

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242691>

Intimità ed eroismo femminile: i cronotopi del ricordo in Isabel Allende, Ilaria Tuti, Ritanna Armeni, Phan Quế Mai Nguyễn

Gaia Porrà

Abstract • Riflettendo sia sui cronotopi in *Inés del alma mía* (2006), *Fiore di roccia* (2020), *Una donna può tutto* (2018) e *The Mountains Sing* (2020) sia sui mondi storico-culturali abitati dalle loro autrici, il presente contributo si propone di indagare l'intimità della casa in quanto dimensione privata intrisa di *Stimmungen*, valori e ricordi, quindi spazio privilegiato in cui sigillare la memoria nella scrittura. Ciò che infatti accomuna la Allende, la Tuti, la Armeni e la Nguyễn è la volontà di condividere la testimonianza di eroismi femminili che la Storia ufficiale tende a dimenticare. Attraverso un'analisi compositiva, narratologica, stilistica e cronotopica di ciascuna opera, il focus andrà dunque sulla sfera domestica intesa, in chiave critica e comparata, come centro di costruzione, conoscenza e riconoscimento dell'identità individuale da cui prende forma, *in nuce*, la narrazione dell'lo.

Parole chiave • Cronotopo; Intimità domestica; Memoria; Autodiegesi; Narrativa femminile; Letteratura d'intrattenimento

Abstract • Reflecting on the chronotopes in *Inés del alma mía* (2006), *Fiore di roccia* (2020), *Una donna può tutto* (2018) and *The Mountains Sing* (2020), and on the historical and cultural horizons of their authors, this article aims to investigate the house's *intimacy* as a private dimension steeped in *Stimmungen*, values and memories, thus as a privileged space in which memory is sealed into writing. Indeed, the common purpose of Allende, Tuti, Armeni and Nguyễn is to share the testimony of female heroisms that the official history tends to forget. Through a compositional, narratological, stylistic and chronotopic analysis of each work, the focus will therefore be on the domestic sphere understood as a centre of construction, knowledge and recognition of the individual identity from which the self-narration takes shape in a critical and comparative perspective.

Keywords • Chronotope; Domestic intimacy; Memory; Autodiegetic narrator; Women's fiction; Entertainment literature

Intimità ed eroismo femminile: i cronotopi del ricordo in Isabel Allende, Ilaria Tuti, Ritanna Armeni, Phan Quế Mai Nguyễn

Gaia Porrà

I. Intimità ed eroismo femminile tra memoria e scrittura

Accomunate dall’“intenzione”¹ di portare alla luce storie vere di ‘donne combattenti’² che sono rimaste a lungo nascoste nelle pieghe del tempo poiché sommerse dal torrenziale flusso degli eventi storici, tutte e quattro le opere proposte – *Inés del alma mía* (2006), *Fiore di roccia* (2020), *Una donna può tutto* (2018) e *The Mountains Sing* (2020) – si ascrivono, secondo le categorie spinazzoliane, alla “letteratura d’intrattenimento” (Spinazzola, 2018, pp. 53-55), fascia che nel variegato ecosistema letterario mondiale è occupata da “prodotti concepiti ancora con intenzioni di decoro formale, non estranei ai problemi della tecnica rappresentativa, ma caratterizzati dalla cura con cui gli elementi innovativi vengono controbilanciati dall’ossequio a una somma di convenzioni prestabilite” (ivi, p. 53).

Se è dunque chiaro che tali narrazioni “palesamente predisposte per le alte tirature” (ivi, p. 54) sono volte a “offrire occasioni di ricreazione, di rilassamento psichico gratificante” (*ibidem*) – essendo concepite come letture di evasione il cui piacere “dipende dal gioco delle proporzioni” (*ibidem*) tra “assaporamento dell’inedito” e “riconoscimento del già noto” (*ibidem*) –, altrettanto evidente è la loro connaturata versatilità. Infatti, pur primariamente rivolti a quei “lettori di risorse critiche assai modeste” (*ibidem*), i suddetti *best-sellers* sono altresì capaci di suscitare l’interesse di coloro che, essendo “ottimamente qualificati” (*ibidem*), hanno le competenze necessarie per decidere come accostarsi all’opera: con una consapevole “disposizione di svago” (*ibidem*), oppure volendo piuttosto smontarla con il fine di indagarne le peculiarità e soprattutto la natura colta, aperta e sfaccettata.

Ad una analisi più approfondita, i testi in oggetto sono in effetti contraddistinti da un “livello allegorico profondo” che “rinviene” – “riprende i sensi” (Wu Ming, 2009, p. 97) – ogni qualvolta il destinatario empirico presta ascolto alle sue implicite “istruzioni” (cfr. Eco, 1979), trattandosi – nei termini wuminghiani – di “una potenzialità insita nell’opera, immessa nell’opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata e si è formata” (Wu Ming, 2009, p. 98). Seguendo allora il cosiddetto “Algoritmo”, ossia il “percorso, sequenza di

¹ Citando Roberto Talamo, il termine è qui usato nel senso di “progetto o piano nella mente dell’autore” (Talamo, 2021, p. 37). Per una panoramica più completa cfr. Id., 2013.

² Con l’espressione ‘donne combattenti’ si fa riferimento sia, dentro alla cornice narrativa, a tutte quelle eroine trasfigurate letterariamente che hanno in qualche modo contribuito a scrivere la Storia nell’arco della loro reale esistenza, sia alle autrici che, pur nella distanza cronotopica, culturale, stilistica e attitudinale, sono di fatto accomunate dalla volontà di riscoprire, rivalutare, nonché tramandare la memoria di imprese femminili che la Storia ufficiale non solo tende a sottovalutare, ma addirittura a oscurare e dimenticare.

passi che portano nell'allegoria profonda" (ivi, p. 99), si giunge a scoprire che per la cilena Isabel Allende (Lima - 1942), per la friulana Ilaria Tuti (Gemona del Friuli - 1976), per la romana (di origine pugliese) Ritanna Armeni (Brindisi - 1947) e per la vietnamita Phan Quế Mai Nguyễn (Khương Dụ - 1973) la letteratura costituisce il mezzo più adatto per combattere il nemico del tempo, il quale tende a cancellare il ricordo di quelle donne che hanno contribuito più o meno attivamente a 'scrivere' la Storia. Dichiara a questo proposito doña Isabel: "La scrittura preserva la memoria, e quindi la storia individuale e collettiva, e in questo c'è una sfida rispetto al tempo che passa. Non direi che la letteratura è capace di sconfiggere la morte, aiuta però a giocarci" (Fiori, 2022).

Pertanto, benché con interessi, attitudini, modalità, sensibilità e stili di scrittura differenti, tutte e quattro le autrici in esame si impegnano in un minuzioso lavoro di ricerca e raccolta di informazioni ottenute sia direttamente da persone viventi – è il caso dei figli ormai novantenni di Maria Plozner Mentil nel romanzo *Fiore di roccia*; dei resoconti di Irina Rakobolskaja in *Una donna può tutto*; e dei molti civili vietnamiti intervistati e successivamente rappresentati da Phan Quế Mai in *The Mountains Sing* – sia grazie a documenti d'archivio scovati in istituzioni museali e bibliotecarie³ con lo scopo di riscattare tutte quelle eroine che "sono state fin troppo bistrattate dalla Storia e da chi, in tempi recenti, ne ha offerto un ritratto [...] immiserente" (Tuti, 2021, p. 312).

