

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

Comitato Scientifico:

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Enrico Di Pastena (Pisa),
Antonio Gargano (Napoli), Alessandro Martinengo (Pisa),
Valentina Nider (Trento), Norbert von Prellwitz (Roma),
Maria Grazia Profeti (Firenze), Aldo Ruffinatto (Torino),
Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense), Pedro Ruiz Pérez (Córdoba)

Segreteria di redazione:

Elena Carpi (Pisa), Rosa María García Jiménez (Pisa), Selena Simonatti (Pisa)

periodico annuale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

Suscripción: Para suscribirse a la revista es necesario darse de alta en la página web (<http://riviste.edizioniets.com/rfli>). Una vez registrado, el usuario puede acceder con su contraseña y realizar la suscripción, que podrá ser particular o institucional (en papel, en PDF o en ambas modalidades), en el área 'Suscripción' – 'Mi suscripción' que se halla en la columna de la derecha.

Tarifas 2017

Suscripción para Italia: € 48,00 (personal), € 60,00 (para instituciones)

Suscripción para otros países: € 60,00 (personal), € 70,00 (para instituciones)

Suscripción a la revista en formato electrónico: € 36,60 (personal),
€ 60,00 (para instituciones)

La suscripción a la revista en papel incluye los costes de envío. Para los números anteriores al último (€ 60,00), para Italia y el extranjero, se cobrarán los gastos de envío. El lector podrá consultar libremente los números electrónicos de la revista hasta el volumen X (2007).

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XX
2017



Edizioni ETS

Ver informaciones y normas para los autores exclusivamente en:

<http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/pages/view/editorialRules>



INDICE

ROBERTO MONDOLA <i>Recrear la lengua de Petrarca en el siglo XX: los Cancioneros de Ángel Crespo y Jacobo Cortines</i>	9
ADALID NIEVAS ROJAS <i>Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (I). Años italianos</i>	45
ADRIÁN J. SÁEZ <i>Las «sargas pintadas» de la venta: écfrasis y tapicería en el Quijote (II, 71)</i>	85
FEDERICA ZOPPI <i>Palabra, imagen, objeto: reflexiones sobre la concepción cervantina de la narración y del lenguaje a partir del cuento de las palabras heladas de Castiglione (Cortigiano, II, 8)</i>	99
MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO <i>Imágenes alquímicas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda, de Miguel de Cervantes</i>	125
JESÚS ANTONIO CID <i>La Canción Al Serenísimo Príncipe Filiberto de Antonio Mira De Amescua</i>	157
DANIELA PIERUCCI <i>I «retroscena» del parlamentarismo secondo Benito Pérez Galdós e Federico De Roberto</i>	187
GIOVANNA FIORDALISO <i>Pío Baroja e il romanzo degli anni '20: il caso de El laberinto de las sirenas</i>	205
BARBARA GRECO <i>Contrafactualidad fantapolítica coral: Imposible Sinaí de Max Aub (1982)</i>	237

VERONICA ORAZI <i>Memoria storica e teatro contemporaneo: Los niños perdidos di Laila Ripoll</i>	251
“AMISTAD A LO LARGO”. PER GIULIA POGGI	
FEDERICA CAPPELLI <i>Presentación</i>	271
ANTONIO GARGANO <i>«Homo homini lupus». Per una lettura del primo Tratado del Lazarillo de Tormes</i>	273
MERCEDES BLANCO <i>Sales y donaires: en torno a la minutio en la lírica juvenil de Góngora</i>	293
NOTE	
GIUSEPPE DI STEFANO, MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES <i>Reaparece un pliego suelto ‘perdido’: el Gaiferos libertador de Melisenda de la subasta Sotheby en 1936</i>	331
RECENSIONI	
EMRE ÖZMEN <i>Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Ser autor en la España del siglo XVIII, Gijón, Ediciones Trea, 2017, 526 pp.</i>	337
LIBRI RICEVUTI	341

MEMORIA STORICA E TEATRO CONTEMPORANEO:
LOS NIÑOS PERDIDOS DI LAILA RIPOLL

Los niños perdidos (2005)¹ fa parte della *Trilogía de la memoria*, definita anche *Trilogía fantástica* dall'autrice, in cui convivono memoria, soprannaturale, deformazione grottesca, umorismo e sarcasmo². Guardando lo spettacolo, leggendo il testo, questo innesto di (iper-)realismo e fantasmagoria, solo all'apparenza incongruente, si rivela efficace e poetico e ci si rende conto che esso concretizza un teatro a metà strada fra il clown metafisico de *La Zaranda* e l'*esperpento* valleinclaniano, con un tocco di fantastico e di spettacolo insieme, al contempo esempio di impegno per il recupero della memoria storica nel panorama drammaturgico del XXI sec., perché «la estética del grotesco es la vía privilegiada por ese teatro de denuncia y reivindicación [...] para [...] ofrecer una visión distanciada del mundo trágico»³. Di fatto, il grottesco consente di raggiungere «el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente lo insostenible, lo indecible de un mundo que ha “bestializado la humanidad” sin caer en el sentimentalismo o el patetismo, para salvaguardar la eficacia de un teatro de denuncia»⁴.

Il nucleo tematico è tragicamente semplice: quattro bambini internati in un Hogar de la Obra Nacional de Auxilio Social portano sulla scena la Spagna del Frente de Juventudes e della Sección Femenina della sinistra istituzione franchista, che 'accoglieva' i figli dei repubblicani morti, incarcerati o ridotti in miseria, per rieducarli e farne

¹ La prima dell'opera è stata presentata al X Festival de Madrid Sur nel 2005, poi – nello stesso anno – la *pieza* è stata allestita al Teatro María Guerrero della capitale spagnola. Il testo è stato pubblicato prima su rivista (Ripoll 2005a), con un'intervista all'autrice realizzata da José Henríquez (2005) – seguita dalla sua 'biografia teatrale' –, quindi in volume con prologo di Francisca Vilches de Frutos (Ripoll 2010), ancora in un libro miscelaneo sulle drammaturghe spagnole attuali (Ripoll 2011a), infine assieme alle altre due opere che compongono il trittico, con prologo di Eduardo Pérez-Rasilla (Ripoll 2013), da cui si cita. Cfr. anche Teruel Martínez 2006 e Casso 2016.

² Cfr. Caruana 2001, Lamartina-Lens 2009, Rametta 2010, Pérez-Rasilla 2011, Reck 2012.

³ Reck 2012: 58.

