

Veronica Orazi

L'insospettata prossimità della memoria storica: *Descarriadas* (2018) di Laila Ripoll

THE UNSUSPECTED PROXIMITY OF HISTORICAL MEMORY: DESCARRIADAS (2018) BY LAILA RIPOLL

Abstract: *Descarriadas* is a monologue about an atrocious legacy of Francoism: the internment in the centres of the Patronato de Protección a la Mujer (1941-1984) of girls considered *descarriadas*, that is, stragglers. To end up in these reformatories, it was enough to deviate even slightly from the morals imposed by the regime and to be reported by supervisors in charge of this type of control. Among the shocking aspects of the story, the continuation of this practice and the existence of the centres until the mid-1980s stands out. Over a period of forty years, this phenomenon involved thousands of girls: another example of a silenced intra-history that the play transforms into a cry, giving voice to the victims.

Keywords: Contemporary Spanish Theatre; Laila Ripoll; *Descarriadas*; Theatre Monologue; Theatre of (Post-)Memory; Spanish Transition; Francoism; Patronato de Protección de la Mujer.

VERONICA ORAZI

Università degli Studi di Torino, Italia
veronica.orazi@unito.it

DOI: 10.24193/cechinov.2023.44.25

Laila Ripoll (Madrid, 1964) è una drammaturga e regista teatrale di rilevanza assoluta nel panorama del teatro spagnolo attuale. Nel 1991 fonda la compagnia Micomicón, di cui ha diretto una ventina di spettacoli e con cui ha girato buona parte dell'America Latina. Ha svolto un'intensa attività di rielaborazione di testi drammatici del *Siglo de Oro* spagnolo, ha scritto una trentina di opere teatrali e parecchi adattamenti di testi classici e contemporanei. Ha ricevuto vari riconoscimenti, tra cui il Premio Max e il Premio Nacional de Literatura Dramática. La sua ultima opera, *Rif (de piojos y gas mostaza)*, sulla guerra coloniale (1921-1926) che vide contrapporsi le tribù della regione marocchina del Rif e gli eserciti spagnolo e francese, si concentra sul periodo successivo al disastro di Annual (1921), in cui persero la vita 18.000 soldati spagnoli, ed è stata presentata il 10 dicembre 2021 nel Teatro Valle-Inclán di Madrid, dove è rimasta in cartellone fino al 30 gennaio 2022 per essere poi portata in *tournee*.

Una parte importante della produzione di Ripoll è dedicata al teatro della memoria storica e della postmemoria¹, cui va ascritto anche *Descarriadas*, un

monologo di 75 minuti sulle adolescenti considerate sbandate dal regime franchista e sulla loro tragica sorte. Lo spettacolo, in forma di concerto rock, consiste in un viaggio nel passato prossimo della Spagna, in cui la protagonista racconta la propria storia, la stessa di migliaia di altre giovani che ne hanno condiviso il destino, e lo fa attraverso la musica, in una dimensione straniante e grottesca, esteticamente estremizzata in questo spettacolo inquietante.

Per capire il senso del monologo va ricordato che in Spagna la Guerra Civile (1936-1939), il regime franchista (1939-1975), i Patti della Moncloa, il Patto dell'oblio, la Legge di amnistia del 1977 e la Transizione democratica (1975-1982) definiscono un contesto che rappresenta un *unicum* nel panorama globale della (post-) memoria. La Spagna, infatti, non ha ancora avuto la sua Norimberga e il rinnovamento che avrebbe dovuto portare alla nascita di un paese democratico è stato parziale². Il fallimento del processo democratico degli anni '80, durante il quale alcuni settori filo-franchisti furono esentati dalle loro responsabilità giuridiche e storiche, nonostante la complicità con il regime e la permanenza al potere dei sostenitori della dittatura attraverso l'istituzionalizzazione dell'oblio, ha segnato il contesto iberico peninsulare³. Qui la riflessione sulla (post-) memoria si trova in una fase embrionale, perché il perimetro del fenomeno e le sue conseguenze sono ancora da chiarire, per potersi concentrare sul trauma individuale e collettivo frutto della Guerra Civile e della dittatura, quindi sulla sua progressiva elaborazione, sostenuta da risoluzioni sociopolitiche concrete.

Per rendere l'idea della complessità della situazione, basta ricordare che solo nel

dicembre del 2000 è stata fondata l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, le cui attività procedono senza la speditezza auspicata, a causa di dinamiche politiche che non ne facilitano l'azione. Due anni dopo, nel 2002, è stata creata la Federación Estatal de Foro por la Memoria, al fine di localizzare, mappare e aprire le fosse comuni, identificare e sostenere gli ex-detenuti, gli esiliati, gli ex-combattenti e le loro famiglie, e organizzare attività ed eventi volti al recupero della memoria. La Ley de Memoria Histórica viene promulgata solo nel 2007, per stabilire misure a favore di coloro che hanno subito persecuzioni o violenze durante la Guerra Civile e la dittatura. Nel settembre 2020, il Consejo de Ministros spagnolo ha approvato una bozza di proposta per la Ley de Memoria Democrática. Il Governo spagnolo, in occasione della presentazione della bozza, ha avvertito che l'iter della legge sarà molto lungo e la sua applicazione richiederà molto tempo⁴. Ci vorrà ancora parecchio prima di poter affrontare gli orrori della guerra e del regime, per attribuire le responsabilità e fare giustizia.