Eccoci così "fare spazio simbolico alla narrativa delle donne" (Brogi, 2022, p. 4) in una maniera che sappia "restituire [loro] esperienza storica, profondità di campo [...]; anche orgoglio sociale, se si vuole" (ivi, p. 62), gettando un fascio di luce su quel "mondo inabissato, [...] oscurat[o], lasciat[o] fuori dall'inquadratura della memoria ufficiale, in una condizione di *black out* che, a differenza del fuori campo cinematografico, [...] assomiglia piuttosto a una rimozione e a una mutilazione permanenti" (ivi, p. 14). E tuttavia non si tratta di una semplice "domanda di spazio" (simbolico) "di riconoscimento sociale" (ivi, p. 12) in grado di porre fine, sempre citando la Brogi, al "lavoro di silenziamento, [...] inabissamento, estirpazione e perfino instupidimento delle donne praticato per secoli dalla cultura patriarcale" (ivi, p. 91); si tratta altresì di una "domanda di spazio come dispositivo fisico" (ivi, p. 12), di un *empty space*, per dirla con Doris Lessing, che funga da "ambiente liberato da tutto ciò che può ingombrare o distogliere. Lo spazio cercato dalle donne che scrivono, infatti, è sia esterno che interno, perché corrisponde alla conquista di uno spazio fisico e, contemporaneamente, di uno spazio mentale di concentrazione" (ivi, p. 81).⁴

L'opera creativa della Allende, della Tuti, della Armeni e della Nguyễn è perciò frutto di un'"introspezione silenziosa" compiuta "nella caverna oscura della memoria e dell'anima" (Allende, s.d.), in uno spazio-tempo 'incarnato' che assume la forma di un viaggio (interiore) attraverso cui scavare negli abissi del sé, purificarsi, e infine riemergere in superficie. La natura della loro vocazione è in definitiva personale e istintiva poiché

³ In particolare, se l'epopea di Inés Suárez è ricostruita in maniera indiretta tramite una meticolosa ricerca d'archivio da parte di Isabel Allende, nel caso di *Fiore di roccia*, *Una donna può tutto* e *Quando le montagne cantano* le innumerevoli letture condotte dalle rispettive autrici sono la base per delineare un quadro esaustivo delle vicende storiche narrate all'interno del racconto.

⁴ Nel caso di donne-autrici, è insomma questo lo spazio dello 'studio' privato – della stanza (fisico) e della scrittura (simbolico) –, "spazio di autorevolezza e credibilità, anche narrativa [e creativa], dove non era affatto scontato o naturale trovarsi" (Brogi, 2022, pp. 85-86) nel quale "si compie e rinasce un tempo che spesso continua a vivere [...] come un tempo *strappato* ad altro" (ivi, p. 82, corsivi autrice). Entrambi questi livelli – fisico e simbolico – sono inoltre ovviamente "impliciti dal titolo del famoso saggio di Virginia Woolf *A Room of One's Own*" (ivi, p. 81).

caratterizzata dall'abbandono al proprio sentire immaginativo entro una cornice privata, conquistata e soprattutto liberata da qualsiasi impedimento o distrazione, "situazione artificiale" (Brogi, 2022, p. 82) capace di mostrare, nelle parole di Bachelard, quanto "l'intimità [abbia] bisogno del cuore di un nido" (Bachelard, 1984, p. 89), che è "centro di un universo" (ivi, p. 119), "luogo naturale della funzione di abitare" (ivi, p. 123).

Se quindi è vero che la casa, come sottolinea il filosofo nella sua *Poétique de l'espace* (1957), "ancora più del paesaggio, è 'uno stato d'animo' [...] [siccome] essa rivela un'intimità" (ivi, p. 95), va da sé che lo spazio domestico in cui vengono alla luce questi testi che alla base intrecciano memoria storica e scrittura letteraria è assiologicamente ed emotivamente *intonato* (nel senso bachtiniano), tanto che al suo "valore protettivo" – di "nido" (ivi, pp. 115-128), di "guscio" (ivi, pp. 129-158), di "culla" (ivi, p. 35), di "cellula" (ivi, p. 72), di "angolo del mondo" (ivi, p. 32), di "primo universo" (*ibidem*) – "si ricollegano anche valori immaginati e questi ultimi diventano ben presto valori dominanti" (ivi, p. 26).

Oscillando "al limite del reale e dell'irreale" (ivi, 84), *l'essere intimo e concentrato* (ivi, p. 74) della casa può di conseguenza ascoltare "la voce del passato" che risuona "diversamente nella grande stanza e nella piccola [sala]" (ivi, p. 84), "conferendo un aereo scenario a ciascuna delle camere della casa del ricordo" (ivi, p. 85) che incomincia "a vivere umanamente" (ivi, p. 75), divenendo vero e proprio cronotopo (cfr. Bachtin, 1997) attraversato dalle *Stimmungen* dell'io che lo abita: "Scrivo su un tavolo da osteria degli anni Quaranta, tarlato e vetusto – confessa al riguardo Ilaria Tuti –. Mi concilia con me stessa la sensazione calda del legno, mi dà la giusta *dimensione intima* per mettere le emozioni tra le righe" (Citino, 2018, corsivi miei). O nel caso dell'autrice vietnamita: "Per scrivere questa storia non mi tremavano soltanto le mani, ma anche il cuore. Sentivo il desiderio, l'angoscia, l'amore, il dolore, la speranza... di ogni mio singolo personaggio. Ho vissuto e respirato con i miei personaggi [...], e tuttora sono vivi in me" (Albertini, 2021).

Precisa inoltre la romanziera:

Da bambina invidiavo chiunque avesse una nonna che raccontava le storie di famiglia, le favole e le leggende della nostra terra. Le mie erano morte entrambe prima che nascessi. Mi dicevo che un giorno avrei scritto un romanzo, per avere una nonna. E avrei parlato di una grande famiglia divisa dai tragici eventi che hanno dilaniato il nostro Paese. Poi un amico mi raccontò che era ad Hà Nội con la nonna quando gli americani bombardarono la città: fu così orribile che dopo dieci anni non riusciva ancora a viaggiare in aereo. *La sera stessa mi sono seduta alla scrivania e, con le lacrime agli occhi, ho scritto il primo capitolo di quello che sarebbe divenuto il mio romanzo.* La nonna del mio amico è diventata Diêu Lan, la nonna che ho sempre desiderato. E io sono diventata Hương. *C'erano notti in cui i personaggi mi dicevano di alzarmi e scrivere perché le loro storie si rifiutavano di dormire* (Zaffino, 2021, corsivi miei).