⁴ Reck 2012: 61.

dei cittadini modello nella prospettiva del regime. Uno scenario ricostruito con un meticoloso lavoro di ricerca, basato su fatti, su testimonianze dirette e su fonti documentali⁵.

È a partire da questo spunto che la drammaturga plasma un testo potente e magico, che si apre *in medias res* e resta inchiodato su un unico momento dilatato, cui fa da sfondo un luogo circoscritto (quattro personaggi nella soffitta dell'Hogar per un lasso di tempo limitato), dove i giochi, i dialoghi, le paure, la spavalderia faranno affiorare un trauma indelebile, voci e suoni, schegge di ricordi, figure e gesti frammentati, distorti dalla volontà di esorcizzarli. L'azione, che si sviluppa in una dimensione cronologica indefinita e in uno spazio imprecisato, ruota attorno a questi bambini che non cresceranno, circondati dai fantasmi del loro passato e ridotti loro stessi a ombra di ciò che sono stati.

Il tema, è evidente, è quello della memoria storica⁶, sviluppato però in modo originale sfruttando l'elaborazione della Fabula in Discorso, la sperimentazione attorno al punto di vista⁷ e alla dimensione spazio-temporale, la costruzione e l'interazione tra i personaggi, il dialogo, i meccanismi di produzione del fantastico attraverso precise dinamiche psicologiche, ottenendo una coesione massima tra gli elementi implicati e inducendo al contempo nello spettatore, in modo programmatico e costante, una sensazione di crescente disorientamento, sul quale – a ben vedere – si regge la *pieza*. Per raggiungere questo scopo, Ripoll lavora sulla lingua, sullo stile e sull'espressività, servendosi dell'allusione e della reticenza, in particolare dello scambio di battute ambiguo e contraddittorio tra i protagonisti, e delle aspettative contrastanti suscitate dal continuo altalenare tra le possibili interpretazioni di ciò che si sta svolgendo sulla scena.

Il lavoro di documentazione ibrida il teatro documento⁸ con un teatro

⁵ cfr. Vinyes-Armengou-Belis 2002a, in catalano, pubblicato poi anche in spagnolo Vinyes-Armengou-Belis 2002b. Si ricordi anche la serie di fumetti di Carlos Giménez, intitolata *Paracuellos*, pubblicata in due tappe: la prima dal 1977 alla fine degli anni '80, con 28 episodi raccolti in due album, *Paracuellos* e *Paracuellos 2* (Ediciones Amaika e Ediciones de la Torre); la seconda tappa dal 1997 al 2003, riunisce 26 episodi raccolti in quattro album, *Paracuellos 3*, *Paracuellos 4*, *Paracuellos 5*, *Paracuellos 6* (Ediciones Glénat).

⁶ Cfr. Amo Sánchez 2008. Sulla produzione teatrale ispirata al tema cfr. almeno i recenti Guzmán 2012, Rovecchio Antón 2015, García Martínez 2016. Vid. anche Ripoll 2005b e Ripoll 2011b.

⁷ Sul rapporto tra Fabula/Storia e Discorso e sul lavoro sul punto di vista cfr. almeno Genette 2006 e *I formalisti russi* 2003; sulla costruzione del testo teatrale cfr. Sanchis Sinisterra 2003, Sanchis Sinisterra 2004 e Orazi 2018.

⁸ Si ricordi *El convoy de los 927* (2008), della stessa autrice (Ripoll 2009), opera di

poetico-immaginario, producendo un testo in cui le due dimensioni, quella documentale e quella fantastica, si amalgamano: l'opera non descrive ma mostra miseria, privazioni e sevizie, in un dove e un quando volutamente indistinti; lo spettatore deve raccogliere gli indizi che gli vengono offerti per ricostruire l'accaduto e il colpo di scena finale rivelerà l'illusorietà di questa operazione, sconfessando quanto il pubblico avrà creduto di cogliere nel tentativo di interpretare ciò che ha visto. In quel momento, qualunque ricostruzione tentata risulterà errata, perché basata sugli elementi fuorvianti di cui il copione è costellato, centellinati con sapiente maestria. Solo il *desenlace* e il conseguente svelamento degli antecedenti, del presente, del tempo e del luogo reali chiariranno ciò che è avvenuto davvero, negando le apparenze che si riveleranno fittizie.

L'autrice si serve del rapporto dinamico tra Fabula e Discorso per dare voce e per enfatizzare la denuncia, innestando sui dati documentali, cioè i materiali d'archivio, gli studi, i saggi ma anche le opere letterarie che rimandano a generi diversi, persino al fumetto, i meccanismi di produzione del fantastico. Lo sviluppo dell'azione mostra la destrutturazione della linearità della Fabula e l'annullamento della narrazione, per produrre un Discorso imperniato sul punto di vista di uno dei personaggi, riflesso di un tempo e di un luogo bloccati, fulcro della storia, micro-perimetro all'interno del quale tutto si svolge.

La Fabula è spietata e ruota attorno a tre bambini e a un adulto minorato che si trovano nell'Hogar: uno di essi, Jesús el Cucachica – soprannominato Cuca –, il minore dei tre, è stato rinchiuso in soffitta per punizione; all'ennesima disobbedienza, la superiora fuori di sé irrompe nella soffitta-prigione e lo getta dalla finestra, picchiando a morte gli altri due – Marqués e Lázaro –, intervenuti in difesa dell'amico; il quarto personaggio – Tusó, il minorato – provoca la morte all'apparenza accidentale della superiora e, traumatizzato dalla vicenda, si crea un'auto-difesa psicologica, una dimensione fantastica che proietterà all'esterno. Nella sua mente, le tre piccole vittime continuano a vivere, chiuse nella soffitta dove egli le raggiunge per prolungare illuso-

radioteatro trasmessa da La Casa Encendida il 25 novembre 2007, poi allestita a teatro (Gijón) l'anno dopo: dall'inizio della Guerra Civile, 7.000 spagnoli morirono nei campi di concentramento nazisti; la *pieza* racconta la tragica fine di 927 di essi, ammassati su un treno e spediti nella Germania hitleriana; la figura del protagonista, Ángel, è ispirata a Galo Ramos (1924), un sopravvissuto ai campi che ha lasciato una significativa testimonianza della sua tragica esperienza in *Sobrevivir al infierno: memorias de una víctima del nacismo* (Ramos 2002). Cfr. anche Henríquez 2008.

riamente l'esistenza di sempre, con i giochi, le scaramucce e la complicità, finché riuscirà a elaborare il trauma e il senso di colpa, a superarli e a tornare alla realtà. È questo il momento in cui i fantasmi dei tre compagni morti, proiezione della sua mente turbata, escono di scena e si dissolvono⁹. Come si vedrà, la costruzione drammaturgica articola in una struttura variegata alcune componenti inscindibili, declinate secondo altrettante dicotomie, che tuttavia l'autrice organizza in un tutto unitario caratterizzato da una molteplicità di elementi che giocano un ruolo strategico: gli spazi onirici, gli spettri e i fantasmi che si mescolano coi vivi e, in particolare, la prospettiva, il punto di osservazione della vicenda che essi offrono, in cui l'aspetto ultraterreno deriva e si fonde col disagio psicologico¹⁰ e crea una meta-realtà fantastica di cui si verrà a conoscenza solo nell'epilogo.