Così, la Spagna resta sospesa in un limbo e la condanna del suo passato totalitario non è ancora definitiva. In questo contesto, nonostante il forte impulso di una parte della società civile, di alcune associazioni e di personaggi pubblici (politici, intellettuali, artisti, ecc.), occorre ancora definire cosa è accaduto e recuperare la memoria delle vittime. Questa situazione mette in discussione lo stesso processo di Transizione, rivelatosi solo in parte efficace: i vincitori non sono stati costretti ad assumersi le proprie responsabilità e quindi non hanno attuato alcuna forma di giustizia⁵. La domanda di giustizia, dunque,

diventa un atto politico di accusa, contro la società attuale e contro la Transizione. Di conseguenza, raccontare le vicende delle vittime dimenticate, restituire loro la propria storia individuale, ricordarne i nomi e riconoscerne le sofferenze costituisce una riparazione⁶. In ambito spagnolo, all'interno dello sviluppo bloccato di questo processo, trovano spazio il negazionismo più esasperato e l'azione inadeguata dei governi che si sono succeduti dalla morte del dittatore a oggi: la fase di attribuzione di responsabilità da parte dello Stato è ancora deficitaria e ciò impedisce l'elaborazione del trauma, poiché una parte della comunità – una parte importante degli apparati dello Stato – non ha ancora assunto questa verità incontrovertibile.

Tutto ciò ha generato, da un lato, una profonda frustrazione e, dall'altro, una sete di giustizia che si tenta di soddisfare attraverso strategie diverse, tra le quali la creazione artistico-letteraria occupa un posto privilegiato, poiché materializza il trauma e contribuisce alla sua concettualizzazione, problematizzazione e progressiva elaborazione, e a contrastare l'oblio collettivo. In mancanza di un'azione politica efficace, la cultura, le arti e la letteratura oggettivano il trauma e attivano le risposte e i meccanismi di elaborazione, attraverso manifestazioni differenti. In esse, le modalità di rappresentazione del trauma sono condivise dai testimoni diretti e dai testimoni indiretti degli eventi rievocati, perché il trauma individuale, quando diventa collettivo e coinvolgere un'intera popolazione, non mira più solo al recupero della memoria di un singolo individuo ma dell'intera comunità.

La lunga parentesi della dittatura franchista è costellata da episodi oscuri,

molti dei quali attendono ancora una riparazione. Alcuni di questi episodi profilano veri e propri fenomeni sociali, protrattisi oltre la fine del regime, durante la Transizione e oltre. Fra i tanti aspetti su cui ancora occorre indagare, vanno ricordati i bambini 'rubati' e dati in adozione a famiglie allineate al regime⁷ o le ragazze internate nei riformatori del Patronato de Protección a la Mujer⁸.

Il Patronato viene istituito il 6 novembre del 1941, costituito nel 1942 e presieduto da Carmen Polo de Franco, moglie del dittatore, con l'obiettivo di rieducare le minori di età considerate *descarriadas* (sbandate). I riformatori del Patronato, gestiti da congregazioni e ordini religiosi, restano attivi fino al 1985 e, in alcuni casi, fino ai primi anni '90, nonostante la loro abolizione fosse stata annunciata nel 1978⁹. Fra le cause di internamento figurano prostituirsi, fare uso di droghe, avere idee politiche contrarie al regime, partecipare a manifestazioni, abbandonare il domicilio familiare, dichiararsi atea, mostrare gusti o interessi culturali malvisti dalla dittatura; ma bastava anche essere segnalate dai supervisori incaricati di identificare i casi di condotta deviata rispetto alla morale franchista. Oppure si poteva essere denunciate dalla famiglia, dagli amici, dai vicini. O ancora si poteva finire in riformatorio se la frequenza scolastica non era regolare, se si usciva di sera, si frequentavano bar, locali o discoteche, se ci si abbigliava in modo considerato immorale, se non si andava a messa o non si pregava, persino se si era vittima di abusi, di violenza sessuale e di incesto, se si era omosessuale, se si aspettava un figlio senza essere sposata o si proveniva da una famiglia modesta che non era in grado di farsi carico del mantenimento

della giovane¹⁰. Nei riformatori, però, arrivavano anche ragazze di classe agiata, che venivano ospitate dietro compenso per nascondere una gravidanza indesiderata, specie nell'internato de La Maternidad de la Almudena de Peña Grande di Madrid, che poteva accogliere fino a 600 interne, attivo fino al 1983¹¹.

In quell'anno, a seguito della morte di un'interna, il riformatorio di San Fernando de Henares (Madrid) viene abbandonato dalle Cruzadas Evangélicas che lo gestivano e passa in mano a personale specializzato¹². Nel 1984 viene sciolta la Junta Provincial del Patronato, cui però subentra nella gestione dei riformatori l'Instituto de la Mujer, creato l'anno precedente. San Fernando viene chiuso nel 1985, quando la quindicenne Inmaculada Valderrama viene trovata cadavere: un incidente durante un tentativo di fuga, secondo la versione ufficiale, forse uno dei frequenti suicidi che avvenivano nei centri¹³.

Insomma, un altro fenomeno atroce da affrontare, legato alla questione della (post-)memoria e al tema della ripercussione dei grandi traumi su coloro che li hanno vissuti e sulle generazioni successive¹⁴. In questo quadro va inclusa anche la Transizione, che deve essere considerata la fase ulteriore di un processo ancora in corso. Le ricadute di questa situazione si manifestano nella narrazione dei protagonisti reali e dei loro cari, negli studi dei ricercatori e nella creazione artistica.

In ambito letterario, e quindi anche teatrale, il concetto di trasmissione è fondamentale in tutte le opere che trattano il tema, perché la funzione testimoniale della parola è essenziale per far emergere la memoria ereditata, il patrimonio assunto da una comunità di individui, portatori di

una post-memoria di cui devono scoprire la natura oltre che inventare la forma¹⁵. E, poiché la Spagna non ha ancora compiuto il processo di istituzionalizzazione politica della memoria, le conseguenze del ritardo emergono nella produzione artistica, evidenziando una lacuna che ha ostacolato lo sviluppo dell'identità collettiva¹⁶.

Tutto ciò è necessario per concettualizzare e problematizzare il trauma e le sue conseguenze e vincere l'oblio, causato dal passare del tempo ma anche propiziato da chi ha voluto e vuole silenziare l'accaduto, fino a negarlo nelle forme più esasperate di revisionismo, per riscrivere la storia da una prospettiva addomesticata¹⁷.

Così, in Spagna a partire dagli anni '90 si sviluppa il *nuevo teatro de la memoria*¹⁸, che elabora una nuova storia a partire dalla testimonianza dei vinti, per assicurare la reintegrazione della parola delle vittime nella narrazione storica e nella memoria collettiva¹⁹.