Similmente, anche il cosiddetto 'metodo Allende' si compone di soli *intimità e silenzio*:

Io amo il tempo che passo *da sola e in silenzio nel mio studio*, settimane per aggiungere particolari che creano l'universo unico di quella storia, mesi per permettere ai personaggi di crescere e di esprimersi, anni per tentare di comprendere le loro motivazioni e le loro passioni. [...] È difficile scrivere quando si è in mezzo all'uragano, è meglio ricostruire la storia dopo che i venti furiosi sono passati e quando si può dare un senso alle macerie. La lotta, le perdite, la confusione, il ricordo, quelle sono le materie prime del mio scrivere (Allende, s.d., corsivi miei).

Ne risulta che lo spazio privato in cui si manifesta tale sottile dialogo fra *l'autore e l'eroe* (cfr. Bachtin, 1988), o meglio fra autrici ed eroine, è impregnato di valori cronotopici, riflette i toni emotivo-volitivi dell'Io e dell'Altro, e non è più spazio inerte: la casa vissuta, conferma per l'appunto Bachelard, “trascende lo spazio geometrico” (Bachelard, 1984, p. 73). Se dunque “ha senso assumere la casa come *uno strumento di analisi per l'anima umana*” (ivi, p. 27, corsivi dell'autore) – considerandola “nella sua unità” e “nella sua complessità” (ivi, p. 31), nella sua realtà (fisica) e nella sua irrealtà (immaginativa) –, si pone la domanda: quale significato assume l'“intimità protetta” (*ibidem*) all'interno della cornice “cerimoniale” (Brioschi, 2006) di ciascuna opera proposta?

2. L'audacia: spedizioni e battaglie nel Cile del XVI secolo

Varcando le soglie di *Inés del alma mía* – edito da Plaza & Janés nel 2006 –, ci si accorge che “la trasposizione all'umano avviene immediatamente” (Bachelard, 1984, p. 74), non appena si assume la casa in quanto “germe della felicità centrale, sicura ed immediata” (ivi, p. 32) dove “i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo” (ivi, p. 34) si integrano. Infatti, entro la (fittizia) dimora in cui trascorre gli ultimi anni di vita, la settantenne Inés Suárez inizialmente punta e successivamente detta a voce alla figliastra Isabel – in una *mise en abyme* letteraria che riflette il lavoro di scrittura della Allende stessa – la storia della propria epopea di conquista, a fianco dell'amante e capo della spedizione Pedro de Valdivia, della odierna Santiago de Chile (originariamente Santiago de la Nueva Extremadura) negli anni Quaranta del XVI secolo, ritraendosi sia come una donna ribelle sempre mossa dall'anelito di libertà nonché dal desiderio di autoaffermazione, sia come un'eroina altruista che mette la propria opera al servizio dell'alterità – prodigandosi per il bene del suo stesso popolo –, sia come una indomita guerriera che lotta per la difesa dei valori in cui crede: “Recuerdo, eso sí, que en ningún momento tuve miedo, porque la ira me ocupaba por completo” (Allende, 2023, p. 244).

Si tratta insomma di una audace figura femminile che, lungo le pagine del suo (fittizio) *Bildungsroman*, non si stanca di ribadire quanto sarebbe stato noioso il proprio destino qualora fosse rimasta ancorata alla terra d'origine spagnola. In particolare, introducendo un *what-if* che allude a una eventuale altra possibilità dell'esistenza nei fatti negata, afferma la protagonista: “Allá [en España] sería la Inés, costurera de la calle del Acueducto. Aquí [en Santiago] soy doña Inés Suárez, señora muy principal, viuda del exelentísimo gobernador don Rodrigo de Quiroga, conquistadora y fundadora del Reino de Chile” (ivi, p. 14).

Il lettore (empirico) si trova così di fronte a un intreccio di esperienze letterarie – dal romanzo storico a quello di formazione, all'epica di ampio respiro, alla storia d'amore, fino al quaderno di memorie – restituite con il peculiare stile allendiano di taglio magico-realistico, modalità di scrittura che Patricia Hart preferisce in questo caso definire “*Magical Feminism*”, con ciò intendendo un “magical-realism employed in a femino-centric work, or one that is especially insightful into the condition of women in the context described in the work” (Hart, 1989, p. 29). Specifica a tal proposito Inés:

debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memoria de los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile y que suelen escapar a los cronistas [...]. Al menos tú, Isabel, debes conocer toda la verdad, porque eres mi hija del corazón, aunque no lo seas de sangre. Supongo que pondrán estatuas de mi persona en las plazas [...], pero cientos de esforzadas

mujeres que fundaron los pueblos, mientras sus hombres peleaban, serán olvidadas (Allende, 2023, p. 80).

In *Inés del alma mía* la voce narrante è perciò quella dell'anziana eroina che “de noche, sobre la mesa de trabajo de [mi último marido] Rodrigo, arropada en su manta de alpaca” (ivi, p. 17), racconta e affida alla narrataria Isabel le memorie relative al suo primo matrimonio con Juan de Málaga, alla sua passione con Pedro, al suo amore con Rodrigo, all'impresa cilena, alle innumerevoli rivolte dei Mapuche e al suo atto finale di eroismo estremo che la rappresenta mentre mozza la testa a sette cacicchi indigeni di fronte agli attoniti soldati spagnoli, confermando la tesi della Brogi secondo la quale “quasi sempre le donne che ce l'hanno fatta a non essere sommerse dall'oblio sono state consegnate all'immortalità a condizione di un'eccezionale stranezza di vita o di temperamento, che di fatto le ricollocava [...] fuori dalla storia. Come se l'unica condizione per meritare una visibilità fosse appunto la singolarità da *outsider*” (Brogi, 2022, p. 29).

Bisogna poi tenere a mente, riprendendo le parole di Bachelard, che la casa permette all'essere di evocare “bagliori di *rêverie* che rischiarano la sintesi [...] del ricordo. In quella remota regione, memoria e immaginazione non si lasciano dissociare” (Bachelard, 1984, p. 33), motivo per cui la dimora di Santiago in cui origina (fittiziamente) la narrazione autodiegetica del personaggio Inés diviene simbolicamente riparo – “nido” (ivi, p. 89) – delle anime degli altri eroi dello *storyworld*. Pertanto, la sensazione che la donna registra di sentirsi circondata dagli spiriti erranti dei propri cari defunti non solo riporta il lettore all'*hic et nunc* mentre ella è intenta a far emergere retrospettivamente, in un'ampia analessi inframezzata da ulteriori anacronie, il proprio passato; più sottilmente, avvertendo la Morte (personificata) seduta lì accanto, Inés si accorge di dover terminare il proprio resoconto il prima possibile, “porque si nos demoramos esto puede quedar inconcluso y a nadie le gusta leer cientos de cuartillas y encontrarse con que la historia no tiene un final claro. ¿Cuál es el final de ésta? Mi muerte, supongo, porque mientras me quede un soplo de vida tendré recuerdos para llenar páginas” (Allende, 2023, p. 290).