La *pieza* rievoca attraverso i dialoghi, con poche e decise pennellate, uno scenario dalle tinte fosche, quello dell'epoca terribile dello svolgimento dei eventi: negli interventi degli attanti sono disseminate battute significative, per esempio nelle parole della suora, 'rieducata' dal regime dopo avere ripudiato i genitori – un caso fra i tanti, in linea con la strategia della dittatura –; ogni singola frase che la donna rivolge alle tre piccole vittime¹¹ rimanda all'orrore di quegli anni e all'oppressione violenta che li caratterizzava. Poco più oltre, quando il minorato imita la religiosa o i bambini giocano con un teatrino improvvisato – attivando l'effetto meta-teatrale che fornisce altri dati per la ricostruzione della vicenda – descrivono il trattamento cui sono sottoposti e le figure terribili che popolano il loro mondo: le lettere che ricevono vengono stracciate, le visite negate e sul piccolo *retablo* si affacciano la superiora e la Inspector de la Sección Femenina, responsabili di assurde sevizie, come p.e. la segregazione nella soffitta, senza acqua né cibo né contatti con l'esterno. Lo stesso meccanismo comunicativo si ripete quando Cuca e Lázaro ricordano di essere stati prelevati e messi su un treno e il primo rievoca il viaggio verso l'ospizio: in questo punto il testo offre

⁹ Cfr. anche Berardini 2016.

¹⁰ Reck 2012: 63; poco più oltre, la studiosa ribadisce che nelle cinque opere grottesche della Ripoll (*Santa perpetua*, *Atra bilis*, *Victor Breuch*, *Los niños perdidos*, *Un hueso de pollo*) «se mezclan con los vivos espectros y fantasmas que entran en los sueños y pesadillas y los provocan, o a los que alucinan los vivos, puras creaciones de sus obsesiones, angustias, memorias y recuerdos» (Reck 2012: 69).

¹¹ Per citare solo uno dei molti esempi inquietanti, riflesso di una pratica invalsa all'epoca: «mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres» (Ripoll 2013: 120).

un'ulteriore e inquietante narrazione-sintesi di una vicenda di proporzioni tali che da personale si fa tragicamente collettiva.

Come si vedrà, lo sviluppo del tema, l'elaborazione del Discorso, il tratteggio e l'interazione fra i personaggi, la dimensione meta-teatrale, lo spazio e il tempo sdoppiati, il rapporto fra realtà distorta del soggetto immaginante e realtà fittizia in cui agiscono gli enti immaginati sono elementi saldamente correlati, che originano un congegno complesso in cui tutti gli aspetti implicati esaltano la coerenza del risultato finale. Lo studio delle componenti e delle dinamiche testuali consente di cogliere la coesione assoluta con cui la drammaturga realizza la costruzione di un sistema articolato, in cui *tout se tient*, all'interno del quale i tratti costitutivi della *pieza* si intrecciano in modo inestricabile.

In questo quadro, la tecnica con cui i personaggi vengono plasmati risulta strategica. Si rilevano, infatti, due tipi di attanti: da un lato Tusó, «un deficiente de unos cincuenta años»¹², il soggetto immaginante che nell'epilogo scopriremo essere l'unica figura reale; dall'altro tre coprotagonisti che si riveleranno creature fittizie, proiezione mentale dell'unico sopravvissuto del gruppo, che fa rivivere in questo modo i piccoli compagni morti. Tusó, quindi, è il soggetto immaginante e la vicenda coincide con il suo punto di vista. Tuttavia, nonostante gli altri tre personaggi siano ormai creature astratte, materializzazione momentanea della sua memoria oggettivata e prolungata dal trauma, essi talvolta sembrano agire in modo autonomo e collocarsi sullo stesso piano di realtà occupato dal loro creatore, giungendo persino a interrogarsi sulla propria condizione e scegliendo nell'epilogo di liberarsi da questo spazio-tempo bloccato in cui li ha fissati il compagno ancora in vita: come verrà chiarito in seguito, però, la loro apparente autonomia coincide con la capacità di Tusó di affrontare finalmente il proprio disagio ed elaborarlo.

Ripoll si serve anche di questa prima, fondamentale dicotomia tra le tipologie di personaggi e le dinamiche che ne caratterizzano i rapporti per concretizzare una specifica modalità di creazione del fantastico, cioè la contrapposizione Tusó *versus* gli altri, e attivare il meccanismo di straniamento: di fatto, l'interazione tra le figure in scena origina un'ulteriore spinta disorientante, concretizza cioè un altro strumento per produrre l'effetto di depistaggio sistematico, irretire illusoriamente lo spettatore, riservargli un colpo di scena finale sorprendente e sconfessare quanto questi ha creduto di ricostruire nel corso della rappresentazione. Si

¹² Ripoll 2013: 124.

tratta di un rapporto falsato, perché le creature immaginate all'apparenza hanno lo stesso peso del soggetto immaginante, sembrano persino acquisire vita propria, prendono la parola e offrono la loro prospettiva, s'interrogano sulla loro natura e deducono alla fine di essere dei fantasmi: i compagni di giochi di Tuso, tre ombre fissate nella sua memoria, sembrano assumere a tratti un ruolo attivo, transcendendo il controllo del loro creatore, artefice delle proiezioni irreali trasposte sulla scena. I bambini-fantasma illusoriamente agiscono e interagiscono in modo autonomo tra di loro e rispetto al soggetto immaginante, confondono i rapporti tra le figure implicate, paiono svincolarsi dal meccanismo 'soggetto immaginante - ente immaginato'; poi, però, si spostano su un piano diverso e finiscono per riflettere il meccanismo psicologico del soggetto traumatizzato, che alla fine acquisisce la capacità di elaborare il trauma subito e superarlo, attivando la dissoluzione delle proprie chimere deformate da una psiche sofferente, cioè dei suoi compagni, vittime di una violenza brutale.