Il teatro di Ripoll è un esempio paradigmatico dell'impegno per il recupero della memoria storica nel panorama drammaturgico del XXI secolo. Nella sua opera, il tema della memoria della Guerra Civile è dominante²⁰. La drammaturga ha affermato "sono nipote di esiliati e questo ti segna"²¹, includendosi nella *generación de los nietos*, depositaria della trasmissione della memoria storica e portatrice di post-memoria. Così, Ripoll contribuisce con i suoi apporti originali al riscatto delle storie delle vittime e allo sviluppo di questo sottogenere teatrale. Ciò è dovuto al fatto che la sua testimonianza è frutto del lavoro di una portatrice implicata di post-memoria, in quanto discendente di vittime, che è al contempo una portatrice non implicata di post-memoria, perché come drammaturga

nelle sue opere riesprime attraverso la finzione la realtà storica cui si ispira.

Lo studio di queste *piezas* permette di definire l'estetica memorialistica di Ripoll e di indentificarne gli aspetti chiave per l'interpretazione critica. Si pensi alle diverse tipologie di lascito, concretizzate attraverso la trasposizione fittizia della (post-)memoria; ai personaggi (scenici ed extra-scenici), agli omologhi, ai *muertos vivientes*²², resuscitati dai ricordi dei vivi, che emergono persino in modo autonomo (come la protagonista di *Descarriadas*), si auto-ricordano e funzionano come deposito di memoria culturale individuale e collettiva²³, come le foto, gli oggetti e i luoghi; oppure si considerino le ambientazioni reali o realistiche e tuttavia cariche di un forte simbolismo, gli oggetti-emblema o i concetti-emblema²⁴; o ancora il tempo curvo della (post-)memoria, in cui passato e presente fluiscono senza soluzione di continuità²⁵, o il tempo fisso incagliato nel trauma, che riprende il suo corso una volta attivato il meccanismo di elaborazione²⁶. Attraverso tutto ciò, vengono materializzati ricordi individuali, familiari e collettivi, per contrastare l'oblio.

Descarriadas è un monologo incentrato su un altro lascito del franchismo: l'internamento nei centri del Patronato de Protección a la Mujer (1941-1984) di ragazze bollate come *descarriadas*. Come accennato, per finire in questi riformatori bastava discostarsi anche minimamente dalla morale imposta dal regime ed essere segnalate da funzionari preposti a questo genere di controlli. Fra i tanti aspetti scioccanti della vicenda, spicca il perdurare dell'esistenza dei centri fino alla metà degli anni '80 del secolo scorso (e in alcuni casi anche oltre). Si tratta di un fenomeno che nel corso di più di un quarantennio

ha coinvolto migliaia di ragazze, di cui non si sa quasi nulla: un altro esempio di intra-storia silenziata che l'opera porta sulla scena.

Il testo si basa su un minuzioso lavoro di documentazione e mostra l'estremizzazione di alcune tecniche di drammatizzazione del tema della (post-)memoria da parte di Ripoll. Come altre opere dell'autrice, *Descarriadas* nasce da un'indagine svolta a partire da un approfondito lavoro documentale e da mesi di interviste. In questo caso, si tratta dei pochi studi e dossier giornalistici disponibili, degli scarsi documenti superstiti relativi all'internamento di queste giovani nei riformatori franchisti e delle interviste condotte con alcune donne che in gioventù sono passate attraverso questa esperienza indelebile: per due mesi gli incontri con cinque sopravvissute all'orrore della Maternidad de la Almudena de Peña Grande, dove venivano internate ragazze che si trovavano a fare i conti con una gravidanza considerata una colpa, hanno fatto emergere elementi chiave per la stesura dell'opera. A partire da questa base documentale e testimoniale, Ripoll crea il personaggio di Paloma, una figura fittizia e, tuttavia, riflesso realistico e simbolo delle migliaia di ragazze protagoniste di queste vicende. Un'adolescente come tante, di estrazione sociale modesta, che vive in piena Transizione. Una Transizione ben diversa dall'immagine veicolata dal discorso dominante, che nasconde inquietanti strascichi del regime, celati dietro a quel Patto dell'oblio le cui conseguenze gravano ancora oggi sul Paese. Perché, come ha affermato Ripoll, "sotto la *movida* c'era un nido di vermi e sotto la nostra transizione esemplare, un cimitero"²⁷.

Nell'opera, la drammaturga plasma la figura della protagonista attraverso un monologo in forma di concerto rock e contestualizza la vicenda con riferimenti concreti, come l'assassinio della studentessa comunista militante Yolanda González (1 febbraio 1980) e di John Lennon (8 dicembre 1980), la creazione di Naranjito, la mascotte dei mondiali di calcio del 1982, supportati da una colonna sonora che inasprisce i brani musicali in voga negli anni '80 e contribuisce a calare la vicenda in un momento storico preciso. Siamo nella fase finale dell'esistenza di questi riformatori e della Transizione democratica (1975-1982) e questo, da un lato, riflette un dato oggettivo, dall'altro, enfatizza il contrasto stridente tra l'apparente esplosione di libertà nella società spagnola dell'epoca e il retaggio della dittatura.

Paloma Martínez Cruz, questo il nome della protagonista, racconta in prima persona la propria storia, simile a quella di tante altre internate, che inizia tra le mura domestiche. Si presenta come un'adolescente di 15 anni che salta la scuola, esce di sera, si trucca di nascosto, partecipa alle manifestazioni, come quella in omaggio alla studentessa Yolanda González, l'attivista comunista trucidata dagli estremisti di destra. Tutto questo scatena la violenza fisica da parte del padre; fino a che, dopo le ennesime percosse, la ragazza scappa di casa e l'uomo la denuncia alla polizia. Identificata dalla Guardia Civil, viene condotta in un Centro de Observación y Clasificación e sottoposta a una visita ginecologica per verificare se sia vergine o meno. È così che arriva in un riformatorio del Patronato. Dopo un primo internamento, fugge, conosce un ragazzo con il quale, per un breve periodo, scopre la normalità – che

definisce felicità. Ma viene di nuovo ritrovata dalla Guardia Civil e condotta in un altro riformatorio: adesso aspetta un figlio e la sua situazione si aggrava. Partorisce la sua bambina nell'istituto e dopo pochi giorni la piccola le viene sottratta, finendo per alimentare il giro di adozioni illegali, fenomeno reale fiorito durante la dittatura e protrattosi anche nel corso della Transizione, realisticamente registrato dal monologo.

