

Declinazioni della memoria nei racconti di Cristina Fernández Cubas

PAOLO CABONI

Università degli Studi di Cagliari

Riassunto

Intento del presente articolo è indagare, attraverso l'analisi tematica, alcuni racconti di Cristina Fernández Cubas con particolare attenzione per *El moscardón*, pubblicato nella sua ultima raccolta. Chiave di lettura sarà il tema della memoria, sulla base del lavoro di definizione e sistematizzazione compiuto da Aleida Assmann in *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999). L'attenzione sarà tutta rivolta alle varie declinazioni che il concetto di memoria, in particolar modo quella individuale, assume nella produzione breve dell'autrice spagnola. *El moscardón* risulterà, in tal senso, un esempio narrativo paradigmatico dell'opposizione tra memoria come *ars* e come *vis*.

Resumen

El presente artículo pretende indagar, a través del análisis temático, algunos cuentos de Cristina Fernández-Cubas con particular atención para *El moscardón*, publicado en su última colección de relatos cortos. Clave de lectura será el tema de la memoria, a partir del trabajo de definición y sistematización operado por Aleida Assmann en *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999). El interés será todo dirigido a los diferentes matices que el concepto de memoria, particularmente la individual, presenta en la producción breve de la autora. *El moscardón* resultará, en este sentido, un ejemplo narrativo paradigmático de la oposición entre memoria como *vis* e como *ars*.

Sin dalla pubblicazione nel 1980 di *Mi hermana Elba*, Cristina Fernández Cubas ha acquisito un ampio favore presso critica e pubblico. Principalmente apprezzata e studiata per la produzione di narrativa breve, è autrice di cinque raccolte di racconti¹ che formano, da più punti di vista, un universo vasto e coeso.

Il presente contributo muove proprio dall'osservazione di come l'opera della scrittrice, nella propria compattezza, autorizzi una lettura trasversale, stimolata anche dalla pubblicazione, nel 2008, del volume *Todos los cuentos* (Fernández Cubas, 2008). A tale scopo, gli strumenti dell'analisi tematica permetteranno di mettere in luce diverse chiavi di lettura dei racconti, nei quali sarà possibile riscontrare alcune declinazioni del concetto di memoria.

Date le annose questioni terminologiche che hanno a lungo ostacolato l'affermarsi di questo filone di studi della critica letteraria, sino a quella che è stata definita la *fine di un anatema*², non intendo qui tracciare un profilo storico o una genealogia delle molteplici teorie a riguardo³, ma operativamente avvalermi di alcuni dei suoi esiti.

¹ *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994) e *Parientes pobres del diablo* (2006).

² Cfr. Bremond, Pavel, 1988: 209-220.

³ Cfr. Segre, 1981; Biagini, Brettoni, Orvieto, 2001; Casadei, 2001; Trocchi, 2002: 63-86; Lefèvre, 2006: 11-29; Viti, 2011: 13-64.

1. TEMA E MOTIVO

La nozione di tema che adotterò in questa sede si basa sulla definizione proposta da Daniele Giglioli, secondo il quale il tema non è né l'argomento né il senso, ma la relazione tra i due o, in altri termini, una *zona intermedia* che partecipa di entrambi senza che vi sia un mutuo scambio di ruoli: è la lente attraverso cui si svolge l'attività interpretativa⁴. La tematizzazione, nell'accezione qui adottata, è perciò un'operazione squisitamente ermeneutica.

Il motivo, invece, appartiene "al dominio dell'argomento, è un'unità di segmentazione del contenuto" (Giglioli, 2001: 26) ed è pertanto oggettivo, rilevabile e potenzialmente illimitato. Come afferma Prince, "un theme n'est pas composé d'éléments textuels mais illustré par eux et qu'il peut d'ailleurs se formuler indépendamment d'un texte donné (on parle du theme de la mort, du theme de la revolte, de celui du pardon, de celui du récit)" (1988: 199-208)⁵. Così concepito, il motivo andrà considerato nel suo rapporto sintagmatico con gli altri motivi e posto in relazione con il concetto di funzione, lungi però da schematizzazioni e griglie eccessivamente rigide⁶.