Oltre alle due tipologie di personaggi illustrate, tutte figure sceniche, esiste anche una terza categoria, rappresentata dalle figure extra-sceniche, tra le quali spicca la madre superiora, anch'essa ormai morta. La religiosa è utilizzata dalla drammaturga in modo ambiguo e ancora una volta fuorviante: solo a un certo punto dello sviluppo dell'azione lo spettatore ne scoprirà la natura fantasmatica, perché fino ad allora avrà creduto di vederla in scena, e solo in un secondo momento capirà che era lo stesso Tuso, indossando un travestimento, a imitarne i gesti e il comportamento, dando apparente concretezza a un personaggio inesistente. Ci si rende conto, dunque, che è il minorato traumatizzato a interpretare la suora e il *pasmo*, i momenti di assenza, da cui egli è colto sono erroneamente attribuiti alla donna, di nuovo grazie alle batture depistanti degli altri tre personaggi. Di questa figura, una volta rivelatasi irreali, si percepiscono solo il rumore dei passi nel corridoio, i colpi violenti contro la porta della soffitta, la respirazione affannosa; se ne evoca, cioè, la (non-)presenza sfruttando in modo sapiente una gamma di effetti sonori. L'unico che sembra poterla vedere è Tuso, perché è il solo che entra ed esce a suo piacimento – in quanto essere vivente – dal luogo in cui gli altri tre sono rinchiusi – in quanto riflesso della mente distorta del minorato –. La suora resta nell'extra-scena, né gli altri personaggi né il pubblico possono vederla: si tratta di una figura che si ferma sul limite tra le due dimensioni, scenica ed extra-scenica, una presenza reale nel passato che dopo la morte non può entrare nello spazio del presente e resta fuori dalla realtà, sopravvivendo nell'imma-

ginazione di Tuso che la oggettiva, lasciandola però sul confine tra questi due mondi. Tuttavia, il personaggio si evolve e produce un ulteriore gioco prospettico disorientante: all'inizio il pubblico è indotto a pensare che questa presenza percepita grazie agli effetti sonori extra-scenici sia la superiore che va e viene dalla soffitta, finché capisce che la donna è morta – dunque non può trovarsi nella stanza – ed è Tuso a imitarla per gioco, emulandone i gesti e la voce. La sua evoluzione è significativa: da apparente personaggio scenico reale, se ne scopre la natura di personaggio scenico fittizio, interpretato da un altro personaggio (il minorato), che fa rivivere una figura che era reale un tempo, all'epoca della vicenda precedente all'azione che si svolge in scena; cioè, la superiore in passato era una presenza fisica concreta nella soffitta dove è avvenuta la tragedia ma, una volta defunta, diventerà un apparente personaggio extra-scenico, anch'esso inesistente, un altro fantasma scaturito dalla confusione mentale di Tuso, come i suoi tre piccoli amici morti. Anche la donna, come i bambini, continua a vivere ma solo come materializzazione del disagio psicologico del minorato e come loro svanirà nel momento in cui il soggetto immaginante riuscirà a superare il trauma e tornare alla realtà da cui fuggiva.

La dimensione extra-scenica, però, non si concretizza solo nella superiore trapassata: nella *pieza* entrano in gioco anche altri elementi di questo genere, che svolgono una funzione centrale nello sviluppo dell'azione. Si pensi, ad esempio, ai numerosi effetti sonori che apportano dati indispensabili alla ricostruzione della storia, indizi che scandiscono l'affiorare del passato e il progressivo svelamento dell'accaduto. Paradossalmente, sono questi gli unici aspetti concreti nel quadro distorto dal visionarismo di Tuso, che insinuano negli spettatori il sospetto che quanto si svolge sulla scena non corrisponda esattamente a ciò che sembra essere la verità. All'improvviso, infatti, «de no se sabe donde surge una música de clarines y trompetas»¹³, poi si sente il rumore di aerei che si avvicinano e il fragore dei bombardamenti, fuori dalla porta si percepiscono passi e corse trafelate, voci concitate, grida e sussurri, definiti «espectrales, como venidos de otra dimensión, que repiten frases y palabras inconexas, sin sentido aparente»¹⁴. Questi effetti sonori extra-scenici contengono spezzoni di frasi significative, dettagli parzialmente rivelatori, che alludono al passato dei piccoli protagonisti e irrompono di tanto in tanto nello spazio 'protetto' in cui essi si trovano;

¹³ Ripoll 2013: 119.

¹⁴ Ripoll 2013: 139.

finché tutto svanisce, cessa quello che pareva un bombardamento e non si sentono più quelle che sembravano voci esterne alla soffitta, che si perdono in un silenzio carico di tensione. Anche in questo caso, il pubblico è indotto a pensare che si tratti del ritorno alla normalità dopo il subbuglio e il panico provocati da un'incursione aerea, percepita come reale; ma non è così e ciò conferma fino a che punto il depistaggio messo in atto dall'autrice sia programmatico e costante: chi osserva quanto sta accadendo sul palcoscenico non ha ancora elementi sufficienti per capire che fuori dalla soffitta esiste una dimensione diversa, la realtà oggettiva, mentre i bambini al suo interno rappresentano una meta-realtà immaginaria, frutto della patologia psicologica transitoria di Tusó, un ricordo-fotogramma bloccato nella sua mente. Gli effetti sonori extra-scenici, quindi, assolvono una funzione strategica, perché colmano lacune informative e consentono ad alcuni dettagli reali del passato di riaffacciarsi alla mente del minorato, offrendo agli spettatori la possibilità di ricostruire poco a poco la vicenda, attraverso l'oggettivazione del visionarismo del personaggio. Di fatto, nel finale si scoprirà che il punto di vista da cui si è osservata la vicenda coincide con quello di Tusó e, sebbene ciò che egli vede sia solo una proiezione distorta della sua mente traumatizzata, chi assiste alla rappresentazione ne ha condiviso la personale meta-realtà immaginaria, a prima vista realistica, sia per il pubblico sia per il protagonista.

