

# Per una lettura di *La lluvia amarilla* (1988) di Julio Llamazares come «teatro delle rovine»

Barbara Greco  
Università degli Studi di Torino, Italia

**Abstract** The article studies Llamazares' novel *La lluvia amarilla* (1988) from a new perspective, which identifies the scenario of the work as a 'theatre of ruins'. The essay opens with a reflection on the chromatic symbolism already suggested by the title and discernible also in Vilas' novel *Ordessa* (2018), with which it seems to have a dialogical relationship. After a necessary reference to the lyricism of Llamazares' prose, the Ainielle landscape is interpreted as a 'literary landscape', a concept that refers to the subjective experience of nature through the protagonist perceptive consciousness. In the second part of the article, the metamorphosis of Ainielle into a place of ruins (which also engulfs the narrator) is demonstrated, in a passage that is accomplished through the cemetery metaphor and the supernatural incursion. Finally, it illustrates the current state of Ainielle, a village in the Pyrenees, which has become a 'place of memory'.

**Keywords** La lluvia amarilla. Julio Llamazares. Literary landscape. Ruins. Place of memory.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2021-09-13  
Accepted 2022-03-22  
Published 2022-06-22

## Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Greco, B. (2022). "Per una lettura di *La lluvia amarilla* (1988) di Julio Llamazares come «teatro delle rovine»". *Rassegna iberistica*, 45(117), 57-70.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/003

57

Nel primo capitolo di *Ordesa* (2018), Manuel Vilas descrive la sensazione di straniamento che lo pervade mentre osserva la città di Madrid e «l'irrealtà delle sue case e dei suoi esseri umani» (Vilas 2019, 2), l'inconsistenza ontologica e la precarietà del suo io smarrito in una nebbia esistenziale che si allarga agli uomini e al mondo e che lentamente assume i contorni di un paesaggio montuoso e si tinge di giallo:

Pensé que el estado de mi alma era un vago recuerdo de algo que ocurrió en un lugar del norte de España llamado Ordesa, un lugar de montañas, y era un recuerdo amarillo, el color amarillo invadía el nombre de Ordesa, y tras Ordesa se dibujaba la figura de mi padre en un verano de 1969.

Un estado mental que es un lugar: Ordesa. Y también un color: el amarillo.

*Todo se volvió amarillo.* Que las cosas y los seres humanos se vuelvan amarillos significa que han alcanzado la inconsistencia, o el rencor.

El dolor es amarillo, eso quiero decir. (Vilas 2018, 11; corsivo aggiunto)

Il giallo, dunque, è per Vilas espressione del dolore e del ricordo, del ritorno al passato e del ricongiungimento con i genitori morti attraverso una confessione che segue il flusso disordinato e confuso della memoria, in un viaggio retrospettivo in compagnia di fantasmi e di oggetti desueti dotati di una qualità sentimentale e di un potere evocatore compatibili con la categoria orlandiana del «memore-affettivo» (Orlando 2015, 322-36) – «El pasado son muebles, pasillos, casas, pisos, cocinas, camas, alfombras, camisas. Camisas que se pusieron los muertos» (Vilas 2018, 218). La fissità cromatica del giallo, dalla marcata valenza funebre e foriera di temi quali la sofferenza, la morte, la malinconia, la tristezza e l'oblio, che interessa le prime pagine del romanzo e serve a connotare lo stato d'animo dell'io narrante, sprofondato nel giallo – colore scelto anche per la copertina del libro –, richiama e conserva, a mio avviso, le accezioni che questo colore contempla nel celebre romanzo di Llamazares *La lluvia amarilla*, pubblicato trent'anni prima. Quasi si trattasse di un manifesto del colore giallo, l'opera del 1988 sembra aver sancito la forza memoriale che esso sprigiona e che è legata in maniera indissolubile alla caducità del tempo umano e della vita, ben resa nell'esordio di Vilas, che potrebbe aver assimilato tali significati, poi ricodificati in maniera peculiare. Come dire che vi si intuisce una reminiscenza, un'eco del testo di Llamazares e del suo ricco simbolismo cromatico, cui si sommano, come linea di filiazione tra le due opere, il racconto analettico e memorialistico, il dialogo con i defunti, il lirismo della prosa e l'esperienza soggettiva degli aspri luoghi montani che diventano 'paesaggio letterario', 'ingiallito' come il cuore del prota-

gonista. Pur trattandosi di due testi molto diversi tra loro – in *Ordesa* il narratore ricerca e ricomponde la propria vulnerabile identità coniugando autobiografia e finzione, storia familiare e nazionale –, il passo citato e da cui muove la scrittura terapeutica in prima persona, che fa i conti con il dolore che lo attanaglia, mostra un'affinità, una percezione comune con l'esperienza del personaggio di Llamazares, che spiega la dissoluzione del proprio io mediante la metafora della pioggia autunnale che inonda di giallo i ricordi, la propria anima e il paesino di Ainielle, destinato a scomparire con lui. Insomma, un segnale dell'eredità viva, più o meno consapevole, che *La lluvia amarilla* ha lasciato dietro di sé.