Inoltre, ogni singolo tema va inteso non come un *unicum* differente da qualsiasi altro, senza alcuna possibilità di affinità reciproca, bensì come un sistema complesso che, seppur nell'irrealizzabilità di una coincidenza piena, lascia ampio spazio a parziali sovrapposizioni. Lo spettro di tale parzialità è evidentemente molto vasto e permette di poter considerare come facenti parte di una medesima categoria temi molto simili. Seppure ancora pertinente a una proposta strutturale dell'analisi tematica, sarà a tale proposito comunque utile far cenno al concetto di *campo tematico* proposto da Doležel. Per lo studioso ceco il tema si costituisce "en relation avec d'autres thèmes, similaires ou opposés. Chaque thème fait partie d'un mini-système de thèmes apparentés, d'un champ thématique" (1985: 463-472). Doležel struttura il campo tematico attraverso rapporti oppositivi e lo rappresenta come un sistema tripartito e chiuso. Un modello di questo tipo è qui ripreso ma ampliato, poiché l'osservazione del rapporto tra i vari temi dovrebbe tener conto della connessione tra molteplici elementi: si concreterà così un sistema complesso di temi contigui afferenti a un medesimo *arcitema*, che nel presente lavoro è rappresentato, come si è detto, dalla memoria.

2. DINAMICHE DELLA MEMORIA

Se l'idea preliminare per una determinata tematizzazione può essere offerta da ricorrenze testuali, e perciò semantiche, più o meno esplicite, si dovranno prendere in esame i materiali di cui è composto l'arcitema della memoria. Così

il movente conoscitivo della singola operazione critica deriverà dall'individuazione di un'idea forte, non aprioristica ma suggerita induttivamente dai testi, in una sorta di circolo ermeneutico che passi attraverso

⁴ "Proponiamo qui di chiamare Tema la relazione che intercorre tra i due significati più originariamente e tenacemente iscritti nel suo spettro semantico: l'argomento e il senso. Tra questi due poli si apre uno spazio di tensione, si disegna una figura, proprio nel senso in cui si denomina figura retorica la tensione tra il *verbum proprium* e il traslato che prende il suo posto. Assumiamo quindi di chiamare Tema questo spazio, questa figura, questo territorio intermedio dove di continuo vengono negoziati i rapporti tra argomento e senso. Tema è qualcosa di mobile, mutevole, è la posta in gioco, in quanto rapporto e non «dato», di una negoziazione continua. O anche, se si preferisce, è il risultato delle operazioni che compiamo, da autori o da lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso, ciò di cui parliamo e ciò che diciamo (o ciò che attribuiamo a quanto abbiamo letto): attività, insieme, interpretativa e retorica" (Giglioli, 2001: 20-21).

⁵ È quindi imprescindibile, in un'analisi tematica, l'indagine degli elementi formali che compongono il testo. Cfr. Luperini, 2003: 114-122.

⁶ Sul rapporto tra tema e forma cfr. Viti, 2011: 108-135.

l'approfondimento sovratestuale del tema per poi tornare ad una accresciuta comprensione dei testi stessi. (Viti, 2009: 105)

Ne deriva che non tutto è tematizzabile o, meglio, non tutto porta a tematizzazioni produttive e che abbraccino il testo nella sua complessità.

Il campo tematico non va inteso come una polarizzazione dialettica – per quanto ampia e aperta a possibili estensioni – e che perciò si sviluppi come un *continuum* in cui i temi presentano un maggiore o minore grado di attinenza a uno dei due poli. Di certo questo metodo ha il merito di fornire un ordine chiaro e lineare, ma non può essere produttivo nell'articolazione di un qualsiasi *arcitema*. Poiché il campo tematico è il risultato di una molteplicità di principi ordinatori, per delineare quello della memoria è necessario tracciare alcune direttrici essenziali che compongano un'area vasta in cui sono disposti vari concetti guida che, combinati, diano vita a possibilità di tematizzazioni differenti.

In maniera preliminare, si può operativamente affermare che la memoria è una

funzione psichica complessa che, attraverso i processi di fissazione, ritenzione, richiamo e riconoscimento dei dati della percezione, permette la riproduzione mentale di impressioni, nozioni, esperienze e comportamenti della vita passata, i quali in tale modo diventano elementi integranti e dinamici della personalità e rendono possibile l'attività psichica [...]. Rappresentazione mentale di immagini, nozioni, persone, avvenimenti; ricordo, reminiscenza, rievocazione, rimembranza (o anche l'atto del ricordare) [...]. Ricordo che una persona tramanda ai posteri di sé e delle sue opere. (Bataglia, 1978: 46-47)