Da queste parole è quanto mai evidente la pervicacia con cui la protagonista combatte la sua ultima battaglia contro l'inesorabile scorrere del tempo, nemico apparentemente invincibile, eppure non abbastanza forte da trionfare sulla coraggiosa eroina ancora viva dietro la “abuela” ormai sciupata: “Al mirarme en el espejo de plata, [...] no reconozco a esa abuela coronada de pelos blancos que me mira de vuelta. ¿Quién es esa que se burla de la verdadera Inés?” (ivi, p. 14), si chiede scrutandosi “de cerca con la esperanza de encontrar en el fondo del espejo a la niña con trenzas y rodillas encostradas que una vez fui, a la joven que escapaba a los vergeles para hacer el amor a escondidas, a la mujer madura y apasionada que dormía abrazada a Rodrigo” (ivi, pp. 14-15). Ripercorrendo con gli occhi della mente la sua graduale *Bildung*, Inés mostra così la distanza tra l'Io di un tempo rievocato nella memoria nonché sigillato nella scrittura e l'Io attuale dell'immagine riflessa nello specchio della sua stanza, entro una “grande” (ivi, p. 98) casa che si compone di “muchos escondites donde pueden instalarse ánimas errantes, demonios o la Muerte, que no es un espantajo encapuchado de cuencas vacías, [...] sino una mujer grande, rolliza, de pecho opulento y brazos acogedores, un ángel maternal” (*ibidem*) capace di restituire la figura di donna esemplare all'intimità più profonda del suo “guscio iniziale” (Bachelard, 1984, p. 32).

3. La resilienza: donne friulane sui sentieri della Prima Guerra mondiale

Una simile ricerca di riconoscimento identitario sta pure al centro di *Fiore di roccia*, romanzo storico pubblicato da Longanesi nel 2020 grazie a cui Ilaria Tuti vince nello stesso anno il Premio Cortina d'Ampezzo (nella categoria "Narrativa di montagna") e, nel 2021, la 37° edizione del Premio letterario nazionale per la donna scrittrice – altrimenti detto Premio Rapallo. Illustrando la vicenda delle Portatrici carniche durante il Primo conflitto mondiale,⁵ l'opera intende infatti celebrare tutte quelle "Donne che magari hanno passato la vita a cadere e a rialzarsi. Giovani, mature. Comunque accomunate da uno spirito indomito che non tollera briglie. Donne forti, ma che spesso hanno dovuto scontare una profonda sofferenza prima di diventare ciò che sono" (Tuti, 2018).

Si tratta in breve di figure femminili che "sanno essere diverse dagli schemi che altri impongono, pagando il prezzo della disobbedienza" (*ibidem*), cioè di eroine che, non accettando limiti e condizionamenti, contribuiscono a definire (e prima ancora a rivendicare) l'identità civile, sociale e culturale del paese cui appartengono.

Al pari di queste 'donne combattenti' che agiscono in nome e in difesa della patria, la Tuti conserva a sua volta uno stretto legame (antropocosmico) con la terra natia, restituendo letterariamente tale 'privato' e naturale "angolo del mondo" (Bachelard, 1984, p. 32) in tutta la sua potenza generativa e al contempo distruttiva.⁶ L'*intimo* trasporto avvertito dalla romanziera verso il 'suo' paese d'origine affonda però le radici più in profondità: nei rituali dell'antica tradizione pagana friulana – quando ogni famiglia si riuniva in cerchio attorno al *fogolâr*, centro spirituale della casa, per ascoltare le misteriose fiabe dei nonni popolate da figure fantastiche quali streghe nella notte, *sprints* erranti nel buio, dispettosi folletti denominati *sbilfs*, esuberanti *agane* (ninfe dell'acqua) e temibili *Krampus*, cioè diavoletti dalle lunghe corna "sospesi tra il nostro mondo e l'imperscrutabile" (Tuti, 2017) che paiono addirittura rappresentare, nei termini della Tuti, "il mistero della natura e di Dio" (*ibidem*) – e nel "piccolo patrimonio di ricordi da tramandare" (Tuti, 2019) di generazione in generazione, nella convinzione che

I ricordi diventano storie e le storie fioriscono nell'arte, sotto forma di dipinti, romanzi, poesie, danze e sculture, teatro e cinema. Se non esistesse l'arte, quanto di noi e delle nostre origini sarebbe andato perduto? La memoria collettiva diventa così memoria storica, che è identità culturale e civile, ma soprattutto è responsabilità, affinché il passato non sia mai sterile di insegnamenti (*ibidem*).

Di qui, dunque, il "dovere" (Tuti, 2021, p. 315) di *ricordare* la straordinaria forza morale mediante cui le Portatrici carniche, guidate dal motto (riportato nell'epigrafe del romanzo) "*Anin, senò chei biadaz ai murin encje di fan*" ("andiamo, altrimenti quei pove-

⁵ Donne semplici e di umile estrazione sociale che, durante la Grande Guerra, con le gerle straripanti di viveri, di medicinali e di munizioni, talvolta cariche di esplosivi, affrontavano tenacemente, come fiori di roccia aggrappati alla montagna, più di mille metri di dislivello per aiutare figli, mariti e fratelli al fronte italo-austriaco del Pal Piccolo sopra il paesino di Timau.

⁶ Il riferimento è anzitutto all'*Orcolat* ('orco spaventoso' nascosto tra le montagne, secondo la tradizione popolare), cioè al terremoto che di tanto in tanto ruggisce con più o meno intensità in terra friulana. Non è allora un caso che la narrazione di *Fiore di roccia* si apra con l'immagine della Carnia "schiantata in macerie" (Tuti, 2021, p. 9) a causa del terremoto del 6 maggio 1976 cui fa riferimento l'opera.

retti muoiono anche di fame”),⁷ si inerpicavano quotidianamente “su un fronte verticale nel quale si sta[va] consumando un rito di sangue, come la macellazione dei maiali prima dell’inverno” (Tuti, 2021, p. 24). I “fiori di roccia” che danno il titolo all’opera alludono perciò al gruppo di eroine che “danzano sulla morte per chiamare la vita” (ivi, p. 77), resilienti “stelle alpine” (ivi, p. 76) raccontate dalla voce autodiegetica di colei – Agata Primus – che nei fatti sceglie di “essere libera”: “Libera da questa guerra, che altri hanno deciso per noi. Libera dalla gabbia di un confine, che non ho tracciato io. Libera da un odio che non mi appartiene e dalla palude del sospetto. Quando tutto attorno a me era morte, io ho scelto la speranza” (ivi, p. 302).

E questa speranza, che “è donna e cammina scalza, cade e si risollewa” (ivi, p. 219), è proprio quella che dà coraggio ad Agata nel conservare il segreto di aver tentato di uccidere un “diavolo bianco” (il cecchino austriaco di nome Ismar), per poi salvarlo di nascosto in casa sua, cioè nello spazio privato dove in passato si era presa cura dell’anziano e ormai defunto padre. Se all’inizio tra i due personaggi manca la fiducia, per cui Agata lega Ismar al letto perché non la tradisca, successivamente essi imparano a rispettarsi, conoscendosi reciprocamente attraverso gesti e sguardi che, pian piano, si trasformano in parole: prima sussurrate nella propria lingua, poi insegnate all’altro, ed infine scambiate in semplici ma significativi dialoghi.

