

# Enrico Di Pastena

## *Gracia Morales, N.I. 12*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

**Recensione di** Di Pastena, E. (a cura di) (2021). *Gracia Morales, N.I. 12*. Pisa: ETS, 174 pp. La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo 6.

Il sesto volume della importante collana di ETS, diretta da Enrico Di Pastena e dedicata alla drammaturgia spagnola odierna («La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo»), fa ottima compagnia agli autori e alle opere che lo hanno preceduto: Juan Mayorga, Josep Maria Benet i Jornet, José Ramón Fernández, Angélica Liddell e José Sanchis Sinisterra. Scrittori impegnati e impegnativi che compongono e mettono in scena *pièces* dal deciso intento civico e ‘politico’, nel senso etimologico del termine. Che *NN12*, cioè *Nomen nescio 12* (in italiano, *N.I.12, Non identificato 12*), redatto nel 2008 e pubblicato due anni dopo, sia un testo di denuncia volto a imprimere un segno netto e profondo nell’opinione pubblica, si capisce fin dall’immagine di copertina di questa edizione bilingue della *pièce*, che riproduce la locandina del debutto scenico, avvenuto il 3 luglio 2009 al Teatro Calderón di Motril, città natale di Morales (1973-), a opera della compagnia Remiendo Teatro e per la regia di Juan Alberto Salvatierra. Raffigura una décolleté rossa a tacco alto – simbolo ormai planetario del femminicidio e, più in generale, della violenza contro le donne – che si staglia, appoggiata di lato, sopra un’accidentata superficie terrosa.

In effetti, *NN12*, al pari della coeva *La casa de la fuerza* (2009) di Liddell, ma in modo assai meno dissacrante, verte sulle terribili vio-



Edizioni  
Ca'Foscari

Submitted 2021-12-29

Published 2022-06-22

### Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Londero, R. (2022). Review of *Gracia Morales, N.I. 12*, by Di Pastena, E. *Rassegna iberistica*, 45(117), 157-162.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/009

157

lenze fisiche e psicologiche inflitte alla protagonista femminile, la ignota del titolo, durante una guerra non meglio precisata, ma non soltanto. I suoi altri due temi portanti sono la brutalità di ogni conflitto e i tanti morti senza nome e senza tomba che esso reca sempre con sé, come già dimostrano le tre epigrafi poste in limine al testo, tratte da un micropoema di *Pleamar* (1944) di Rafael Alberti, da *Se questo è un uomo* (1958) di Primo Levi e da un verso di «Nota XIV» (1979) di Juan Gelman. In effetti, la produzione teatrale di Gracia Morales, che ha preso il via nel 1997, mano a mano affiancandosi alle opere per l'infanzia e alle sillogi liriche, fino ad attestarsi oggi su una trentina di drammi, si prefigge come scopo precipuo quello di attaccare ogni forma di sopruso del potere sugli indifesi e sugli innocenti, come ben illustra l'«Introduzione» ampia, articolata e incisiva del curatore, Enrico Di Pastena (5-71). Ispirandosi a modelli nazionali ed esteri come Sanchis Sinisterra, Mayorga, Beckett, Pinter e Albee, la drammaturga andalusa si scaglia contro una società che camuffa l'informazione per dominare meglio le masse (*Quince peldaños*, 2000), si impegna in scontri bellici distruttivi (*Un lugar estratégico*, 2003), guarda alla vecchiaia «come disvalore» (14; *A paso lento*, 2007), ignora gli abusi perpetrati tra le mura domestiche (*Como si fuera esta noche*, 2007), spia le vite altrui con il Grande Fratello mediatico (*El caso Garay*, 2014), «impone crescenti rinunce a cittadini che assomigliano a figure sbiadite ed enigmatiche» (16; *Mal olor*, 2019). Per esprimere il proprio messaggio coraggioso, inquietante e turbativo, Morales di preferenza ricorre ad ambientazioni surreali - mutate da maestri della narrativa ispano-americana da lei ammirati, quali Juan Rulfo e Julio Cortázar (21) -, a una «scrittura [...] assai attenta alla dimensione performativa», fondata sulla «simultaneità di spazi e/o tempi diversi», e a una resa spettacolare spoglia ma significativa, che spesso si arricchisce dell'apporto della tecnologia («registrazioni sonore, schermi, filmati, fotografie», 19).

In tal senso, *NN12* compendia le varie caratteristiche dell'originale stile drammatico di Morales, incastonandosi oltretutto, come sottolinea Di Pastena, «a pieno titolo nel grande alveo del teatro spagnolo della memoria storica» (25). Nato durante la Transizione democratica, questo fortunato sottogenere teatrale teso fra passato e presente, verità e finzione, si è sviluppato in particolare nell'ultimo ventennio, in concomitanza con fenomeni sociali di peso, quali la fondazione di associazioni destinate alla revisione dei crimini franchisti, e in parallelo a fondamentali traguardi normativi, *in primis* la Ley de memoria histórica, varata da José Luis Rodríguez Zapatero nel 2007, e la Ley de memoria democrática, che Pedro Sánchez ha fatto approvare nel settembre del 2020 (26), introducendo novità rilevanti, per esempio riguardo alla ricerca e allo scavo delle migliaia di fosse comuni dove giacciono le circa 150mila vittime dimenticate della guerra civile e della dittatura di Franco (31-2). Proprio muovendo dall'intenzione