Debbono essere tenuti presenti nella nostra riflessione i nodi problematici di questa definizione e, nella sua scomposizione analitica, seguirò la ripartizione, operata da Aleida Assmann, tra funzioni e mediatori della memoria (Assmann, 2002). Tuttavia, la prima distinzione necessaria, in relazione al *soggetto* che ricorda, è tra memoria culturale e memoria individuale. La suddivisione non è classica⁷ e ha a che fare con l'emergenza moderna di una problematica della soggettività⁸, su cui si è innestata, nel ventesimo secolo, la sociologia di Maurice Halbwachs⁹. Non è necessario qui approfondire tali questioni, solamente accennerò a come Paul Ricoeur abbia cercato di conciliare, grazie all'impiego degli strumenti della semantica e pragmatica del discorso e alla nozione di attribuzione delle operazioni psichiche, queste due posizioni contrastanti e di mostrare come esse si costituiscano reciprocamente. La memoria individuale, infatti, non si esaurisce interamente in quella collettiva ed è anzi *un punto di vista* su questa (Feyles, 2012: 109-110). Il filosofo francese ipotizza, inoltre, l'esistenza di un piano intermedio, che egli chiama "di coloro che ci sono vicini", nel quale avvengono gli scambi tra la memoria degli individui e quella sociale, e postula quindi "una triplice possibilità di attribuzione della memoria: a sé, ai più vicini, agli altri" (Ricoeur, 2003: 185-187). I racconti di Fernández Cubas declinano in particolar modo le prime due possibilità: raramente si fa cenno a una realtà più ampia rispetto a quella del singolo e del proprio ambiente familiare, che rappresentano sempre il nucleo della narrazione.

⁷ Cfr. Ricoeur, 2003: 134: "né Platone, né Aristotele, né alcuno degli antichi avevano ritenuto che sapere chi si ricorda possa essere una questione preliminare. Essi si chiedono che cosa significhi avere o cercare un ricordo. L'attribuzione a qualcuno, suscettibile di dire io o noi, restava implicita alla coniugazione dei verbi di memoria e di oblio a persone grammaticali e a tempi verbali differenti. [...] il problema stava al riparo da qualsiasi rovinosa alternativa".

⁸ Cfr. Ricoeur, 2003: 136-169. Ricoeur analizza nello specifico il pensiero di Agostino, Locke e Husserl. Per uno sguardo sulle riflessioni lockiane in merito alla memoria cfr. anche Assmann, 2002: 103-109.

⁹ Cfr. Halbwachs, 1997 e Halbwachs, 1987.

In merito, invece, al concetto di funzione della memoria, cui si è accennato, va rimarcato come si articoli in memoria concepita o come *ars*, tecnica, deposito, o come *vis*, facoltà, ricordo: quest'ultima definizione è quella che qui interessa maggiormente, soprattutto per ciò che concerne l'inscindibilità tra ricordo e dimensione temporale. L'opposizione è antica e ne dipendono due diverse tradizioni interpretative: quella retorica della mnemotecnica e quella psicologica, di derivazione aristotelica. Come sistematizzato dalla *Rhetorica ad Herennium* in poi¹⁰, la memoria è una delle cinque parti del discorso e

fu concepita come metodo utilizzabile per scopi diversi, che poteva essere insegnato e utilizzato per l'archiviazione e la riproduzione esatta del dato acquisito. Questo metodo filtra la dimensione temporale, il tempo non interviene strutturalmente nel processo e si configura perciò in modo puramente spaziale. (Assmann, 2002: 27)

Al contrario, nella memoria come *vis*, si istituisce uno iato tra deposito e recupero del dato: il ricordo soggettivo

si origina sempre dal presente e pertanto comporta inevitabilmente una dislocazione, una deformazione, un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui esso viene richiamato alla memoria. Nell'intervallo di latenza il ricordo soggettivo non occupa un deposito sicuro, ma subisce un processo di trasformazione. (Assmann, 2002: 30)

Si può così affermare come i racconti di Fernández Cubas affrontino specificamente le questioni inerenti alla memoria come *vis*¹¹. Rappresenta un'eccezione *El moscardón*, dove sono presenti entrambe le funzioni, ma in cui l'uso della memoria come archivio è reso difficile dalla senilità della protagonista. Sono però molteplici le direttrici che il ricordo può seguire all'interno dei racconti: dimenticanza, rimozione ed elaborazione - intesa, quest'ultima, sia come alterazione sia come attualizzazione. Un'ulteriore evenienza è data, infine, dall'assenza di ricordo¹².