E se in ambito letterario *Ordesa* può costituire un esempio della continuità del romanzo, di cui rievoca il *topos* del giallo e il suo legame con i Pirenei aragonesi, da un punto di vista critico, *La lluvia amarilla* è stato oggetto di numerosi studi che insistono, specialmente, sul senso figurato degli elementi naturali predominanti, ovvero la pioggia e la neve, spesso intercambiabili e sovrapponibili; sul tema della memoria regionale e individuale – centrale nei diari di viaggio quali *El río del olvido* (2006) e che verrà rimodulata nella narrazione di *Distintas formas de mirar el agua* (2015) –; sull'ampia gamma di significazione cromatica; sul parallelismo con *Pedro Páramo* (1955), con cui condividerebbe la dimensione onirica e la presenza degli spiriti degli abitanti del posto, nonché sulla forte impronta poetica del linguaggio, tipica della scrittura di Llamazares.<sup>1</sup> L'autore infatti esordì nel 1978 con una raccolta lirica che introduce i temi a lui cari e la dialettica soggetto-paesaggio che attraversa molte delle sue opere: sia nell'opera prima, *La lentitud de los bueyes*, che nella sua seconda silloge, *Memoria de la nieve* (1982), Llamazares, nato nel 1955 nel villaggio leonese di Vegamián, che verrà sommerso dalle acque della diga del Porma nel 1969,<sup>2</sup> viaggia con la memoria nella terra arcaica e rurale della sua infanzia, dove dominano il silenzio, la neve e la morte, in dialogo costante con il suo sentire. L'importanza del linguaggio, che un bravo scrittore deve saper limare e affinare con sapienza, selezionando con cura le parole e le costruzioni sintattiche fi-

<sup>1</sup> Per un approfondimento degli aspetti citati, si vedano almeno Beisel 1995; Caudet 2002; Llera 2019; Pardo Pastor 2002; Schmidt-Welle 2012; 2014; Serrano Belmonte 2006.

<sup>2</sup> Durante un'intervista rilasciata per *El País* in occasione dell'uscita di *Distintas formas de mirar el agua* (2015), Llamazares spiega che «ese sentimiento de pérdida, destrucción y desarraigo que recorre mis libros viene de ahí. Vegamián es un símbolo, no un lugar. Es esa sombra que se adivina bajo el agua cuando pasas por allí en verano. Esa es mi patria, una sombra bajo el agua» (Rodríguez Marcos 2015). Il romanzo narra l'esodo degli abitanti dei paesi sommersi dalla diga del Porma, che l'autore considera i nuovi ebrei del XX secolo e la cui diaspora è resa mediante una prospettiva corale. È evidente che le circostanze in cui nacque hanno influito sulla sua scrittura, determinandone alcuni nuclei tematici costanti, quali lo spopolamento dei villaggi rurali e la corrispondenza soggetto-paesaggio.

no ad ottenere un suono armonioso, è più volte ribadita dal leonese, il quale dichiara di avere una visione poetica della realtà, che scaturisce da una contemplazione soggettiva:

La literatura, si no tiene un substrato poético no es literatura [...] lo que da un plus a un relato, a una historia, lo que hace que se convierta en literario, es el substrato poético y yo he procurado mantener ese substrato, que he heredado de cuando escribía poesía, incluso en el tratamiento del lenguaje –que es lo que es la literatura– [...]

