *ri-memorializzazione* del passato collettivo; la memoria, infatti, non ha soltanto un versante sociale fluido, ma è anche profondamente connessa con il senso del sé nel presente" (*Ibidem*).
5. Mi riferisco in particolare al capitolo 6 del libro di Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
6. Si vedano almeno Ernst Van Alphen, "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory", *Poetics Today*, 27, n. 2, 2006, pp. 473-488; Gabriele Schwab, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York, Columbia UP, 2010; Sebastiaan Faber, "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, n. 1, 2014, pp. 137-155. Un recente punto della situazione anche in Emilia Perassi e Simone Trecca, "Introducción", in *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 387-406.
7. Un recente stato dell'arte in Wilfried Floeck, "Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad", in *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 469-487, oltre agli imprescindibili lavori di Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, tesi di dottorato, Salamanca, Universidad, 2012, e Anabel García Martínez, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016.
8. La Residencia de Estudiantes, fondata nel 1910, fu uno dei più importanti centri di promozione scientifica e culturale dei lustri che precedettero lo scoppio della Guerra Civile: nata con l'obiettivo di integrare l'insegnamento universitario in un contesto intellettuale adeguato allo sviluppo e alla realizzazione di progetti all'avanguardia nei vari settori, si distinse per la capacità di favorire un continuo dialogo tra la scienza e le varie arti (i più famosi residenti furono, come è noto, Federico García Lorca, Salvador Dalí e Luis Buñuel), tanto da diventare polo di attrazione internazionale. La visitarono personalità del calibro di Albert Einstein, Marie Curie, Walter Gropius, Le Corbusier, Paul Valéry, Henri Bergson, tra gli altri. Nello specifico della *pièce* qui richiamata, lo spazio recuperato mediante l'atto di memoria è il Laboratorio di Fisiologia situato nel Padiglione Transatlantico della Residenza, la cui direzione, nel 1916, era stata affidata dalla Junta para Ampliación de Estudios a Juan Negrín, giovane fisiologo specializzato in uno dei migliori centri di ricerca tedeschi e futuro Primo Ministro della Seconda Repubblica, il quale aveva instaurato, all'interno del laboratorio, un ambiente di proficui scambi interdisciplinari, perfettamente in linea con le linee programmatiche e con le idee di rinnovamento della Institución Libre de Enseñanza, fondata nel 1876 da Francisco Giner de los Ríos. Non a caso, il personaggio-narratore, José Moreno Villa, che nella Residenza arrivò già dal 1917, non era uno scienziato ma un poeta e pittore. José Ramón Fernández decide di circoscrivere le vicende rievocate tra il 1925 e il 1936, nelle date del primo e dell'ultimo incontro tra Negrín e Severo Ochoa, biochimico destinato ad ottenere nel 1959 il Premio Nobel per la Medicina per le sue ricerche sull'RNA. Una testimonianza documentale del clima di fervore intellettuale e di estrema modernizzazione che si respirava nella Spagna di quegli anni, alla quale rinvia lo stesso autore, è il film *¿Qué es España?*, di Luis Araquistáin e Cayetano Collo y Cuchí, girato nel 1926, nel quale compaiono tutti i personaggi di *La colmena científica*. Il lettore curioso potrà vederne una versione completamente restaurata on line: <http://www.restauracionesfilmoteca.com/cine-espanol/no-ficcion/que-es-espana/>.
9. Il 12 ottobre 2016 fu celebrato l'80° anniversario dell'evento, con José Luis Gómez che interpretava Unamuno. Le vicende sono al centro del film di Alejandro Amenábar, *Mientras dure la guerra* (2019), distribuito in Italia con il titolo *Lettera a Franco*.