Ad esempio, in *Los altillos de Brumal* ed in *Ausencia* il ricordo - rimosso e attualizzato - concorre alla costruzione dell'identità dei protagonisti. Nel primo caso Adriana ricostruisce la propria identità grazie alla riscoperta di vecchi ricordi che le erano stati occultati dalla madre, mentre, nel secondo, Elena rimuove e rinnova i propri ricordi e in parallelo la propria identità, osservando la sua ricostruzione da esterna. In *El legado del abuelo* ed in *El moscardón* l'alterazione dà luogo a effetti differenti. Il protagonista del primo racconto altera non tanto il proprio ricordo quanto l'interpretazione ch'egli dà dello stesso, in seguito ad alcune scoperte successive: difatti, egli si è fidato del proprio ricordo per anni e solo il caso fortuito gli permette di riconoscere la verità. In *El moscardón*, invece, Emilia modifica il ricordo per un proprio desiderio, al fine di trasformare il passato e la propria vita.

Dopo il concetto di *funzione* della memoria, il secondo aspetto che prenderò in esame è rappresentato dai *mediatori* della memoria¹³, quei supporti concreti che permettono alle

¹⁰ Per la ripresa contemporanea dell'*ars memorativa* in ambito retorico cfr. Yates, 1993.

¹¹ In tal senso, un'attenzione particolare meritano *Mi hermana Elba*, *El reloj de Bagdad*, *Los altillos de Brumal*, *Mundo*, *El lugar*, *Ausencia*, *Con Agatha en Estambul*, *Parientes pobres del diablo*.

¹² Così può essere sistematizzata la definizione di Assmann, per cui il ricordo soggettivo "può ostacolare la possibilità di richiamare il dato alla memoria (in questo caso si dimentica), o può impedirlo (in questo caso si rimuove); ma può anche essere indotta ad elaborare una nuova definizione del ricordo da una decisione, da un desiderio o da un nuovo bisogno" (Assmann, 2002: 30).

¹³ In questo lavoro saranno offerti degli spunti sincronici, trascurando il seppur interessante approccio storico-culturale di Assmann. Si perderà, certo, un aspetto importante, ma che eccede i limiti di questo lavoro.

differenti culture di organizzare e tramandare la propria memoria collettiva, e le cui caratteristiche sono estendibili anche alla memoria individuale, che qui ci interessa più da vicino. Le quattro tipologie in cui Assmann articola i mediatori – la scrittura, le immagini, il corpo e i luoghi – sono tutte ampiamente presenti nei racconti di Cristina Fernández Cubas. Se un aspetto distintivo della memoria è che questa debba “essere sempre riplasmata, sancita, comunicata e adattata” (Assmann, 2002: 20), nei racconti dell’autrice spagnola sono soprattutto la scrittura e i luoghi a svolgere questo ruolo. Anche il corpo ha una propria funzione in relazione non agli “stabilizzatori esterni della memoria, ma [a] quei meccanismi interni a essa che si oppongono alla generale tendenza all’oblio, rendendo indimenticabili certi ricordi e lasciandone sfuggire altri” (Assmann, 2002: 277-278).

Tra i racconti che si servono della scrittura come mediatore della memoria¹⁴, ad esempio, in *Los altillos de Brumal* la protagonista scrive per fissare i propri ricordi. Adriana, dopo essere tornata dall’ospedale, sente la necessità di riordinare i propri pensieri e i propri ricordi: “tenía que seguir escribiendo, anotando todo cuanto se me ocurriese, dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón” (Fernández Cubas, 2008: 140).

Sono invece luoghi della memoria l’*altillo* a Brumal, il *pantheon* in *El lugar*¹⁵, l’attico in *Ausencia* e la casa dell’anziana in *El moscardón*. Di là dalle singole tematizzazioni, è importante rilevare come a ogni spazio si associ una funzione – o un significato – differente. Si pensi, in merito, all’opposizione tra spazi strutturati e non strutturati¹⁶ ed a quanto affermato dalla stessa autrice riguardo all’*altillo*:

es posible que los altillos, como espacios cerrados y un poco misteriosos de las casas, me hayan interesado siempre [...]. Son lugares donde de alguna manera la vida se ha detenido, ha quedado encerrada en arcones viejos. (Glenn, 1993: 358-359)

Tra i vari stabilizzatori della memoria, ossia il linguaggio, i simboli, le emozioni e i traumi¹⁷, sono soprattutto gli ultimi due a fissare i ricordi dei personaggi. Così il ricordo di certi odori e sapori permette ad Adriana di rievocare Brumal e per il medesimo motivo, in *Ausencia*, Elena riesce a richiamare alla memoria le sensazioni provate durante una cena con Jorge.