Tutto ciò è strettamente correlato al trattamento dell'asse spazio-temporale, la cui linearità e univocità sono destrutturate e ricostruite in modo sperimentale, per giungere a un riallineamento nell'epilogo rivelatore. Di fatto, l'elemento cronologico è declinato in modo duplice e concretizza un'altra delle dicotomie del testo: c'è il tempo lineare di Tusó, il soggetto immaginante e vivo, per il quale la vita segue il suo corso; poi c'è il tempo degli altri, che al contrario è fisso su un fermo-immagine riflesso di uno stato mentale traumatizzato, espressione della prospettiva del minorato. Questo specifico trattamento del tempo genera un piano cronologico bidimensionale: su una temporalità che si sviluppa in modo naturale si innesta il tempo bloccato dell'immagine illusoria plasmata dal trauma, nel quale i tre piccoli defunti continuano a vivere e dal quale Tusó entra ed esce a piacimento. Ciò origina una singolare ed efficace connotazione fantastica, frutto della commistione di tempo fluido e tempo cristallizzato, che si sovrappongono e identificano una zona di intersezione nella quale il pubblico resta incastrato, prima in modo inconsapevole e poi, con lo svelamento finale, attraverso l'improvvisa consapevolezza dell'esistenza di una meta-dimensione

la cui illusorietà regge il peso dello sguardo indagatore dello spettatore fino al colpo di scena conclusivo.

Allo stesso modo, anche l'elemento spaziale è articolato su due livelli, in maniera altrettanto complessa: così come all'apparenza esiste un solo tempo, apparentemente esiste un solo spazio, cioè la soffitta dell'Hogar. Certo, esiste un dentro e un fuori da questo luogo, entrambi spazi oggettivi; tuttavia, Tuso – soggetto immaginante – è l'unico a poter varcare questo limite; le altre creature – gli enti immaginati, cioè le tre piccole vittime e la suora – esistono in uno solo di questi emi-spazi: i tre bambini non possono uscire dalla soffitta e il pubblico, fuorviato dall'ennesimo depistaggio, sarà indotto a pensare che ciò sia dovuto alla punizione imposta loro, mentre la suora resta fuori, non entra in scena, rappresenta la minaccia esterna che non può più raggiungere le sue vittime. Questo, però, lo si scoprirà solo in un secondo momento, quando si capirà che la superiora sul palcoscenico è interpretata per gioco da Tuso e la suora 'vera', cioè il suo fantasma frutto della proiezione mentale del minorato, resta sempre al di là della porta. Così, sebbene esista un solo spazio concreto, cioè la soffitta e l'Hogar, questo si sdoppia in luogo reale oggettivo e luogo reale trasfigurato: quando Tuso esce dalla soffitta, torna alla realtà quotidiana, che coincide con lo spazio extra-scenico, quando vi rientra – cioè quando rientra nello spazio scenico – accede alla sua realtà fantastica, cristallizzazione della vicenda nel luogo in cui è avvenuta, uno spazio alterato dalla distorsione immaginifica, in cui s'insinua e si radica la componente fantastica. Seguendo un'articolazione chiasmica, lo spazio esterno è popolato da creature reali, a eccezione del fantasma della suora, proiezione mentale di Tuso, cioè da chi risiede nell'Hogar, mentre lo spazio interno è abitato da creature immaginarie, a eccezione di Tuso stesso.

La duplice articolazione dell'elemento spazio-temporale concretizza, dunque, l'opposizione tra un luogo e un tempo esterni, fluidi, reali, e un luogo e un tempo interni, bloccati, fittizi, in netta contrapposizione. Questa dimensione dicotomica identifica la linea di confine tra la vita e la morte, tra dentro e fuori, tra figure reali e figure fantasmatiche, tra il fluire del tempo e il suo arrestarsi su un micro-tempo fisso e indefinitamente dilatato, tra reale e fantastico, tra la vita che segue il suo corso e il momento della morte violenta bloccato dal trauma. Tuso vive nella realtà, mentre i bambini uccisi restano impigliati nell'infanzia, in una meta-realtà fantasmagorica, in un qui e ora eternizzato dal ricordo dell'unico sopravvissuto.

Questa serie di dicotomie – tipologie di personaggi, trattamento del-

lo spazio e del tempo, contrapposizione tra realtà oggettiva e distorsione traumatica – profila lo sviluppo peculiare del tema, scandisce l'andamento dell'azione e dimostra che il lavoro sul punto di vista costituisce l'elemento chiave della *pieza*, il cui trattamento originale consente all'autrice di mettere a punto una struttura suggestiva, di concretizzare un congegno drammaturgico denso di contenuti e di tratti sperimentali. È proprio il punto di vista, infatti, il fulcro attorno al quale ruota l'intera vicenda, sia durante lo sviluppo dell'azione con il suo potenziale fuorviante, sia con lo svelamento conclusivo, in cui quanto accaduto in scena e osservato dal pubblico si rivelerà l'emanazione di una soggettività malata: nel *desenlace* tutto si ricompone, la realtà torna alla ribalta con forza ineludibile, dissipando le nebbie mentali dell'unico vero protagonista, il solo a essere ancora vivo, spazzando via le sue proiezioni fantastiche e lasciando il personaggio e gli spettatori nel più profondo sconcerto, con la consapevolezza di aver vissuto fino ad allora in una dimensione straniata, inesistente ma tanto potente da sembrare vera, imputabile al peso schiacciante di questo tragico ricordo, fino ad allora non elaborato né superato.

Questo specifico punto di vista, così drammaticamente soggettivo, è articolato in modo complesso e messo al servizio dell'efficacia comunicativa, per indurre nello spettatore da un lato la spinta a interrogarsi su quanto vede accadere in scena, dall'altro il sospetto straniante di essere sistematicamente ingannato dalla proiezione di meccanismi psicologici che trapelano poco a poco, suscitando il dubbio circa la veridicità e la credibilità della vicenda presentata.

Così, il lavoro sperimentale sul punto di vista appare in tutta la sua complessità: Ripoll riesce a dare l'impressione che vi siano più prospettive, quella di Tusó e quella degli altri personaggi, ma anche questo tratto si rivelerà illusorio, poiché alla fine si scoprirà che in concreto esiste solo la mono-prospettiva di Tusó; mentre le altre sotto-prospettive si dimostreranno inconsistenti, espressione della psiche disturbata del minorato che dà loro voce. Si capirà, allora, che tutta l'opera è incentrata sulla costruzione di questo personaggio e di conseguenza sulla sua visione degli eventi, elaborata a partire da una distorsione rimodellante, sfruttando la quale vengono creati piani e dimensioni esistenti solo nella mente dell'unico sopravvissuto.