10. Lo storico edificio, costruito nel XVIII secolo, si trova nella centralissima Puerta del Sol e ha svolto moltissime funzioni nel corso della storia del Paese, prima di diventare, come è tuttora, la sede del Governo della Comunidad de Madrid. In particolare, immediatamente dopo la Guerra Civile e per tutta la durata della dittatura, vi si insediò la Dirección General de Seguridad, l'organo instaurato

- dal regime per garantire l'ordine pubblico e, di fatto, spazio di repressione, reclusione e tortura per moltissimi dissidenti politici e soggetti considerati sovversivi. Diversi luoghi della capitale durante la resistenza e fino alla resa della città sono evocati anche ne *La entrega de Madrid (La resa di Madrid, 2015)*, di Rubén Buren.
11. Jerónimo López Mozo, *El arquitecto y el relojero*, Madrid, AAT, 2001.
 12. La data fa riferimento all'allestimento teatrale. *Il labirinto magico* è, in origine, una serie di romanzi composti da Max Aub tra il 1943 e il 1968, sul tema della Guerra Civile spagnola.
 13. Isabel Marcillas-Piquer propone, ad esempio, un esperimento didattico-formativo fondato intorno ad Alicante come luogo di memoria: "Memoria, educación y patrimonio en la ciudad de Alicante. Una propuesta didáctica", in Antonia Amo Sánchez, María Llombart Huesca e Gabriel Sansano (ed.), *Miradas del sur. Patrimonialización de la memoria colectiva*, Alicante, Publicacions de l'Universitat d'Alacant/Editions Universitaires d'Avignon, 2022, pp. 145-156.
 14. Un ulteriore spazio di frontiera emblematico, ma dell'esilio europeo, sono i Pirenei, la cui rappresentazione simbolica è esplorata, ad esempio, in *Ligeros de equipaje (Col bagaglio leggero, 2013)* di Jesús Arbués, titolo che peraltro evoca, rielaborandone un famosissimo verso, una delle figure più simboliche del primissimo esodo, quella del poeta Antonio Machado. Così egli immaginava se stesso in punto di morte, nel giorno dell'ultimo viaggio, con un bagaglio leggero, quasi nudo come i figli del mare.
 15. Altro luogo limite esplorato dal teatro recente è Tangeri, in *Hakelhoui* (2021) di Rubén Buren.
 16. Antonia Amo Sánchez, *De Plutón a Orfeo. Los campos de concentración en el teatro español contemporáneo*, Bilbao, Artezblai, 2021, p. 152. La ricerca più esaustiva sugli spagnoli nel campo di Mauthausen resta quella di David Wingeate Pike, *Españoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Madrid, Debolsillo, 2015.
 17. Altri testi legati ai campi di concentramento e all'Olocausto, ma in cui le vicende sono del tutto o quasi del tutto svincolate dalla storia nazionale spagnola sono: *Cuarteto para el fin del tiempo (Quartetto per la fine del tempo)* e *Una hora en la vida de Stefan Zweig (Un'ora nella vita di Stefan Zweig, 2007)*, di Antonio Tabares, *Rukeli* (2014), di Carlos Contreras, i drammi sulla Shoah di Juan Mayorga (raccolti in Italia in *Teatro sulla Shoah*, a cura di Enrico Di Pastena), o *La herida en el costado (La ferita al costato, 2001)* di Pilar Campos.
 18. Per dovere di sintesi, tralascerò in questa sede altri fenomeni, non meno interessanti, tra cui, ad esempio, un crescente affiorare delle memorie locali, che contribuiscono alla costruzione collettiva di una cartografia del trauma.
 19. Un interessante approccio al trattamento drammaturgico del corpo nel teatro contemporaneo in Gabriela Cordone, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008.
 20. Sulla situazione delle detenute nelle carceri franchiste, si vedano almeno Ricard Vinyes, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Barcelona, Temas de Hoy, 2002; Tomasa Cuevas, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria, 2005.
 21. Non deve stupire che Victoria Kent sia entrata di diritto tra le figure recuperate dal recente teatro della memoria, grazie alla pièce di Jerónimo López Mozo, *Las raíces cortadas (Le radici spezzate, 2005)*.