Mi interrogo sulla sostanza del sentimento umano, di questo amalgama di calore, bisogno, conforto e sollecitudine che fa accostare due esistenze fino a farle sentire talmente vicine da potersi sfiorare, entrare l’una nell’altra trasparenti come l’anima, senza dolore, senza spavento. Mi chiedo se possa essere un germoglio della guerra, un fiore bianco su stelo nero.
[...]

[...]
Ho fame di affetto – crampi che sono morsi – e il nemico mi appare come nient’altro che un uomo.

Mastico amaro il suo nome e alla fine lo sento quasi dolce.

Ismar (ivi, pp. 291-292).

In *Fiore di roccia* la casa costituisce quindi il nucleo di accettazione e rispecchiamento dell’Io e dell’Altro, perché se di certo Agata difende la propria e altrui identità nel momento in cui dichiara apertamente “Sono Eva davanti al giudizio divino. Un Dio dai mille occhi mi sta guardando. Ho colto la mela, ma per questa gente l’uomo che mi sta accanto non è l’Adamo innocente. Ismar, per loro, è il serpente” (ivi, p. 301), è altrettanto vero che “In lei c’era qualcosa di selvaggio in cui Ismar poteva specchiarsi senza sentirsi colpevole, e allo stesso tempo qualcosa di cheto e solenne. L’asprezza di lei apparteneva anche a Ismar” (ivi, p. 243), tanto da poter concludere che “Lei stava occupando uno spazio che non era stato di altre” (ivi, p. 271).

Ciò spiega da ultimo l’interessante scelta narratologica di filtrare la storia attraverso tre principali sguardi: quello onnisciente – nel prologo del romanzo – focalizzato sul ritorno in Carnia, nel maggio 1976, di un’Agata ormai anziana che, affondando le mani nella nuda terra “schiantata in macerie” (ivi, p. 9) dal terremoto, cerca di ristabilire il con-

⁷ Sono queste le parole di Maria Plozner Mentil, giovane madre nata nel 1884 e vittima di un cecchino austriaco il 15 febbraio 1916. Emblema dell’abnegazione e del sacrificio delle Portatrici carniche, Maria Plozner – interpretata nella finzione dell’opera da Lucia – è l’unica donna a cui sia stata intitolata una caserma, oltre che la prima italiana a ricevere, il 29 aprile 1997, la Medaglia d’Oro al Valor Militare dal presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro (cfr. Negri, 2021).

tatto con le proprie radici recise in occasione di quel “Giudizio divino” di cui sopra, aprendosi al ricordo (tradotto in un prolungato *flashback* che si ricongiunge all’*hic et nunc* discorsivo solo nell’epilogo finale); lo sguardo in divenire dell’io-narrata, che contraddistingue il corpo centrale dell’opera (dedicato in larga misura alle Portatrici carniche); e quello del “diavolo bianco” cui vengono riservati per intero alcuni specifici capitoli in *corsivo* condotti da una voce eterodiegetica capaci di delineare, dalla prospettiva rovesciata del ‘nemico’, l’identità del cechino austriaco fino allo scontro con la protagonista che si tramuta poi in incontro dialogico dentro il cronotopo della casa, il quale si configura dunque come “spazio di consolazione e di intimità, in quanto spazio che [intende] condensare e difendere l’intimità” (Bachelard, 1984, p. 74).

4. L’emancipazione: aviatrici sovietiche nel buio della Grande Guerra patriottica

L’incontro dialogico entro l’intimità domestica fa da link all’opera *Una donna può tutto. 1941: volano le Streghe della notte* (edita da Ponte alle Grazie nel 2018), che non è propriamente un romanzo, né un *memoir*, né un saggio storico, quanto semmai un “Oggetto Narrativo Non-Identificato” (cfr. Wu Ming, 2009, p. 12), trattandosi della rielaborazione a fini letterari delle memorie della vicecomandante Irina Rakobolskaja del reggimento 588 dell’Armata Rossa durante la Seconda Guerra mondiale intrecciate alla vicenda personale della Armeni, che nel novembre 2015 e nel febbraio 2016 si reca con l’amica e traduttrice Eleonora Mancini nell’appartamento moscovita dell’ultima ‘Strega’ (Irina) poi mancata nel settembre dello stesso anno:

Eccola, la strega, seduta sul letto-divano, con due scialli di sottile lana di Orenburg, i capelli bianchi sotto un cappellino di lana, gli occhiali spessi che non nascondono lo sguardo vivo, la cordialità semplice dei russi. Non indugia molto sui convenevoli, ci invita a sederci e si mostra disponibile.

[...]

Abbiamo passato molti pomeriggi con Irina. Dopo quella prima volta siamo tornate ancora a Mosca per parlare con lei. E ci ha dedicato il suo tempo, ci ha mostrato libri, fotografie, carte geografiche. Ci ha offerto tè, torte e frutta. Ci ha raccontato dei suoi figli. Ci ha confessato che alla sua età le piacciono solo i dolci e i fiori (Armeni, 2018, p. 22).

Se indubbiamente le ore ivi trascorse sono anzitutto finalizzate a scoprire la storia delle ‘Streghe della notte’ (o *Nachthexen*),⁸ è pure vero che Irina *spazia* tra i ricordi, sempre rievocati da una mente vigile e solerte quantunque anziana, lungo una narrazione orale che si amplia fino a comprendere aneddoti ed esperienze vissute nell’arco dell’intera sua esistenza di brillante accademica all’Università di Mosca. Spiega Ritanna:

Era lei che decideva che cosa voleva dirci e il momento giusto per farlo. Ed era sempre lei a decidere quando era bene fermarsi per riprendere fiato [...]. Allora, con l’aiuto di un basto-

⁸ Si tratta di giovani pilote-bombardiere sovietiche che ottengono da Stalin in persona, su intercessione della ‘donna d’acciaio’ Marina Raskova, il permesso di auto-organizzarsi in un reggimento completamente femminile capace di sconcertare i soldati tedeschi durante la Grande Guerra patriottica con umili ma tattici *Polikarpov*: “Possibile siano donne? Così brave, abili, precise, spietate? Così incuranti del pericolo? [...] Misteriose, sfuggenti, inafferrabili. Sembrano streghe. *Nachthexen*, streghe della notte” (Armeni, 2018, p. 12).

ne, si alzava dal letto-divano, apriva la libreria o frugava in un cassetto. Un giorno ci ha mostrato la collezione dei suoi cappellini di lana. In ogni incontro ne indossava uno diverso. Un altro giorno un peluche nella cui pancia aveva nascosto una riserva di cioccolatini. Non ce li ha mai offerti. «Deve essere veramente golosa» ho pensato. E ho visto che sorrideva, sorrideva spesso, di sé stessa e dei suoi ricordi (ivi, p. 23).

Tra racconti incredibili dell'eroina, vecchie fotografie ingiallite e letture di approfondimento presso la Biblioteca Lenin di Mosca, la Armeni si appassiona a tal punto dell'epopea della Rakobolskaja e delle sue compagne aviatrici – tutte donne “che utilizzano la guerra come momento di emancipazione” (Corvo, s.d.) – da dedicare loro un'opera esemplare, non soltanto mettendo in luce un eroismo “femminile fino alla fine” (Quarti, 2018), ma soprattutto trasmettendo “un messaggio femminista di grande forza e di grande attualità” (Cozzolino, 2018): “*Ženščina možet vsè!*, Una donna può tutto!” (Armeni, 2018, p. 65).