Tuttavia, ancora più degli stabilizzatori, sono importanti i meccanismi opposti, ossia quelli di deformazione: i racconti di Fernández Cubas esplorano a fondo le possibilità falsificatrici dei ricordi e la loro malleabilità. È esemplare in questo senso *El moscardón*, in cui emerge chiara l’opposizione tra la memoria come *vis* e come *ars*, e dove viene descritta la capacità della protagonista di modificare i ricordi secondo il proprio volere: su di esso, dunque, concentrerò la parte restante di questo lavoro.

¹⁴ La scrittura è stata descritta sia come *amica* – già nell’antico Egitto veniva reputata un monumento più duraturo rispetto alle grandiose tombe logorate dai danni del tempo – sia come *nemica* della memoria –poiché, nel sostituirla alcune funzioni, può essere cagione di un suo indebolimento. Sulla funzione della scrittura in relazione alla memoria esiste un’ampia letteratura, da Platone ai giorni nostri, per cui rimando ad Assmann, 2002: 199-241.

¹⁵ I luoghi rappresentano una continuità nel tempo che eccede la breve memoria degli individui. Ne sono un esempio i luoghi generazionali: spazi marcati da una linearità e stabilità temporale e da una stretta interconnessione con un dato gruppo sociale o una famiglia. Ed è proprio “il legame vincolante e antico con la storia familiare [...] ciò che conferisce a determinati luoghi particolare intensità mnestica” (Assmann, 2002: 334).

¹⁶ La biblioteca è stata spesso usata come metafora della memoria culturale – così in *La biblioteca de Babel* di Borges, mentre la soffitta è un’immagine ricorrente per descrivere la memoria latente.

¹⁷ Sull’elaborazione di un’esperienza traumatica e la conseguente riappacificazione col ricordo o con l’oblio cfr. il paragrafo *Oblio pacificato e non pacificato* (Freud) in Weinrich, 1999: 181-192.

3. LA MANIPOLAZIONE DEL RICORDO IN *EL MOSCARDÓN*

El moscardón è il racconto che chiude la raccolta *Parientes pobres del diablo*, edita nel 2006 (Fernández Cubas, 2006)¹⁸. Se tutti i racconti di Fernández Cubas – a eccezione di *La noche de Jezabel*, *El ángulo del horror* e *Ausencia* – sono scritti in prima persona, *El moscardón* si avvale invece di due narratori, uno eterodiegetico e uno autodiegetico, che non determinano tanto punti di vista distinti sugli stessi avvenimenti ma, più spesso, generano uno stato di costante ambiguità. Gli avvenimenti che riguardano i ricordi o i sogni della protagonista – ossia i momenti che meglio rappresentano la sua soggettività – non sono riferiti dall'anziana stessa, Emilia, ma dal narratore esterno: in una certa misura, ciò che è messo in dubbio non sono i lontani ricordi della donna, ma l'attendibilità della stessa, la sua memoria presente.

El moscardón rappresenta il conflitto tra la memoria come *vis* e la memoria come *ars*¹⁹, opposizione che si conclude a favore della prima. Si potrebbe anche parlare di una memoria del passato e una memoria del presente, con riferimento all'elemento temporale che, come si è visto, è parte integrante del ricordo personale, ma che non ha alcun peso nella registrazione mnemonica²⁰. L'anziana, che ha sempre vissuto sola e che giudica la propria vita "una interminabile sala de espera" (Fernández Cubas, 2008: 480), ritrova un momento di felicità nella propria giovinezza, mentre il rapporto con la memoria del presente è reso problematico dal sopraggiungere della degenerazione senile. La riattivazione dei ricordi non è tuttavia un'attività passiva e malinconicamente nostalgica ma, influenzata da forze quali l'oblio e le emozioni, è tutta tesa alla loro trasformazione²¹.