 22. Fernando Hernández Holgado, *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2003.
 23. "Ventas era un edificio nuovo e persino allegro. Mattoni rossi, pareti imbiancate. Sei gallerie da venticinque celle individuali, finestre grandi (con le grate, ovviamente), e in ogni galleria un'ampia sezione con lavabi, docce e water. Laboratori, una scuola, magazzini (nelle cantine), due infermerie e una vasta aula magna immediatamente trasformata in cappella. In ogni cella c'erano, secondo quanto si dice, un letto, un piccolo armadio, un tavolo e una sedia. Nel '39 c'erano undici o dodici donne in ogni cella, ormai assolutamente spoglia, con i materassi o i pagliericci di ciascuna e nulla più. Qualsiasi traccia della primitiva configurazione delle sale era scomparsa: si era trasformato tutto

- in un gigantesco deposito, un deposito di donne. Mancavano l'acqua, il cibo (impossibile servire un pasto due volte al giorno alle molte migliaia di persone che si ammassavano lì, con gli impianti della cucina calcolati per un massimo di 500), l'assistenza sanitaria. Non c'era altro che dolore e fame, sete e sporcizia, malattie e umiliazioni” (testimonianza orale anonima raccolta da Tomasa Cuevas nel suo libro *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, *Op. cit.*, senza pagina, versione ebook).
24. Per il lettore italiano, rimando all'eccellente edizione bilingue, curata da Enrico Di Pastena (Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2021).
 25. Per l'interpretazione dell'opera, si legga, l'acuto ed esaustivo studio introduttivo di Enrico Di Pastena all'edizione summenzionata, al quale rinvio anche per i molti riferimenti bibliografici. Ad essi aggiungo solamente il più recente saggio di Alba Saura Clares, “Cuerpos desaparecidos y memoria transnacional a escena. *NN 12 de Gracia Morales*”, in *Cartaphilus*, 19, 2021, pp. 154-170.
 26. In particolare, sugli abusi sessuali come violenza di stato e pratica politica, rimando al capitolo 6 del libro di Elizabeth Jelin, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014. Altro inquietante capitolo della storia nazionale recente, e altra forma di reclusione femminile, in *Descarriadas*, di Laila Ripoll, di cui si occupa in questo numero monografico Veronica Orazi.
 27. Un punto recente sulle politiche inerenti l'apertura delle fosse e la riesumazione dei corpi, può leggersi in Di Pastena, “Introduzione”, in Gracia Morales, *Op. cit.*, pp. 5-90.
 28. Prova ne sia il libro di Lourdes Bueno, *(Des)aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia feminina contemporánea*, Murcia, Editum Teatro, 2018.
 29. Sulle manifestazioni di questo tipo di personaggio nel teatro spagnolo degli ultimi decenni, dedicato alla memoria della Guerra Civile, si può senz'altro consultare il capitolo della tesi dottorale di Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español (1939-2009)*, *Op. cit.*, pp. 436-548. In riferimento alla presenza nell'opera di Laila Ripoll, è opportuno vedere nello specifico il suo articolo “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*”, *Don Galán*, 2, 2012.
 30. Adotto il termine e il concetto di *espropriazione* alla luce delle considerazioni di Luz Souto in *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019: la studiosa fa infatti notare che nel contesto spagnolo, il furto di bambini era avallato da una legislazione dello stato totalitario e, dunque, si configurava come una vera e propria espropriazione, a differenza del contesto argentino, dove tale fenomeno era relegato all'ambito dell'illecito occulto.
 31. Enrique González Duro, *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*, Barcelona, Península, 2008.
 32. Per approfondimenti sull'esilio infantile e per ulteriori riferimenti bibliografici, si veda Luz Souto, *Op. cit.*, in particolare la sezione su “El secuestro de los niños en el exilio” (senza numeri di pagina, versione ebook).
 33. *Ibidem*.