Los escritores hacemos eso, lo que yo entiendo por escritor: limamos, pulimos las palabras como si fueran piedras hasta que producen una música y una poesía determinada que es la que uno pretende. (Delgado Batista 1999)

Affermazioni queste che trovano conferma nello stile lirico di *La lluvia amarilla*, dove la vocazione poetica dell'autore giustifica l'abbondante ricorso a figure retoriche come la metafora, la similitudine, l'anafora, la ripetizione e l'allitterazione, le scelte lessicali e la simmetria grammaticale, che conferiscono eleganza e musicalità al testo.<sup>3</sup> Anche la struttura dell'opera risponde alla ricerca di purezza estetica con la sua forma circolare, in cui l'immagine prolettica del ritrovamento del cadavere del protagonista (e con lui, del 'cadavere' di Ainielle) descritta nell'incipit si ripete, quasi identica, nell'explicit, incorniciando l'accorato monologo interiore che si snoda lungo i capitoli del romanzo.

E tuttavia le scene più ricche di *pathos* sono quelle che raccontano la fusione del protagonista con la natura, ovvero la 'reciprocità' Andrés-Ainielle, risultante dall'empatia estetica del personaggio che si identifica nel paesaggio, proiettandovi sentimenti e sensazioni e annullando il confine tra dentro e fuori – da cui l'atmosfera onirica –, in una simbiosi che si esprime nella 'vegetalizzazione' del soggetto e nell'antropomorfizzazione dello spazio e che raggiunge il suo acme con l'apparizione delle anime dei defunti. Per Llamazares, infatti, l'uomo rappresenta un «elemento del paesaggio», che ne riflette illusioni, dubbi e timori (Llamazares 2012, 17)<sup>4</sup> e la cui coscienza percettiva partecipa attivamente alla realtà dell'ambiente: Andrés è, potremmo dire – prendendo in prestito una definizione di Carla Benedetti –, un 'terrestre' (Benedetti 2021, 132-6), in connessione con il cane, la *perra* senza nome nella quale si immedesima più volte, in sintonia con la corrente del fiume e in rapporto di corrispondenza con la terra che lo ingloba e che va disfacendosi lentamente insieme a lui, in una celebrazione lirica della morte.

<sup>3</sup> Per uno studio della prosa poetica in *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) e *Escenas del cine mudo* (1994), si veda Andres-Suárez 2000.

<sup>4</sup> Ove non altrimenti specificato, le traduzioni in italiano sono a cura dell'Autrice.

Lontano dall'essere un inerte oggetto d'osservazione, il contesto montano che accoglie la vicenda, la cui 'esistenza' è ricordata nell'epitaffio che apre il romanzo - «Ainielle existe. En el año 1970, quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto» (Llamazares 2016, 59)<sup>5</sup> - prende vita e restituisce con le sue immagini sepolcrali il senso di sradicamento del protagonista, sempre connotato dal colore giallo, che favorisce l'osmosi uomo-spazio. Il paesaggio de *La lluvia amarilla* è intrecciato alla vita del suo ultimo abitante; è, per questo, un «paesaggio letterario», esperito dal soggetto e a questi intimamente legato:

Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative e espressive della natura, cioè paesaggi letterari. Dunque possiamo parlare di paesaggio letterario quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore [...]

I paesaggi letterari non sono immagini atemporali e immobili, ideali e allegoriche, bensì correlati di un soggetto finito, collocato al centro di un'esperienza del mondo, altrettanto finita. (Jakob 2005, 40-2)

Il vincolo che unisce il paesaggio al soggetto, ovvero la compenetrazione tra uomo e natura, è, secondo Jakob, ciò che determina l'«individualità' del paesaggio, che diviene «piano di proiezione o meglio surrogato dell'io» (2005, 49) e che viene percepito in qualità di organismo vivente. L'identificazione di Andrés con Ainielle non è mai comunione panica o slancio vitale, ma piuttosto abbraccio mortale: Ainielle non simboleggia un *locus amoenus*, ma un luogo disturbante, ostile e impervio, che il protagonista associa spesso all'immagine del cimitero per descrivere l'inevitabile processo di distruzione che lo minaccia, come si evince dai seguenti passi:

Gritar allí fuera sería como hacerlo en mitad de un cementerio. Gritar allí fuera únicamente serviría para turbar el equilibrio de la noche y el sueño vigilante de los muertos. (Llamazares 2016, 67)

Ainielle es solo un cementerio abandonado para siempre y sin remedio a su destino. (131)

Ainielle fue quedando convertido en el terrible y desolado cementerio que ahora puedo ver a través de la ventana. (139)

<sup>5</sup> L'epigrafe continua sottolineando la natura finzionale dei personaggi dell'opera, che «bien pudieran ser los verdaderos» (Llamazares 2016, 59).