In questa direzione, il racconto istituisce una relazione tra l'asse del tempo (passato *vs* presente) e l'asse della memoria (ricordo *vs* oblio), anche adoperando i medesimi motivi, come l'associazione di idee, per indicare funzioni differenti. Tale rapporto è evidente sin dalle prime pagine: la protagonista manifesta evidenti problemi nel memorizzare – nell'archiviare – gli avvenimenti e i dati che appartengono al presente, come nell'episodio in cui prepara una torta da offrire ai nipoti e si dimentica di mettere proprio l'ingrediente principale. Questo avvenimento è però "la ilustración de cómo con la edad se pierden ciertas facultades (y se adquieren otras)" (Fernández Cubas, 2008: 450).

Difatti, tempo dopo, Emilia riesce a ricordare l'aneddoto che legava il *moscardón* all'Anticristo senza particolari problemi. Il moscone ha in parte riattivato dei ricordi – o, detto in altri termini, è il motivo, simbolico e non, che rappresenta la riattivazione dei ricordi – ma questi non sono ancora emersi definitivamente. Da principio, l'anziana sa solo che all'insetto è collegato un aneddoto e, in seguito, utilizza il mediatore della scrittura per poter ricordare ciò che vuol riferire ai nipoti. I vecchi ricordi, tuttavia, non impiegheranno molto tempo ad affiorare interamente, anche senza l'aiuto concreto della scrittura, ma soltanto attraverso l'*asociación de ideas*, per cui "a veces una cosa – una mesa, una silla, una palangana – nos recuerda a otra" (Fernández Cubas, 2008: 452).

Il moscone, come la *vasijilla mohosa* di *Los atillos de Brumal*, ha riattivato i ricordi della protagonista, che però non sono esattamente come lei vorrebbe: in realtà, se la memoria del

¹⁸ Qui si fa comunque riferimento alla già citata edizione Fernández Cubas, 2008. Gli altri racconti sono *La fiebre azul* e *Parientes pobres del diablo*.

¹⁹ Tale dualità è suggerita e riprodotta, da un punto di vista formale, oltre che dal doppio narratore anche dalla *dispositio* del racconto, che lo struttura in due parti non conciliabili. Inoltre, gli eventi passati sono massimamente narrati attraverso il tempo *presente* (che li avvicina al tempo del lettore), mentre quelli presenti soprattutto mediante il *pretérito* ed il *pretérito perfecto*.

²⁰ "Nel ricordo soggettivo è vivida la dimensione temporale, assente e ininfluyente, invece, nel processo di archiviazione. Dal momento che il tempo vi si iscrive attivamente, in questo processo della memoria si giunge a una vera e propria discontinuità tra deposito e recupero del dato. Mentre nella mnemotecnica la coincidenza di output ed input è decisiva, nel ricordo soggettivo si stabilisce la loro differenza" (Assmann, 2002: 29).

²¹ Cfr. Masoliver Ródenas, 2007: 38.

presente è destinata a dissolversi in misura sempre maggiore²², quella del passato permette ampi margini di azione e, in questo caso, di manipolazione. L'anziana, invidiosa, come Teresa, della propria sorella maggiore e delle attenzioni che aveva per lei un ricco possidente argentino, Rubén, decide di alterare il proprio ricordo e sostituire la figura della sorella con la propria²³. La protagonista si rende conto di aver vissuto una vita vuota, "una historia [...] que no tiene historia" (Fernández Cubas, 2008: 468), e vuole perciò porvi rimedio:

emozioni, motivazioni e intenzioni attuali sono le custodi del ricordo e dell'oblio: stabiliscono quali ricordi siano a disposizione del singolo in un certo momento del presente e quali rimangano invece irrevocabili, e definiscono anche la specifica sfumatura del valore del ricordo tra la condanna morale e la trasfigurazione nostalgica. (Assmann, 2002: 295)

La memoria presente, invece, risulta essere sempre insufficiente e manchevole e, inoltre, Emilia non se ne rende conto o dà la colpa ad altre persone, come la donna delle pulizie. I nipoti pensano però che allontanarla dalla propria casa non sia una soluzione adeguata, poiché la stessa protagonista non sarebbe d'accordo; difatti, come il luogo generazionale manteneva vivi i ricordi di una famiglia che viveva nello stesso spazio per molto tempo (Assmann, 2002: 331-336), così l'abitazione dell'anziana rappresenta un luogo della memoria che crea un'unione con la propria gioventù²⁴. Il mediatore della scrittura è inadeguato perché ha origine nel presente, mentre quello dei luoghi mantiene una propria efficacia poiché appartiene anche, e soprattutto, ad un tempo passato. E così a nulla servirà alla protagonista appuntare il nome di Jessica, la ragazza che i nipoti hanno trovato per farle compagnia, poiché continuerà a chiamarla *Jesúsica* o *Jacinta*. È evidente la frattura che il racconto realizza tra i differenti piani temporali: non vi è alcuna possibilità di recuperare la memoria presente, neanche attraverso dei mediatori.