La prospettiva da cui si osservano gli eventi dunque determina il trattamento dello spazio e del tempo, il profilo e l'interazione tra le figure in scena e conferma l'esistenza di una rete d'interrelazioni inscindibili fra gli aspetti chiave della *pieza*, rendendone visibile la suggestiva

ed efficace strutturazione interna. Tutto emana da un'unica visuale, quella del minorato: è la sua mente che declina la dimensione spazio-temporale secondo una duplice articolazione e, dopo lo svelamento finale, ne mostrerà la potente ambivalenza, ricondotta infine all'univocità: lo spazio delle tre piccole vittime è delimitato e circoscritto, è un perimetro chiuso, quello di Tusó è anche esterno, extra-scenico; allo stesso modo, il tempo si sviluppa su due piani paralleli, il tempo bloccato dei tre bambini e il tempo fluido del minorato, le tre piccole vittime sono rimaste inchiodate all'epoca della punizione cui è seguita la morte, mentre Tusó continua a vivere nella dimensione reale del tempo esterno, che fluisce seguendo il suo corso.

Quest'impressione, questa deduzione si riveleranno anch'esse una fantasmagoria, evocata attraverso precise dinamiche psicologiche: gli enti immaginati non sono affatto autonomi, la loro apparente indipendenza rimanda a un processo mentale preciso, riflesso di meccanismi psichici trasferiti nello sviluppo dell'azione: il trauma, il conseguente senso di colpa, il tentativo di rimozione, producono la proiezione esterna di una meta-realtà fittizia, messa in crisi dal ritorno del rimosso. Quando in seguito il soggetto traumatizzato riuscirà ad affrontare il disagio e inizierà a elaborarlo, le creature immaginarie che ha generato si auto-denunceranno e si auto-disinnescheranno: una di esse si dirigerà allora verso la porta, per uscire dallo spazio mentale di Tusó e svanire assieme alle altre due piccole vittime; questo gesto dimostra che ora il minorato può permettere alle sue chimere di dissolversi, può liberarle dal tempo e dallo spazio bloccati, che si dilegneranno. In quel momento, col superamento del disagio, la realtà oggettiva, cioè la dimensione extra-scenica, e la realtà immaginaria, ossia la dimensione scenica, si sovrapporranno e arriveranno a coincidere, perché il processo di elaborazione e di superamento compiuto da Tusó gli consentirà finalmente di rientrare nel mondo reale, di affrancarsi dalla meta-realtà immaginata¹⁵.

La dimensione del disagio psicologico, dunque, è ricostruita ed elaborata in modo strategico, tanto da costituire la cornice, il contenitore all'interno del quale si esplica l'intera vicenda, implicando tutte le componenti della rappresentazione: la costruzione dei personaggi e la loro interazione, i dialoghi, lo spazio e il tempo, il punto di vista. Si tratta di una dinamica che svolge un ruolo centrale a livello di strutturazione del

¹⁵ A proposito della dinamica scenica tra personaggio reale e personaggi immaginari, Alison Guzmán parla di proiezioni mentali che teatralizzano il realismo magico (Guzmán 2012: 1).

testo drammaturgico, di cui amplifica ogni singolo tratto, alimentando un'atmosfera suscitata da allusioni ambigue, fuorvianti e gradualmente rivelatrici, tanto numerose da costituire il tessuto testuale e materializzare il gioco tra depistaggio e rivelazione, sino al finale chiarificatore, che innescherà la dissoluzione della visione fantasmagorica, nel momento in cui la psiche del protagonista recupererà l'equilibrio.

Ad esempio, quando Tusó interpreta la superiora morta, è colto da momenti di assenza, quasi di *trance*, sintomo del suo disturbo, che però all'inizio non si sa se attribuire al personaggio o all'imitazione che questi sta proponendo per gioco ai compagni. Allo stesso modo, quando la suora, inesistente ormai, minaccia Cuca – il minore dei tre, il più fragile e gracile –, questi inizia a gridare e ripetere ossessivamente «por la ventana no»¹⁶ e quando i compagni lo rimproverano per questo, il pubblico attribuisce le paure eccessive del piccolo a una forma d'ipersensibilità; in verità, si scoprirà alla fine, si tratta della paura di un evento passato: Cuca è stato gettato dalla finestra dalla superiora e il trauma per avere assistito al suo assassinio fissa quest'immagine nella mente di Tusó e il bambino-fantasma, prigioniero di un tempo curvo che si avvita su se stesso, continua a temere il gesto folle che ne ha causato la morte, espressione dell'incapacità del minorato di gestire un ricordo tanto duro e perturbante.

Quando poi gli esseri immaginati sembrano acquisire vita propria, prende forma il depistaggio decisivo, culminante nel cortocircuito finale, con la rivelazione che i tre piccoli compagni di giochi esistono solo nell'immaginazione di Tusó: anche l'apparente indipendenza di queste figure riflette il processo di elaborazione del trauma attivato dal minorato, che alla fine riesce ad affrontare il proprio disagio. Allora, con frequenza sempre maggiore, sprazzi di realtà si affacciano alla coscienza del sopravvissuto attraverso le parole dei bambini-fantasma, materializzazione del ricordo deformato che s'innesta sulla memoria, e il faticoso emergere della coscienza, il recupero dell'equilibrio, fuoriescono filtrati dalla reticenza e dall'ambiguità che improntano il dialogo tra i personaggi, costruito con questo preciso obiettivo. Le figure immaginarie iniziano a riflettere per capire cosa sia accaduto, concretizzando il lento affiorare della consapevolezza: l'ente immaginato, che sembra svincolarsi dal soggetto immaginante, indagando persino sulla propria condizione, in sostanza esprime il rimosso che si sta facendo strada nella mente di Tusó, nonostante egli inizialmente si rifiuti di sapere, pur

¹⁶ Ripoll 2013: 114.

sapendo già tutto. La dinamica attanziale che vede coinvolti il minorato e le piccole vittime-fantasma drammatizza il fenomeno della rimozione post-traumatica e del ritorno del rimosso: l'ente immaginato pare divenire autonomo ma in realtà incarna il rimosso che affiora, cui il soggetto immaginante oppone resistenza; è in questo processo inarrestabile che s'insinuano poco a poco le schegge di ricordi con le parole dei bambini morti, che rimandano alle sevizie, alle percosse, ai gesti atroci che ne hanno provocato la morte violenta.