Il racconto di Paloma, però, contiene un altro elemento chiave che la giovane enuncia in apertura, ossia la doppia morale che la discrimina come donna: la fuga di un ragazzo non avrebbe avuto conseguenze gravi, ma per una quindicenne significava il riformatorio.

La ragazza inizia a snocciolare i ricordi di un'epoca non così lontana, quando in Spagna esistevano centri in cui le internate venivano sottoposte a sevizie psicologiche e fisiche²⁸. Con lo sviluppo progressivo dell'azione, si scopre che la protagonista è stata rinchiusa nel luogo in cui paga per la sua colpa, stigmatizzata, punita dalla morale imposta dalla Sección Femenina della Falange Española (ramo femminile del partito, fondata nel 1934 e sciolta alla morte del dittatore), privata di sua figlia da coloro che dovevano occuparsi di lei, di solito le religiose degli ordini che gestivano queste strutture, e obbligata al silenzio. Una storia silenziata, che ora l'opera trasforma in grido.

Sin dall'inizio del monologo, Paloma abbatte la quarta parete, si rivolge agli spettatori e li invita ad ascoltare il *concierto de la muerta*: in apertura, con un inaspettato snodo dell'azione, la giovane afferma di essere morta, un fantasma, l'ennesimo morto vivente di Ripoll. Stavolta,

a differenza di altre *piezas* della drammaturgia, il fantasma occupa tutta la scena, tutto lo svolgimento dell'azione e tutta la storia, di cui è protagonista assoluta. Non vi sono altre figure e quelle che la giovane rievoca sono ragazze-fantasma come lei: altre vittime dei riformatori, morte suicide o in circostanze poco chiare. Qui non vi sono i vivi a sostenere il personaggio fantasmatico ma, al contrario, è la figura fantasmatica l'elemento centrale. Tutto ruota attorno a questa adolescente suicida, proprio per enfatizzarne la vicenda e, allo stesso tempo, potenziare il messaggio²⁹.

La storia, narrata dalla prospettiva personale, è il simbolo di quella di tutte le altre giovani rinchiusi nei centri del Patronato. E infatti altre morte viventi si affacciano sulla scena, rievocate dal ricordo o presentate da voci fuori campo, in un elenco staniante che enumera nomi, dati, la fine di queste ragazze, alcune sopravvissute, altre scomparse nel nulla, altre ancora morte suicide, schiacciate dal peso delle sevizie quotidiane. Durante la loro presentazione, le morte viventi balzano verso il proscenio, con la loro aria di ragazzine morte troppo presto, contribuendo alla grotteschizzazione di alcuni aspetti, altro elemento chiave del teatro di Ripoll. L'importanza dell'affiorare di queste voci, del profilarsi di queste presenze fantasmatiche è cruciale, perché consente a una intra-storia ignorata di riemergere, disincagliando dall'oblio identità e vicende, silenziate per tacitare una parte di quel passato della Spagna franchista prolungatosi durante la Transizione.

Attraverso l'ibridazione di elementi reali e visionari, Ripoll evoca un affresco destabilizzante, riflesso dell'urgenza di recupero della memoria storica e della

riumanizzazione di queste donne, vittime del regime³⁰, che l'avvio verso la democratizzazione ha invece silenziato. Sfruttando la tecnica di costruzione del personaggio e la strutturazione dello sviluppo dell'azione, la drammaturga obbliga il pubblico ad affrontare una questione scomoda e stimola negli spettatori la riflessione sul tema e la conseguente presa di coscienza.

L'opera offre un esempio ulteriore di memoria esplicita³¹ o meta-memoria, che recupera il passato accostando piani cronologici diversi; ossia, il presente della rappresentazione, con la storia del personaggio in scena, un agente memorialistico che concretizza l'evocazione del passato; e il passato ricordato, quello della ragazza-fantasma che offre il suo *concierto de la muerta*, il cui vissuto affiora poco a poco, materializzandosi sul palcoscenico.

Anche altri aspetti metateatrali svolgono un ruolo chiave, costruiti attraverso effetti meta-drammatici che rimandano al dramma secondario messo in scena (la storia passata dell'adolescente che si affaccia al presente del suo concerto fantasmatico); la focalizzazione soggettiva e la prospettivizzazione cronologica, rappresentata dalla contrapposizione tra la Paloma internata e la Paloma protagonista del concerto soprannaturale; la prospettivizzazione spaziale, che si concretizza nell'opposizione tra il luogo presente (il concerto sul palco) e il luogo passato (i centri del Patronato) che emergono dal racconto della protagonista con tragica attualità, delimitando il perimetro di uno spazio eterotopico, in cui coesistono luoghi diversi³². O la presenza dei *muertos vivientes*, dei fantasmi, ma anche le visioni o i ricordi di defunti dalle connotazioni spettrali, come Paloma e le sue compagne di sventura, le altre

morte che formano il coro grottesco che la accompagna durante il concerto-spettacolo. O ancora la multimedialità, gli effetti audio-visivi e una vasta gamma di elementi di questo tipo, potenziati dalla dimensione strategica del fantasmatico concerto rock.