Dunque, basandosi su “molte letture, testimonianze scritte” (Corvo, s.d.), e più ancora “sulle parole di Irina che fungono da traccia” (*ibidem*) in quanto ricordi ascoltati e dettagliatamente appuntati nell'intimità della casa di via Leninskie Gory, l'opera “è una ricostruzione” (storico-letteraria) concepita da Ritanna come una *favola*: “favola – dura, atroce, crudele come tutte le favole – di un gruppo di giovani che volevano a tutti i costi una parità che pareva impossibile, un'emancipazione che superava ogni limite [...]. Erano così forti da diventare, nella fantasia di chi le combatteva, magiche e misteriose come le streghe” (Armeni, 2018, p. 35).

In *Una donna può tutto* la Armeni opta così per una efficace soluzione narrativa. La scelta è quella di alternare nei primi quattro capitoli la vicenda delle ‘Streghe’ con le personali esperienze autobiografiche. Nello specifico, il primo e il terzo capitolo si riferiscono al tempo della storia, con lo scopo di indirizzare il pubblico sulla “strada maestra” (cfr. Bachtin, 1997, p. 245) che percorre l'intero testo; viceversa, nel secondo e nel quarto capitolo l'autrice parla di sé, e riportando i passi compiuti concretamente per giungere fino all'appartamento di Irina, e rivelando tutte le sue incertezze nella fase di strutturazione dell'opera:

Quando torno a Roma, posso dire di avere una bella storia da raccontare. [...] Ora devo decidere come trasmetterla, come scriverla, e questo è di nuovo difficile. [...]
[...]

Sento che, nel raccontarla, è facile rompere l'equilibrio, intaccare la saggezza della strega e portare la sua storia su un versante sbagliato o, almeno, non del tutto veritiero. Ci sono tutti gli ingredienti pericolosi che possono farne un racconto agiografico. Basta puntare sull'eroismo e sul patriottismo, ed è fatta. Ma ci sono, ci possono essere anche tutti gli ingredienti per una storia di sofferenza, di lutto, di crudeltà. Irina e le sue amiche possono facilmente apparire vittime di una vicenda dominata da altri. Vittime del caso, dell'altrui brutalità. Donne che, non violente «per natura», sono state costrette a diventarlo. Neanche questo è vero (Armeni, 2018, pp. 30-32).

Si può allora a questo punto intuire l'incastro di una molteplicità di focalizzazioni: sulla autobiografia della autrice – riferita alle sue impressioni in casa Rakobolskaja rievocate nel qui e ora della scrittura –, sulla biografia dell'ultima ‘Strega’ incontrata – da quando è studentessa, a combattente in guerra, al suo ritorno dal fronte, fino a diventare Professoressa universitaria di fisica – e, infine, sulla parabola di esistenza del reggimento delle *Nachthexen*, dalla sua formazione nell'ottobre del 1941 al deliberato scioglimento finale nel 1945. Ma attenzione: queste tre principali focalizzazioni sono incluse in una ‘cornice’ che distingue *io-narrante* con sguardo onnisciente della Armeni nei due capitoli total-

mente autobiografici, *io-narrata* con restituzione in presa diretta nei *corsivi* di ciascun capitolo incentrati sul cronotopo dell'appartamento di Irina, e *voce in terza persona* nuovamente onnisciente nelle restanti – maggioritarie – parti dell'opera sulla storia delle 'Streghe'.

Oltre che scrivere una grande opera di puntigliosamente documentata veridicità storica, la Armeni [...] [riesce così] ad infondere anima e corporeità alle memorie regalatele da Irina. *Una donna può tutto* è un corposo documento storico, la narrazione epica di gesti eroici [...] e, più di tutto, è un'opera letteraria profondamente poetica nel senso meno ovvio del termine. La liricità è il tratto distintivo di questo testo che riesce però a rimanere asciutto, essenziale, a non scadere mai nel vieto romanticismo dell'epopea (Puzzella, s.d.).

Di conseguenza, *Una donna può tutto* costituisce un esempio letterario di “legame importante tra consapevolezza di genere, espressione e forma”, “sperimentazione di scritture nuove che ibridano generi, voci, sguardi, linguaggi, inventando spesso opere *ricucite*” (Brogi, 2022, p. 39, corsivi autrice) come pure è il romanzo storico *The Mountains Sing*.

5. La sensibilità: intreccio di sguardi e polifonia di voci intorno al Việt Nam del XX secolo

Mossa dall'esigenza di ottenere “a deep understanding of our turbulent history” (Nguyễn, 2019), e quindi di condividere con un pubblico eterogeneo “The challenges faced by Vietnamese people throughout history” (Nguyễn, 2021, p. 2) – dagli anni Trenta del Novecento alla devastante Guerra del Việt Nam –, Phan Quế Mai Nguyễn delinea in inglese la saga familiare di ispirazione autobiografica di tre generazioni femminili – idealmente la nonna, la madre e la stessa autrice – per rivendicare il ruolo delle “donne del proprio Paese: forti, determinate, [...] pronte a tutto per i propri figli” (Zaffino, 2021); donne che, tuttavia, sono per lo più considerate come “vittime” incapaci di agire e affrontare le vicissitudini della vita. Sostiene infatti la romanziera: “Ci hanno sempre dipinto come fossimo delle sempliciotte, che suscitano pietà, che non hanno alcun potere: vittime e basta, in attesa di essere salvate dagli uomini” (*ibidem*).

Di qui, dunque, la volontà di “fare spazio” (cfr. Brogi, 2022) a tutte quelle

generazioni di donne vietnamite che non hanno altra scelta se non quella di essere i pilastri delle loro famiglie e dell'intera comunità. Svolgono questi ruoli importanti con orgoglio e responsabilità e vogliono trasmettere le lezioni imparate alle prossime generazioni. Ci mostrano come le storie delle donne meritano di essere ascoltate e rispettate. Queste ultime possono aggiungere alla letteratura dimensioni diverse rispetto a quelle raccontate dagli uomini: ad esempio, il nostro rapporto con la natura, le nostre visioni del mondo e le nostre relazioni familiari (Albertini, 2021).

Ne consegue che la storia di *The Mountains Sing* (pubblicato da Algonquin Books of Chapel Hill nel 2020) non viene “dalla voce coloniale di chi quei luoghi li ha invasi e sottomessi, plasmata svuotandola della propria tradizione”; piuttosto, “La memoria che prende vita e lascia traccia di sé in queste pagine” contiene il solo “filtro” della “esperienza personale” (Sicari, 2022) della romanziera, che intende rispondere “to Hollywood movies and novels written by those Westerners who continue to see our country only as a place of war and the Vietnamese as people who don't need to speak” (Nguyễn, 2021, p. 346).