Ciò avviene anche quando Emilia ritiene di dover scrivere la lettera all'avvocata, ma ha bisogno di ricordare il suo nome e l'indirizzo a cui spedirla. Proprio l'avvocata, in risposta ad un'altra spettatrice, le propone indirettamente due soluzioni: un'agenda in cui segnare ciò che non vuole dimenticare e l'uso del sistema mnemotecnico. La protagonista ha già fatto ricorso al primo mezzo ma, avendo smarrito l'agenda, l'uso del mediatore risulta momentaneamente sospeso, oltre a essere superfluo di per sé, come si è visto. L'avvocata spiega in cosa consista il sistema mnemotecnico ed Emilia pensa che "se parece bastante a la «asociación de ideas»" (Fernández Cubas, 2008: 467). In realtà però il primo è un metodo artificiale, mentre la seconda è essenzialmente spontanea²⁵, pertanto l'uno risulterà inutile, mentre l'altra le permette di accedere al proprio passato. In lei l'emozione spontanea ed il ricordo si fondono in un'unità inscindibile, poiché "non c'è modo per il singolo di decidere quali ricordi siano soggetti a questa forza destabilizzante: il contenuto emotivo di certi ricordi non può essere affatto stabilito dall'individuo" (Assmann, 2002: 280). Quanto emerge dalla memoria della protagonista riguarda il suo inconscio, rimanda all'insoddisfazione nei confronti della propria vita, e la sua riattivazione le dà la possibilità di modificarlo.

²² Non vi è possibilità d'uscita dall'*impasse*. La protagonista ha perso la memoria ed a nulla serve la scrittura come mediatore - motivo che *e converso* ne rappresenta proprio la perdita. D'altro canto, esiste "il pericolo che operazioni e funzioni proprie della memoria vengano estese alla scrittura, vengano ad essa affidate per finire così esternalizzate [...]. In altre parole la scrittura atrofizza la memoria" (Assmann, 2002: 206).

²³ "I ricordi che hanno valore simbolico sono investiti di un lavoro di interpretazione retrospettivo sulla propria esistenza e collocati in una certa configurazione semantica" (Assmann, 2002: 286).

²⁴ "Me gusta vivir sola. Aquí, en mi casita. Con mis recuerdos" (Fernández Cubas, 2008: 469).

²⁵ E, difatti, quando prova ad auto-imporsi l'associazione di idee per ricordarsi dell'aneddoto del moscone non riesce a richiamarlo alla memoria.

Poco a poco la protagonista capisce la natura instabile dei ricordi e come questi possano essere trasformati e immaginerà così di anticipare la sorella nella scelta di fidanzarsi con Rubén: “su historia ya tiene historia” (Fernández Cubas, 2008: 469). Quando racconta la propria storia alla donna delle pulizie²⁶, capisce come l’aspetto positivo di vivere sola sia proprio poter ricordare, poiché alla sua età *ya todo es pasado*.

Decide perciò di allontanarsi dal presente per immergersi totalmente nel proprio passato quando si reca da un notaio per fare testamento: destina ai nipoti i propri risparmi, a condizione che mettano una lapide sul suo loculo con una croce e un moscone. Come la torta era stata un “homenaje al vacío” (Fernández Cubas, 2008: 450), così il moscone è il simbolo dei propri ricordi, dell’estate, della giovinezza. Ricordi che, proprio come il moscone, volano via, scompaiono, per poi riapparire in un giorno qualunque. Decide, infine, di lasciare l’appartamento all’avvocatessa, ma non riesce a utilizzare correttamente il sistema mnemotecnico, attraverso il quale aveva cercato di memorizzarne l’indirizzo: la mnemotecnica, la memoria come *ars*, ha perso la propria funzione, così come era già successo con l’agenda nella quale appuntare le parole. Nella vita della protagonista ormai resta spazio solo per la memoria come *vis*.