L'opera rinnova la natura e intensifica e l'impiego di questi elementi, ne arricchisce l'articolazione interna e li declina in modo originale, grazie alla potente creatività dell'autrice. Ne è la prova il fatto che la *pieza* non attualizza il passato attraverso l'allestimento meta-drammatico, ma lo recupera attraverso il monologo (in questo caso, anche attraverso la dialettica tra Paloma e i suoi interlocutori muti, ossia, gli spettatori) che si svolge all'interno della dimensione spazio-temporale principale (il concerto rock) ma che si radica nel presente di ogni singola rappresentazione, quando la giovane abbatte la quarta parete e si rivolge al pubblico. Tutto ciò culmina nel momento in cui, attraverso le parole di Paloma, la stessa protagonista – una morta vivente – e le altre ragazze morte che la giovane menziona appaiono in scena, occupano il presente e prendono la parola.

Qui la differenza decisiva, rispetto agli altri testi di Ripoll, è che – come accennato – la morta ha bandito i vivi dalla scena, divenuta il suo terreno di azione, suo e delle sue compagne, morte come lei. In un tragico *loop* spazio-temporale, si passa dalla sofferenza del passato alla sofferenza del ricordo che prende forma nel presente scenico della rappresentazione e, attraverso il dialogo-ponte con il pubblico, nel presente extra-scenico degli spettatori che di volta in volta assistono alla rappresentazione. Si passa dai luoghi dell'inferno di allora al limbo in cui Paloma e le altre si dibattono, ancora tormentate da ciò che

hanno subito in vita, persino ora, da morte, e che si proietta sulla sala in cui i presenti assistono allo spettacolo.

Il formato del concerto rock sostiene strategicamente le vicissitudini di Paloma e delle altre ragazze morte, con brani di artisti e gruppi di moda nella Spagna della *movida* (Janis Joplin, Patty Smith, Bob Dylan, ecc.). Durante lo spettacolo, la protagonista canticchia alcuni di questi pezzi; in particolare, un frammento di *Gloria* di Patty Smith, per sfogarsi e denunciare l'impotenza, sua e delle altre internate: "Jesus died for somebody's sins, but not mine", ripete in modo ossessivo, con rabbia incontenibile. Nell'epilogo, risuona significativamente il motivo di Naranjito, il *jingle* dei mondiali di calcio del 1982. La musica, quindi, funge da colonna sonora dell'opera, radica i ricordi in un momento storico recente e contribuisce a suscitare il senso di straniamento, prodotto dalla scoperta dell'insospettata prossimità dei fatti rievocati, accaduti durante una Transizione democratica definita esemplare, la cui esemplarità viene messa in discussione.

La peculiare tecnica di drammatizzazione del tema, nell'opera, è costituita dall'evocazione della memoria esplicita attraverso lo sdoppiamento costante, che parte dal recupero e dall'attualizzazione della storia passata. Questa duplicità viene declinata in modo vario a livello scenico, nella contrapposizione tra spazio scenico ed extra-scenico, ossia tra presenza e assenza, che a sua volta viene articolata in sotto-livelli, frutto di biforcazioni iterate: della protagonista, la Paloma internata e la Paloma-fantasma del concerto, un'originale portatrice di memoria storica che parla dalla dimensione della morte; del tempo, ossia, l'adesso della rappresentazione,

l'allora – il tempo assente – della storia della giovane suicida, l'ora degli spettatori in sala; dello spazio, il qui rappresentato sulla scena del concerto, in cui si sviluppa l'azione, e il là – lo spazio assente – del riformatorio e degli altri luoghi rievocati, che irrompono nello spazio fisico del pubblico grazie all'espedito del concerto.

Quanto illustrato riporta alla luce l'architettura ricca e complessa della *pieza*, il trattamento originale del tema, la sua traduzione scenica ancora una volta innovativa e la sua declinazione strategica, che assumono il profilo di un modello per la teorizzazione sull'estetica e sulle modalità della drammaturgia della (post-)memoria, su quella *generación de los nietos* che contribuisce al riscatto delle storie delle vittime del franchismo.

In questa prospettiva, anche la scenografia si rivela essenziale: sul fondo, in parte occultate da grandi teli di plastica traslucida, si intravedono una batteria e alcune chitarre elettriche; verso il proscenio, si trova il microfono di cui la protagonista si serve per interpretare frammenti di canzoni e con cui le altre ragazze morte di presentano al pubblico; sulla destra dello spettatore, uno schermo montato su un trabattello proietta brevi frasi in inglese che sintetizzano gli episodi della vita della protagonista, come titoli di canzoni.

Allo stesso modo, pure gli effetti audio risultano fondamentali, in particolare le voci fuori campo. Attraverso di esse viene data la parola alle compagne di sventura di Paloma, ricordate attraverso brevi frasi crude, in cui la loro storia è tratteggiata attraverso scarni dati tragici, mentre Paloma le ricorda e lo spettatore ne ascolta la testimonianza: frammenti di discorso che vincono la morte e attraversano il

sottile diaframma che le separa dai vivi. Poi, una voce fuori campo presenta alcune delle ragazze internate nel Patronato, in una sorta di carosello macabro, costruito attraverso la grotteschizzazione, con un nuovo e significativo uso sapiente degli effetti sonori. Altre volte, le voci fuori campo ripetono gli insulti che le religiose rivolgevano alle giovani mentre partorivano, presentando il profilo delle vittimarie che gestivano i riformatori, co-responsabili delle sofferenze e della rovina di queste sventurate.

Anche il linguaggio contribuisce ad alimentare il senso di straniamento: talvolta pare eccessivo, duro, altre volte sembra non essere sufficiente, perché è quasi impossibile trovare le parole per descrivere l'orrore vissuto dalla protagonista e dalle sue compagne. L'espressività del monologo e le sue peculiarità linguistiche restituiscono la sensazione dell'ineffabilità di un vissuto drammatico e spesso tragico, dell'inadeguatezza della parola, che non basta a ricostruire l'orrore.

L'obiettivo dello spettacolo è denunciare tutto ciò attraverso la drammatizzazione della vicenda-simbolo di una figura-simbolo: *Descarriadas* non è un monologo storico o a sfondo morale, né un esempio di teatro documento (la storia della protagonista è fittizia, sebbene ispirata a figure e testimonianze reali). Si tratta di un testo che intende rendere omaggio a queste donne silenziate; è il grido di una donna che dà voce al grido di altre donne.