Da queste parole si avverte chiaramente l'intenzione di “onorare i ricordi delle persone e le loro diverse prospettive” (Albertini, 2021), in quanto “ascoltando gli altri arric-

chiamo la nostra comprensione della Storia e del mondo”, pure mostrando a questo stesso mondo sostanzialmente dominato dalla cultura occidentale (cfr. Said, 1979) che i vietnamiti sono “esseri umani che amano la pace, amano cantare e ballare e cucinare” (Zaffino, 2021). L’autrice dà così voce ai molti civili intervistati nei sette anni di gestazione dell’opera, trasfigurandoli entro una ‘cornice’ polifonica e a tratti poetica che si apre con le seguenti parole:

My grandmother used to tell me that when our ancestors die, they don’t just disappear, they continue to watch over us. And now, I feel her watching me as I light a match, setting fire to three sticks of incense. On the ancestral altar, behind the wooden bell and plates of steaming food, my grandma’s eyes glow as an orange-blue flame springs up, consuming the incense (Nguyễn, 2021, p. 1).

Fin dall’*incipit* del romanzo la casa è *sia* centro di intimità che consente al narratore autodiegetico Hương (*alter ego* dell’autrice) di ristabilire il contatto con la nonna defunta (si noti l’accento posto sul culto degli antenati)⁹ *sia* cronotopo che attiva in lei il ricordo delle notti successive alla partenza della madre Ngọc in qualità di medico di guerra allorché tra le mura dell’abitazione della sua giovinezza, “to dry my tears, Grandma opened the door of her childhood to me [...], [telling] me how her life had been cursed by a fortune-teller’s prediction, and how she had survived the French occupation, the Japanese invasion, the Great Hunger, and the Land Reform” (ivi, p. 17).

Ragionando quindi sull’articolata architettura testuale, si possono enucleare tre distinti livelli narrativi, rispettivamente introdotti nei capitoli primo, secondo e terzo dell’opera: il primo livello, che coincide con l’*hic et nunc* della scrittura datato 2012; il secondo, costruito su una prima analessi interna, che fa retrocedere la narrazione agli anni Settanta del Novecento e che si riferisce al primo filo narrativo condotto dal narratore-personaggio Hương; infine, il terzo livello relativo alla narrazione ‘intradiegetica’ (cfr. Genette, 1986, pp. 275-281; Giovannetti, 2021, p. 46) della nonna Diêu Lan (secondo filone narrativo) che è l’esito di un’ulteriore anacronia dagli anni Settanta agli anni Trenta. A partire dal terzo capitolo, sdoppiandosi tra le due *principali* istanze narranti – la nipote e la nonna –, la narrazione si mantiene poi sistematicamente alternata (ad eccezione del capitolo quindicesimo).

Si presti però attenzione: se si è parlato di un *textus* di voci e di sguardi è perché nell’intimità della casa si ri-uniscono ad un certo punto della storia la protagonista, la nonna, la madre e lo zio reduci dalla Guerra del Việt Nam. Di qui si sviluppano, all’interno del primo filone narrativo, una serie di “embedded narratives” (cfr. Ryan, 1986) che nel complesso mettono a nudo una forte “interazione ed interdipendenza” (cfr. Bakhtin, 1968, p. 52) delle coscienze di questi eroi, in un incontro che invita ciascun personaggio a riflettersi nell’altrui identità, tanto da fondere il proprio vissuto in un dialogo internamente percepito, più che apertamente pronunciato.

Nella fattispecie, sono state individuate tre principali modalità di espressione della *parola altrui*. Innanzitutto, per mezzo del consueto dialogo diretto tra i personaggi (che pa-

⁹ In un’intervista, l’autrice specifica che “I vietnamiti hanno il culto degli antenati. Troverete un altare per gli antenati in ogni casa vietnamita. Preghiamo per i nostri antenati, offriamo loro cibo e li invitiamo in casa in festività speciali come il Nuovo Anno vietnamita o l’anniversario della loro morte. In realtà non lo chiamerei ‘culto’ ma una pratica tradizionale, un rituale prezioso nella vita vietnamita. [...] *Quando le montagne cantano* è soprattutto l’omaggio reso da Hương ai suoi antenati - ecco perché brucia l’incenso all’inizio e alla fine del libro” (Piccone, 2021).

radossalmente si configura come flusso verbale del solo zio Đạt di fronte alla nipote Hương – che resta in *ascolto* quasi senza interagire); secondariamente, attraverso alcuni (fittizi) stralci riportati lungo la narrazione del diario segreto di Ngọc di cui Hương si impadrisce dopo averlo scovato “hidden inside the soft cotton” (Nguyễn, 2021, p. 207); infine, nel momento dell’inaspettato re-incontro dei famigliari superstiti alla Guerra del Việt Nam con lo zio Minh: “Light gushed into a room, barren of furniture except for a tattered bamboo bed. On its straw mat lay what looked like the skeleton of a man. He was on his side [...]. His head was bald and wrinkled. Yellowish skin clung to the bones of his naked back.” (ivi, p. 296). Riuniti nell’umile baracca con al centro Minh morente, si siedono allora la nipote Hương, la nonna Diêu Lan, lo zio Đạt e la zia Hạnh lì presenti, insieme intenti ad *ascoltare* l’interiorità dell’eroe che affiora da una lettera da lui precedentemente scritta (e in quell’occasione letta a voce alta dalla giovane protagonista).

Nella finzione dell’opera, ecco insomma venire alla luce un racconto corale in cui è inevitabile cogliere l’empatia, la compassione, come pure la sensibilità che muove tutti i personaggi dell’universo del discorso, una trama ricamata di aneddoti ed esperienze che l’ormai adulta Hương decide di raccogliere e (finzionalmente) restituire in omaggio ai suoi cari:

I took my notebook to the back of the house. Squatting on the ground, I wrote for an uncle I’d been robbed of, who was a leaf pushed away from its tree, but at its last moment still struggled to fall back to its roots. I wrote for Grandma, who’d hoped for the fire of war to be extinguished [...]. I wrote for my uncles, my aunt, and my parents, who were helpless in the fight of brother against brother, and whose war went on, regardless of whether they were alive, or dead (ivi, p. 324).

Come viene indicato nell’ultimo capitolo del romanzo, non più ambientato nel 2012 bensì nel 2017, il frutto di questa scrittura fittizia (*mise en abyme*) è in definitiva “a stack of paper, thick and sturdy [...] [about] my family’s story, told by Grandma and me” (ivi, p. 338) il quale, dopo esser stato bruciato, quindi trasformato in fumo, si innalza fino a toccare il cielo – l’eterna casa – abitata da Diêu Lan.

6. Considerazioni conclusive

Alla luce delle analisi svolte, l’“intimità protetta” artisticamente raffigurata in *Inés del alma mía*, *Fiore di roccia*, *Una donna può tutto* e *The Mountains Sing* si può effettivamente concepire, in chiave critica e comparata, come centro di costruzione, conoscenza e riconoscimento della propria e altrui identità da cui prende forma la narrazione del sé, in quanto sfera privata che accoglie, protegge e cura – invitando talora al dialogo, talaltra all’introspezione silenziosa, talaltra ancora alla concentrazione mentale necessaria per la scrittura – le coscienze di ciascuno *storyworld* inscenato. Concludendo, non si dimentichi infatti che pensare, incontrare, rappresentare (l’Io e) “l’Altro, l’Altra, è sempre [...] la situazione più creativa di tutte, perché ci ricorda che gli esseri umani, prima di ogni altra cosa, sono creature fatte di narrazioni, e stanno al mondo in modo differente, anche a seconda delle forme in cui si raccontano o sono raccontate” (Brogi, 2022, p. 6).