Poi, per l'ennesima e ultima volta si sente la respirazione affannosa della superiora dietro la porta; Tuso la apre e resta impietrito con gli occhi sbarrati, la richiude e vi punta il fucile contro, affermando di aver visto la donna: è lì, immobile, come dopo la caduta all'apparenza accidentale, col sorriso sdentato – in verità, quasi un ghigno –, con gli stessi abiti e con lo stesso bastone, col naso ammaccato e sanguinante, il viso tumefatto, gli occhi rovesciati e la faccia giallognola.

È questo il momento culminante della vicenda e della tensione drammatica: Tuso perde il controllo perché, una volta elaborato il trauma, la verità s'impone alla sua mente. Quando il soggetto recupera dolorosamente l'equilibrio e torna alla realtà oggettiva, si assiste al dissolversi del mondo immaginario creato dalla sua psiche turbata: tutto ciò è plasmato attraverso la costruzione dialogica, che ora ha definitivamente assolto la sua funzione rivelatrice, e da questo punto della *pieza* fino all'epilogo sarà la narrazione dell'antefatto ad aggiungere i dettagli dirimenti, in una progressione inesorabile, costruita sfruttando ancora una volta la reticenza, il dosaggio di svelamento e ambiguità. I fatti ora si stagliano sul racconto decisivo: Cuca era stato rinchiuso in soffitta, Lázaro e Marqués erano andati a liberarlo, la suora era intervenuta, aveva gettato Cuca dalla finestra e picchiato brutalmente gli altri due riducendoli in fin di vita; Tuso aveva visto la scena e, per vendicarsi, aveva legato una corda sulle scale, spingendo la superiora e causandone la morte, fatta passare per un incidente. Adesso, in un lampo di coscienza, anche gli altri personaggi – come gli spettatori che finora hanno condiviso la prospettiva del minorato – finalmente comprendono: i bambini sono morti, sono solo il riflesso del trauma e del senso di colpa di Tuso. La realtà oggettiva irrompe incontenibile sulla scena, il mondo fantastico creato dal turbamento del minorato svanisce con la progressiva acquisizione della consapevolezza dell'accaduto e la visione immaginifica si dissolve.

Nel finale, il ritmo dell'azione si fa incalzante, sostenuto dagli effetti audio extra-scenici che si moltiplicano: come in un riassunto sonoro, il tragico passato delle piccole vittime e il presente del sopravvissuto si

sovrappongono e si odono di nuovo i colpi contro la porta e, fuori, le corse e le grida, i canti patriottici, il rumore degli aerei, gli obici che sparano, le voci inquietanti accompagnate dal rumore di un bastone e un grido «tres niños muertos!!!!»¹⁷. Poi, dopo questo vorticoso carosello di concrezioni uditive in cui esplodono ricordi dolorosi che ora Tusó riesce con fatica a gestire, tutto svanisce all'improvviso e torna la quiete.

Nell'epilogo, è il personaggio di Lázaro a dare voce all'elaborazione del trauma compiuta dal minorato e a razionalizzare la visione dell'accaduto: le tre creature immaginate dalla mente del minorato (ologramma dei bambini reali, di cui egli non accetta la fine tragica) ignorano i fatti, perché erano già morte quando l'amico le ha vendicate e per questo ignorano cosa sia avvenuto dopo il loro decesso. Lázaro ora realizza che solo Tusó è cresciuto: i bambini sono imprigionati nella fissità senza tempo della mente turbata dell'unico sopravvissuto, che è diventato grande, mentre loro sono rimasti bambini, perché sono soltanto un suo ricordo; Marqués non vuole ascoltare, incarna la resistenza del minorato al riaffiorare del rimosso; Cuca invece non capisce. Di fatto, i tre bambini materializzano le pulsioni contrastanti del meccanismo psicologico di elaborazione: Lázaro rappresenta la spinta ad affrontarlo, Marqués la resistenza a farlo e Cuca lo stato di rimozione.

In un intenso climax conclusivo, viene messo in scena il superamento definitivo del trauma, che consente a Tusó di tornare alla realtà e comporterà il dissolversi della fantasmagoria derivante dal suo turbamento. Egli, allora, si lascia andare alla confessione finale: la superiora aveva gettato Cuca dalla finestra, quindi aveva convinto suor Irene a salire in soffitta; una volta scoperti i cadaveri di Lázaro e Marqués, picchiati a morte dalla religiosa, si è deciso di insabbiare la vicenda per evitare lo scandalo. Il minorato spiega ai suoi piccoli amici che sono morti e Lázaro, allora, conclude significativamente «no existimos ninguno, sólo estamos en la cabeza del Tusó [...]. Sólo existimos en su memoria»¹⁸, suscitando lo sgomento generale. La porta della soffitta viene finalmente aperta e nella stanza penetra una luce intensa, i bambini si dirigono verso l'esterno, Cuca esce per ultimo e saluta con la mano. Una folata di vento richiude la porta, la luce si affievolisce fino a estinguersi, mentre Tusó, in lacrime, saluta a sua volta, stringendo la parrucca con cui stava(no) giocando.

Trauma, senso di colpa, rimozione, ritorno del rimosso e processo di elaborazione psicologica irradiano da un evento, da un luogo, da un

¹⁷ Ripoll 2013: 176.

¹⁸ Ripoll 2013: 181.

momento e da figure simboliche ma delineate in modo realistico; altrettanto simbolicamente, tutto è bloccato su un fotogramma della memoria, in una fissità patologica, infine superata, che consente alla vita reale di riprendere a fluire quando il soggetto riesce a fare i conti col dolore, col passato e col ricordo. Solo allora si staglia sulla scena il complesso cortocircuito spazio-temporale attorno al quale ruota la *pieza*: il tempo curvo dell'azione, oltre la morte, creato dalla mente del protagonista dopo i tragici avvenimenti che l'hanno segnato e che egli con fatica e dolore ha disinnescato.