Simbolo di desolazione e di abbandono definitivo, che si compirà con la fine prefigurata del protagonista, Ainielle si compone di elementi naturali che sono presagio di una morte che si abatterà su entrambi - il paese e la sua ultima creatura vivente (la *perra* verrà risparmiata e soppressa) - in ugual misura: la neve, quale «maledizione antica e bianca» che ricopre le strade vuote e penetra nel cuore di Andrés, anticipando il suicidio della moglie e la solitudine che lo attende - «cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones» (Llamazares 2016, 77) -; l'insistente metafora della pioggia gialla, compatta e 'amara' che «oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño, y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón» (138);<sup>6</sup> il vento freddo e tumultuoso che agita le foglie e scardina le finestre delle case deserte; il cielo «amarillo como en las pesadillas» (92); il fiume «silenzioso, malinconico, solitario e dimenticato» che «retumba como un trueno en la distancia» (Llamazares 2016, 93), in cui Andrés si riconosce e trova rifugio e che verso la fine del monologo si fa metafora del tempo. Anche gli animali partecipano di questo alito mortifero, che porterà la natura a riappropriarsi dei luoghi e ad eliminare le vestigia umane. In particolare, ricorrono nel testo l'immagine della civetta, messaggera di disgrazie con il suo verso lugubre e notturno cantato dai querceti, e quella della vipera, che con il suo morso velenoso attenta alla vita di Andrés e lo trascina in una lunga agonia, in una strenua lotta contro la morte, in compagnia del fantasma della moglie e dell'immagine deforme e terribile di un bambino mostruoso, che preannunciano l'irruzione del soprannaturale. Uno scenario che si estende sotto gli occhi del protagonista come un «inmenso paisaje desolado de la muerte [...] donde habitan los hombres y los árboles sin sangre y la lluvia amarilla del olvido» (Llamazares 2016, 92) e in cui egli deambula, sfidando le ortiche e i rovi ed entrando nelle cucine e nelle stanze abbandonate alla guisa di un «superviviente en medio de los restos de un naufragio [...] un general loco que regresara en solitario a las trincheras en las que todos sus soldados habían desertado o estaban muertos» (101-2), dove la luce del sole rivela le ferite delle case sventrate, immerse nel fango della neve sciolta.

<sup>6</sup> Già nella citata silloge poetica *Memoria de la nieve*, la pioggia e la neve rivestono un significato figurato legato alle isotopie della morte e della cancellazione della memoria e connotano le descrizioni di paesaggi montuosi malinconici e abbandonati, dove la morte che produce sinestesie è «amarilla como el sabor del pan» (Llamazares 2003, 54) e dalla luna promana il «dolor del amarillo» che accompagna le anime dei bambini morti (24), mentre la pioggia nera spazza via i ricordi e li trascina nel fango del tempo (58) e la neve ricopre di un bianco manto invernale le brughiere della memoria del poeta (66). Cromatismo e simbolismo che si ritroveranno in *La lluvia amarilla*, con non minore intensità lirica.

Un paesaggio letterario, insomma, che non può essere *vissuto* e contemplato con dolce malinconia dal suo ultimo superstite, ma che si carica di angoscia e di terrore e nel quale egli si trasforma pian piano in «un fantasma solitario en medio del olvido y de las ruinas» (Llamazares 2016, 107). Ainielle diventa un vero e proprio ‘teatro delle rovine e della memoria’ dove si rappresenta il monologo di Andrés, che si sottrae al tempo e allo spazio dell’uomo – prova ne è la scena in cui sceglie deliberatamente di patire la fame pur di non incontrare altri essere umani –, per lasciarsi fagocitare dalla natura, in attesa della «descomposición final del pueblo y de mi cuerpo» (Llamazares 2016, 160). Le rovine indicano infatti il luogo di una frattura spazio-temporale, dell’assenza del tempo e dell’inesorabile degradarsi della memoria verso l’oblio, dove passato, presente e futuro si intersecano e si annullano a vicenda, come accade nel romanzo, in cui il presente del racconto si confonde con le analessi e si risolve nella prefigurazione della morte, in un trattamento cronologico volutamente ambiguo e indefinito.<sup>7</sup> Se, con Starobinski, «la poetica della rovina è sempre una meditazione davanti all’invadenza dell’oblio», in cui «la sopravvivenza più certa è quella annunciata dai muschi e dalle erbe folli» (Starobinski 2008, 155), ecco che, sin dall’esordio, Ainielle si profila come il residuo di un mondo rurale in estinzione (vittima dello spopolamento delle comunità montane), un paesaggio che è già reliquia e sul cui altare si sacrifica, scientemente, Andrés (ricordiamo che l’immagine iniziale, resa per prolessi, fotografa il futuro ineluttabile del protagonista e il ritrovamento del suo corpo esanime e coincide dunque con l’esito del racconto):