Così, meta-memoria, meta-dramma, focalizzazione duplice, eterotopia dei personaggi, dell'azione, del tempo e dello spazio, tutti depositi di memoria culturale, producono la finzionalizzazione della storia e la storicizzazione della finzione.

Questi elementi, assieme alla deformazione grottesca e al contrasto espressionista, costituiscono le linee portanti della rappresentazione, ricca di riferimenti testuali e dispositivi performativi che rielaborano materiali storiografici, sempre con fedeltà documentale³³. Come afferma Reck, la drammaturgia della memoria di Ripoll è un esempio riuscito di teatro della memoria o teatro della responsabilità collettiva dei nipoti in chiave grottesca³⁴, ossia, di memoria della restituzione e della riparazione. È così che l'estetica del grottesco si afferma come meccanismo di protezione ricettiva³⁵ e come strategia privilegiata per questo teatro di denuncia e rivendicazione, l'unica che possa favorire il distanziamento necessario per affrontare l'insostenibile, l'indicibile, il tragico assoluto, per garantire l'efficacia di questo teatro di denuncia³⁶.

Tutto ciò produce un misto di immersione e straniamento e trascende la tragicità attraverso un visionarismo in cui la componente onirica e fantasmatica viene ibridata con la realtà³⁷ e fa emergere inquietanti lati oscuri³⁸, con toni e registri che intensificano un trattamento tragico-umoristico il cui obiettivo è contrastare l'oblio³⁹.

Orrore, poesia, simbolismo, musica, narrazione e azione convergono nella decostruzione e nella ricostruzione di queste esistenze soffocate, quella di Paloma, delle sue compagne morte e delle giovani reali finite tra gli ingranaggi di una macchina terribile, alimentata dal regime e non sufficientemente contrastata dalla Transizione. In queste storie, spicca l'evidenza dell'aleatorietà con cui qualunque giovane poteva diventare vittima di soprusi e violenze scandalosamente recenti. Per questo *Descarriadas* è un monito, un riflettore puntato sulla storia recente della Spagna;

uno spettacolo dai contrasti forti, costruiti attraverso la parola, gli effetti audio-visivi, la musica e l'azione. È una visione stranante e sinistra, in cui tuttavia trovano posto l'umorismo, la tenerezza, i sogni adolescenziali. Paloma, come le altre figure rievocate, sfugge per un momento all'inferno in cui è stata relegata e all'incubo del ricordo di un'esperienza troppo dura; diventa protagonista di un concerto rock, allegoria tragica e grottesca di una ribellione e di una liberazione frustrate, per reclamare attraverso la drammatizzazione ciò che le è dovuto: giustizia, riscatto della persona, contrasto dell'oblio.

Lo spettacolo è potente e colpisce lo spettatore nel profondo, denuncia i crimini commessi contro le internate e nasce dalla necessità di parlare di una parte in pratica sconosciuta di una Spagna prossima: le vessazioni e le violenze inflitte a migliaia di ragazze nei riformatori del Patronato de Protección a la Mujer. Parlare di queste vittime è doveroso per far emergere l'accaduto e riscattarle in qualche modo. È per questo che il progetto ha visto la luce, per rivelare ciò che è stato occultato, per rompere il muro di silenzio dietro al quale sono state invisibilizzate queste giovani e le loro vicende.

Un'opera impegnata e intensa, un altro affresco destabilizzante di Ripoll, che insiste sulla necessità di recupero urgente e non più procrastinabile della memoria storica, di ri-umanizzazione delle vittime della dittatura⁴⁰, ma anche e soprattutto sulla necessità di conoscere il passato prossimo della Spagna, per riscattare queste donne silenziate, cancellate, e restituire loro un nome e una storia.

BIBLIOGRAFIA

- Amo Sánchez, Antonia, “Du silence des fosses a 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, “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, in *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 39, n. 2, 2014, pp. 337-365.
- Amo Sánchez, Antonia, “*El triángulo azul*, de Laila Ripoll y Mariano Llorente”, in *Don Galán*, n. 6, 2016, pp. 1-9, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=5_1&el-triangulo-azul-de-mariano-llorente-y-laila-ripoll-el-clamor-celeste-de-la-memoria&por-antonia-amo-sanchez. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Anonimo, “El cierre del reformatorio de San Fernando de Henares acabará con una situación digna de las novelas de Dickens”, articolo senza firma, in *El País*, 05 aprile 1985, https://elpais.com/diario/1985/04/05/madrid/481548260_850215.html. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Anonimo, “La nueva Ley de Memoria Democrática dispone una regla para el acceso a la nacionalidad de los hijos y nietos de los exiliados nacidos en el extranjero”, articolo senza firma, in *España Exterior*, 15 settembre 2020, <https://www.espanaexterior.com/la-nueva-ley-de-memoria-democratica-dispone-una-regla-para-el-acceso-a-la-nacionalidad-de-los-hijos-y-nietos-de-los-exiliados-nacidos-en-el-extranjero/>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Armengou, Montserrat e Ricard Belis, *Els nens perduts del franquisme*, Barcelona, Proa, 2002.
- Armengou, Montserrat e Ricard Belis, *Las fosas del silencio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.
- Bennett, Tony, “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum”, in Katharine Hodgkin (ed.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, London, Transaction Publishers, 2006, pp. 40-54.
- Caruana, Pablo, “Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde los lados sombríos”, in *Primer Acto*, n. 288, 2001, pp. 132-134.
- Di Giovenale, Simona, *La drammaturgia memorialistica ai tempi della ‘generación de los nietos’. La memoria in scena nel teatro di Laila Ripoll*, tesi dottorale, Roma, Università di Roma Tre, 2019.
- Espinosa, Francisco, *El fenómeno revisionista o el fantasma de la derecha española*, Badajoz, Los Libros del Oeste, 2005.
- Floek, Wilfried, “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, in José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 185-209.
- Fox, Manuela, “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, in José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 549-564.
- García del Cid Guerra, Consuelo, *Las desterradas hijas de Eva*, Madrid, Anantes Gestoría Cultural, 2017 (2012).
- García del Cid Guerra, Consuelo, *Ruega por nosotras*, Granada, Algón Editores, 2015.
- García Martínez, Anabel, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016.
- García Pascual, Raquel, “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica”, in *Signa*, n. 21, 2012, pp. 13-54.
- Grosso, Josefina, “Los reformatorios de mujeres fueron cárceles ocultas y legales en mano de religiosas”, in *Público*, 27 dicembre 2014, <https://www.publico.es/politica/orfanatos-mujeres-carceles-ocultas-y.html>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Guillén Lorente, Carmen, *El Patronato de Protección a la Mujer: Prostitución, moralidad e intervención estatal durante el franquismo*, tesi dottorale, Murcia, Universidad, 2018.
- Guzmán, Alison, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, tesi dottorale, Salamanca, Universidad, 2012.