di riscattare la dignità di tutti i *desaparecidos*, quelli spagnoli al pari di quelli argentini e cileni degli anni Settanta del Novecento, sulla scia di opere come *La tierra* (1998) di José Ramón Fernández ed *El jardín quemado* (1999) di Mayorga (44), Gracia Morales crea la vicenda esemplare di Patricia Luján Alvares, incarcerata, stuprata e uccisa trent'anni prima del presente scenico, in un contesto temporale volutamente «sfumato» (34) per accrescerne l'universalità. Gli altri tre personaggi sono l'anatomopatologa forense, sprovvista di nome, che deve ricomporre i resti ossei della donna, riesumati da una fossa comune, al fine di identificarla; il figlio trentenne di Patricia, Esteban, che fino al momento del ritrovamento ignorava tutto sulla madre; Ernesto Navia, ovvero l'«Hombre mayor», cioè il tenente ora in pensione (a suo tempo aguzzino della giovane e padre di Esteban), il quale adesso conduce una vita familiare tranquilla e ritirata, non dissimile da quella di tanti famigerati ex gerarchi, nazisti e non solo.

Divisa in 16 brevi sequenze accompagnate da estese didascalie introduttive, in linea con le costanti strutturali del teatro spagnolo della memoria, l'opera oscilla fra il duplice *hic et nunc*, mostrato in contemporanea sul palcoscenico - cioè il laboratorio della dottoressa e il salotto dell'anziano militare -, e il passato di Patricia, felice (quello della giovinezza) e atroce (quello della prigionia, delle violenze e della morte). A evidenziare il sovrapporsi dei piani topo-cronologici, cifra palese di come ciò che è stato interferisca di continuo con ciò che è, si aggiunge il fatto che Patricia appare non tanto nelle fotografie proiettate sullo schermo dal medico, che la ritraggono da ragazza, spensierata e sorridente accanto alla madre (scena 6, 126-8), quanto specialmente, e quasi ossessivamente, «sotto forma di fantasma» (41), come accade a numerosi personaggi di Jerónimo López Mozo, Sanchis Sinisterra, Laila Ripoll, ma anche nel teatro visionario di Tadeusz Kantor e nel capolavoro romanzesco di Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Si sa: gli spettri sono morti che non riposano perché hanno ancora conti in sospeso con il mondo dei vivi. Sono, suggella Di Pastena, «custodi del ricordo e portano il segno di traumi irrisolti» (41). Neppure Patricia si sottrae a questa dolorosa condizione: il suo bebè le è stato sottratto, e le si è fatto credere che sia deceduto alla nascita (33). Pertanto, il piccolo ha ingrossato le file dei «bimbi rubati» (53) e dati in adozione a coppie conniventi, secondo un triste copione che ha interessato molti figli delle prigioniere repubblicane durante la guerra civile, così come delle oppositrici del regime di Videla in Argentina. Poco dopo il parto in cella, uno sparo alla testa ha strappato la vita a Patricia, il cui cadavere è stato gettato in una fossa comune.

*NN12*, dunque, ci fa assistere non solo «al risveglio progressivo di una individualità» (45), alla riappropriazione di una identità perduta, ma pure alla commovente riconquista del rapporto tra madre e figlio, cui contribuiscono in maniera determinante le deposizioni dei testi-

moni (scena 10, 138-45), ma soprattutto le meticolose indagini dell'anatomopatologa, come si evince dai lunghi monologhi di lei al registratore (scene 1, 2 e 16). Ecco perché, a differenza di altri drammi spagnoli della memoria, il crescendo di scoperte e rivelazioni, mostrate al pubblico di questa *pièce*, elide la possibilità del finale aperto, di norma sconcertato e sconcertante. Infatti, alla fine le antiche ferite di Patricia e di Esteban si rimarginano, sebbene uno dei pregi principali di *NN12* risieda nel voler sollevare «interrogativi» su lacerazioni analoghe (71) e nell'insistere senza posa sull'imperativo categorico di ricordare. Con ogni probabilità - conclude Di Pastena in coda alla sua penetrante premessa (68-71), seguita da una bibliografia di riferimento corposa e aggiornata (73-90) -, proprio questa pervicace resilienza nel porsi domande e nel cercare risposte sta alla base del successo di quest'opera, rappresentata a più riprese in Spagna, Portogallo, Italia, Argentina, Brasile, Messico, Perù, Paraguay, nonché tradotta in diverse lingue: inglese, francese, tedesco, portoghese, ungherese.