El camino se pierde con el río tras las primeras tapias y sus linternas habrán ya iluminado ese sórdido paisaje de paredes y tejados reventados, de ventanas caídas, de portones y cuadros arrancados de sus marcos, de edificios enteros arrodillados como reses en el suelo junto a otros incólumes aún, desafiantes [...] Y entre tanto abandono y tanto olvido, como si de un verdadero cementerio se tratara, muchos de los llegados conocerán por vez primera el terrible poder de las ortigas cuando, adueñadas de las callejas y los patios, comienzan a invadir y a profanar el corazón y la memoria de las casas. (Llamazares 2016, 66)

<sup>7</sup> Il racconto retrospettivo, che si svolge intorno ai primi anni Settanta, è ambientato negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, come si deduce dagli esigui e spesso incerti riferimenti cronologici presenti nel testo, che il narratore mette in dubbio con espressioni reiterate come la seguente: «si mi memoria no mentía, aquella que acababa era la última noche de 1961. Si mi memoria no mentía. 1961. Si mi memoria no mentía. ¿Y qué es, acaso, la memoria, sino una gran mentira? ¿Cómo podía estar seguro de que aquella era, en efecto, la última noche de 1961?» (Llamazares 2016, 95). L’indeterminatezza cronologica del libro si spiega con la scelta autoriale di riflettere il tempo psichico del protagonista e i movimenti ondivaghi della memoria. Per uno studio approfondito del trattamento del tempo nel romanzo, si rimanda a Schmidt-Welle 2014.

Cuando el primero de ellos comience a subir las escaleras, todos sabrán ya seguramente lo que, aquí, les esperaba desde hacía mucho tiempo. Un frío repentino e inexplicable se lo anticipará. Un ruido de alas negras batirá las paredes advirtiéndoselo. Por eso, nadie gritará aterrado. Por eso, nadie iniciará el gesto de la cruz o el de la repugnancia cuando, tras esa puerta, las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros. (72)

È chiaro che non ci troviamo di fronte ad una contemplazione nostalgica delle rovine, che trasmette all'osservatore un senso di melancolica decadenza e la cui esperienza estetica deriva, come osserva Simmel, dall'immersione in un tempo storico *altro* e dalla riconciliazione ideale e armonica delle forze spirituali dell'uomo con quelle della natura, né si tratta della percezione romantica delle rovine, concepite come regno di silenzio e di morte da cui fiorisce il sublime e che conduce ad una riflessione sull'effimero e sulla transitorietà della vita umana (per quest'ultimo concetto, si veda Milani 2001, 153). In questo caso, infatti, Andrés assiste alla trasfigurazione di Ainielle in luogo di rovine, che *si compiono* sotto i suoi occhi, in un processo di deflagrazione della materia di cui anch'egli è parte integrante e dal quale si lascia risucchiare, diventando dapprima custode geloso del paese, che preserva dalla presenza umana, per consegnarsi poi all'«impero tenebroso della morte»,<sup>8</sup> come dimostra il seguente passo:

Yo he vivido día a día, sin embargo, la lenta y progresiva evolución de su ruina. He visto derrumbarse las casas una a una y he luchado inútilmente por evitar que esta acabara antes de tiempo convirtiéndose en mi propia sepultura. Durante todos estos años he asistido impotente a una larga y brutal agonía. Durante todos estos años he sido el único testigo de la descomposición final de un pueblo que quizá ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiese nacido. (Llamazares 2016, 132)

La metamorfosi finale che attende il protagonista, «devorado por el musgo y por los pájaros» e che passa anche attraverso la sua zoomorfizzazione,<sup>9</sup> costituisce così l'atto estremo di questa simbiosi

<sup>8</sup> «Quando il ruolo della morte non si lascia ridurre a una resurrezione nella natura o nell'erudizione, allora l'incontro delle ombre tra le rovine può caricarsi d'angoscia. Si passa dalla melancolia contemplativa al terrore: un'oscura minaccia si rivolge contro di noi. La rovina appare nel suo aspetto sepolcrale, come un impero tenebroso che ci ricorda lugubramente la nostra condizione mortale e ci attira a sé» (Starobinski 2008, 159).