Bibliografia

- Albertini C. (2021), *Intervista alla scrittrice Nguyễn Phan Quế Mai, in libreria con il romanzo “Quando le montagne cantano”*, “Sololibri”, www.sololibri.net/Intervista-scrittrice-Nguyen-Phan-Que-Mai-quando-montagne-cantano.html, ultimo accesso: 14 giugno 2024.
- Allende I. (2021), *Inés dell’anima mia*, trad. di Liverani E., Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore.
- (2023), *Inés del alma mía*, Barcelona, Debolsillo (Penguin Random House Grupo Editorial).
- (s.d.), *La mia vita e il mio lavoro*, “Isabel Allende” (sez. “Discorsi/Lettere”), isabelallende.feltrinellieditore.it/discorsi-letture/la-mia-vita-e-il-mio-lavoro/, ultimo accesso: 14 giugno 2024.
- Armeni R. (2018), *Una donna può tutto. 1941: volano le Streghe della notte*, Milano, Adriano Salani Editore.
- Bachelard G. (1957), *La poétique de l’espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1984). *La poetica dello spazio*, trad. di Catalano E., Bari, Edizioni Dedalo.
- Bachtin M.M. (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Garritano G., Torino, Giulio Einaudi Editore.
- (1988), *L’autore e l’eroe nell’attività estetica*, in Id., *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. e cura di Strada Janovič C., Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 5-87.
- (1997), *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. e cura di Strada Janovič C., Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 231-405.
- Brioschi F. (2006), *La mappa dell’impero*, in Id., *La mappa dell’impero*, con un’ “Introduzione” di Cadioli A., Milano, il Saggiatore (Net), pp. 189-231.
- Broggi D. (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Citino J. (2018), *Intervista alla scrittrice Ilaria Tuti, autrice del romanzo “Fiori sopra l’inferno”*, “Libri che passione”, www.librichepassione.it/intervista-alla-scrittrice-ilaria-tuti-autrice-del-romanzo-fiori-sopra-linferno/, ultimo accesso: 14 giugno 2024.
- Corvo S. (s.d.), *Intervista a Ritanna Armeni*, “Mangialibri”, www.mangialibri.com/interviste/intervista-ritanna-armeni/, ultimo accesso: 14 giugno 2024.
- Cozzolino M. (2018), *Recensione su «Una donna può tutto»*, “Equilibri”, <https://www.equilibrielmas.it/2018/04/16/una-donna-puo-tutto-1941-volano-le-streghe-della-notte-di-ritanna-armeni-recensione-di-marina-cozzolino/>, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- Eco U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.

- Fiori S. (2022), Isabel Allende. *Ritratto di Señora*, “La Repubblica”, 5 agosto, www.repubblica.it/venerdi/2022/08/05/news/ritratto_di_senora-360143240/, ultimo accesso: 9 agosto 2024.
- Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
- (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Zecchi L., Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Giovannetti P. (2021), *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci Editore.
- Hart P. (1989), *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.
- Negri, G. (2021), *Le Portatrici carniche: storia di donne tra le vette e la Grande Guerra*, “Meridiani Montagne”, 8 marzo, <https://www.montagna.tv/176753/le-portatrici-carniche-storia-di-donne-tra-le-vette-e-la-grande-guer-ra/#:~:text=Maria%20Plozner%20Mentil%20%C3%A8%20il,d'Oro%20al%20Valor%20Militare.&text=Maria%20Plozner%20Mentil%20era%20una,saliva%20a%20consegnare%20i%20rifornimenti>, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- Nguyễn P.Q.M. (2019), *Review from the Author*, “Goodreads”, <https://www.goodreads.com/review/show/2988390900>, ultimo accesso: 17 giugno 2024.
- (2021), *The Mountains Sing*, Chapel Hill-North Carolina, Algonquin Books.
- (2021), *Quando le montagne cantano*, trad. di Toticchi F., Milano, Casa Editrice Nord.
- (2021), *Climbing Many Mountains. An Essay by Nguyễn Phan Quế Mai*, in Ead., *The Mountains Sing*, Chapel Hill-North Carolina, Algonquin Books, pp. 345-49.
- Piccone M. (2021), *Intervista a Nguyễn Phan Quế Mai, autrice del libro «Quando le montagne cantano»*, “Stradanove”, www.stradanove.it/stories/lettori-digitali/interviste/personaggi/intervista-a-nguyen-phan-que-mai, ultimo accesso: 12 agosto 2024.
- Puzzella L. (s.d.), *Commento su «Una donna può tutto»*, “Mangialibri”, <https://www.mangialibri.com/una-donna-puo-tutto/>, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- Quarti M. (2018), *«Una donna può tutto»: intervista a Ritanna Armeni*, “La balena bianca”, www.labalenabianca.com/2018/04/13/donna-puo-intervista-ritanna-armeni/, ultimo accesso: 14 giugno 2024.
- Ryan M.L. (1986), *Embedded Narratives and Tellability*, “Style”, 20, pp. 319-340.
- Said E.W. (1979), *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, Vintage Books.
- Sicari V. (2022), *Recensione su «Quando le montagne cantano»*, “Cultura al Femminile”, <https://culturalfemminile.com/letteratura/quando-le-montagne-cantano-di-phan-que-mai-nguyen-donne-vietnam-saga-familiare/>, ultimo accesso: 12 agosto 2024.
- Spinazzola V. (2018), *Le coordinate del sistema letterario*, in Id., *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, Firenze, GoWare.

- Talamo R. (2013), *Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti ad oggi*, Bari, Progreedit.
- (2021), *L'autore*, in Sini S. e Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano, Pearson, pp. 33-56.
- Tuti I. (2017), *I misteriosi riti del Natale nelle montagne friulane*, "Il Libraio", <https://www.longanesi.it/i-misteriosi-riti-del-natale-nelle-montagne-friulane-711928/>, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- (2018), *Da piccola preferivo le streghe*, "Il Libraio", <https://www.illibraio.it/news/dautore/da-piccola-preferivo-streghe-711930/>, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- (2019), *Il valore della memoria affiora dal buio in cui è immersa*, "Il Libraio", www.illibraio.it/news/dautore/valore-memoria-ilaria-tuti-1046162/, ultimo accesso: 11 agosto 2024.
- (2021), *Fiore di roccia*, Milano, Longanesi.
- (2021), *Nota dell'autrice*, in Ead., *Fiore di roccia*, Milano, Longanesi, pp. 311-318.
- Wu M. (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Zaffino I. (2021), *Vi racconto le donne coraggio del mio Vietnam*, "La Repubblica", 3 aprile, www.repubblica.it/robinson/2021/04/03/news/que_mai_nguyen_phan_donne_vietnam-300856922/, ultimo accesso: 14 giugno 2024.