Oltre ai suoi temi e motivi, di profondo spessore umano e di scottante attualità, un altro aspetto di *NN12* (91-175) colpisce il fruitore: l'asciutta espressività del linguaggio, che si scinde in due registri costantemente alternati, quello scientifico impiegato dalla dottoressa durante l'autopsia e quello colloquiale utilizzato dai personaggi nel loro interagire, talvolta intenerito (come quando Esteban si rivolge alle ossa della madre, nella scena 5, rimemorando le proprie sofferenze di fanciullo abbandonato nell'orfanotrofio), talaltra aspro e agitato (penso al colloquio/scontro fra Esteban e il padre, a cui il giovane rinfaccia una mostruosa crudeltà, nella scena 13). Peraltro, la versione italiana di Di Pastena, assai scorrevole e calzante, a tratti lievemente addomesticante, rende perfetta giustizia a un eloquio nel contempo lucido e suggestivo, lineare ma a momenti intensamente emotivo e lirico, che viene enfatizzato da elementi sia visivi (le foto dello scheletro di Patricia e della florida ragazza che era stata) sia musicali (la canzone «Lili Marlene», su cui tornerò a breve).

Un regesto seppur ridotto e parziale delle scene più coinvolgenti della *pièce* non può eludere, per cominciare, il poetico monologo di NN nella terza scena, imperniato sulla potente immagine della terra brulicante di voci partecipi ma inascoltate:

La tierra está | la tierra | la tierra está llena de voces. Ahí abajo, nos hablamos, [...]. Y nos decimos, nos contamos. El nombre, La edad. Nuestras ciudades de cada uno. [...] Voces. Voces rotas entre la tierra.

La terra è | la terra | la terra è piena di voci. Lì sotto, parliamo tra noi, [...]. E ci diciamo, ci raccontiamo. Il nome. L'età. La città di ognuno di noi. [...] Voci. Voci spezzate in mezzo alla terra. (scena 3, 108-9)

Un momento altrettanto forte, nella sua delicatezza, viene tratteggiato dalla didascalia della scena nona, che vede Esteban stabilire un contatto spirituale e fisico con la madre, accarezzandone prima il volto e i capelli sull'effigie fotografata, e poi fermando la mano sul petto di lei, in corrispondenza del cuore:

*Esteban deja una mano quieta sobre el pecho de ella, en el lugar del corazón; NN coloca también allí su mano, como si estuviera apretando la de Esteban.*

*Esteban posa una mano sul petto di lei, nel punto dov'è il cuore; anche N.I. poggia lì la propria mano, come se stesse stringendo quella di Esteban. (scena 9, 136-7)*

Un vertice di grande commozione si tocca, ancora, nella scena 12. Qui Patricia rievoca gli attimi drammatici del parto, durante i quali ricupera la piena consapevolezza di sé, rifiutando il nome di Marlene, che Ernesto le aveva assegnato, in omaggio a Marlene Dietrich, divina interprete di «Lili Marlene», la famosa canzone degli anni Quaranta amata «da Hitler e dalla sua cerchia familiare» ma pure «imposta a chi operava nei *Sonderkommandos*», come spiega Di Pastena («Introduzione», 64): «tu bebé | sale | está fuera ya | y entonces ella | Marlene | Pa | Patricia | yo | [...] Lo oigo llorar» - «il tuo bambino | esce | è ormai fuori | allora lei | Marlene | Pa | Patricia | io | [...] Lo sento piangere» (scena 12, 152-3). Il *climax* si raggiunge nella penultima scena, la quindicesima, dove nel furioso scambio verbale che ingaggia con il vecchio Ernesto, tanto immaginario quanto carico di straniante carnalità, la protagonista ripercorre la disgustosa *acmé* della violenza sessuale commessa su di lei dall'odiato carceriere:

El sabor ácido de tu semen entrando en mi ... en mi ... y me venía una arcada, y tú, ten cuidado, no vayas a vomitarme encima, y yo me repetía: no soy yo ¡no soy yo! Esto no es mío [...] ¡hijo de puta! ¡Tu sabor! ¡Hijo de puta!

Il sapore aspro del tuo sperma che mi entrava in... in... e mi veniva un conato, e tu, sta' attenta, non sia che mi vomiti addosso e io mi ripetevo non sono io, non sono io! Questo non succede a me [...] figlio di puttana! Il tuo sapore! Figlio di puttana! (scena 15, 170-1)

Dopo la tempesta, però, arriva la quiete. Il rituale catartico delle esequie e della sepoltura presto si compirà, e, come dice la dottoressa a Patricia, «Ya nunca más vas a ser la NN12» - «Non sarai mai più la N.I. 12» (scena 16, 172-3). A lei la donna replica, ricordando un suo sogno ricorrente fatto sotto terra: i morti senza nome né requie scivolavano via tra le acque di un fiume che si perdeva nel rasserrenante

mare di manrichiana memoria. Nel finale, la forense ripone i resti di Patricia nella loro scatola, mentre si prepara a prenderne una nuova da esaminare. Per una storia che si chiude, un'altra se ne apre. L'importante è questo, come afferma la protagonista di *Ella se va* (2001) di López Mozo: «evitar que mi historia se repita, que otra mujer ocupe mi lugar».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> López Mozo, J. «Ella se va». *Yo, maldita india... - La infanta de Velázquez - Ella se va*. Ed. de V. Serrano. Madrid: Cátedra, 2019, «Escena cuatro», 413.