<sup>9</sup> Andrés descrive la fedeltà che lo lega alla sua casa e alla sua terra attraverso l'immagine del cane, ora pazzo ora rabbioso, nel quale si identifica e da cui la gente rifugge: «Me dejaron aquí como a un perro sarnoso al que la soledad y el hambre acaban

con il paesaggio montano, in cui dentro e fuori, ovvero uomo e natura si amalgamano, provocando quella frattura spazio-temporale propria delle rovine, che si alzano in un tempo assente e sospeso. Come osserva Penzkofer, commentando l'immagine del cadavere:

El cuerpo moribundo opone cada vez menos resistencia contra los ataques del espacio exterior. Por eso, el interior y el exterior se diluyen el uno en el otro [...] El cuerpo imaginado del muerto, cubierto por el musgo, demuestra el triunfo del espacio exterior sobre el espacio del yo. Con la extinción de este, el tiempo humano se para. El cronotopos que Ainielle fue una vez se libra de su dimensión temporal. (Penzkofer 2007, 175)

Dunque un annientamento definitivo dell'uomo e del villaggio, che diventano insieme paesaggio di rovine, testimonianza e frammenti di un mondo sommerso (come il paese natale di Llamazares) che scompare sotto una densa patina uniforme e gialla - colore simbolo delle rovine -, ossimoricamente definita «linfa di morte» (Llamazares 2016, 185). Andrés si estingue con Ainielle, in un lento dissolvimento che porta con sé anche la fine di un modo di vivere ancestrale, in contatto con la terra, che verrà profanato dalla modernità.<sup>10</sup>

Il motivo del cimitero, che come si è visto il narratore sfrutta per descrivere l'aura spettrale di Ainielle, prelude alla sua finale conversione in luogo di rovine - basti pensare che il sepolcro custodisce le 'rovine' del corpo - e se inizialmente possiede un valore figurato, a partire dal capitolo dieci (esattamente a metà del monologo) si fa immagine del paese, popolato dalle anime dei suoi vecchi abitanti. L'introduzione del soprannaturale nel romanzo, per cui la critica ha stabilito un nesso connettivo tra Ainielle e la Comala di *Pedro Páramo*, appare, a ben guardare, come la conseguenza prevedibile del progressivo deterioramento mentale ed emotivo che colpisce il protagonista, assalito dalle «larve gialle» della follia che lo consuma dopo la perdita della moglie e l'inizio di una vita solitaria, in attesa della morte. Luogo archetipico, «deposito materiale e interiore di ricordi condivisi», nonché «mediatore che ricorda ai vivi i morti» (Tarpino

condenando a roer sus propios huesos»: «¿Qué soy yo, sino ya más que un perro? ¿Qué he sido yo estos años, aquí solo, sino el perro más fiel de esta casa y de Ainielle?» (Llamazares 2016, 187-9). L'animalizzazione del protagonista sembra essere tappa necessaria del graduale processo di inselvatichimento che lo condurrà alla disumanizzazione.

**10** Llamazares ha rivendicato l'impronta regionalista e rurale dei suoi paesaggi letterari e la necessità di salvaguardarli attraverso la memoria, in quanto fattore identitario del popolo spagnolo: «Esta es una sociedad con una memoria inmediata agraria y rural, que está desapareciendo, pero de la que venimos en parte y de la que aborrecemos» (Cárcamo 2006). Non deve stupire, pertanto, che *La lluvia amarilla* sia un'opera che si distinse dal contesto in cui fu pubblicata (la Spagna di fine anni Ottanta), che prediligeva gli scenari urbani e le trame poliziesche.

2008, 27, 32), la casa di Andrés è dapprima l'unico spazio deputato ad ospitare le anime della madre morta quarant'anni prima, di Sabina e degli altri *genii loci* e che saranno poi accompagnate da una processione di fantasmi che si riappropriano delle proprie diroccate dimore e tramutano il villaggio in un cimitero. La loro apparizione si rivela agli occhi del protagonista in uno scenario monocromatico (tinto di giallo) e macabro, in cui ogni elemento della natura si umanizza e prepara il terreno per il futuro ingresso dell'anima di Andrés nel regno dei morti:

Un sudor frío me recorría todo el cuerpo y las hojas y el viento me cegaban. De repente, todo el pueblo parecía haberse puesto en movimiento: las paredes se apartaban, silenciosas, a mi paso, los tejados flotaban en el aire como sombras desgajadas de sus cuerpos y, sobre el vértice infinito de la noche, el cielo se había vuelto amarillo por completo [...] las ortigas me arañaban y las zarzas se enredaban en mis piernas como si también ellas quisieran detenerme. Pero llegué. Exhausto. Jadeante. A punto de caerme varias veces. Y cuando al fin estuve en campo abierto, lejos ya de las casas y de las tapias de los huertos, me paré a contemplar lo que, a mi alrededor, estaba sucediendo: el cielo y los tejados ardían confundidos en una misma luz incandescente, el viento golpeaba las ventanas y las puertas de las casas y, en medio de la noche, entre el aullido interminable de las hojas y las puertas, un lamento infinito recorría todo el pueblo. No me hizo falta volver sobre mis pasos para saber que todas las cocinas estaban habitadas por sus muertos. (Llamazares 2016, 146-7)

Arresosi al destino di morte che lo lega ad Ainielle, il narratore si abbandonerà alla forza oscura con cui la natura antropomorfa lo attira a sé e lo ingloba, si scava la fossa da solo e attende la fine, sapendo che quando gli uomini di Berbusa gli daranno sepoltura, per lui e per Ainielle «todo habrá concluido» e solo resteranno «las ruinas, la soledad inmensa del paraje» (Llamazares 2016, 192): la trasmutazione in «teatro delle rovine» si è completata.

## Colophon

Se per il suo ultimo abitante immaginario Ainielle è paesaggio sepolcrale, cimitero e luogo di rovine *in fieri*, fuori dal testo è diventato, specie nell'ultimo ventennio, vero e proprio 'luogo della memoria'. Al tempo della stesura, ovvero nel 1986, anno in cui si pubblica un estratto del terzo capitolo su *El País*,<sup>11</sup> Llamazares si trova in viaggio nelle comunità montane intorno a Huesca, già per la maggior parte disabitate e ha tra le mani il libro di Enrique Satué *El Pirineo abandonado* (1984), che, stando alle dichiarazioni del suo autore, lo condusse ad Ainielle, determinando la scelta dello scenario in cui ambientare il romanzo:

La historia de mi colaboración con Julio es larga, casual y bonita. Él encontró en Jaca mi libro *El Pirineo abandonado* y este le guió hasta Ainielle, el pueblo de mi madre. Julio había venido al Pirineo con la intención de ubicar su novela *La lluvia amarilla* que, por aquél entonces, ya tenía prácticamente escrita. Unos meses más tarde y antes de ser publicada la novela, mandó un capítulo de esta al periódico *El País* con el título de «Noche vieja en Ainielle». Cuando lo leí me quedé perplejo porque yo entonces creía que el Ainielle abandonado hacía años que había sido borrado de los mapas. Tras la sorpresa me puse en contacto con él y surgió una colaboración.<sup>12</sup>

L'opera servirà a Llamazares come ispirazione e inaugurerà una feconda collaborazione tra i due autori, come testimonia l'uscita, nel 2003, del volume *Ainielle: La memoria amarilla*, dove Satué raccoglie la storia dello spopolamento dei villaggi pirenaici, di cui Ainielle è emblema, e rende omaggio, sin dal titolo, al romanzo che ne ha cantato la memoria, chiudendo il cerchio e narrando, come si apprende nella quarta di copertina, «la verdadera lluvia amarilla, la verdadera historia del abandono de Ainielle y de tantos pueblos, esa que Julio Llamazares pretendía contar por otros caminos» (Satué 2003). Insomma, la versione storica e documentaristica di un racconto già noto al pubblico e che ha contribuito a riscattare la memoria di quei luoghi abbandonati. Sappiamo, dal libro di Satué, che dal 1995 gli antichi abitanti di Ainielle «celebran un encuentro entre sus ruinas. Les cuesta llamarlo fiesta porque lo que queda de las casas y el molino, donde nacieron y molieron, se sigue pudriendo en silencio, en medio del olvido y la nie-

<sup>11</sup> Si tratta di un'anteprima del libro che sarebbe uscito due anni dopo e che riproduce, in maniera quasi pedissequa (eccettuando i nomi dei personaggi), il terzo capitolo, pubblicato con il titolo di «Nochevieja en Ainielle», poi soppresso nell'edizione in volume in cui, come è noto, i capitoli sono ordinati numericamente.