Ripoll forgia un sorprendente epilogo rivelatore, venato di visionarismo e di poesia: il lungo momento dilatato che costituisce il tempo interno dell'opera nel perimetro circoscritto della soffitta si risolve nel finale; ora sappiamo che tutto è avvenuto nella mente di uno dei personaggi, traumatizzato dalla violenza vista e subita. Quando egli vince la rimozione, affronta il trauma e lo elabora, le immagini cui esso ha dato vita escono di scena e svaniscono per riportarlo al suo presente che, a differenza di quello delle piccole vittime, è in continuo divenire. È solo a questo punto che lo spettatore capisce di avere osservato l'azione dal punto di vista di uno dei protagonisti, l'unico superstite. Nella scena finale, la svolta inattesa mostra la realtà esterna alla mente di Tusó: fino a quel momento il pubblico è rimasto vincolato alla realtà interna al testo, quella del soggetto immaginante, di cui ha condiviso l'esperienza senza esserne consapevole e attraverso i cui occhi ha visto scorrere immagini e vicende all'apparenza reali ma in verità riflesso del mondo interiore del personaggio, tanto vero quanto quello esterno, forse ancora di più, perché creato e alimentato in modo potente dalla memoria, dal trauma subito nel corpo – la violenza fisica – e nella psiche – la violenza verbale, le privazioni e le sevizie, le condizioni di vita disumane –, oggettivati nel panorama di quegli anni e di quei luoghi terribili e tragicamente veri.

Tutto ciò compone un affresco spettrale e commovente, goyesco ed esperpentico, espressione di un linguaggio drammaturgico sintesi di un'eredità assimilata e della messa a punto di un'estetica personale, in grado di creare un teatro tanto vivo da sembrare tangibile. Così, la *pieza* sviluppa mirabilmente e in modo poetico un tema duro e doloroso, dando vita a una dimensione magica, fantastica, in cui onirismo e realismo vengono ibridati e posti al servizio del riscatto della memoria storica.

Veronica Orazi
Università di Torino
veronica.orazi@unito.it

Bibliografía

- AMO SÁNCHEZ, Antonia, «Los niños perdidos de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva», in Wilfried Floeck - Herbert Fritz - Ana García Martínez, eds., *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildersheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 245-258.
- BERARDINI, Susan P., «Playing Dead: Los espectros infantiles en *Los niños perdidos* de Laila Ripoll», *Las puertas del drama* [online], n. 1 extra, *Mujeres que cuentan (especial autoras)*, 2016. Consultazione 27 marzo 2017.
- CARUANA, Pablo, «Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde los lados sombríos», *Primer Acto*, 288, 2001, pp. 132-134.
- CASSO, Alberto de, «Entrevista a Laila Ripoll», *Las puertas del drama* [online], n. 1 extra, *Mujeres que cuentan (especial autoras)*, 2016. Consultazione 27 marzo 2017.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2016.
- GENETTE, Gérard, *Figure 3. Discurso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- GUZMÁN, Alison, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Tesi dottorale, 2012 [online all'indirizzo gredos.usal.es, consultazione 12 febbraio 2017].
- HENRÍQUEZ, José, «Soy nieta de exiliados y esto me marca», intervista a Laila Ripoll, *Primer Acto*, 310, 2005, pp. 118-127, segue la «Biografía teatral de Laila Ripoll», pp. 128-130.
- HENRÍQUEZ, José, «El convoy de los 927 de Laila Ripoll», *Primer Acto*, 325, 2008, pp. 180-181.
- LAMARTINA-LENS, Iride, «Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll», *El Teatro de Papel*, 10, 2009, pp. 159-171.
- ORAZI, Veronica, «Dalla narrativa alla scena: José Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale», in Pietro Taravacci et al., eds., *Il racconto a teatro*, Trento, Università di Trento, 2018, pp. 1-16.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La fragilidad de la memoria: el humor como instrumento crítico para recordar la represión», *Estreno*, 2, 2011, pp. 2-6.
- RAMETTA, Irene, *La dramaturgia di Laila Ripoll tra memoria e grottesco*, Tesi di Laurea Specialistica, Pisa, Università di Pisa, 2010.
- RAMOS, Galo, *Sobrevivir al infierno: memorias de una víctima del nazismo*, Avilés, Foto Angelín (Nardo Villaboy), 2002.
- RECK, Isabelle, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *SIGNA*, 21, 2012, pp. 55-84.
- RIPOLL, Laila, «Los niños perdidos», *Primer Acto*, 310, 2005a, pp. 131-167.
- RIPOLL, Laila, «Despedidas, exilios y sonrisas», *Primer Acto*, 105, 2005b, p. 64.

- RIPOLL, Laila, «*El convoy de los 927*», *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 25, 2009, pp. 57-78.
- RIPOLL, Laila, *Los niños perdidos*, prólogo de Francisca Vilches de Frutos, Oviedo, KRK Ediciones, 2010.
- RIPOLL, Laila, *Los niños perdidos*, in Raquel García-Pascual, ed., *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid, Castalia, 2011a, pp. 249-314.
- RIPOLL, Laila, «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. *Santa Perpetua* y la *Trilogía fantástica*», *Primer Acto*, 387, 2011b, pp. 25-34.
- RIPOLL, Laila, *Trilogía de la memoria. Atrabilis (cuando estemos más tranquilas), Los niños perdidos, Santa Perpetua*, prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla, Bilbao, Artezblai, 2013.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia, *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, Tesi dottorale, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015 [online all'indirizzo diposit.ub.edu, consultazione 3 marzo 2017].
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- TERUEL MARTÍNEZ, Susana M.^a, «Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrano», in José Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 801-811.
- TODOROV, Tzvetan - BECCARIA, Gian Luigi, eds., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003.
- VINYES, Ricard - ARMENGOU, Montse - BELIS, Ricard, *Els nens perduts del franquisme*, Barcelona, Proa, 2002a.
- VINYES, Ricard - ARMENGOU, Montse - BELIS, Ricard, *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002b.

Resumen: análisis de la pieza que forma parte de la *Trilogía de la memoria* o *Trilogía fantástica* de la dramaturga. El estudio detecta la compleja estructuración dicotómica del texto, donde conviven recuperación de la memoria y evocación fantástica, eje espacio-temporal trabajado de manera lineal y ficcional, personajes realísticos y deformados por la distorsión psicológica producida por el trauma de la guerra.

Palabras-clave: Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, dramaturgia española contemporánea, teatro y Guerra Civil española, dramaturgia femenina española actual.

Abstract: analysis of the play which is a part of Ripoll's *Trilogía de la memoria* or *Trilogía fantástica*. The study reveals the complex structure of the text, where coexist the rescue of historical memory and the fantastic evocation, a linear as well as fictional shaping of space and time, characters drawn according to realistic or psychological patterns due to the traumatic repercussions of the Spanish civil war.

Keywords: Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, contemporary Spanish drama, theatre and Spanish Civil War, contemporary Spanish female playwrights.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2018