L’anziana vive bene nei propri ricordi, non ha bisogno di altri tipi di memoria: “doña Emilia necesita meditar, aclarar ideas, atar cabos y olvidarse del sistema mnemotécnico que ahora, para llegar a lo que quiere llegar, no le sería de ninguna ayuda” (Fernández Cubas, 2008: 479). Socchiude gli occhi e capisce di poter modificare i ricordi secondo il proprio volere, senza alcun limite. Decide perciò di prendere il posto della sorella: è lei, la sorella minore, “la primera, en la lista de preferencias” (Fernández Cubas, 2008: 480). L’anziana ha potuto manipolare i propri ricordi dimenticandosi del presente e della realtà proprio perché, come afferma Assmann,

mentre l’archiviazione si realizza contro l’oblio e il tempo, e ne neutralizza gli effetti con l’aiuto di tecniche adeguate, il ricordo soggettivo avviene nel tempo e il tempo stesso interagisce attivamente nel processo. Caratteristica della psicomotricità del ricordo soggettivo è che ricordare e dimenticare siano sempre inestricabilmente implicati uno nell’altro: l’uno rende possibile l’altro. Si potrebbe dire, cioè, che l’oblio è nemico dell’archiviazione ma anche complice del ricordo soggettivo. (Assmann, 2002: 30)

È questo il significato assunto dal finale, quando la donna procede attraverso un andito buio e si avvicina a Rubén: la protagonista ha ormai lasciato definitivamente il proprio presente per fermarsi stabilmente nel passato, nella propria personale interpretazione del ricordo, nella fanciullezza recuperata e ormai infinita.

Bibliografia

- ASSMANN, Aleida (2002) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale (Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 1999)*, Bologna, Il Mulino.
- BATTAGLIA, Salvatore (1978) *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, ad vocem *Memoria*.

²⁶ “Mentre la propria esistenza si snoda tra date oggettivamente verificabili, la storia della vita poggia sull’interpretazione dei ricordi che si dispongono in una forma ricordabile e raccontabile” (Assmann, 2002: 287).

- BIAGINI, Enza, Augusta BRETTONI e Paolo ORVIETO (2001) *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci.
- BREMOND, Claude e Thomas G. PAVEL (1988) "La fin d'un anathème", *Communications*, 47, pp. 209-220.
- CASADEI, Alberto (2001) *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- DOLEŽEL, Lubomír (1985) "Le triangle du double. Un champ thématique", *Poétique*, 64, pp. 463-472.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2006) *Parientes pobres del diablo*, Barcellona, Tusquets.
- (2008) *Todos los cuentos*, Barcellona, Tusquets.
- FEYLES, Martino (2012) *Studi per la fenomenologia della memoria*, Milano, Franco Angeli.
- GIGLIOLI, Daniele (2001) *Tema*, Scandicci (FI), La Nuova Italia.
- GLENN, Kathleen M. (1993) "Conversación con Cristina Fernández Cubas", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18, pp. 358-359.
- HALBWACHS, Maurice (1987) *La memoria collettiva (La mémoire collective, 1950)*, Milano, Unicopli.
- (1997) *I quadri sociali della memoria (Les cadres sociaux de la mémoire, 1925)*, Napoli, Ipermedium.
- LEFÈVRE, Matteo (2006) "Per un profilo storico della critica tematica" in Cristiano Spila, ed., *Temi e letture*, Roma, Bulzoni, pp. 11-29.
- LUPERINI, Romano (2003) "Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio", *Allegoria*, anno XV, 44, maggio - agosto, pp. 114-122.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2007) "El desasosiego de la memoria en Cristina Fernández Cubas" in *Cristina Fernández Cubas. Grand séminaire de Neuchâtel. 17-19 de mayo de 2005, «Cuadernos de narrativa»*, Madrid, Arco/Libros, pp. 19-39.
- PRINCE, Gerald (1988) "Le thème du récit", *Communications*, 47, pp. 199-208.
- RICOEUR, Paul (2003) *La memoria, la storia, l'oblio (La mémoire, l'histoire, l'oubli, 2000)*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- SEGRE, Cesare (1981) "Tema/Motivo" in Ruggiero Romano, dir., *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 3-23.
- TROCCHI, Anna (2002) "Temi e miti letterari" in Armando Gnisci, ed., *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 63-86.
- VITI, Alessandro (2009) "Per una tematologia ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari", *Allegoria*, anno XX, 58, luglio-dicembre, pp. 98-109.
- (2011) *Tema*, Napoli, Guida.
- WEINRICH, Harald (1999) *Lete. Arte e critica dell'oblio (Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens, 1997)*, Bologna, Il Mulino.
- YATES, Frances A. (1993) *L'arte della memoria (The Art of Memory, 1966)*, Torino, Einaudi.