<sup>12</sup> <http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/fichas1/contado.htm>.

ve» (Satué 2003) e tuttavia quelle stesse rovine che sono ragione di vita e condanna per Andrés, hanno suscitato l'interesse e la curiosità di molti lettori, portando alla realizzazione di un vero e proprio sentiero di montagna, ribattezzato come *La senda amarilla*, che conduce nei luoghi del romanzo e alla restaurazione, nel 2015, dell'antico mulino, adesso meta di escursionisti. Le rovine, ora preservate, hanno dunque lasciato il posto a un «luogo della memoria», reale e al contempo simbolico, che, come suggerisce Nora, sopravvive al tempo e rende visibile la storia,<sup>13</sup> un luogo che è «laboratorio della memoria» (Nora 1984, 10), cristallizzata nella sacralità dei ricordi che si susseguono nelle pagine eterne del monologo di Andrés.

## Bibliografia

- Andres-Suárez, I. (2000). «La prosa de Julio Llamazares». Sevilla, F.; Alvar, M. (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998). Tomo 2, *Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Madrid: Castalia, 476-85. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_2\\_059.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_059.pdf).
- Beisel, I. (1995). «La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares». de Toro, A.; Ingenschay, D. (eds), *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 193-230.
- Benedetti, C. (2021). *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Cárcamo, S. (2006). «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares». *Espéculo*, 33. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>.
- Caudet, F. (2002). «Memoria y representación en la narrativa española contemporánea». *Sociohistórica*, 11-12, 177-85. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn11-12a08>.
- Delgado Batista, Y. (1999). «Julio Llamazares: mi visión de la realidad es poética». *Espéculo*, 12. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>.
- Jakob, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- Llamazares, J. (1994). *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.
- Llamazares, J. (1997). *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral.
- Llamazares, J. (2003). *Memoria della neve*. A cura di S. Gatto. Mestre, Venezia: Amos.
- Llamazares, J. (2006). *El río del olvido*. Madrid: Alfaguara.
- Llamazares, J. (2012). «El espejo del agua. Una meditación sobre el paisaje a partir de un cuadro de Juan Manuel Díaz-Caneja». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 741, 15-21.
- Llamazares, J. (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Madrid: Alfaguara.

**13** Per un approfondimento sulla dimensione spaziale della memoria e l'interpretazione dei processi storici a partire dalla categoria dello spazio (trascurata rispetto a quella del tempo), si rimanda anche a Schlögel 2009.

- Llamazares, J. (2016). *La lluvia amarilla*. Ed. de M. Tomás-Valiente. Madrid: Cátedra.
- Llera, J.A. (2019). «Memoria, duelo y melancolía en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares». *Revista de Literatura*, 81(162), 533-48. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.021>.
- Milani, R. (2001). *L'arte del paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- Nora, P. (a cura di) (1984). *Les lieux de mémoire*, vol. 1. Parigi: Gallimard.
- Orlando, F. (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini. Prefazione di P. Boitani. Torino: Einaudi.
- Pardo Pastor, J. (2002). «Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares». *Espéculo*, 21. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amarilla.html>.
- Penzkofer, G. (2007). «La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares». Matzat, W. (ed.), *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana, 163-84.
- Rodríguez Marcos, J. (2015). «Julio Llamazares: "La memoria histórica de un país es su literatura"». *El País - Babelia*, 14 febrero. [https://elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056\\_461531.html](https://elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056_461531.html).
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. Ed. de J.C. González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Satué, E. (2003). *Ainielle. La memoria amarilla*. Zaragoza: Prames S.A.
- Schlögel, K. (2009). *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*. Milano: Mondadori.
- Schmidt-Welle, F. (2012). «Memoria tumbada-memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares». Schmidt-Welle, F. (ed.), *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI, 246-56.
- Schmidt-Welle, F. (2014). «*La lluvia amarilla* o las hojas del olvido». *Olivar*, 15(21). <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a05>.
- Serrano Belmonte, J. (2006). «Memoria triste de la España menguante: *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares». *Babel*, 9(13), 211-28.
- Starobinski, J. (2008). *L'invenzione della libertà*. Trad. di M. Busino Maschietto. Milano: Abscondita.
- Tarpino, A. (2008). *Geografie della memoria: case, rovine, oggetti quotidiani*. Torino: Einaudi.
- Vilas, M. (2018). *Ordessa*. Madrid: Alfaguara.
- Vilas, M. (2019). *In tutto c'è stata bellezza*. Trad. di B. Arpaia. Milano: Guanda.