- Guzmán, Alison, "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll", in *Don Galán*, n. 2, 2012, pp. 1-5, https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4&pag=5. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Henríquez, José, "Entrevista con Laila Ripoll. 'Soy nieta de exiliados y eso marca'", in *Primer Acto*, n. 310, 2005, pp. 118-127.
- Hirsch, Marianne, "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory", in *Discourse*, vol. 15, n. 2, 1992-1993, pp. 3-29.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Boston, Harvard UP, 1997.
- Lauge, Hans, "Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de la memoria", in *Politika*, s.n. (s.a.), pp. 1-12, <https://www.politika.io/fr/notice/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela-espanola>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- López de Abiada, J.M. e Andreas Stucki, "Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural", in *Iberoamericana*, n. 15, 2004, pp. 103-122.
- Middleton, David e Derek Edwards, *Collective remembering*, London, Sage Publications, 1990.
- Nora, Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, 3 voll.
- Oranich, Magda, "Las Instituciones para las 'mujeres caídas'", in *Revista Vindicación Feminista*, n. 15, 1977, pp. 22-25.
- Orazi, Veronica, "Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll", in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n. 20, 2017, pp. 251-267.
- Orazi, Veronica, "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*", in Simone Trecca (ed.), *Los escenarios de la posmemoria en el teatro hispánico último*, monografico di *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 521-532.
- Orazi, Veronica, "La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* (2010) de Laila Ripoll", in *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 278-300.
- Orazi, Veronica, *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, monografico di *eHumanista/IVITRA*, n. 19, 2021, pp. 118-126.
- Orazi, Veronica, "Memoria histórica y Postmemoria en las tablas: el teatro de Laila Ripoll", in Veronica Orazi (ed.), *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, monografico di *eHumanista/IVITRA*, n. 19, 2021, pp. 256-275.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, "La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982", in *Anales de Literatura Española*, n. 21, 2009, pp. 143-160.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, "El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria", in *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, n. 8, 2013, pp. 77-89.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, "La *Trilogía de la memoria*. Laila Ripoll", in Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Arzobispado, 2013, pp. 5-19.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, "Notas para un panorama del teatro español actual", in *Cuadernos AISPI*, n. 7, 2016, pp. 13-28.
- Rametta, Irene, *La dramaturgia di Laila Ripoll tra memoria e grottesco*, tesi di laurea, Pisa, Università, 2010.
- Reck, Isabelle, "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", in *Signa*, n. 21, 2012, pp. 55-84.
- Ripoll, Laila, *Descarriadas*, testo inedito, 2018.
- Rovecchio Antón, Laetia, *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, tesi dottorale, Barcelona, Universidad, 2015.
- Silva Barrera, Emilio, "España: es hora de acabar con el apartheid de las víctimas de la violencia", in *ElDiario.es*, 13 luglio 2017, http://www.eldiario.es/zonacritica/Espana-acabar-apartheid-victimas-violencia_6_664643554.html. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Teatro al punto, "*Descarriadas* de Laila Ripoll, dossier dello spettacolo, 2018, <https://palomarodermartinez.files.wordpress.com/2018/07/dossierdescarriadassep18digital.pdf>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.

- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, New York, Cornell UP, 1993.
- Tyras, Georges e Juan Vila (ed.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012.
- Valenzuela, Javier, "Tensión en el reformatorio de San Fernando de Henares tras la muerte de una interna que intentaba escaparse", in *El País*, 23 settembre 1983, https://elpais.com/diario/1983/09/23/madrid/433164255_850215.html. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Valverde Gefaell, Clara *Desenterrar las palabras*, Barcelona, Icaria, 2016 (2014).
- Vilches de Frutos, Francisca, "Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo", in Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, Oviedo, KRK, 2010, pp. 9-29.
- Zuil, María, "Peña Grande, la maternidad de los horrores que sobrevivió a Franco", in *El Confidencial*, 3 giugno 2018, https://www.elconfidencial.com/espana/2018-06-03/penagrande-maternidad-franco-democracia_1568352/. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.

NOTE

1. Veronica Orazi, "Memoria histórica y Postmemoria en las tablas: el teatro de Laila Ripoll", in Veronica Orazi (ed.), *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, monografico di *eHumanista/IVITRA*, 19, 2021, pp. 256-275.
2. Veronica Orazi, "Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context", in Veronica Orazi (ed.), *Op. cit.*, pp. 118-126.
3. Antonia Amo Sánchez, "Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)", in *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 39, n. 2, 2014, pp. 337-365.
4. Anonimo, "La nueva Ley de Memoria Democrática dispone una regla para el acceso a la nacionalidad de los hijos y nietos de los exiliados nacidos en el extranjero", articolo senza firma, in *España Exterior*, 15 settembre 2020.
5. Emilio Silva Barrera, "España: es hora de acabar con el apartheid de las víctimas de la violencia", in *ElDiario.es* 13 luglio 2017.
6. Hans Lauge, "Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de la memoria", in *Politika*, s.n. (s.a.), pp. 2 e 5.
7. Montserrat Armengou e Ricard Belis, *Els nens perduts del franquisme*, Barcelona, Proa, 2002.
8. Magda Oranich, "Las Instituciones para las 'mujeres caídas'", in *Revista Vindicación Feminista*, n. 15, 1977, pp. 22-25; Consuelo García del Cid Guerra, *Las desterradas hijas de Eva*, Madrid, Anantes Gestoría Cultural, 2017 (2012); Consuelo García del Cid Guerra, *Ruega por nosotras*, Granada, Algón Editores, 2015; Carmen Guillén Lorente, *El Patronato de Protección a la Mujer: Prostitución, moralidad e intervención estatal durante el franquismo*, tesi dottorale, Murcia, Universidad, 2018.
9. Consuelo García del Cid Guerra, *Op. cit.*, pp. 14-15, 20, 55, 60, 71-72, 92 e ss.
10. *Ibidem*, p. 29.
11. *Ibidem*, pp. 71-75; María Zuil, *Peña Grande, la maternidad de los horrores que sobrevivió a Franco*, in *El Confidencial*, 3 giugno 2018.
12. Javier Valenzuela, "Tensión en el reformatorio de San Fernando de Henares tras la muerte de una interna que intentaba escaparse", in *El País*, 23 settembre 1983.
13. Anonimo, "El cierre del reformatorio de San Fernando de Henares acabará con una situación digna de las novelas de Dickens", articolo senza firma, in *El País*, 5 aprile 1985.
14. Clara Valverde Gefaell, *Desenterrar las palabras*, Barcelona, Icaria, 2016 (2014).
15. Georges Tyras e Juan Vila (ed.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, p. 17.
16. J.M. López de Abiada e Andreas Stucki, "Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural", in *Iberoamericana*, 15, 2004, p. 109.

17. Montserrat Armengou e Ricard Belis. *Las fosas del silencio*, Barcelona, Plaza&Janés, 2004; Francisco Espinosa, *El fenómeno revisionista o el fantasma de la derecha española*, Badajoz, Los Libros del Oeste, 2005.
18. Wilfried Floek, "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente", in José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 185-209; Manuela Fox, "El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI", in José Romera Castillo (ed.), *Op. cit.*, pp. 549-564; Eduardo Pérez-Rasilla, "La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982", in *Anales de Literatura Española*, n. 21, 2009, pp. 143-160; Antonia Amo Sánchez, "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; Francisca Vilches de Frutos, "Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo", in Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, Oviedo, Ediciones KRK, 2010, pp. 9-29; Eduardo Pérez-Rasilla, "El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria", in *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, n. 8, 2013, pp. 77-89; Antonia Amo Sánchez, "Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)", in *Op. cit.*; Anabel García Martínez, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016.
19. Georges Tyras e Juan Vila (ed.), *Op. cit.*, p. 16.
20. Eduardo Pérez-Rasilla, "La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll", in Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Arzetzblai, 2013, p. 8.
21. "Soy nieta de exiliados y eso marca", José Henríquez, "Entrevista con Laila Ripoll. 'Soy nieta de exiliados y eso marca'", in *Primer Acto*, n. 310, 2005, pp. 118-127.
22. Alison Guzmán, "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll", in *Don Galán*, n. 2, 2012, pp. 1-5.
23. Tony Bennett, "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum", in Katharine Hodgkin (ed.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, London, Transaction Publishers, 2006, pp. 40-54.
24. Devid Middleton e Dereck Edwards, *Collective remembering*, London, Sage Publications, 1990; Pierre Nora, (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992. 3 vols.; Marianne Hirsch, "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory", in *Discourse*, 15, n. 2, 1992-1993, pp. 3-29; Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Boston, Harvard UP, 1997.
25. Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, New York, Cornell UP, 1993.
26. Veronica Orazi, "Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll", in *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, n. 20, 2017, pp. 251-267; Veronica Orazi, "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*", in Simone Trecca (ed.), *Los escenarios de la posmemoria en el teatro hispánico último*, monografico di *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 521-532.
27. "Debajo de la movida se escondía un nido de gusanos y debajo de nuestra transición ejemplar, un cementerio", Teatro al punto, "*Descarriadas*" de Laila Ripoll, dossier sullo spettacolo, s.l., s.e., 2018, p. 5.
28. Josefina Grosso, "Los reformatorios de mujeres fueron cárceles ocultas y legales en mano de religiosas", in *Público*, 27 dicembre 2014.
29. Veronica Orazi, "La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* (2010) de Laila Ripoll", in *Orillas*, n. 8, 2019, pp. 278-300.
30. Eduardo Pérez-Rasilla, *Op. cit.*, p. 14; Laeticia Rovecchio Antón, *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, tesi di dottorato, Barcelona, UB, 2015; Irene Rametta, *La drammaturgia di Laila Ripoll tra memoria e grottesco*, tesi di laurea, Pisa, Università di Pisa, 2010.

31. Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, tesi dottorale, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 20-21.
32. Simona Di Giovenale, *La drammaturgia memorialistica ai tempi della 'generación de los nietos'. La memoria in scena nel teatro di Laila Ripoll*, tesi dottorale, Roma, Università di Roma Tre, 2019, p. 74.
33. Antonia Amo Sánchez, "El triángulo azul, de Laila Ripoll y Mariano Llorente", in *Don Galán*, n. 6, 2016, p. 8.
34. Isabelle Reck, "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", in *Signa*, n. 21, 2012, p. 60.
35. Antonia Amo Sánchez, *Op. cit.*, pp. 1, 4 e 8.
36. Isabelle Reck, *Op. cit.*, pp. 58 e 61; Raquel García Pascual, "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica", in *Signa*, n. 21, 2012, pp. 13-54.
37. Eduardo Pérez-Rasilla, *Op. cit.*, p. 9.
38. Pablo Caruana, "Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde los lados sombríos", in *Primer Acto*, n. 288, 2001, pp. 132-134.
39. Antonia Amo Sánchez, *Op. cit.*, pp. 2-3 e 5-6.
40. Eduardo Pérez-Rasilla, *Op. cit.*, p. 14.